

# As Artes Indígenas e seus Múltiplos Mundos

## Lux Vidal

Em colaboração com

*Esther Castro*

*Sérgio Baptista da Silva*

*Regina Pollo Müller*

*Fabíola Andréa Silva*

*Aristóteles Barcelos Neto*

*Elsje M. Lagrou*

*Rafael de Menezes Bastos*

*Lucia Van Velthem*

## As Artes Indígenas e seus Múltiplos Mundos

À Berta Ribeiro, *in memoriam*

Com o sono eu sonho, durmo e sonho.  
Os outros vão cantando.  
Eu canto para tornar felizes os outros  
Que cantarão meu sonho.  
Outros cantam no sonho  
E eu durmo e sonho o que os outros cantarão

Poema Xavante<sup>1</sup>



*Grinalda Munduruku.*  
Aquisição de H. de Buren  
Santarém, 1853  
Museu de Etnografia, Geneva

<sup>1</sup> Giacarrria, B. e Heide, A., *Xavante Povo Autêntico*, 1984:271.

## I. A Arte: Um conceito

Ao abordar manifestações estéticas<sup>2</sup>, procura-se parâmetros conceituais e físicos que definem uma obra de arte. Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias.

De acordo com a visão antropológica, concebe-se a experiência estética como aprendida, culturalmente definida, sem que no entanto descartem-se as possibilidades de investigação a partir de conceitos elaborados pela psicologia, pela teoria da comunicação e pela estética.

É possível então afirmar que o fenômeno estético é feito, digamos, de experiências em tom qualitativo. O produtor, a platéia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é ao mesmo tempo estética e artística.

Algumas formas de arte, no entanto, conseguem ser mais bem sucedidas ao provocarem essas respostas qualitativas. Por outro lado "para uma apreciação justa de obras estimadas e consideradas especiais é fundamental indagar a seus produtores e criadores seu significado e importância"<sup>3</sup>.

Vários autores, clássicos (Boas e Mauss) e modernos, têm contribuído para uma compreensão mais adequada do que seriam as artes indígenas.

Segundo Geertz<sup>4</sup> um discurso genérico sobre a arte parece inútil. A ação sobre a matéria não é criadora por si mesma. É preciso remetê-la à dinâmica geral da experiência humana. Sendo assim, os trabalhos de arte acabam por ter uma significação cultural localmente elaborada.

---

<sup>2</sup> Vários trechos nesta parte inspiram-se do texto "Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas" de Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva, in *Grafismo Indígena*, Lux Vidal (org.), 1992 Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

<sup>3</sup> Van Velthem, L. *Os Primeiros Tempos e os Tempos Atuais: Artes e Estéticas Indígenas*. Catálogo: Mostra 500 anos, artes visuais. Brasil: Fundação Bienal, 2000.

<sup>4</sup> Geertz, C. *Local Knowledge: further essays in interpretative anthropology*, Nova York, 1983.

Hoje, a teoria do simbolismo (Munn, N. e Turner, V.)<sup>5</sup> constitui um quadro de referência que pode integrar, em pé de igualdade, o estudo de sistemas sociais, religiosos, cosmológicos e estéticos. Inaugura-se assim uma atmosfera mais propícia para a exploração do simbolismo nas manifestações artísticas.

Segundo W. M. Vincent<sup>6</sup>, quando acontecimentos estéticos operam para integrar símbolos significativos, eles proporcionam aos indivíduos percepções elegantes, poderosas e claras, incorporadas em certos conceitos locais de relações relevantes. "O papel do fenômeno estético-simbólico, incorporado em processos sociais concretos, permite descobrir tanto o valor da criação estética nas comunidades locais, quanto a operação do fenômeno estético como veículo da integração entre conhecimento e experiência".

Nos povos indígenas, segundo Lévi-Strauss, a arte é um meio de significar e significar algo intimamente relacionado à natureza como fonte de inspiração. Para este autor a passagem da natureza à cultura encontra na arte uma manifestação privilegiada. Por outro lado, Lévi-Strauss vê a arte como um sistema de signos, algo que possui uma certa estabilidade, tradição, o que permite como no caso da linguagem, a comunicação. Mas, contrariamente à linguagem, há nesse tipo de signos uma relação material entre significante e significado, "há uma mimesis do objeto nas formas que o representam"<sup>7</sup>. É por isso que a obra de arte é apreendida, inteligível, diretamente através da experiência sensível.

O autor propõe, ainda, pensar a relação entre arte e sociedade segundo uma abordagem semântica que considera em sua análise o referente, o contexto e o destinatário.

---

<sup>5</sup> Munn, N. *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian Society*. Ithaca & London, Cornell University Press, 1973.

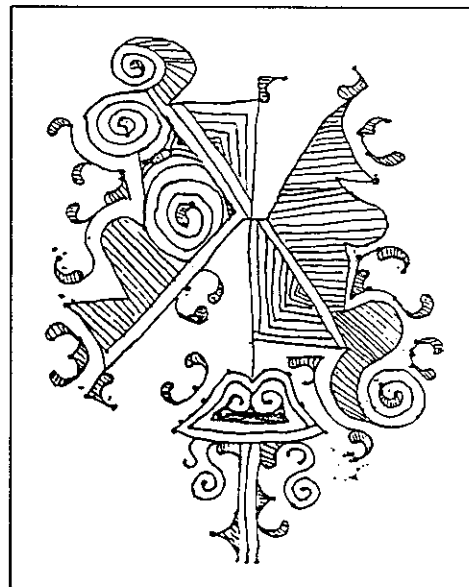
Turner, V. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca & London, Cornell University Press, 1973.

<sup>6</sup> Vincent, W. M. "Ethnoesthetics and the ritual context: art and experience among the Tariana Indians of Brazil" *Research proposal University of Chicago*, 1970.

<sup>7</sup> Hénaff, M. *Claude Lévi-Strauss*. Pierre Belfond, Paris, 1991.

No capítulo "Uma Sociedade Indígena e seu Estilo", consagrada aos Caduveo, em *Tristes Trópicos*<sup>8</sup>, o autor vai um pouco mais longe na sua interpretação. É necessário agora "mostrar de maneira específica como um tipo de sociedade se diz, ainda que de maneira invertida ou idealizada através de certas formas plásticas determinadas".

Nas suas intrincadas e belíssimas pinturas faciais, os Caduveo representariam não o que eles de fato são, mas o que eles gostariam de ser - A arte aqui, conteria mensagens filosóficas para uma reflexão sobre a sociedade e suas instituições - consequentemente, a relação entre arte e sociedade não é direta, mas faz intervir como acontece com os mitos, um raciocínio analógico. "Lévi-Strauss consegue nos convencer de que a emoção estética está diretamente ligada ao valor cognitivo da obra de arte ou, inversamente, uma emoção estética acompanha sempre o ato do conhecimento" (Hénaff).



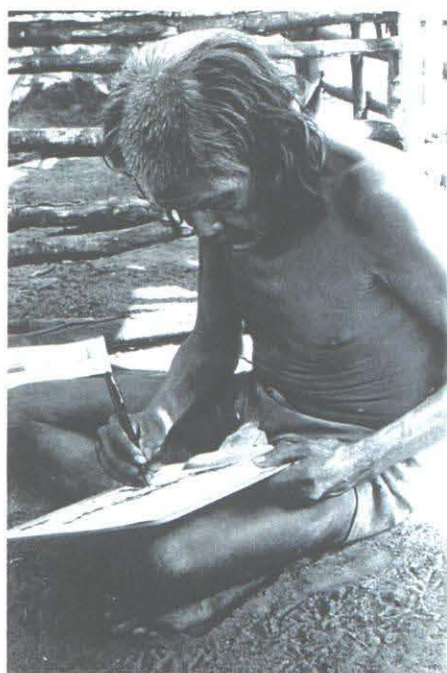
*Padrão de pintura facial Caduveo.  
Coleção Esperidião Rocha, 1956  
Museu Nacional - RJ*

Outra contribuição importante para a teoria da arte indígena da Amazônia Tropical são os trabalhos que apontam para a importância dada nestas sociedades à "corporalidade". O "corpo" seria uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento, e ocuparia uma posição organizadora central. A fabricação, decoração e transformação dos corpos (incluindo aqui os "artefatos") são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social<sup>9</sup>.

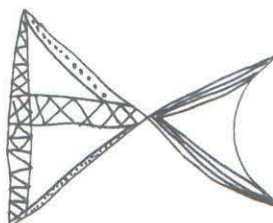
<sup>8</sup> Lévi-Strauss, C. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1955].

<sup>9</sup> Seeger, A.; Da Matta, R. e Viveiros de Castro, E. "A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras", *Boletim do Museu Nacional*, 1979, 32:2-19.

Mais recentemente, vários autores vem mostrando de forma renovada a atualidade e a importância do xamanismo, propondo novos modelos e novas perspectivas, redimensionando os conceitos de natureza e cultura<sup>10</sup>. Segundo Descola, diferentemente do dualismo moderno que distribui humanos e não humanos em dois domínios ontológicos mais ou menos estanques, as cosmologias amazônicas estabelecem uma diferença de grau, não de natureza entre os homens, as plantas e os animais.



*Nhiakrekampin, Xamã Kayapó-Xikrin  
desenhando o sobrenatural...*  
Foto: Lux Vidal, 1978



*Bemoti, chefe Kayapó-Xikrin  
(aldeia do Cateté) contando mitos.*  
Foto: Lux Vidal, 1974

<sup>10</sup> Descola, P. "Estrutura ou Sentimento: a Relação com o Animal na Amazônia" in *Mana*, 4:23-45, 1998.

Viveiros de Castro, E. "Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio" in *Mana*, 2(2), Editora Contracapa, Rio de Janeiro, 1996.

Certos artefatos, objetos artisticamente elaborados, como as máscaras, os bancos zoomorfos ou mesmo desenhos de entidades sobrenaturais no papel, hoje em dia, são muitas vezes, em contextos específicos, considerados réplicas vivas das entidades sobrenaturais, "representadas e consideradas gente como nós, com alma, consciência reflexiva e intencionalidade, pessoas capazes de experimentar e trocar mensagens com os homens" (Descola).



*Banco zoomorfo Galibi-Marworno.  
Foto: Lux Vidal, 1996*



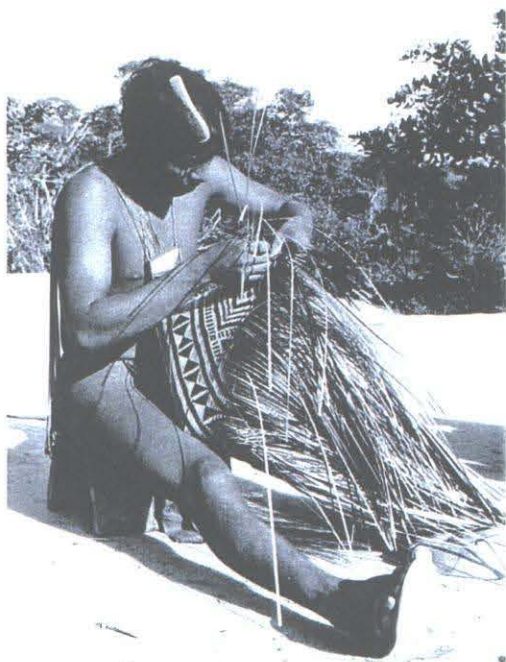
*Máscara de tamanduá Kayapó-Mekragnoti.  
Aquisição: Gustaaf Verswijver, 1981  
Museu de Etnografia, Geneva*



*Máscara de tamanduá.  
Desenho de Nhiakrekampin,  
Xamã Kayapó-Xikrin, 1974*

Já em 1992, Gallois<sup>11</sup> mostrou como a iconografia pode ser um meio de comunicação privilegiado com o mundo sobrenatural, onde espécies naturais e/ou sobrenaturais e motivos relacionados aos mortos e aos inimigos constituem grafismos, expressando não categorias sociais, mas categorias de alteridade cósmica, por meio das quais os povos indígenas definem por oposição lógica, sua própria especificidade, ou seja a natureza ou a essência de sua humanidade.

Esta visão de mundo repercute diretamente na produção de artefatos e seu embelezamento. Uma panela de barro, entre os Wayana, povo Caribe do Tumucumaque, pode ser considerada um Ser, que nasce, vive e morre assim como os seres humanos, que também precisam ser "fabricados" e embelezados para se apresentarem de maneira correta aos membros de sua sociedade e às entidades sobrenaturais<sup>12</sup>.



*Homem Wayana tecendo um poraxi, cesto comum.*

*Rio Paru de Leste - Pará  
Foto Lucia Van Velthem, 1978*

A origem mítica dos motivos pictóricos e gráficos e das artes figurativas é atestada em vários grupos e sua vinculação com as cosmologias indígenas, enquanto teorias nativas globalizantes, faz-se evidente. Assim, segundo as concepções Wayana<sup>13</sup> a decoração das peles (humanas, vegetais e sobrenaturais) ordena o universo e a decoração permite a reintrodução da Natureza e da Sobrenatureza na sociedade. Na iconografia, corpos e artefatos decorados são "painéis de reprodução sociocosmológicas".

<sup>11</sup> Gallois, D. "Arte Iconográfica Waiãpi" in *Grafismo Indígena*, 1992.

<sup>12</sup> Van Velthem, L. *O Belo é a Fera*. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia USP, São Paulo, 1995.

<sup>13</sup> Van Velthem, L. H. *A Pele de Tulupere, Uma Etnografia dos Trançados Wayana*. Belém-Pará, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.



Concomitantemente a estes desdobramentos teóricos os recursos audiovisuais são cada vez mais utilizados. Permitem uma visão estética muito mais abrangente, mostrando conjuntos de rituais importantes, suas múltiplas seqüências e atividades associadas. Os vídeo-makers que muitas vezes hoje são índios, tiveram que recorrer em várias ocasiões a "efeitos especiais" para marcar a passagem de um domínio do cosmo a outro e acompanhar assim a produção de imagens dos xamãs nas suas viagens oníricas a "outros mundos"<sup>14</sup>.

Apesar do número crescente de trabalhos sobre artes indígenas, com ampla contribuição e autoria dos próprios índios, existem poucas publicações<sup>15</sup> que apresentem uma síntese destas artes e nenhuma atualizada, o que se torna uma tarefa urgente tendo em vista a qualidade e diversidade das pesquisas, a reorganização do acervo de certos museus, a participação de artistas plásticos indígenas no cenário das artes contemporâneas e a globalização da cultura, especialmente no campo da música e da transmissão de imagens.

Os livros sobre "Arte Brasileira", sistematicamente, tratam das artes indígenas nas páginas iniciais, diferenciando apenas a arte rupestre e arqueológica das obras das sociedades nativas históricas, e para estas, sem nenhum critério de tempo e espaço. Com a arte produzida pelo colonizador instaura-se a grande ruptura e a arte produzida pelos índios simplesmente desaparece. Ou melhor os índios sofrem uma estranha transfiguração, reapropriados em obras "clássicas", belíssimas, de artistas estrangeiros e brasileiros<sup>16</sup>.

---

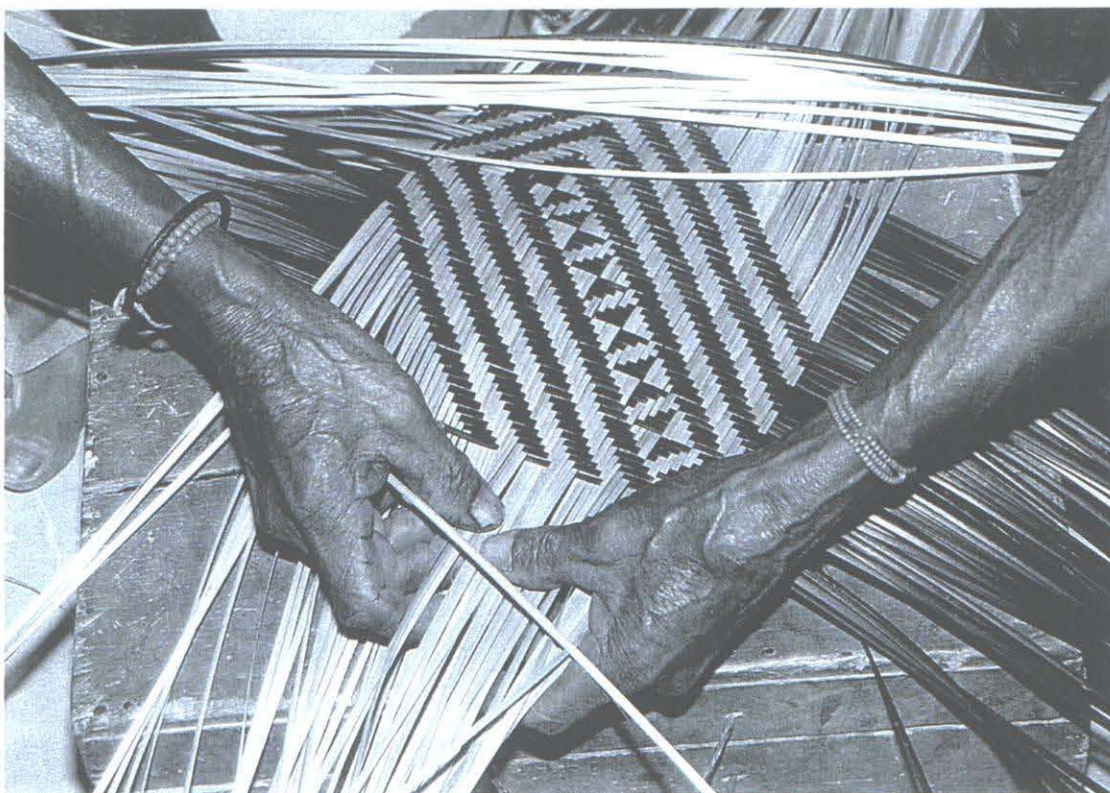
<sup>14</sup> Gallois, D. e Carelli, V. *Segredos da Mata*, Apina - Conselho das Aldeias Waiãpi/Vídeo nas Aldeias - CTI, 1998. Valadão, V. *Yãkwa - O Banquete dos Espíritos*, Vídeo nas Aldeias - CTI, 1995.

Müller, R. e Valadão, V. *Morayngava - A Porta se Abriu e Eu Entrei*, Instituto de Artes - UNICAMP, Vídeo nas Aldeias - CTI, s/d.

<sup>15</sup> Até a década de 80, os trabalhos de Berta e Darcy Ribeiro eram os únicos a tratar do assunto, além de Heloísa Fenelon Costa que pesquisou entre os Mehinaku. Pode ser citado ainda: Ribeiro, B. G. *Dicionário de Artesanato Indígena*, Ed. Itatiaia/EDUSP, 1988.

<sup>16</sup> Para apenas citar dois exemplos: *Índios flechando uma onça*, 1830, de J. M. Rugendas, e *Moema*, 1865, de Victor Meirelles. *In Tradição e Ruptura, Síntese da Arte e Cultura Brasileiras*. Fundação Bial de São Paulo, Nov. 1984-Jan. 1985, pp. 121 e 127.

Prevalece, assim, a estratigrafia e a datação pelo carbono 14 para a arqueologia e verifica-se a ausência de uma "história da arte" indígena. Tudo sempre se reduz ao paradigma "antes e depois do contato" que se alastra ao longo dos séculos, sendo que os etnólogos tem sua parte de responsabilidade por esta lacuna.



*Processo de confecção de cesto Wayana. Autor do cesto: Araibá.  
Aldeia Maxipurimo, Alto rio Paru de Leste, Pará  
Foto: Paula Morgado, 1992.*

## II. A Unidade na Arte Indígena: O Elo Primordial

"A arte tem o poder de extrair do pensamento cada coisa.  
As imagens significam para o povo a sombra de sua sabedoria".

Raimundo Leopardo Ferreira Ticuna<sup>17</sup>

Uma das grandes fontes de inspiração da arte indígena tradicional e mesmo contemporânea, apesar das mudanças e novas adaptações, é o mundo dos sobrenaturais, onde residem os "mestres das artes" que por intermédio dos xamãs visionários transmitem imagens poderosas, cantos expressivos, normas e regras para a confecção dos objetos e motivos decorativos, considerados modelos pelos artesãos, artesãs, artistas indígenas. Um ponto de vista, evidentemente, nativo.

Por esta razão muitos "artefatos", incluindo aqui a dança, a música, as narrativas míticas e mesmo o corpo humano, não são vistos apenas como representações - belos objetos expostos para a contemplação, ainda que este aspecto seja também importante para os indígenas, segundo os seus próprios cânones - mas sim como réplicas vivas destes outros "seres" com os quais se comunicam em contextos preestabelecidos. É esta visão e filosofia que permeia toda a arte indígena e que de alguma forma lhe confere uma certa unidade, um estilo característico, apesar da grande diversidade de suas manifestações concretas e específicas, diferenciando-a das artes ocidental, africana e asiática como já o havia percebido Darcy Ribeiro em seu artigo seminal e sensível sobre Arte Índia<sup>18</sup>. Estilo barroco, luminoso ou sombrio, mescla de figuras distorcidas, exageradas e de marcas geométricas, enigmáticas, repetitivas e bem comportadas. Uma paixão de se revelar e ao mesmo tempo de se ocultar.

<sup>17</sup> Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas. MEC-SEF, Brasília, 1998.

<sup>18</sup> Ribeiro, D. "Arte Índia" in SUMA Etnológica Brasileira. Vol. 3. Vozes/Finep Petrópolis, 1986.

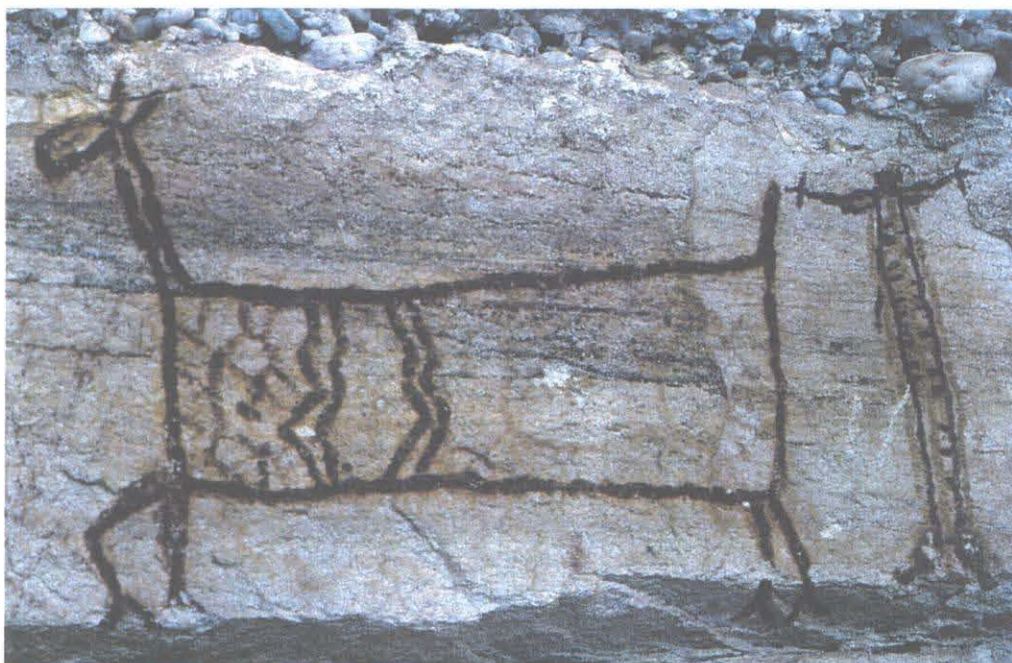


*Figuras antropomorfas com pintura decorativa e enfeites de cabeça. Possível máscara antropomorfa...*

*Toca do Salitre – Sítio arqueológico*

*São Raimundo Nonato – Piauí*

*Foto: Silvia Maranca (MAE-USP, FUNDHAM), 1973*



*Figuras zoomorfa (cervídeo) e antropomorfa com pintura estilizada.*

*Toca do Salitre – Sítio arqueológico*

*Serra Nova - São Raimundo Nonato – Piauí*

*Foto: Silvia Maranca (MAE-USP, FUNDHAM), 1973*

Parece cada vez mais evidente - e as pesquisas mais recentes o comprovariam - que os índios conseguiram preservar uma notável autonomia no campo da produção artística, tanto no que diz respeito ao conteúdo como à forma, mesmo quando usam técnicas ou ambientações modernas e a despeito das concessões inevitáveis, para adaptar certos artefatos ao mercado. É como se, neste campo específico, se integrassem à sociedade envolvente "virando as costas ao ocidente".

Na arte, os índios concordariam plenamente com a visão "perspectivista"<sup>19</sup>. O outro, que realmente interessa, para a construção da alteridade inspiradora, é um outro semelhante e de ordem cosmológica.

A bem da verdade excetuando as peças mais antigas, tudo o que existe nos acervos dos museus pode ser encontrado ainda hoje ou nas aldeias ou nas lojas de arte índia.

A solidez dos alicerces conceituais tradicionais de ordem cosmológica, parecem explicar ainda uma perceptível continuidade nas expressões artísticas indígenas desde as pinturas rupestres até os desenhos mais recentes dos Ticuna expostos em ambiente de galeria e em belíssimas publicações<sup>20</sup>.

Esta visão explica também a capacidade de afirmação e de resistência dos povos indígenas dizimados e desprestigiados durante séculos, e que se utilizam da arte para sobreviver. Um caso extremo seria os Pataxó de Coroa Vermelha, no sul da Bahia.

Os Guarani do litoral paulista são outro exemplo. Recentemente lançaram um CD<sup>21</sup>, definido por eles como um segredo e uma revelação, ou nas palavras dos próprios índios:

---

<sup>19</sup> Viveiros de Castro, E. "O que ler na Ciência Social Brasileira" in: Micelli, S. (org.) Antropologia, vol. I, Ed. Sumaré/São Paulo, ANPOCS/CAPES/Brasília, 1999.

<sup>20</sup> Gruber, J. G. (Org.) *O Livro das árvores - Ticuna*, Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingües, Benjamin Constant, Amazonas, 1998 e *O Calendário Burti 2000*, Editora Gráficos Burti Ltda..

<sup>21</sup> Cd Nãnde Reko Arandu - Memória Viva Guarani, 1999.

"Qual é o significado, qual é o caminho que o Guarani sempre se guia. Os mais velhos falam. Outro dia mesmo estávamos conversando: 'Nós não temos mais jeito de esconder'. Quando você não mostra, o povo branco fala que não tem mais tradição e de repente você mostra e é valorizado. Através do CD todo mundo vai ver que o Guarani tem isso. Guarani existe. Vai existir. A música fala isso".

Com este olhar talvez possa-se entender melhor o impacto estético produzido por algumas obras clássicas da arte indígena, incessantemente reproduzidas, em livros sobre a arte "brasileira", revistas e catálogos. Nas réplicas de Mestre Cardoso de Icoaraci e mesmo nas alegorias das Escolas de Samba.

São os muiraquitãs esverdeados, objetos líticos em forma de sapo ou de rã; as figuras antropomorfas da cerâmica arqueológica, como a Marajoara, de Santarém e Maracá; as máscaras dos encantados Ticuna, do Alto Solimões ou mesmo os mais recentes *tururis* com suas pinturas altamente policrômicas; a *maruana*, roda de teto dos Wayana, ornamentada com lagartixas sobrenaturais; a cestaria dos Kayabi que se destaca pela excelência técnico-ornamental; os bancos de madeira do Alto Xingu; as bonecas *licocós*, modeladas pelas índias Karajá, de grande beleza plástica; a plumária monumental dos índios Bororo, Kayapó e Karajá; os enfeites de pena dos Kaapor do Maranhão e as antigas coifas e grinaldas multicoloridas dos Mundurukú do Tapajós. Isto para citar apenas alguns exemplos de uma longa lista.



*Vaso com gargalo, cultura Santarém.  
Coleção F. Barata  
Museu Paraense Emílio Goeldi, Pará*



*Maruana Wayana com figuras  
sobrenaturais, feita para venda.  
2000  
Foto: Patrick Pandini*



*"Tauva Rukaia"  
PANELA DE CERÂMICA ASURINI PARA USO RITUAL  
COM APLIQUES EM RELEVO DE BICHOS QUE  
REPRESENTAM XAMÃS PRIMORDIAIS.  
Coleção Regina P. Müller, 1980*

Todas estas obras denunciam uma mesma vontade de ultrapassar as condições da existência humana, como os Kayapó-Xikrin do Pará que se consideram aves<sup>22</sup>, profundamente insatisfeitos com sua condição apenas terrestre, impossibilitados de usufruir de uma visão panorâmica, entenda-se estética, do mundo e de suas belas aldeias circulares.

Ou, inversamente, estas obras afirmam o desejo, durante os grandes festivais, de trazer ao convívio dos humanos estes "seres" do outro mundo, belos, perigosos às vezes, "gente como nós" no seu habitat, espíritos invisíveis neste mundo, tornados porém visíveis pela arte do mito narrado, do canto convidativo, das flautas e dos clarinetes, da dança, da escultura e da pintura, instrumentos da "revelação".



*Ritual Xikrin.*  
*Lux Vidal, 1990*

---

<sup>22</sup> Giannini, I.V. *A Ave Resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 1991.



"Entre os Suyá do Alto Xingu, o corpo pode ser visto como um instrumento musical e a sociedade uma orquestra, onde se opera a recriação vocal das relações sociais. Além disso, a música cuja origem é do mundo animal, transcende os atributos apenas humanos, acerta a sua vocação espiritual e cosmológica, reafirmando os acordos de reciprocidade entre o mundo animal e o mundo dos homens<sup>23</sup>".

Muitas vezes, durante os grandes rituais os humanos agradecem as curas concedidas pelos sobrenaturais, oferecendo-lhes fumo e bebidas fermentadas a base de mandioca, milho e mel. Na ocasião, como entre os Waurá<sup>24</sup>, recebem também as visões estéticas.

Visto deste ângulo a arte se insere em uma rede de trocas e de ajuda mútua, base da sociabilidade nas sociedades indígenas da América Tropical.

Não se pode esquecer, entretanto, que desde o século XVI, época da colonização, as artes indígenas se manifestam e evoluem sempre dentro de um contexto colonial ao qual os "painéis de reprodução sociocosmológica" e os "mestres das artes" não são imunes (mas sim atentos). O grau de autonomia da arte indígena, articulada ao "sagrado" varia muito no tempo e de acordo com as vicissitudes da história. Pode chegar ao limite da sobrevivência como pode em outras ocasiões ressurgir com força renovada. O que não muda são a natureza da fonte de inspiração e as estratégias utilizadas para sua interpretação e manifestação.

---

<sup>23</sup> Seeger, A. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, 1987.

<sup>24</sup> Barcelos Neto, A. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*. Dissertação de mestrado, PPGAS Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.



*"Ngewane é uma árvore encantada que existe desde o princípio do mundo. Ela é grande, assim como uma samaumeira, e tem leite, assim como o tururi e a sorva. Cresce em lugares distantes, difíceis de se encontrar: nas cabeceiras dos igarapés, nos igapós e na beira dos lagos. (...)*

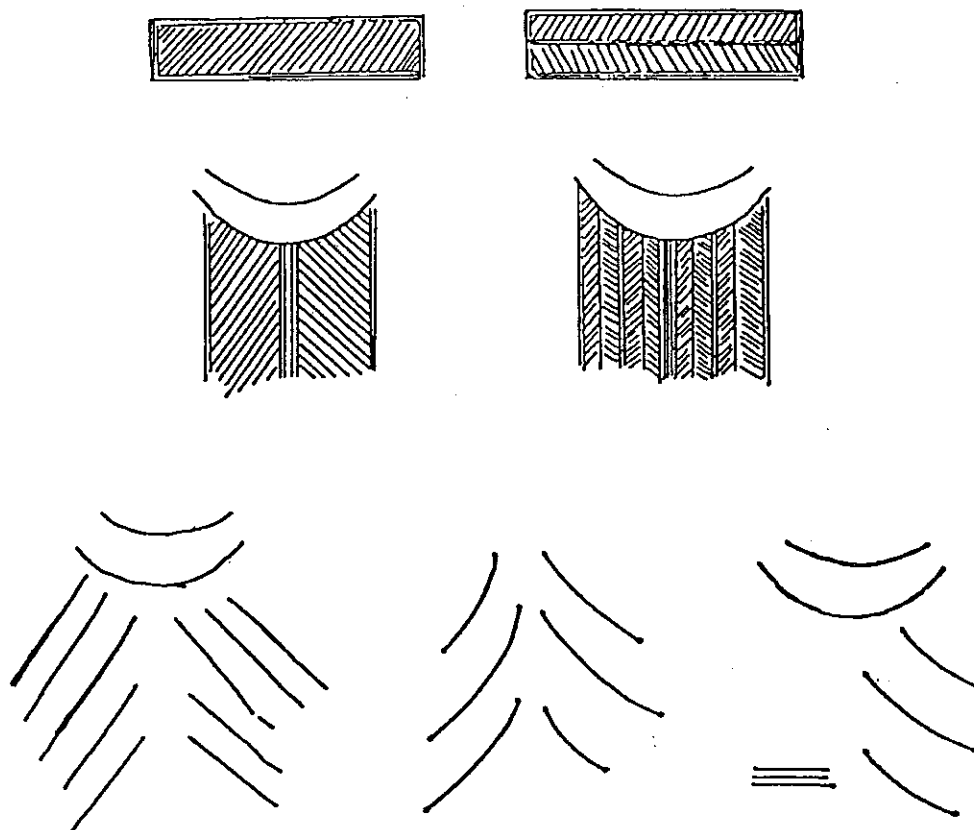
*Além dos peixes, no Ngewane se criam outros animais, como jabuti, jacaré, tracajá, veado, queixada, macaco, tamanduá, tatu, anta, capivara, cobra, calango, cutia e ainda todas as aves."*

(Gruber, Jussara Gomes (org.). **O Livro das Árvores**. Benjamim Constant: Organização Geral do Professores Ticuna Bilíngües, 1997, p.36-40.)

### III. A Diversidade: A Arte em Contexto

Quando queremos transmitir a imensa riqueza das expressões artísticas indígenas, precisamos nos render ao específico, ao detalhe, ao trabalho de campo, à observação participante, ao diálogo sensível com os artistas, ao envolvimento.

Pesquisas recentes tem contribuído para uma compreensão diversificada e ao mesmo tempo mais abrangente e aprofundada das manifestações artísticas indígenas. A seguir, escolhi apresentar alguns exemplos paradigmáticos relatados, resumidamente, pelos próprios pesquisadores.



*Motivos de pintura corporal Kayapó-Xikrin.  
Desenhos Lux Vidal*

### Trançados Krahó: Uma Abordagem Visual<sup>25</sup>

“Os índios Krahó, habitantes dos cerrados no Estado do Tocantins, pertencem ao grupo lingüístico Jê - Timbira.

Com interesse nas questões etno-estéticas e ciente do potencial do desenho como meio de abordagem dos objetos, passei a desenhar a forma e os trançados dos cestos dos índios Krahó, desvendando o significado de grafismos puros, nem sempre perceptíveis para um olhar menos atento.

O desenho é um diálogo silencioso entre o objeto escolhido e o artista cientista. Os olhos, a mente e a mão integram-se em horas de absoluta concentração. É a percepção que vai revelando detalhes e oferecendo ao mesmo tempo particularidades que formam um conjunto, ampliando o nosso conhecimento do objeto.

O desenho possibilitou saber que no monocromatismo dos trançados dos índios Krahó há uma imensa variação de linhas, de ornamentos ou de *iroc*, isto é, enfeites, como posteriormente me explicaram os Krahó. Formei uma coleção de desenhos, que levei às aldeias e pude, então, conversar com eles sobre os seus trançados.

Os trançados Krahó inserem-se na sua organização social e na sua cosmologia. Para os Krahó tanto a sociedade como o cosmo é dual: dividido em duas metades que regem e explicam o mundo dado.

As metades denominam-se *Wakmeie* e *Katamie*. Pertence à metade *Wakmeie* tudo que relaciona-se ao sol: calor, cor vermelha, vegetais que vicejam ao sol, frutos maduros, folhas secas, animais de terra firme, pessoas que recebem seus nomes relacionado a esse campo de características. Pertence à metade *Katamie* tudo que podemos atrelar à lua: noite, escuro, preto, úmido, chuva, água, frio, vegetais do inverno, da umidade, frutos verdes, folhas novas, bichos da água, pessoas com nomes referentes a essa metade.

---

<sup>25</sup> Castro, E. *O Cesto Kaipó dos Krahó: Uma Abordagem Visual*; Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia da USP, 1992.

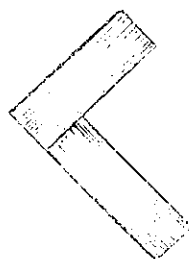
Os trançados sintetizam esses dois sistemas de metades. São como a pele humana, um todo. Para que isso aconteça os Kraho tecem tomando as seguintes providências:

1. Como matéria-prima usam unicamente fibras feitas à partir da palmeira Buriti (*Maurítia vinífera*). É um vegetal especial para os Kraho porque pertence tanto à metade *Wakmeie* quanto à metade *Katamie*.

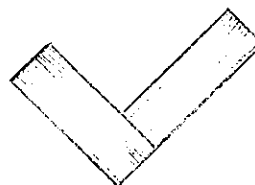
2. Como técnica de trançado usam o chamado Trançado em Diagonal, no qual as fibras são cruzadas aos pares, segundo dois procedimentos básicos, que resultam em duas diferentes direções, a saber:

a. kokaigor : é assim denominado o trançado com direção horizontal.

b. kotxua : é assim denominado o trançado com direção vertical.



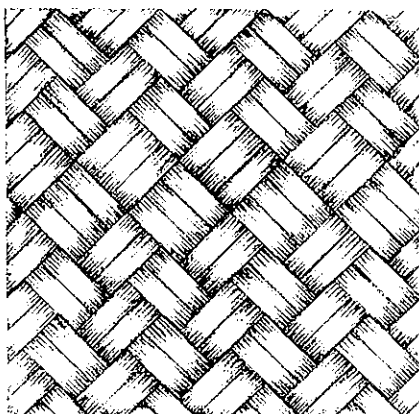
Kokaigor



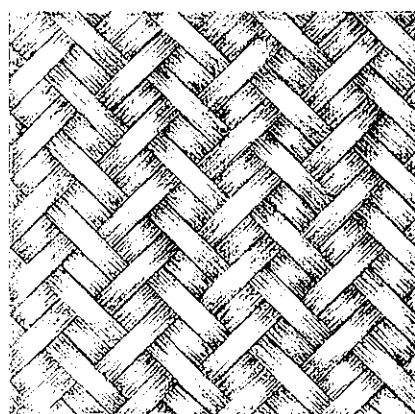
Kotxua

Os termos kokaigor e kotxua integram-se na classificação fundamental: kokaigor é katamie porque é horizontal como as águas e kotxua é wakmeie porque é vertical como cresce o milho.

Das variações de kokaigor e kotxua resultam inúmeros ornamentos, iroc, enfeites específicos de cada tipo de objeto, como ilustraremos com o cesto do tipo Kaipó.



Enfeite Katamie : Kokaigor



Enfeite Wakmei : Kotxua

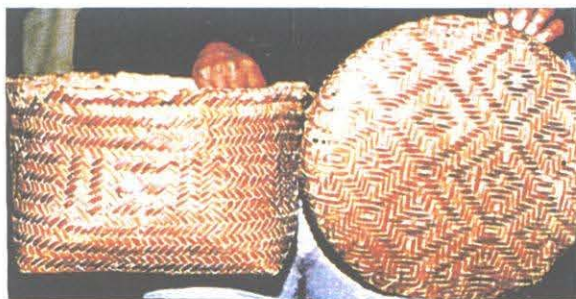
Neste contexto, o que é Belo?

É belo quando é tecnicamente perfeito; é belo quando o ornamento é correto para o tipo de objeto; é belo quando a fibra de buriti está corretamente tratada. Nestas condições temos, como dizem os krahó "o jeito certo de se fazer" e é Impéi, isto é, Belo, que se dito com certa intonação de voz indica : extremamente Belo!"

### Os Grafismos Kaingang: Marcas Imunes ao Tempo<sup>26</sup>

A utilização de dados históricos para o entendimento de sistemas de representação visual arqueológicos, principalmente os grafismos rupestres e cerâmicos, entre outros, é hoje moeda corrente na vida acadêmica. Por exemplo, pressupõe-se uma continuidade concreta entre o registro arqueológico e a sociedade Kaingang e parte-se do princípio do estabelecimento de um modelo Kaingang, sua visão de mundo e sua forma de sensibilidade para o empreendimento da analogia etnográfica, ou seja, para interpretar e lançar luz sobre o sistema de representações visuais presente na cerâmica e na arte parietal dos antecedentes desta sociedade. O objetivo é desvendar novas possibilidades de entendimento da cultura material das chamadas "tradições arqueológicas ceramistas locais" do Planalto Sul-brasileiro. Isto também se aplica a objetos da cultura material antigos e depositados em museus.

A análise e interpretação dos grafismos Kaingang e Proto-jê meridionais partiu do pressuposto de que o poder estético neles contido deve ser procurado nas relações das expressões estéticas com outros modos de atividade social. Por exemplo, na figura abaixo, temos um cesto com tampa do início do século XX que simboliza os laços matrimoniais entre os Kaingang. Trata-se de homem e mulher pertencentes a patrimetades opostas e exogâmicas, representadas visualmente na cultura material.



*Kre (cesto) com Kritã (tampa).  
Museu Julio de Castilhos – RS  
Foto: Sergio Baptista da Silva*

<sup>26</sup> Pesquisa de Sérgio Baptista da Silva, Arqueólogo e Professor do Departamento de Antropologia da UFRGS e doutorando do PPGAS da USP.

O cesto representa uma mulher da metade Kainru-kré casada com um homem Kamé, estes dois nomes são ainda os dos heróis culturais kaingang na mitologia deste povo.

Todos os Kaingang, conhecidos seus ou não, que a vissem usando seu Kré, cesto, saberiam de sua condição de casada com um homem Kamé, pois na tampa que representa a mulher estão grafismos kainru-kré e no bojo, que representa o homem, encontram-se os grafismos kamé. Os dois grafismos, Kong-gãr, Kaingang são o ratei, uma marca comprida e aberta, pertencente aos Kamé, e o ra-ror, uma marca redonda - ou quadrangular nos trançados - e fechada, pertencente aos kainru-kré.

Neste caso específico, de objeto com grafismos diferentes, tem-se a interferência de dois níveis do sistema de representações visuais: o morfológico, através dos signos bojo / homem / parte maior ; tampa / mulher / parte menor e o gráfico, por intermédio dos grafismos tei e rör, presentes em cada uma destas formas que compõem o cesto.

Outro exemplo é o do grafismo ra ror ê, ou seja, muitas marcas dos kainru-kré.



*Grafismo ra ror ê em cerâmica da "fase" Guatambu - "Tradição" Taquara. Acervo do Museu de Arqueologia do RGS. Foto: Sergio Baptista da Silva*



*Grafismo ra ror ê em Kurã (manto tecido com fios de urtiga), de 1906.*

*MAE - USP*

*Foto: Sergio Baptista da Silva*



*Grafismo ra ror ê em galerias subterrâneas*

*Morro do Avenal - Urubici - SC*

*Detalhe de foto de RoHR, 1972*



Na cerâmica arqueológica Proto-jê meridional, este grafismo pode ser observado na "Fase" Guatambu da "Tradição" Taquara, datada de 950 A.D..

Nas galerias subterrâneas do Morro do Avencal - Ubirici/SC, este grafismo aparece gravado no arenito. Em São Paulo, em 1906, alguns anos anteriores à época da chamada "Pacificação" dos Kaingang paulistas, este mesmo grafismo ocorre em outro tipo de suporte: um kurã, manto tecido com fios de urtiga.

Atualmente, o ra ror ê encontra-se pintado no corpo dos homens kainru-kre de Iraí/RS, que participam de " danças guerreiras ", exibidas para autoridades ou em ocasiões especiais, dentro de um contexto político de luta pelas terras expropriadas e marcação de identidade étnica.



*Grafismo ra ror ê em pintura corporal.  
Kaingang de Iraí - RS - 1996  
Foto: Sergio Baptista da Silva*

### O Modelo Tayngava e a Panela Tauva: Grafismo e Cerâmica Asurini<sup>27</sup>

"O grafismo Asurini é um bom exemplo das complexas inter-relações entre artes plásticas e os domínios da natureza, do sobrenatural e do humano.

Os Asurini, de língua tupi-guarani, habitam as margens do curso inferior do Xingu no Pará. Apesar das condições adversas - um abalo demográfico de 50% da população, na época do contato em 1971 - os Asurini continuaram a realizar seus rituais religiosos e a praticar sua arte, o que muito os auxiliou para sobreviver.

Entre eles, a arte ultrapassa a função utilitária e decorativa para ocupar o lugar de uma manifestação intrinsecamente constitutiva de uma cultura indígena tradicional.

Neste quadro convém assinalar a importância da arte gráfica nesta sociedade assim como o papel da mulher na sua execução e reprodução.

A mulher é ao mesmo tempo a principal responsável pelas atividades agrícolas, base da economia do grupo - daí a importância da oleira - e pela transmissão de princípios e noções fundamentais da cosmologia e filosofia Asurini através de signos visuais.

As representações gráficas são essencialmente abstratas, seu repertório é padronizado, mas passível de múltiplas recombinações. Os Asurini aplicam estes desenhos geométricos em diferentes suportes (corpo humano, cerâmica, cabaças) e com diferentes técnicas (pintura, gravura e tatuagem). A maioria dos desenhos é uma readaptação de um padrão estrutural conhecido pelo nome tayngava (imagem, réplica do Ser humano). Este padrão é entendido como uma regra formal, a partir da qual os desenhos são elaborados.

---

<sup>27</sup> Texto elaborado à partir de dados de Müller, R.P. *Os Asurini do Xingu (História e Arte)*, Ed. da UNICAMP, Campinas, 1990 e de dados transmitidos pessoalmente por Fabíola Andrea Silva, etnoarqueóloga, doutoranda do PPGAS - USP.

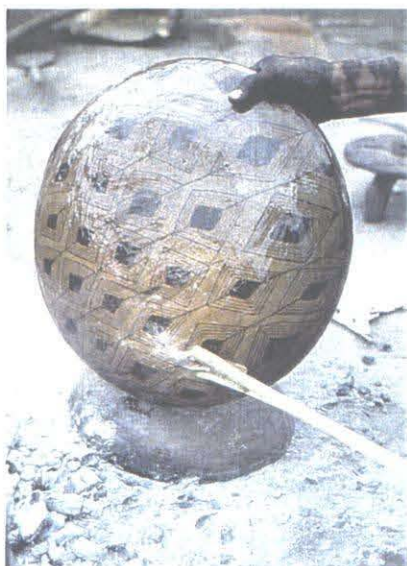
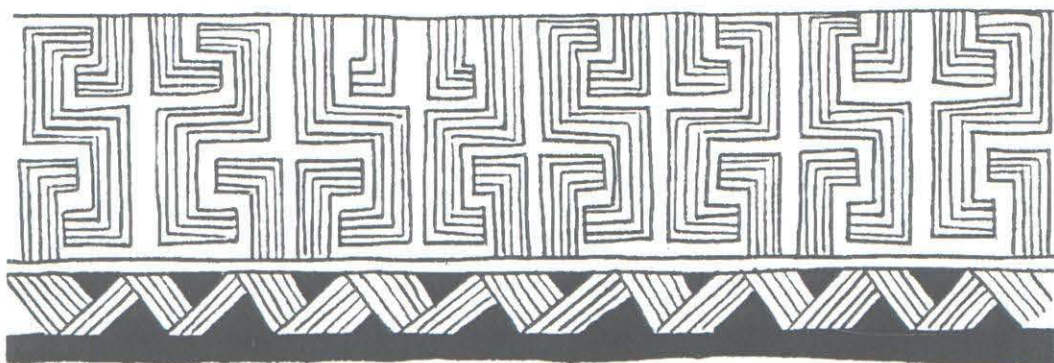


Foto Aldo Lo Curto, 1995

A cerâmica, por exemplo, é decorada com uma imensa gama de motivos, com diferentes significados, sendo que a maioria deles apresenta como unidade mínima o tayngava. Este conjunto de motivos padronizados são adaptados aos suportes em que são desenhados, estabelecendo uma relação íntima entre grafismo e forma e entre forma e significado.

As regras de estilo possuem uma característica formal, a geometrização infinita do espaço, que corresponde a um modo de percepção totalizante: a técnica do negativo/positivo e que revela o modo como uma realidade visual é percebida: o claro/escuro, fundo/superfície configuram imagens.

Sendo assim, a geometrização infinita do espaço articula diferentes domínios cósmicos através de abstrações visuais portadoras de conteúdos simbólicos. E de fato, na praxis Asurini, os espíritos participam do cotidiano e os xamãs por sua vez os visitam, podendo, nas suas viagens oníricas, se transformar em divindades.



Padrão decorativo de peça de cerâmica Asurini. Motivos tayngava e pirinyña.  
Desenhos de Filipeli Jr.

A cerâmica Asurini é também uma expressão plástica de destaque num conjunto simbólico constituído por objetos, ornamentação corporal, coreografia, canto e música instrumental, que configuram o aspecto expressivo, performático durante o ritual cosmogônico, o Turé. Durante a dança do Turé, a cerimônia que se desenvolve ao redor de uma grande panela de barro, a tauva rukaia, constitui-se em um dos principais momentos deste ritual, relacionado a várias instituições: à celebração dos mortos, à guerra e à iniciação dos jovens. Sobre o corpo desta panela há apliques em relevo, que representam animais que, supõe-se, constituem uma isca para atrair o espírito feminino da água, a tauva e a cobra, entidade sobrenatural que dança ao redor da panela na mesma ocasião.



*Panela de barro Asurini, "Tauva Rukaia".  
Coleção Regina P. Müller, 1980*

Para entender as múltiplas mensagens transmitidas pelas artes plásticas aqui em pauta, a cerâmica, os grafismos e os apliques, é preciso entender que os apliques são feitos por um homem, o chefe da casa grande onde se desenvolve o ritual e que os animais representados são os pajés primordiais, especialmente o sapo, o primeiro kauariva, instaurador do ritual. Hoje, no final da cerimônia, os jovens iniciados pulam por cima da panela, tal como o faziam os peixes por cima do pari, armadilha tradicional, obedecendo ao seu dono, o jacaré, também um kauariva.

Durante os rituais xamânicos masculinos, o lugar para onde se dirigem os espíritos é a tocaiá, uma cabana de folhas, vista pelos Asurini como uma armadilha para capturar animais. No Turé que também inclui um ritual xamanístico - feminino desta vez - realizado para invocar a tauva e a Cobra, o lugar para o qual se dirigem os espíritos fica associado à panela, artefato fundamental para a realização da atividade feminina por excelência: a preparação do alimento".



*Mulher Asurini pintando  
panela de barro.  
Foto: Fabíola Silva, 1998*

"Cabe ressaltar, ainda, que além dos objetos que eles mesmos produzem, os Asurini também reafirmam sua identidade cultural e estabelecem esta correlação de diferentes domínios cósmicos através da significação dos vestígios arqueológicos existentes em seu território, como por exemplo, da cerâmica arqueológica - esta eles atribuem à personagem mítica Anumai que no passado se retirou para um outro mundo em companhia de xamãs primordiais.

No caso Asurini é possível constatar que eles consideram os vestígios arqueológicos como sendo os testemunhos da existência e presença de seus heróis e ancestrais míticos. Neste sentido, é preciso entender a incorporação dos vestígios arqueológicos no cotidiano Asurini - independentemente de uma continuidade histórica comprovada entre eles e aquelas populações que os produziram - como um dos aspectos da construção e manutenção de sua identidade étnica na medida em que são elementos materiais que falam para eles sobre a sua ancestralidade e contribuem para a manutenção de sua memória cultural.

Para o arqueólogo estes dados evidenciam que o interesse e a interpretação dos vestígios do passado não é exclusividade do seu saber científico, podendo ser objeto de discursos diferenciados, embasados por diferentes visões de mundo e constituindo-se em um recurso cultural essencial para as comunidades vivas.

Além disso, o interesse arqueológico em observar e registrar aspectos relativos às concepções estéticas e de produção dos itens materiais reside na sua relevância para a compreensão dos diferentes processos culturais que influenciam e afetam a formação dos registros arqueológicos.

Em se tratando da relação entre funcionalidade e decoração dos vasilhames, por exemplo, estes dados podem vir a contribuir na construção de modelos que superem as análises meramente tipológicas das vasilhas, chamando a atenção para a importância de aspectos como a dieta alimentar, a organização social e os simbolismos culturais subjacentes à elaboração das formas cerâmicas e à sua utilização.

Finalmente e, acima de tudo, pode-se dizer que as populações ceramistas históricas constituem um campo privilegiado de pesquisa e aprendizado para os arqueólogos. A possibilidade de vislumbrar a dinâmica dos processos de produção e uso da cerâmica, bem como de sua simbologia, implica na necessária complexificação do campo interpretativo desta área de interesse da arqueologia".

### Colocando Sonhos E Transes No Papel<sup>28</sup>

"Entre os Waurá, grupo indígena de língua Aruak do Alto Xingu, o xamanismo encontra-se no centro da produção artística. Sonhos, transes, doenças graves, morte, assim como as festas de máscaras e flautas constituem os contextos de visualização do "sobrenatural" e, mais recentemente os desenhos sobre papel recolhidos por antropólogos. Todos os artefatos da cultura material (máscaras, bancos e painéis zoomorfas) e também os desenhos "geométricos" que os decoram, foram um dia sonhados, vistos em transe pelos xamãs ou doentes graves ou transmitidos pelos ancestrais, que os teriam aprendido diretamente com os personagens míticos donos dos conhecimentos artísticos. Tais imagens reportam-se a um universo visual vastíssimo e em geral abordam temas pertinentes às classificações cosmológicas e aos seres "extra humanos" do cosmo conhecidos como Apapaatai e Yerupöhö.



*"Apapaataí Yanuma Kapi", monstro aquático bicéfalo. Autor: Ajokumã. Coleção Aristóteles Barcelos Neto, 1998. Técnica: lápis de cor. Foto: Thomaz Harrez.*

<sup>28</sup> Barcelos Neto, A. *Arte Figurativa na Amazônia*, mimeo, 1999. (Resumo)

O Waurá tem grande prazer em explorar a figuração e as possibilidades técnicas dos meios e suportes, sejam estes tradicionais (argila, palha, madeira) ou recém introduzidos.



*Cerâmica zoomorfa Waurá.  
Coleção Aristóteles Barcelos Neto*



Outrossim, comparando-se os desenhos sobre papel feitos com tintas, lápis de cor, grafite e pastel nas décadas de 1970 e 1980 com as coletadas em 1998, evidencia-se uma considerável complexificação formal e temática recente, o que indica que está em curso um amadurecimento e interesse dos Waurá por essas novas técnicas de expressão artística. A postura dos artistas indígenas em relação ao material oferecido pelos antropólogos é bastante crítica, exigindo cada vez mais materiais que proporcionem bons resultados plásticos e estéticos.



As imagens de Apapaatai e Yerupöhö existem de modo "bruto" nos sonhos e descrições verbais dos xamãs, elas formam um esqueleto conceitual da imagem figurativa e que talvez passaria despercebida caso não fosse expressamente solicitado aos xamãs o seu registro em suportes bidimensionais. Papel, lápis e tinta constituem um contexto especial de (re) criação das imagens oníricas a partir da expressão plástica.

O estudo particularizado dos desenhos de cada xamã - visionário aponta significativas variações interpretativas de cada tema.



*"Sapukuya wá Yuluma", apapaataí iynain.*

*Autor: Akuna.*

*Coleção Aristóteles Barcelos Neto*

*Foto: Thomaz Harrez.*

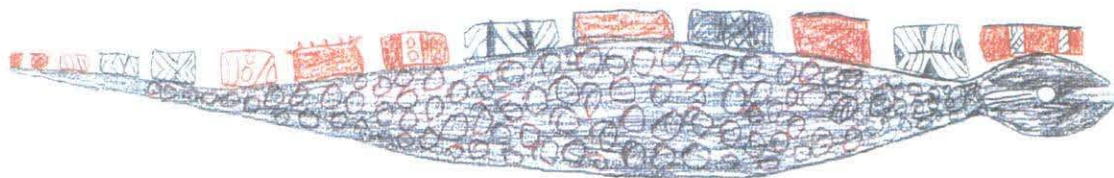
Nesse contexto de criação das imagens de seres "sobrenaturais", deve-se ter claro que os Apapaatai e seus conhecimentos artísticos (pinturas, ornamentos, danças, músicas, festas) são sempre descobertas pessoais: a experiência com o "sobrenatural" é essencialmente de ordem individual.

Cada desenhista, através da interpretação visual de seus sonhos, contribui para a constituição de uma iconografia do cosmo Waurá e torna-se de fato um discurso nativo sobre este cosmo. Nesse sentido, a escolha metodológica do desenho sobre papel parece uma estratégia minimamente capaz de dar conta do processo de produção da imagem figurativa e de atingir as noções a ela ligadas.

Os conhecimentos iconográfico e musical sobre os seres "extra humanos sobrenaturais", reportam-se diretamente aos domínios da doença e da cura.

O universo simbólico da arte Waurá está fortemente ligado às relações entre os homens e os Apapaatai, sendo estes os "donos" de quase tudo o que se conhece em termos de artes expressivas. As execuções de uma canção, de uma panela, de um desenho, de uma pintura corporal ou de uma máscara estão carregadas de importante sentido mágico, pois o que está ali não é uma criação puramente humana: é a transferência de uma parte do mundo dos seres "sobrenaturais" para dentro da vida humana. Esse processo de transferência se dá através da miniaturização de um mundo poderoso e perigoso, com os quais os humanos convivem. A miniaturização por meio de obras de arte, é um dos poucos meios de "domesticar" os Apapaatai. São os xamãs - visionários que informam aos demais indivíduos os cânones plásticos e estéticos aprendidos entre os Apapaatai, que de fato são os modelos originais (e originários) para a produção artística.

Como se observa, a transposição da imagem dos seres sobrenaturais para o papel tem implicações simbólicas muito sérias para os Waurá, a mais importante talvez seja o status potencialmente vivo da imagem: o desenho não é uma mera representação no sentido ocidental, ele é, antes de tudo, uma duplicação do Ser em causa, a sua presentificação".



*"Kamalu Hai" carregando nas costas suas panelas cantoras.  
Desenho em papel - Autor: Kuri.  
Coleção Aristóteles Barcelos Neto*

Observa-se fenômeno parecido ao dos Waurá entre os Galibi-Marworno<sup>29</sup>, um povo Karib do rio Uaçá e os Karipuna do rio Curipi<sup>30</sup>, ambos habitantes da região do Oiapoque, Amapá. Estes povos de origem bastante heterogênea e há muitos séculos em contato com os colonizadores, não falam uma língua indígena, mas sim o patois enquanto língua nativa. Além disso são católicos. Preservam entretanto o ritual do Turé e conservam uma arte que é criada pelos espíritos karuanã, do "outro mundo", sonhada e transmitida pelos xamãs. São esculturas, pinturas, artefatos de plumária, cantos e instrumentos musicais. Durante o Turé os índios delimitam no pátio um espaço sagrado e erguem no centro um mastro pintado que no topo possui a forma de um maracá, por onde o espírito da Cobra Grande vem e desce para conviver e festejar com os humanos. Durante a dança do Turé, os humanos homenageam os karuanã, agradecendo as curas concedidas durante o ano e oferecendo-lhes o cigarro tawari e o cachiri, bebida fermentada em grandes e belos potes fabricados apenas pelos seus vizinhos, os Palikur, um povo Aruak, do Rio Urukauá. E nesta ocasião, uma simples escultura de madeira, um banco que represente uma ave, o maguari, por exemplo, receberá como adorno uma pena para indicar que naquele momento o espírito da ave sobrenatural entrou no seu corpo para participar da festa.



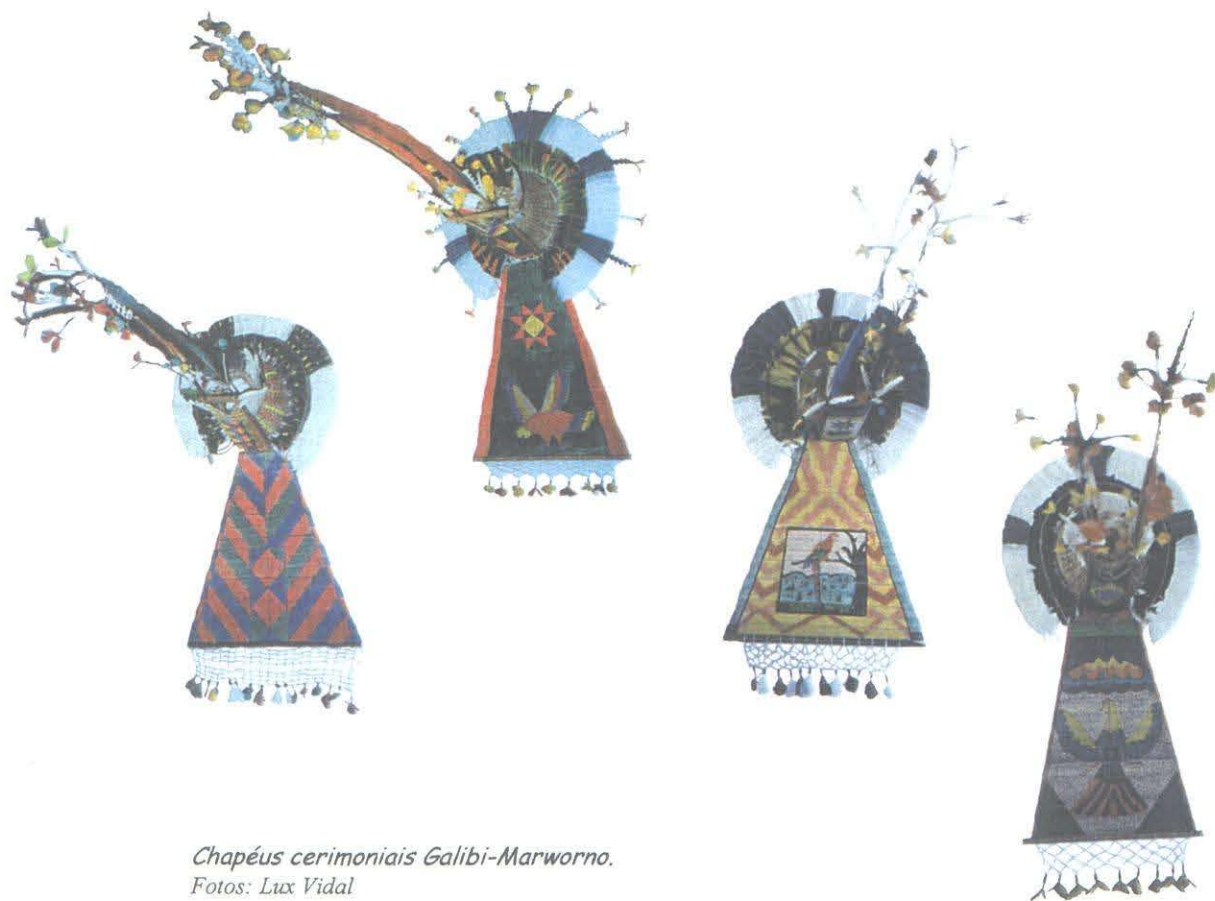
*Banco zoomorfo  
representando arara.  
Índios Galibi-Marworno.  
Foto Lux Vidal*

<sup>29</sup> Vidal, L. "Caracterização Etnográfica Galibi-Marworno". Mimeo, 1999.

<sup>30</sup> Tassinari, A. M. I. *Contribuição à História e à Etnografia do Baixo Oiapoque*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1998.

Do ponto de vista gráfico, pouquíssimos motivos são o suficiente para ornamentar o mastro, os bancos, as cuias nas quais a bebida é servida e o rosto dos festeiros: um desenho em ziguezague, um losango, pontinhos, as vezes a estrela D'Alva, guia dos navegantes, ou a representação de nuvens levemente avermelhadas pelo sol nascente, cobrindo os campos inundados do Uaçá. Mais nada.

Por outro lado, as festas católicas, especialmente a de Santa Maria entre os Galibi-Marworno e a do Divino , entre os Karipuna, e mesmo a de São Benedito, obedecem a outros parâmetros religiosos e estéticos, formando, entretanto, junto com o Turé, a expressão de uma cosmologia rica e acolhedora de várias tradições.



*Chapéus cerimoniais Galibi-Marworno.  
Fotos: Lux Vidal*

A Poética Kaxinawá: Uma Visão do Ausente<sup>31</sup>

*Canto feminino de entrega da rede nova:*

<i>Yawa nuxa yawa nuxee eee e</i>	O couro da queixada, o couro da queixada eee e
<i>yawa nuxa ikiki</i>	Nos cobrimos com o couro da queixada
<i>dispi dabe tedabes</i>	Atem as cordas
<i>Tedabes kawankin</i>	Atem e balancem
<i>min disi tewewe</i>	Atem suas redes
<i>txana disi tewewe eeeee</i>	Atem as redes do japim eeeee
<i>nai bai teweweeee</i>	Atem o caminho do céu eee
<i>badi sintan teweweeee</i>	Atem o arco-íris do sol eee
<i>nai bai teweweeee</i>	Atem o caminho do céu eee

"Muito da beleza de uma aldeia Kaxinawá (grupo Pano que habita o estado do Acre e a região fronteira do Peru com o Brasil) não é visível a olho nu. No dia a dia vê-se apenas fragmentos de um característico desenho labiríntico, cobrindo alguns rostos, faixas de rede e cestos. Os corpos são cobertos por roupas marcadas pelo uso. Somente nas festas usa-se adornos como cocares relativamente modestos e em algumas ocasiões o líder de canto veste uma roupa ritual tecida com motivos geométricos, roupa esta chamada de 'vestido do *Inca*', entidade mítica de suma importância para os Kaxinawá.

O único instrumento de acesso à visualização da beleza (propositalmente) oculta do mundo Kaxinawá é uma escuta atenta que supõe uma lenta familiarização com a língua e o rico imaginário que surge nas narrações míticas e nos cantos rituais. A performance ritual dos Kaxinawá não é marcada pela teatralidade e exuberância visual dos adornos, mas pela exuberância das imagens não representáveis mas sistematicamente invocadas nos poemas cantados em contextos rituais.

<sup>31</sup> Elsje M. Lagrou, professora da Universidade Federal de Santa Catarina. Lagrou, E. M. *Caminhos Duplos e Corpos. Uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawá*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1998.

A realização estética Kaxinawá não termina no lento cantar de um grupo de pessoas num final de tarde observado pelo visitante, mas se revela nas imagens que surgem das palavras cantadas sobre um mundo habitado por 'deuses' ou 'donos' que povoam um mundo aquático e celeste onde todos são pintados e ornamentados, onde todos são 'gente de verdade' ou seja seres humanos perfeitos, belamente enfeitados. Estes mundos são celebrados em rituais coletivos e visitados em sonho ou em visões, pelos xamãs e por todas as pessoas adultas.

Um ritual específico, que implica na ingestão coletiva do alucinógeno ayahuasca (*nixi pae*) por homens e jovens (raramente por mulheres por causa da sua susceptibilidade na idade reprodutiva), visa o treinamento desta visão que prescinde dos olhos e da luz do dia. Novamente, para o visitante desavisado, nada de muito visível acontece. As pessoas tomam um copo e se retiram nas suas redes onde começam a cantar, de maneira cada vez mais cadente até que o canto se silencia. Através dos cantos e da visão provocada pela bebida cujo dono é a grande cobra mítica, *Yube*, a pessoa aprende através do *yuxin* ou alma do olho a ver o mundo que a luz do sol esconde: a outra face da floresta com seus animais, onde todos são gente, belamente pintados e paramentados.

Os desenhos traçados pelas mulheres na pintura facial e os motivos tecidos nas redes são caminhos a serem visualizados pelos homens ao entrarem em transe e ao escutarem o canto que delinea os passos a seguir, descrevendo a geografia cósmica que se desenrola frente aos olhos fechados do iniciado. A arte de ver beleza neste mundo não encontra portanto seu equivalente na expressão figurativa ou representativa Kaxinawá. Trata-se por definição de uma visão do ausente, daquilo que foge da luz do dia e do peso de uma existência incorporada. É por esta razão que só existe um meio de expressão para esta experiência eminentemente visual: o poema cantado que traça um caminho de palavras e sons para uma consciência ou alma que é considerada como tendo sua sede nos olhos e no coração".

### Sobre a Etnomusicologia Recente das Terras Baixas<sup>32</sup>

"A etnomusicologia das terras baixas da América do Sul, detentora de algumas das descrições mais antigas do mundo sobre "música primitiva" - as de Léry sobre canções tupinambá do Rio de Janeiro (de 1558) e de Montoya sobre categorias do mundo musical guarani (de 1639) -, não conheceu desenvolvimento moderno mesmo que de longe comparável àqueles que tiveram como palco regiões como a África, a América do Norte e o Sudeste Asiático. Durante os últimos vinte e poucos anos, porém, a área vem passando por um crescimento significativo que parece ter perspectiva de continuidade<sup>33</sup>. Este crescimento se expressou pela publicação de monografias, tanto etnomusicológicas quanto com outras especializações, que encontraram na música um tema relevante.

A produção em referência tem como primeira característica a proveniência das duas grandes áreas acadêmicas tradicionalmente formadoras do sub-campo: antropologia e música. Eventualmente, inclusive, o rótulo "etnomusicologia" não comparece para identificar muito dessa produção, conhecida assim muitas vezes através de entradas como "antropologia da música", "antropologia musical" e outras. De qualquer sorte, o que parece estar maduramente constituído nos sistemas de ensino e pesquisa é o interesse das músicas indígenas como tema de investigação. A Segunda característica da literatura em comentário é que ela está sendo produzida por nacionais de muitos países diferentes, como o Brasil, a França e os Estados Unidos, o que lhe dá uma forte marca internacional.

---

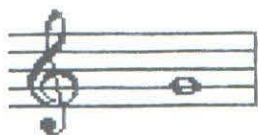
<sup>32</sup> Rafael de Menezes Bastos, professor doutor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>33</sup> Ver, por exemplo: (1) Bastos, Rafael de Menezes. *A Musicológica Kamayura: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Funai, 1978. (2) Beaudet, Jean-Michel. *Les Orchestres de Clarinettes Tule des Wayãpi du Haut Oyapock*. Ph. D. Dissertation in Anthropology, Nanterre: Université de Paris X, 1983. (3) Cruz Mello, Maria Ignez. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de mestrado, PPGAS, UFSC, 1999. (4) Piedade, Acácio Tadeu. *Música Ye'pâ-masa: por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Tese de mestrado, PPGAS, UFSC, 1997. (5) Silva, Domingos A.B. *Música e Pessoaalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purus*. Tese de mestrado, PPGAS, UFSC, 1997.

No período em toque, a temática musical encontrou importantes portas de entrada nos estudos sobre a mito-cosmologia, a filosofia, as artes - inclusive a música, ela mesma -, o ritual, a cognição, o simbolismo, a história, a política e outras. Apesar de ter na monografia seu modo textual corrente de explicitar-se, a perspectiva comparativa - feita de dentro da própria etnografia - tem sido uma das marcas mais fortes da produção em consideração. Isto se sustenta na convicção, por parte dos etnólogos em geral, de que as terras baixas constituem um grande "sistema mundial" - comunicante inclusive com os Andes - assentado sobre a existência de uma ampla rede de comunicações onde as artes e a artisticidade desempenham papel absolutamente crucial .



*Xamã Wauja tocando trompete 'Laptauana'.  
Foto Maria Inez Cruz Mello*



Por "artisticidade", entende-se aqui um estado geral de pensar, agir e fazer abrangentemente artístico, em busca da beleza. Este estado geral, segundo os estudos tematicamente mais variados - cobrindo assim não somente aquilo que o Ocidente consagrou nas "artes" -, parece ser uma característica importante das culturas da região, para as quais, as coisas e seres do mundo são e constantemente estão se tornando em obras de arte. Isto, das pessoas ao cosmo, passando pelo mundo dos seres e coisas do mundo. A propósito, a

palavra "kosmos" em grego aponta para o sentido de "enfeite", "adorno", ou seja aponta para aquelas coisas que superam o "kaos", desordem ininteligível e sensível. Desta maneira, a cosmologia - domínio globalizador por excelência da etnologia das terras baixas no mesmo período - pode ser vista como um pensar, um fazer, um agir congênitamente estético-artístico.



Vale apontar, finalmente, que o reconhecimento, no período, do interesse dos estudos etnomusicológicos nas terras baixas tem encontrado no plano também político das relações das sociedades da região com o mundo dos brancos um importante fator: a musicalidade e a artisticidade em geral tão característica desses povos tem sido ela mesma uma alavanca de sensibilização e solidariedade dos "civilizados" que, com toda razão, se encantam com a produção artística ameríndia. Apesar de ainda incipientemente mas em ritmo sempre crescente, os próprios índios - com a ajuda de aliados cada vez mais numerosos - estão produzindo seus próprios discos e obras de arte em geral e lançando-os no mercado consumidor.

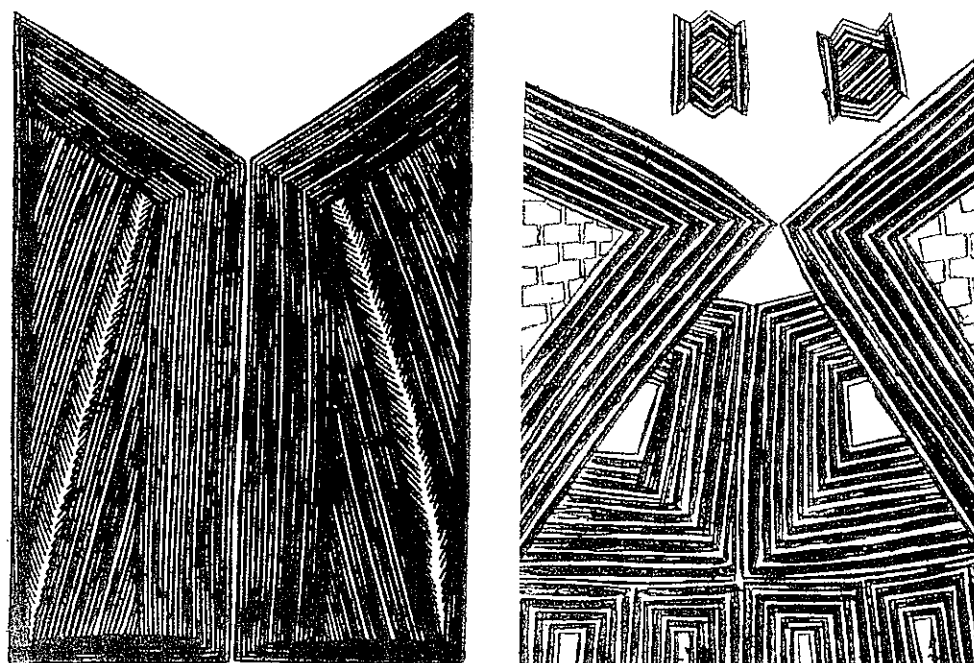
Alisto abaixo algumas das marcas principais dos sistemas musicais da região, de acordo com os estudos realizados nos últimos vinte e poucos anos:

1. a música parece constituir nas terras baixas um ponto estratégico da cadeia intersemiótica ritual, entre o universo das artes verbais (poética, mito) e o mundo das expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, sistemas de adereços) e coreológicas (dança, teatro).
2. a dimensão timbrística parece ter uma importância central nos sistemas musicais da região. Evidentemente, isto não significa que intervalos (melodias) e durações (ritmos) não são importantes aqui. A literatura, porém, tem evidenciado que o mundo das texturas e qualidades sonoro-musicais - ou seja, das "personalidades" sonoro-musicais dos seres e coisas do universo - parece constituir o eixo das linguagens musicais em consideração.
3. a seqüencialidade é outra característica forte dos sistemas musicais em comentário, uma característica de natureza eminentemente morfológica. Isto significa que peças de música isoladas não parecem ser a tônica dos referidos sistemas mas, sim, seqüências articuladas delas. Isto parece ter a ver com uma competência básica das linguagens musicais das terras baixas: a de constituidoras do tempo sócio-cultural, tempo por assim dizer roubado da natureza pela musicalidade".

#### IV. Mudanças Históricas e Tempos Atuais

Situações históricas novas propiciam e muitas vezes exigem a formulação de novos significados ou a recriação de símbolos tradicionais. Assim cada cultura se mantém nesta tensão provocada pela articulação entre tradição e inovação. Essa tensão é vivenciada, coletivamente através do tempo, e seu produto dá, a cada cultura em particular, sua própria face.

As inovações podem ser internas, em se tratando de grupos que possuem uma tradição comum, como no caso da pintura corporal entre os Kayapó. Nos desenhos desta pintura corporal percebem-se variações que cada sub-grupo introduziu, ao longo do tempo e por intermédio de seus artistas. Tais variações são responsáveis pela definição, ao cabo de um dado período de tempo, de um estilo próprio a cada subgrupo, capaz tanto de identificá-lo em sua especificidade quanto demonstrá-lo membro de uma tradição mais ampla, a dos Kayapó.



*Diferenças de estilo entre as pinturas das mulheres Kayapó-Xikrin (esq.) e Kayapó-Mekranoti (dir.).*

Outro exemplo seriam os *licocós*, modelados pelas índias Karajá, tanto na sua versão clássica como moderna. Estas bonecas despertaram cedo a atenção dos etnólogos por sua semelhança com a Vênus do paleolítico europeu. Segundo Darcy Ribeiro<sup>34</sup>:

"Os antigos *licocós*, conformados segundo padrões mais rígidos, apenas permitiam que as oleiras expressassem seu virtuosismo pela reiteração primorosa dos velhos moldes. Isto é o que se deduz do exame de dezenas de peças de antigas coleções museológicas no qual se ressalta tanto a beleza plástica como a relativa pobreza temática. Nas coleções modernas, ao contrário, é ostensivo o gosto de variar, experimentar, fantasiar, de oleiras que retratam com barro a vida diária, representando cenas de dança cerimonial, com figuras mascaradas; episódios movimentados de caça e de pesca.



*Representação de tipo tradicional da figura feminina. Índios Karajá. Coleção Museu Nacional*

A mutação se processa forçada pela mudança da clientela, e em consequência da produção em massa para atender ao gosto do mercado.

Outro fator básico para esta transformação estética foi uma alteração técnica, também vinculada ao mercado". Hoje, os *licocós* são cozidos e mais resistentes, possibilitando novas formas.

"Somam-se aqui como se vê, por um lado uma tradição que havia criado uma bela estilização da figura humana e a súbita liberação da fantasia do artista para o exercício da criatividade, pela mudança repentina do grupo de apreciadores e consumidores. E por outro lado esta inovação técnica que entra em função possibilitando um novo estilo de modelagem reconhecidamente originário do antigo, mas largamente contrastante".

<sup>34</sup> Ribeiro, D. "Arte Índia" in *SUMA Etnológica Brasileira*, 39-41.

Por sua vez, sociedades com uma história antiga e prolongada de contato intra e inter-étnico separam nitidamente uma arte produzida "para dentro" daquela produzida "para fora", para o mercado.

"A região do Alto Rio Negro é uma área de intercâmbio por excelência, tanto social como material, pois os distintos povos indígenas de fala Tukano, Aruak ou Maku e de Língua Geral que aí habitam sempre permutaram artefatos de uso cotidiano e ritual. A colonização, iniciada nas primeiras décadas do século XVIII, franqueou o contato com missionários religiosos, militares e comerciantes, ampliando o leque da produção e comércio de objetos manufaturados.

Na região mencionada os bens materiais são classificados em duas categorias abrangentes que são referidas pela população indígena, em português, como "artesanato cultural" e "artesanato". A primeira categoria engloba objetos que se caracterizam por serem, além de bens materiais, bens simbólicos, e, nessa perspectiva são marcadores de identidade étnica, permitindo estabelecer, por exemplo, diferenças entre os Tukano, os Baniwa e os Tuyuca, pois os primeiros são reconhecidos como produtores de bancos e os demais como confeccionadores de raladores e canoas, respectivamente. Os objetos que detêm essas características fundamentam as trocas cerimoniais nas comunidades e, em São Gabriel, atuam enquanto insígnias étnicas no cenário político local, destacando determinada especificidade cultural, inclusive, para opor os índios aos brancos. A segunda categoria, a do "artesanato" compreende um vasto rol de objetos que não proporcionam uma identidade específica, representando antes bens que são produtores de outros bens, porque comercializados. Outrossim, algumas dessas produções, como os cestos de arumã com desenhos contrastados possuem técnicas que são dominadas por diferentes grupos indígenas. Nesse quadro, a tecelagem de tucum constitui uma atividade que pode ser exercida tanto por uma mulher Tukano como Baniwa, Baré ou Desano e, portanto, não corresponde a uma especialização artesanal. Conseqüentemente, os bens comerciais devem ser apreciados em um contexto mais amplo, relacionado com formas de trabalho remunerado introduzidas há mais de três séculos pelos agentes de contato<sup>36</sup>.

Temos conhecimento ainda, em sociedades onde ocorreram mudanças drásticas nas últimas décadas, de rituais altamente inovadores que reúnem e ressaltam símbolos e significados antigos e atuais, sem aparente contradição. Um bom exemplo é o ritual do "Dia das Crianças" entre os Kayapó-Xikrin, que eles aprenderam com os regionais dos povoados vizinhos à Reserva e incorporaram a seu calendário festivo.

Naquele dia um caminhão trazendo presentes, brinquedos coloridos e de plástico, é colocado no meio do pátio da aldeia e as crianças são literalmente "enfeitadas" com camisetas, *shorts* e tênis novos para a ocasião. Esta nova, digamos, apresentação é muito apreciada por todos e hoje já considerada uma tradição.



*Máscara Mekaron.  
Lux Vidal, 1980.*

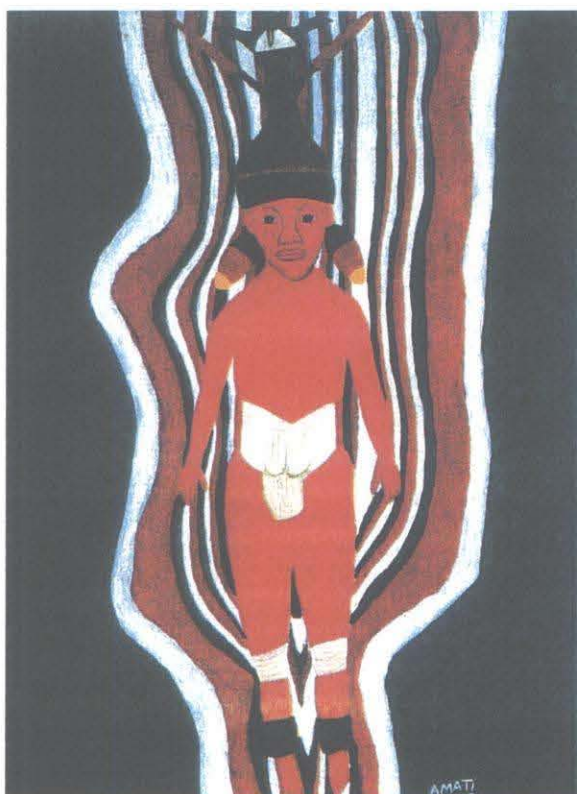
Entre os mesmos Kayapó-Xikrin, por outro lado, a criatividade sempre teve livre curso nas apresentações teatrais com a máscara mekaron. Trata-se de uma brincadeira concorrida, uma troca de perguntas e respostas entre a platéia hilariante e o mekaron. Este, protegido pela máscara e com voz alterada, emprega toda a sua arte no desvendar "mil e uma verdades". Contrariamente à arte gráfica, nesta sociedade, esta manifestação estética expressa todo um questionamento social e político que procura esclarecimento e sentido por meio de uma performance improvisada.

<sup>35</sup> Texto de Lucia H. Van Velthem. Antropóloga do Museu Paraense Emílio Goeldi e Diretora do Museu Municipal de Belém.

O aspecto lúdico e pessoal é muito desenvolvido nas sociedades indígenas e aparece em várias ocasiões. Por exemplo os Waiãpi do Amapá desenham quando sentem vontade e inspiração e os Ticuna experimentam uma gama variadíssima de temas, e às vezes com muito humor.

Visto agora de um outro ângulo, há um aspecto novo que deve ser ressaltado: trata-se da arte de grupos minoritários em Estados-Nações e a articulação desses dois mundos, o que implica, além de questões relativas à arte, aspectos políticos e jurídicos.

Ainda que incipientes e não sempre devidamente reconhecidas, experiências inovadoras e mais individualizadas vem surgindo nas artes plásticas e em eventos musicais. Entre os pintores destacam-se artistas Ticuna e Tukano do Amazonas e Trumai do Alto Xingu. Feliciano Lana, Desâna da região do Rio Negro, que em belíssimas aquarelas traz para o mundo das imagens diferentes aspectos da mitologia de seu povo, expôs seu trabalho em vários locais do Brasil e em outros países.<sup>36</sup>



*Desenho de Amati.  
Coleção Vandir Waidle*

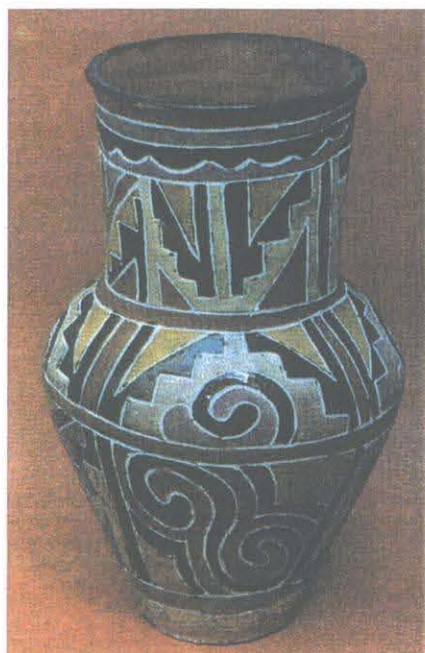
Com um estilo muito diferente, Amati, artista Trumai, se destaca pela representação estilizada e estática de suas personagens e o uso de cores fortes e contrastantes, especialmente o vermelho, o preto e o branco.

<sup>36</sup> Berta, R. "A Mitologia Pictórica dos Desâna" in *Grafismo Indígena*, 1992.

"Os Ticuna desenvolveram uma arte muito especial a partir dos desenhos que decoram as máscaras rituais, reproduzidas em papel e mais recentemente em xilogravura, técnica aprendida com os Inuit, convidados por eles para um intercâmbio artístico. Segundo o professor Ticuna, Iracy F. Araújo, a arte dos esquimós tem muitas coisas parecidas com a arte dos Ticuna:

'Eles gostam de representar os animais que vivem no gelo, nós também desenhamos os animais que vivem na floresta.'

Uma outra iniciativa interessante, recentemente realizada, pode trazer elementos para refletir sobre novas possibilidades de utilização da arte produzida pelos povos indígenas. Trata-se de uma série de desenhos-recriações de padrões tradicionais, elaborados por mulheres Kaduveo da aldeia de Bodoquena, Mato Grosso, para serem estampados em azulejos destinados à decoração da fachada de um conjunto habitacional, localizada na ex-Berlim Oriental, apresentando-se ao lado de obras de outros artistas brasileiros importantes<sup>37</sup>."



*Pote de cerâmica Kaduveo.  
Coleção FFLCH-USP – 1987  
Ex-Acervo Plínio Ayrosa, USP SP*



*Padrão decorativo Kaduveo, normalmente aplicado no corpo, na cerâmica ou no couro curtido. Desenhos elaborados com canetas coloridas.*

*Coleção Jaime G. Siqueira Jr. - 1987*

<sup>37</sup> Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas. "Arte". MEC/SEF, Brasília, 1998.

Estes artistas por sua vez são índios que, com estilo próprio, retratam seu mundo cultural. As suas obras são expressões de identidade e/ou afirmação étnica.

Não existe no Brasil, como acontece nos Estados Unidos, índios cuja arte seja de cunho "moderno", sem nenhuma conotação étnica, artistas que por motivos ideológicos são mesmo contrários a uma arte étnica (Graburn)<sup>38</sup>. Uma maneira diferente de ser e de se sentir índio no mundo de hoje. Por outro lado, também não existe no Brasil como no Canadá um grande centro de ensino de artes plásticas como o Centro Cultural Indígena Ksan na Colúmbia Britânica que em 1973 consolidou e renovou a tradicional arte dos índios da Costa Noroeste.

Em 1993 foi realizado no Centro Ksan o 1º Simpósio Nacional de Artistas Nativos Canadenses e alguns brancos convidados. As províncias da Colúmbia Britânica, das planícies e das florestas do leste estavam todas representadas. Havia desde artistas de vanguarda, pós-modernos a artesãos tradicionais que não falavam o inglês e que haviam sido trazidos de suas aldeias. Segundo Graburn, presente ao encontro, a reunião foi difícil<sup>39</sup>. O Canadá, com a sua política nacional de multiculturalismo apóia abertamente as expressões culturais baseadas na etnia das minorias nativas. Desde 1940, aliás, o Canadá atribui aos artefatos indígenas o *status* de arte, circulando no mercado artístico. Os pós-modernos criticam e afirmam que não se deve vender etnicidade "inocentemente", trazendo aqui o debate para a esfera política.

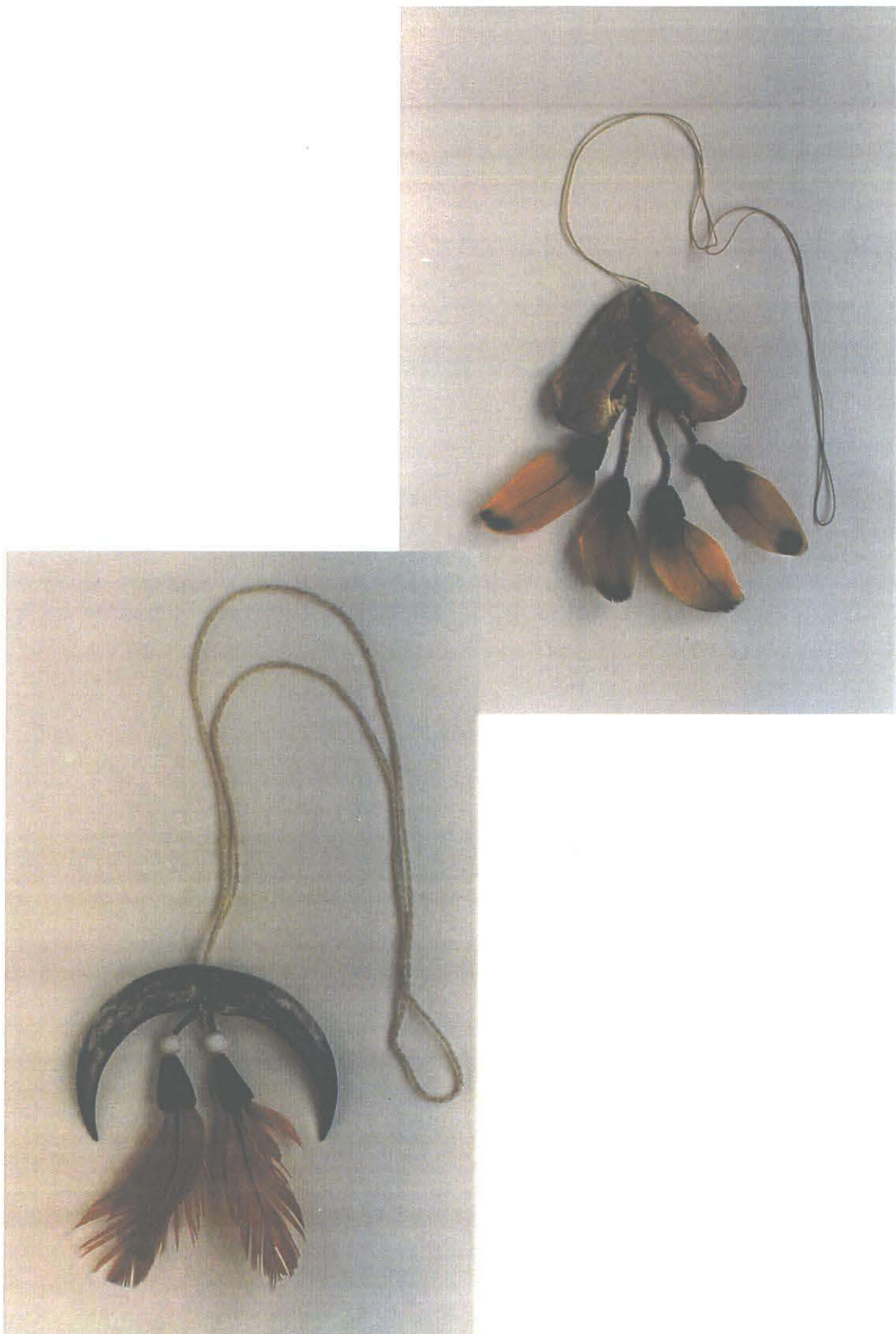
Sob este aspecto também, no Brasil não foi feita ainda uma reflexão mais aprofundada por parte dos próprios índios, estando em pauta muito mais uma discussão sobre direitos autorais, propriedade intelectual e o uso da imagem das sociedades indígenas enquanto coletividades.

---

<sup>38</sup> Graburn, N. H. H. "Ethnic Arts of the Fourth World: The View from Canada" in Whitten, D. and Whitten, N. Jr. (Ed.) *Imagery and Creativity*. The University of Arizona Press, 1993.

<sup>39</sup> Graburn relata que, em certos momentos, os índios chegaram a pedir a mediação de especialistas não índios em artes indígenas.





Colares Kayapó-Xikrin para comercialização  
Coleção Lux Vidal

## V. A Arte Indígena "fora de lugar, mas dentro do mundo"

Os dois exemplos apresentados a seguir tratam de eventos estéticos e sociais que pela sua teatralidade e espontaneidade, pelo inusitado, expõem literalmente e expressam concretamente o que até agora vinha-se apenas mostrando e analisando em situações convencionais.

No início dos anos 90, tive a oportunidade de visitar a reserva técnica do Museu de Etnologia de Berlim na Alemanha. Pela primeira vez, pude ver um manto e um tacape Tupinambá, certamente da época das viagens de Hans Staden ao Brasil. Havia também, expostas nas prateleiras, belíssimas cerâmicas Caduveo, da coleção de Guido Boggiani possivelmente, entre outros objetos.

Em uma vitrine, um pouco mais adiante, pude contemplar uma coleção de katcinas Hopi, "bonecas" que representam diversas divindades destes índios da América do Norte, e que haviam sido recentemente "alimentadas" com farinha de milho colocada a sua frente, por um grupo de índios Hopi, em visita ao museu. Além do alimento sagrado, os Hopi haviam trazido em sua bagagem grandes máscaras de madeira pintada, verdadeiras obras de arte contemporânea, para uma demonstração de seus rituais na capital alemã.

Continuando a visita, me deparei com um banco muito tosco, mas que reconheci em seguida como pertencendo aos índios Waiãpi do Amapá. Um típico banco de xamã. Estava em um canto, no chão, embrulhado em papel de jornal velho. Era propriedade do museu, me explicou o diretor da instituição, mas na década de quarenta havia sido transferido para a ex-União Soviética como butim de guerra e apenas recentemente devolvido após a queda do muro de Berlim.

Os museus, santuários da tradição e da transfiguração, propiciam estes eventos estéticos e perturbadores, viagens concretas e simbólicas, encontros fortuitos de humanos e objetos, "fora de lugar", fora do tempo mas ancorados no mundo.

Outra experiência, ainda mais recente, vem a mostrar o quanto situações inesperadas podem ser esclarecedoras sobre a relação das sociedades indígenas e sua arte.

Em maio/junho de 1997, no Centro Palácio Cultural Rio Negro de Manaus, foi montada a Exposição "Memórias da Amazônia", onde à apresentação dos objetos etnográficos recolhidos por Alexandre Rodrigues Ferreira no século XVIII se articulou uma programação densa de eventos da responsabilidade de sociedades indígenas. Foi um acontecimento importante e com múltiplos desdobramentos<sup>40</sup>.

A coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira encontra-se em Portugal e nunca havia sido mostrada no exterior. A escolha de Manaus e não, por exemplo, São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo Belém, segundo o organizador da exposição, teve como objetivo proporcionar aos índios uma oportunidade concreta de poder ver de perto objetos e artefatos de grande valor técnico, estético e simbólico, confeccionados pelos seus antepassados. E realmente centenas de índios de diferentes regiões da Amazônia participaram do evento. Nos jardins do Palácio os Yanomami e os Waimiri-Atroari construíram duas imensas malocas que os abrigaram durante dois meses. Confeccionaram e venderam artefatos e mostraram aos visitantes, com muita gentileza e autenticidade, naquele ambiente reconstruído, alguns de seus rituais mais significativos.

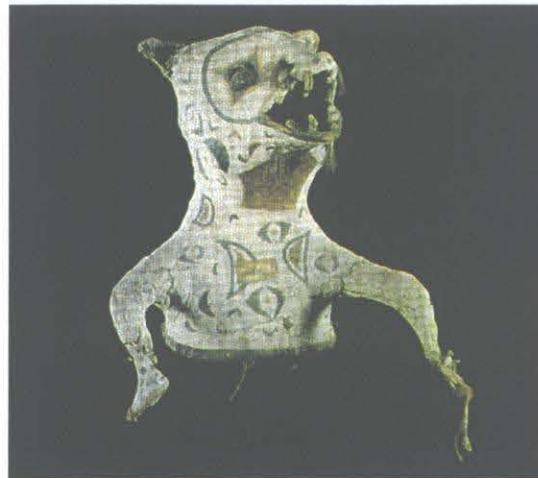


*Prancheta (representando animal)  
para aspirar paricá.  
Índios Maués.  
Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira*

<sup>40</sup> **Memória da Amazônia.** Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica, 1783-1792. Catálogo Thekla Hartmann. Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1991. Organizador da exposição: Prof. Dr. José Antonio Braga Fernandes Dias, da Universidade de Lisboa.

O que mais emocionou os índios, porém, e ao mesmo tempo os incomodou profundamente, foi a presença de objetos que não mais fabricavam, mas que bem conheciam pela tradição oral, especialmente os paricá ou bandejas de fumo e um magnífico Porantim dos Sateré-Maué. Esses índios, aliás, afirmaram que precisariam que o Porantim lhes fosse devolvido para poderem recuperar de forma clara e definitiva a memória de suas divisões clânicas há muito tempo esquecidas. Os próprios índios finalmente se convenceram, ou melhor, foram convencidos de que o Brasil não teria, por enquanto, condições de preservar esse acervo, tendo em vista o estado nem sempre adequado em que se encontram os museus etnográficos no país. Por outro lado, parece ter despertado em muitos dentre eles, o desejo de constituir seus próprios museus regionais como expressão de identidade e afirmação cultural frente à sociedade envolvente.

O momento mais significativo da exposição, entretanto, foi sem dúvida a visão da imensa "vitrine", aquele "outro mundo" de onde as máscaras dos espíritos do fundo das águas e da mata nos olhavam, com extrema doçura nas suas monstruosas deformações, lembrando-nos ainda com insistente olhar esvaziado a sua antiga "humanidade".



*Máscaras de entrecasca Jurupixana.  
Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira*

Uma noite, os Yanomami, fecharam-se no recinto da exposição e, à sós, frente às máscaras, se entenderam com o que apenas eles poderiam lembrar e recriar. Poucos dias depois, as máscaras, que no seu contexto primeiro teriam sido destruídas após o ritual, foram cuidadosamente colocadas em suas embalagens e, como "encantados" que desaparecem de repente da superfície da terra, voltaram para a sua morada do "fundo", além mar, Coimbra, onde como todos sabemos continuam sendo "gente como nós".



*Duas figuras com máscaras.  
Aquarela de Joaquim José Codina, 1787,  
reproduz máscaras da região amazônica.  
Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira*

## Considerações Finais

Na primeira parte deste texto tratou-se de entender e resgatar o que caracterizaria a Arte Indígena nas suas manifestações mais expressivas e bem sucedidas, privilegiando aspectos mais simbólicos e transcendentais.

A capacidade expressiva de significados simbólicos, comum a todas as culturas indígenas contrasta, entretanto, com a grande diversidade de materiais, suportes e eventos utilizados. Contrasta também com a riqueza formal e estética dessas manifestações, que revelam a criatividade e o envolvimento, não só expressivo de categorias sociais e cognitivas, mas também lúdico, dos artistas indígenas com sua arte. Por outro lado, tudo indica que muitas destas sociedades como os Xavante por exemplo, colocam um freio à criatividade, que pelo seu poder pode se tornar algo perigoso e assustador. Por isso essa criatividade é controlada pelo sonho e pelos cantos dos xamãs.

Na segunda parte apresentou-se uma seqüência de exemplos, fruto de pesquisas atualizadas sobre o tema da estética indígena, mostrando a riqueza e variedade das abordagens e das situações concretas estudadas em campo, em colaboração estreita com os índios, além de uma síntese em termos mais gerais sobre a etnomusicologia recente das Terras Baixas.

Verifica-se, atualmente, um processo contínuo de consolidação do conhecimento acumulado na área das artes indígenas que incluem as artes plásticas, música, dança e poesia, além dos grandes rituais. A dança é um tema apenas recentemente abordado com maior profundidade<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Veras, Karin Maria. *A Dança Matipu. Corpos, Movimentos e Comportamentos no Ritual Xinguano*. Tese de Mestrado, PPGAS, UFSC, 2000.

Apontou-se finalmente os novos rumos das manifestações artísticas, a abertura para o mundo com os seus riscos e oportunidades e as contribuições de artistas "emergentes".

Esses contextos múltiplos, encontros de mundos diferentes, hoje, acontecem cada vez mais e são também mais interativos.

Os canais de comunicação são múltiplos também e atuam segundo códigos diferentes, mas mutuamente atentos.

O fenômeno da globalização que começou com a expropriação de objetos de arte indígena levados para os museus europeus, só tende a se acelerar, mas os índios podem também, com a riqueza cultural e artística que lhes é própria, encontrar novos caminhos de resistência e preservação, de participação e integração.

Do lado da sociedade envolvente e dominante, a brasileira no caso, mas não com exclusividade, espera-se maior interesse e reconhecimento, livre de estereótipos seculares.

Sally Price, em seu interessante livro "Primitive Arts in Civilized Places"<sup>42</sup>, analisa detalhadamente todas as ambigüidades da visão ocidental no que se refere às artes não ocidentais e lembra que estas fazem parte das artes do mundo contemporâneo e devem ser tratadas com honestidade e em pé de igualdade com as demais que compõem este mundo.

Mesmo porque, é bom repetir, "para as sociedades das Terras Baixas, a 'artacidade' é um estado geral de pensar, agir e fazer, abrangentemente artístico, em busca de beleza". Como bem colocou Menezes Bastos: "são sociedades onde as coisas e seres do mundo são e constantemente estão se tornando em obras de arte". Ou melhor, os índios, paradoxalmente, estão por tradição em "estado permanente de vanguarda".

---

<sup>42</sup> Price, S. *Primitive art in civilized places*. Chicago, The University of Chicago Press, 1989.



### Minha Aldeia tem Floresta

Minha aldeia tem floresta  
Onde canta o sabiá,  
A passarada faz a festa  
Para o sol se despertar.

Minha aldeia tem jacú,  
Macaco, lobo e juriti,  
A floresta é preservada  
Por Txaguã e Hamã.

Poema Pataxó<sup>44</sup>

*"Do tronco da samaumeira caída formou-se o rio Solimões.  
De seus galhos surgiram outros rios e os igarapés."<sup>44</sup>*

<sup>43</sup> Anghichav, Arariby, Jassanã, Manguahã, Kanátyo. *O Povo Pataxó e suas Histórias*. Global Editora, São Paulo, 1999.

<sup>44</sup> Desenho Ticuna Gruber, Jussara Gomes (org.). *O Livro das Árvores*. Benjamim Constant: Organização Geral do Professores Ticuna Bilíngües, 1997, p.15.