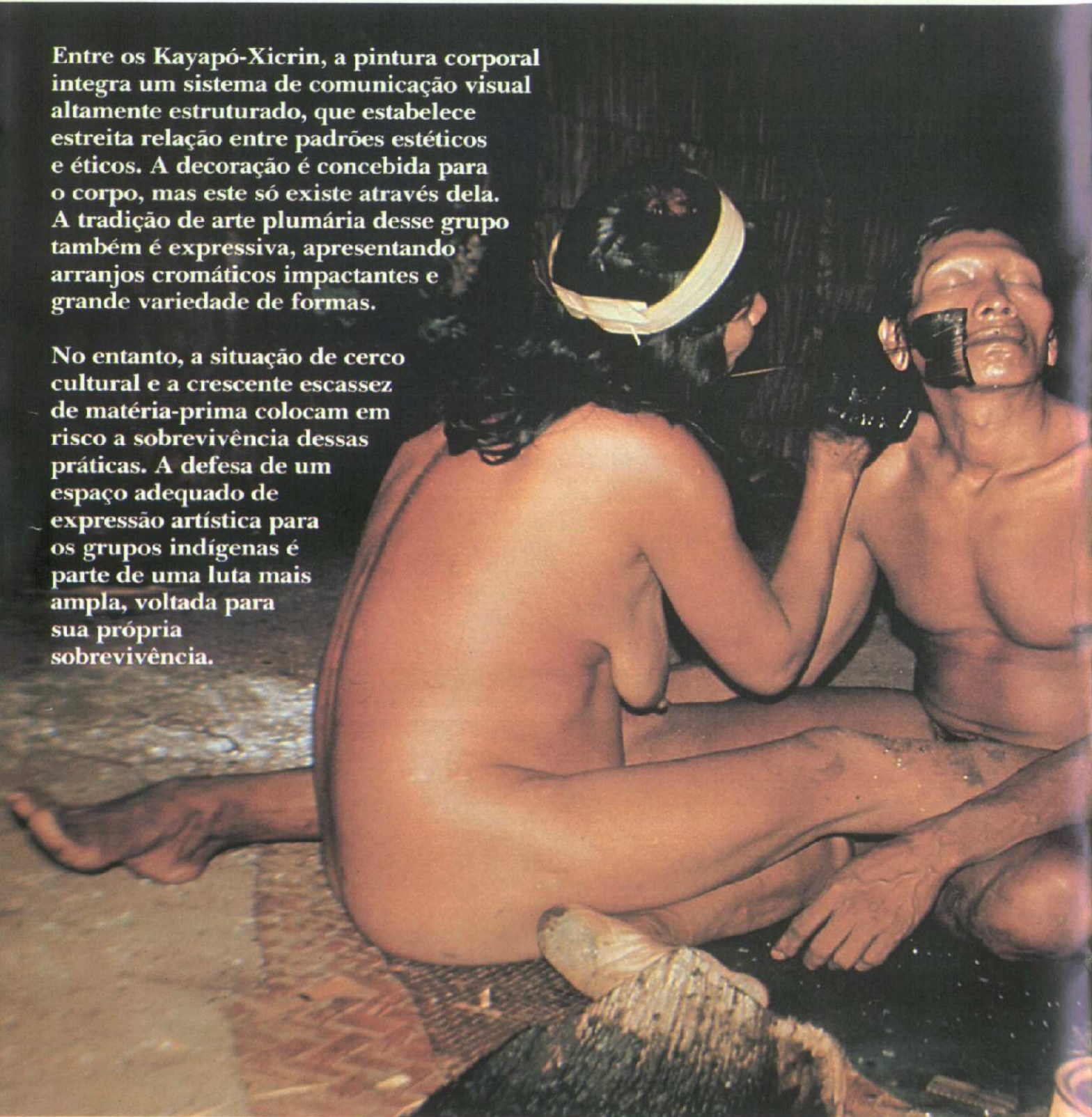


A Estética dos

Entre os Kayapó-Xicrin, a pintura corporal integra um sistema de comunicação visual altamente estruturado, que estabelece estreita relação entre padrões estéticos e éticos. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. A tradição de arte plumária desse grupo também é expressiva, apresentando arranjos cromáticos impactantes e grande variedade de formas.

No entanto, a situação de cerco cultural e a crescente escassez de matéria-prima colocam em risco a sobrevivência dessas práticas. A defesa de um espaço adequado de expressão artística para os grupos indígenas é parte de uma luta mais ampla, voltada para sua própria sobrevivência.



Índios

Lux Vidal

Departamento de Antropologia
da Universidade de São Paulo

O homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, de usufruir e de incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano. Mas não é só. Muitas vezes, verifica-se também uma apropriação indevida das artes nativas, ora inseridas em um contexto marcado por manifestações nacionalistas, ora submetidas a uma exploração comercial que o artista índio não controla.

Alguma coisa, porém, parece estar mudando. Pela terceira vez, a Bienal de São Paulo reservou espaço para uma ampla retrospectiva das artes indígenas, iniciativa que teve o apoio dos museus de Arte Contemporânea e Plínio Ayrosa, este último vinculado à Universidade de São Paulo. Não se trata de um fato isolado. Ultimamente, alguns pesquisadores têm-se consagrado ao estudo mais sistemático das artes gráficas e plumária dos índios, bem como da sua música, o que deverá resultar, brevemente, na publicação de uma Suma Etnológica Brasileira de arte e estética. Embora não liberto de todos os aspectos alienantes, o novo interesse manifesta, sem dúvida, reconhecimento da continuidade da produção artística dos povos que habitavam esta parte do continente americano e que hoje, encurralados em seu próprio habitat, ainda criam importantes obras de arte, dotadas de notável especificidade histórica e cultural.

Em certas sociedades indígenas, a arte pode atingir níveis de um virtuosismo extremado, como ocorre, por exemplo, na antiga pintura facial dos Caduveo ou na plumária dos Urubu-Kaapor. Apesar disso, permanece estática por longos períodos, pois se relaciona com uma trama de significados sociais e religiosos (isto é, com modos de classificar e interpretar o mundo) de cuja preservação participa, criando marcos tangíveis para seu reconhecimento. Mesmo assim, ela não é imune às transformações sociais e ecológicas. Hoje, os Caduveo não se pintam mais, possivelmente porque essa manifestação artística, toda em filigranas, perdeu sua função social, essencialmente etnocêntrica e elitista. Já os Urubu-Kaapor não encontram mais em seu habitat os pássaros de cujas penas se utilizavam para a confecção de verdadeiras obras de ourivesaria com plumas.

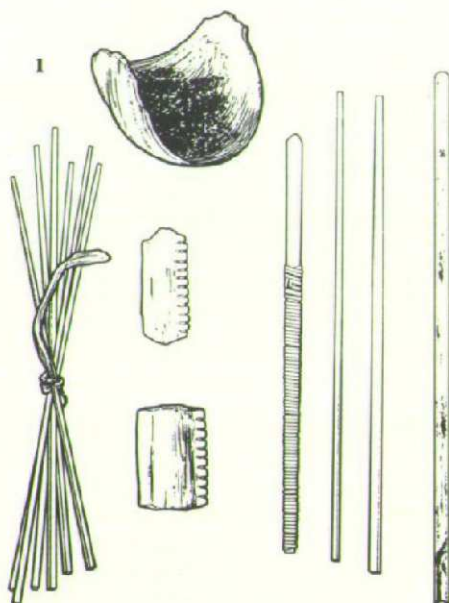


fotos Lux Vidal

Mas o contato interétnico, ou mesmo aquele realizado com a sociedade branca, pode resultar também em estímulo ao desenvolvimento da arte tradicional dos diferentes grupos, necessitados, mais do que nunca, da afirmação de sua identidade cultural. Nesse contexto, percebe-se claramente que a obra de arte faz parte da história e das experiências atuais de uma sociedade: sua especificidade, sua autonomia, seu valor estético não a separam absolutamente das outras manifestações, materiais e intelectuais, da vida humana.

Nas sociedades pré-industriais, a arte possui uma ligação íntima e direta com as outras esferas da cultura, como a organização social e religiosa, as possibilidades e limitações do meio ambiente, a tecnologia disponível para o grupo. Assim, a arte participa de maneira muito estreita das outras dimensões da vida, apresentando-se como atividade coletiva, padronizada e amplamente difundida entre a população. Tudo isso se aplica à pintura corporal, à plumária, à música e aos diferentes tipos de discurso formal de uma sociedade que destacaremos aqui: a de um pequeno grupo de índios Kayapó do Brasil Central, os Xicrin do Cateté.

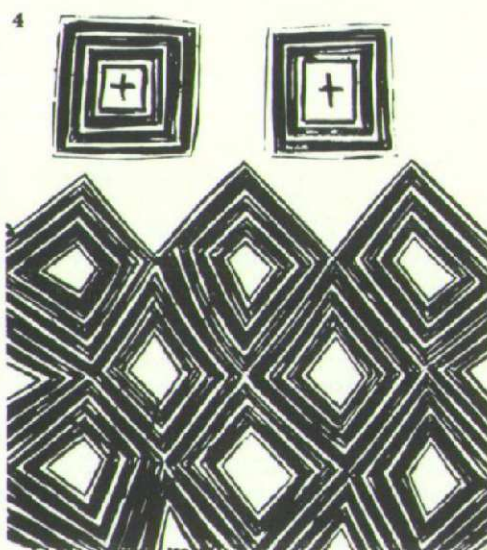
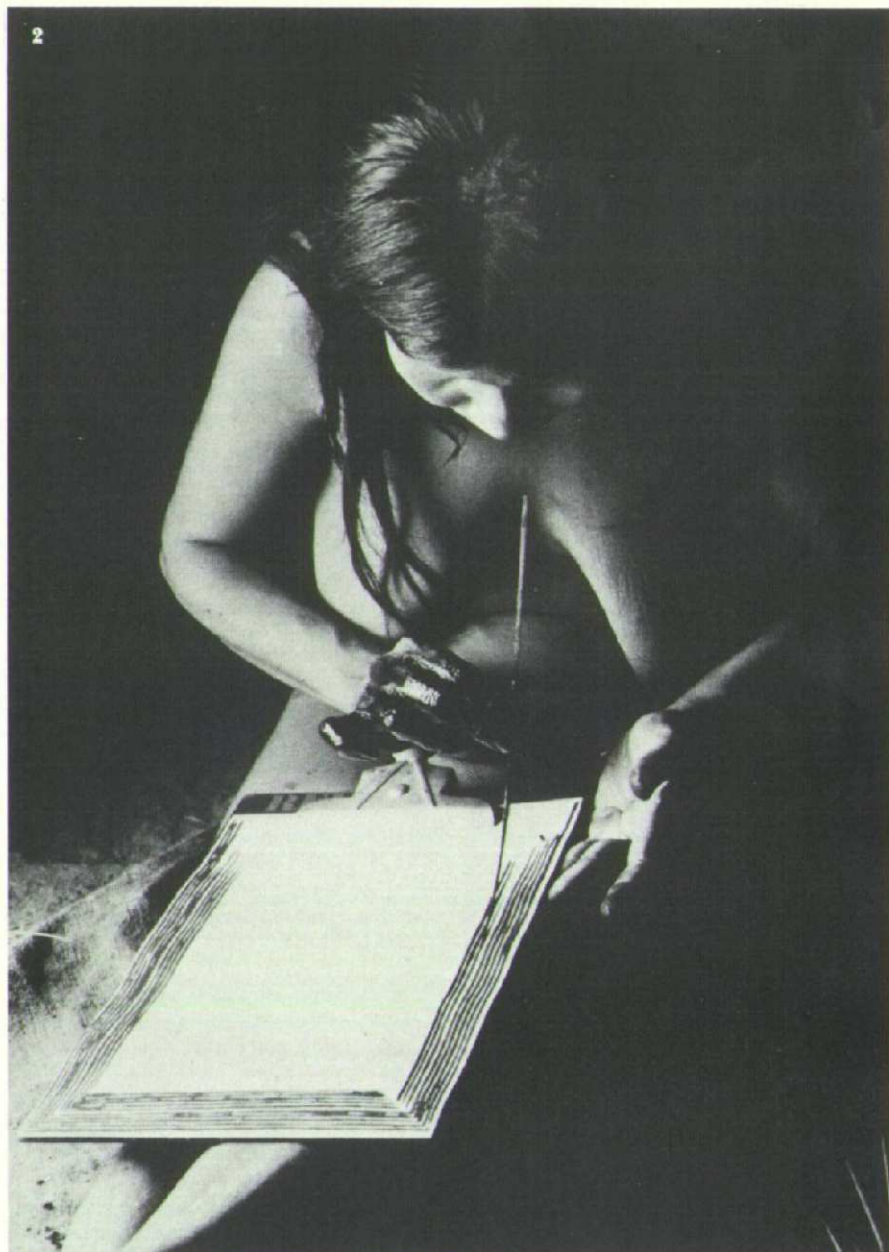
Os Xicrin nunca haviam praticado certas artes, como o desenho livre, por exemplo. A introdução de novos elementos e técnicas, como papel, caneta e lápis de cor, pôde revelar dons artísticos que não se haviam manifestado antes. Os temas que então surgem nos desenhos são culturalmente orientados, sem perda do caráter espontâneo de sua escolha e de suas formas de expressão. Constituem, assim, manifestações estéticas únicas, etnicamente bem definidas mas altamente individualizadas, com marca e estilo próprios do artista. É delas que vamos tratar, buscando sempre destacar as relações existentes entre a produção específica das obras de arte e as outras esferas ideológicas e materiais que compõem o contexto sócio-cultural em que se inserem.



1. Instrumentos da pintura xicrin: feixe de pincéis feitos com nervura de folha de babaçu, recipiente de ouriço de coco inajá contendo jenipapo misturado com água e carvão, pentes riscadores e carimbos.

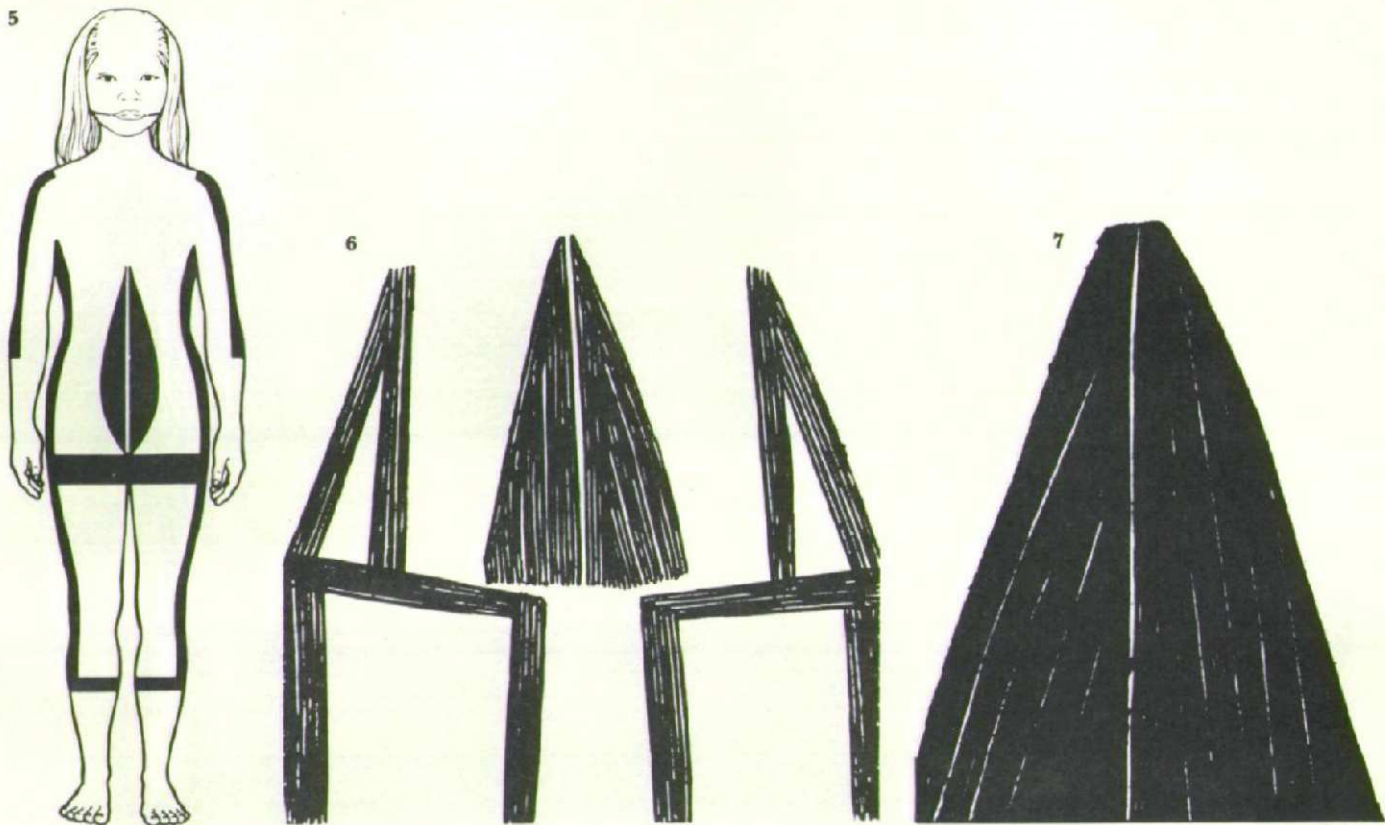
2. Mulher reproduz no papel uma estampa de pintura corporal. Uma de suas mãos, que desempenha o papel de palheta, fica preta por causa da pintura de jenipapo; a outra, que serve de suporte, permanece limpa.

3 e 4. A comparação entre as duas fotos mostra a existência de diferenças estilísticas entre os vários grupos Kayapó que, separados há muito tempo, permaneceram sem contato entre si até recentemente. À esquerda, estilo Kayapó-Xicrin do rio Cateté: linhas finas, paralelas e espaços densamente preenchidos, a partir do padrão de referência de uma espinha de peixe. À direita, estilo Kayapó-Mekranoti do rio Iriri: seu padrão de referência é o desenho hexagonal do casco de tartaruga.



A pintura corporal é uma atividade exclusivamente feminina e muito desenvolvida entre os Kayapó-Xicrin. Ela faz parte de um sistema de comunicação visual altamente estruturado, capaz de simbolizar eventos, categorias e *status*, e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação, verbais e não verbais. Sequências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam no espaço e no tempo as transformações que, no plano individual e social, afetam as diferentes pessoas ou categorias na comunidade. As conexões internas, que conferem a esta arte características e funções específicas, determinam também em larga medida sua persistência.

Os motivos decorativos se adaptam a um suporte plástico — o corpo — que,



por sua vez, é portador de outro conjunto de significados. Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (*mei*) e correta (*kumren*) de se apresentar. Estabelece-se aqui uma correspondência entre o ético e o estético.

Em muitas sociedades indígenas, a decoração do corpo confere ao homem a dignidade, o ser social, o significado espiritual e a identidade grupal. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirmavam Marcel Mauss e, mais tarde, Claude Lévi-Strauss, essa dualidade — corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) — expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado, o indivíduo, de outro, o personagem social que ele deve encarnar. Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social através da pintura que o veste.

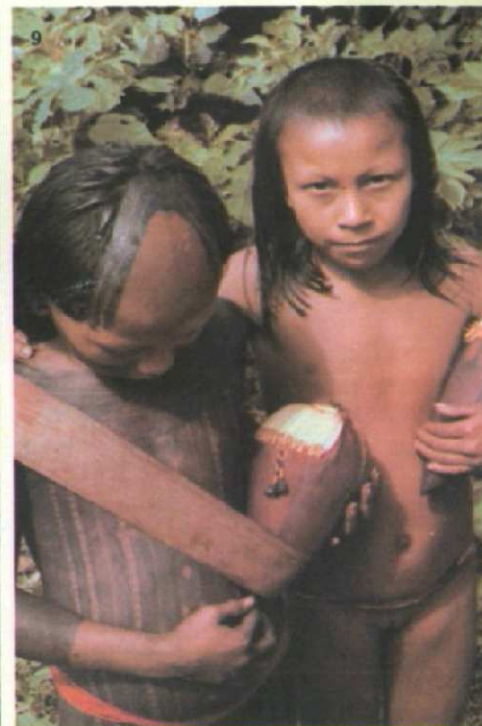
A nós, ocidentais, surpreende a autonomia de uma arte tão eficaz e integradora com relação aos outros aspectos da cultura, o que recoloca a questão de quanta liberdade estética possui o artista. Qual seria a função da arte em uma sociedade onde todas as mulheres pintam, sem diferenciação visível entre seus trabalhos? Onde a pintura corporal é atributo essencial do ser humano? Onde a atividade de pintar integra, em si mesma, o processo de socialização?

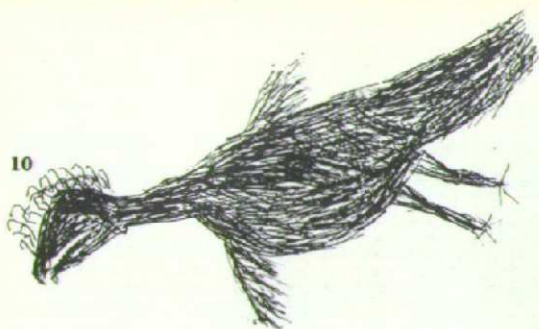
5, 6 e 7. Trabalhando em papel, as pintoras reproduzem apenas as estampas, mas nunca fazem o mesmo com o corpo. Às vezes, sintetizam um desenho ao máximo, reduzindo-o à sua expressão mais simples. A partir de uma fotografia, desenhamos a figura feminina à esquerda, cuja pintura corporal indica o fim do resguardo. A mesma pintura aparece ao centro, desenhada em papel por uma pintora xicrin. Por fim, à direita, o mesmo motivo é reproduzido na sua expressão mais simples: aparece

agora apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar a pintura.

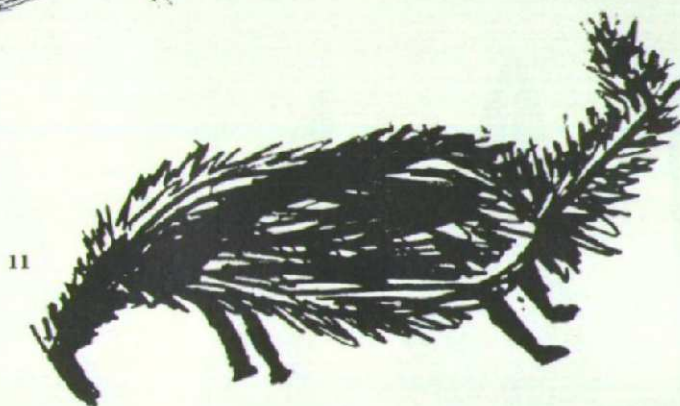
8. Bonecas de plástico compradas no comércio da cidade de Marabá, mas devidamente pintadas com jenipapo.

9. Meninas carregam na tipóia bonecas tradicionais, feitas de resto de inflorescência de bananeira e pintadas com urucu. O pingente da miçanga representa o tembetá, atributo do sexo masculino.





10



11



12

Quando se pede a uma mulher xicrin para pintar um peixe, ela sempre reproduz um desenho geométrico, escolhido entre diferentes motivos de pintura corporal que convencionalmente representam os diferentes peixes. Submetida desde a infância a uma tradição estética bem definida, ela nunca produzirá uma representação figurativa do peixe. O homem, pelo contrário, sem padrão de referência, produz espontaneamente grande variedade de formas, da mais figurativa à mais abstrata, todas possíveis. Na cultura xicrin, no entanto, nunca se abriu espaço concreto para esse tipo de manifestação artística.

Não existe entre os Kayapó outra expressão de arte gráfica além da pintura corporal das mulheres. Tradicionalmente, os homens fabricam os artefatos de plumária e cestaria. Por isso, merecem atenção os desenhos feitos pelo velho xamã Nhiakrekampin, com instrumentos e técnicas até então desconhecidas por ele. Através do desenho livre, o artista reproduziu peixes, acontecimentos do passado, cenas da vida cotidiana e dos rituais, bem como visões poéticas imaginárias. Seus desenhos possuem técnica segura e muita força de expressão.

10. Pássaro desenhado pelo xamã Nhiakrekampin.

11. Representação de um tamanduá farejando o chão à procura de alimentos.

12. Máscara de tamanduá com atributos humanos: bipede, em posição ereta, com as mãos liberadas, gesto e língua agressivos.

13. O xamã desenhando, atividade não tradicional.

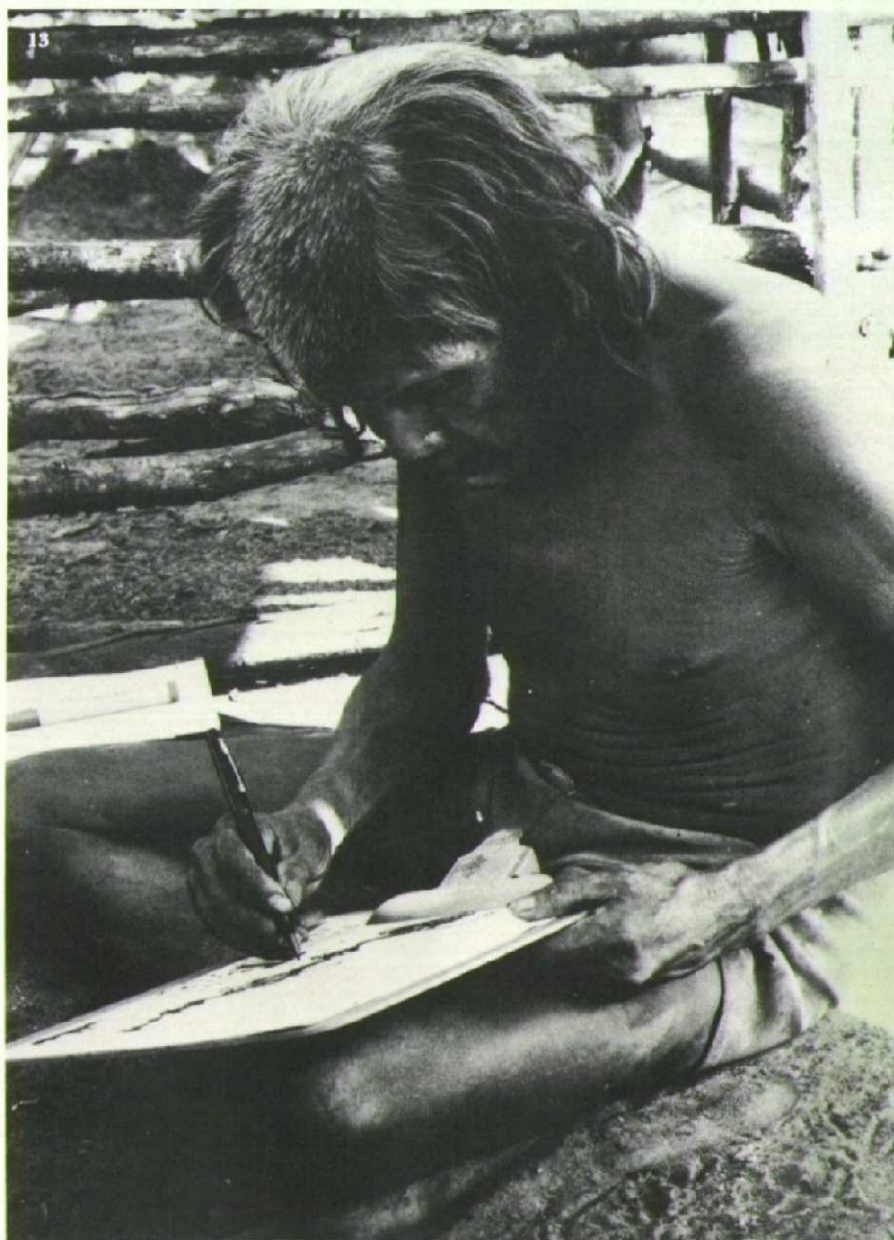
14. Pátio de aldeia, com acolhida eufórica aos guerreiros que voltam de incursão bem-sucedida contra aldeia inimiga.

15. Dilaceramento de uma anta, competição esportiva e ritual entre homens casados e iniciados. Os espectadores torcem por seus times.

16. Representação realista de peixes.

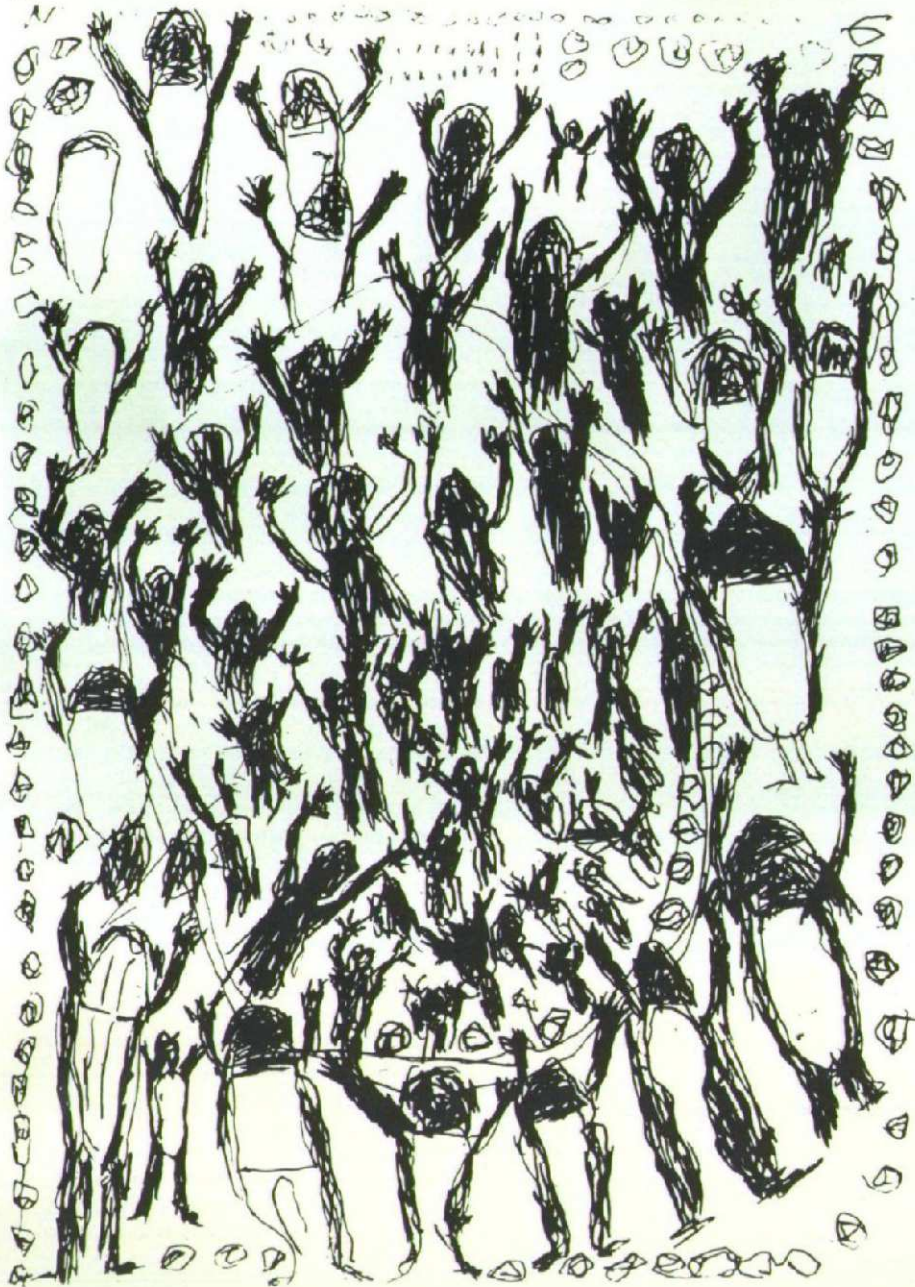
17. Representação de contornos. Em um dos desenhos ela é "desdobrada".

18 e 19. Representações abstratas de peixes.

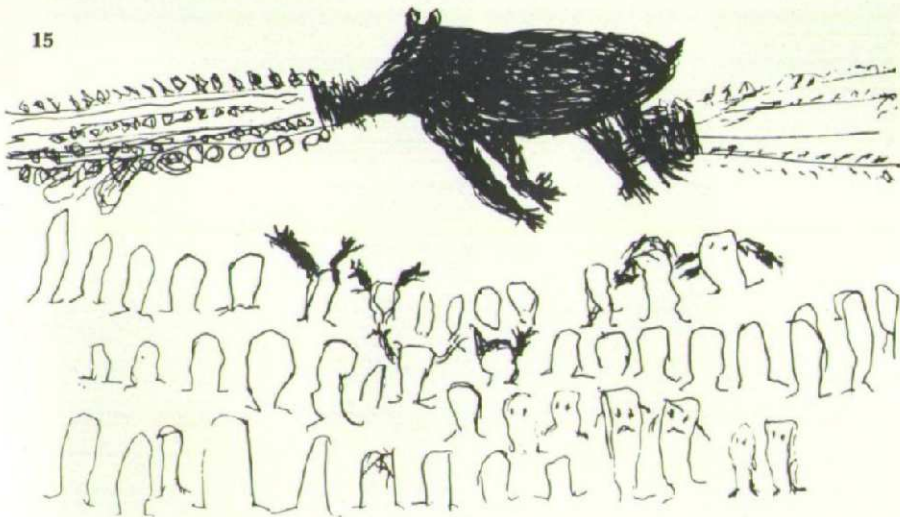


13

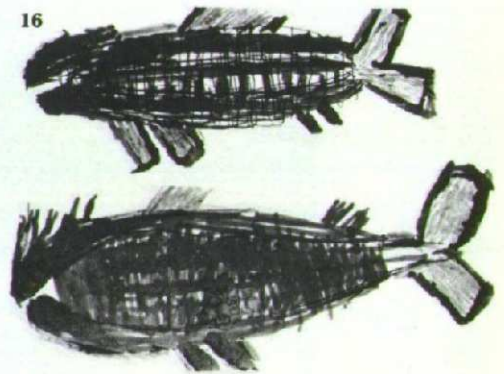
Fotos Lux Vidal



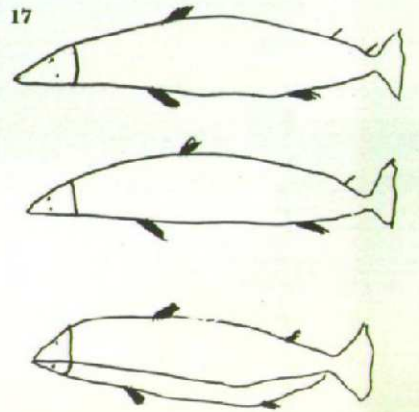
15



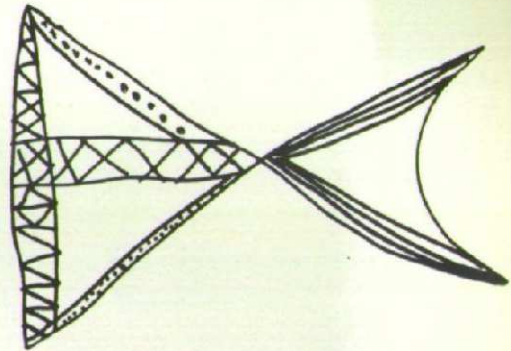
16



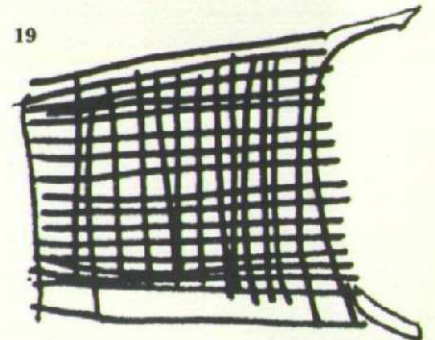
17



18



19





Os Kayapó têm uma sólida tradição de arte plumária, especialmente do tipo monumental, apresentando grande variedade de formas e uma gama de arranjos cromáticos causadores de impacto visual. Os artefatos de plumária, atualmente muito requisitados pelo mercado externo, estão sendo submetidos a certas modificações. Atualmente, os Xicrin os separam de forma clara: há a arte "para dentro" e a arte "para fora". A primeira é chamada *mê-be-ngô-kre kadju*, ou *mê-rêrêmei kadju*, isto é, "coisas do Kayapó" ou "coisas cerimoniais". A arte "para fora" denomina-se "vender *kadju*", "Belém *kadju*" ou ainda "N5 *kadju*". N5 é a cidade de Carajás, situada junto à mina de ferro, onde os índios comercializam seu artesanato.

Na categoria arte "para fora", em geral se constata inovações estéticas, além do aumento da produção de certos objetos mais vendáveis, em detrimento de outros. Aparecem neste caso maior variedade de formas e tamanhos, com a miniaturização de determinados objetos ou aumento exagerado de outros, e novas soluções decorativas, a saber: aumento da decoração com trançados de palha, marchetados, empenação exagerada para aumentar o colorido, aproveitamento de nova matéria-prima (seja ela oriunda do habitat original ou industrializada), tendência a evitar o uso de matéria-prima escassa (como as penas amarelas do japu, espécie em extinção na região) e a produzir modelos reduzidos dos objetos mais trabalhosos, como por exemplo o colar de pecinhas polidas de itã.

20. Grandes testeiras *Kruapu*, não comercializadas pelos Xicrin.

21. Tipo especial de cocar, destinado ao comércio; em sua fabricação utilizam-se penas menores de várias aves, alinhadas em uma única fileira, com belos e variados efeitos cromáticos.

22 e 23. Modelos reduzidos de colares originalmente maiores. Destinados ao comércio, são objetos de inegável valor estético e perfeitamente adaptados à nova função.





24. A queda do pássaro, desenho do xamã.

trada pelas convenções gráficas introduzidas junto com a escola e o ensino segundo o modelo ocidental.

Como parte de uma luta mais ampla — que inclui a luta pela terra e a garantia de seus direitos — é importante que os grupos indígenas encontrem um espaço cultural e artístico adequado, que lhes cabe definir, nos níveis individual e comunitário. Isso é válido tanto em relação à continuidade das artes tradicionais (que não devem ser sub-repticiamente subtraídas por transações escusas) como a inovações e experiências mais radicais (que não devem ser impostas pela sociedade que os cerca).



SUGESTÕES PARA LEITURA

- LÉVI-STRAUSS C., *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- MÜLLER R.P., *A pintura do corpo e os ornamentos xavante: arte visual e comunicação social*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas, 1976.
- VELTHEM L.H., *A pele de Tulupere: estudos dos trançados Wayana Aparai*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1984.
- RIBEIRO D., "A arte dos índios Kadiwêu", revista *Cultura*, vol. 4. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1951. Segunda edição, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1980.
- RIBEIRO D., *A arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.
- VIDAL L.B., "Contribution to the concept of person and self in lowland south american societies: body painting among the Kayapó-Xicrin", *Série Ensaio*, vol. 4, coleção Museu Paulista. São Paulo, 1981.

A proposição de combater a visão habitual e equivocada sobre a arte indígena provoca uma questão urgente e crucial. É claro que não se pode separar a existência e persistência dessas manifestações artísticas da discussão sobre o problema da sobrevivência cultural dos grupos indígenas e da preservação ecológica. Como, então, colocar à disposição do artista índio e da sua comunidade meios de ação e de comunicação que, de um lado, garantam a continuidade de sua produção tradicional e, de outro, estimulem novas formas de expressão?

Chegamos ao ponto nevrálgico da questão sobre a arte indígena no momento. Para sobreviver, muitos grupos são obrigados hoje a comercializar sua produção artística, sofrendo na maioria dos casos imposições do gosto e das conveniências da sociedade capitalista que manipula sua arte. As exigências de uma arte "para fora" transformam a arte em artesanato, isto é, em produto marginal, destinado ao consumo exótico. A Fundação Nacional do Índio, em especial, se

outorga o direito de controlar essas atividades, a título de fonte de renda para os indígenas.

Nesse contexto, a arte tradicional da pintura corporal entre os Kayapó-Xicrin tem poucas chances de sobrevivência a longo prazo, apesar de sua importância. Nela, pode-se ver como os valores estéticos operam na integração de símbolos significativos. Revelam-se aí percepções poderosas, elegantes e claras da ordem do mundo e das relações sociais relevantes; criam-se formas estéticas que remetem a conteúdos essenciais do processo social, cerimonial e religioso, aquilo que o grupo étnico tem em comum. Sua perda é trágica para as mulheres e para o grupo: liquida um sistema de comunicação muito eficiente, onde o aspecto estético desempenha papel integrador fundamental.

Já a arte plumária, apesar das inovações paliativas, corre o risco de extinguir-se por falta de matéria-prima, em função do desmatamento indiscriminado de grandes áreas da região. No desenho livre, a criatividade é continuamente frus-