

Historiando a Arte Brasileira



# **ARTE INDÍGENA NO BRASIL: agência, alteridade e relação**

Els Lagrou

## **Orientações Pedagógicas**

Lucia Gouvêa Pimentel e William Resende Quintal

Belo Horizonte - 2009



17211  
Museu de Arqueologia e Etnologia  
Universidade de São Paulo  
BIBLIOTECA

## **CAPÍTULO 1: ARTE OU ARTEFATO? AGÊNCIA E SIGNIFICADO NAS ARTES INDÍGENAS**

Um texto que busca esboçar o quadro da arte indígena brasileira não pode senão começar com um paradoxo: trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o pólo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo. Dois problemas centrais e interligados ressaltam desde o começo da discussão: a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como 'artística'.

Estas questões, no entanto, dizem muito mais respeito a discussões internas à recente história, filosofia e crítica da arte e da estética de tradição ocidental do que a uma hipotética ausência de sensibilidade, em outras sociedades, para a possibilidade de a percepção sensorial produzir apreciações qualitativas parecidas com o que vem a ser chamado de 'fruição estética' entre nós. Ou seja, não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza. Nossa seleção de produções artísticas indígenas brasileiras não deixará dúvidas quanto à vontade de beleza destes povos.

Por outro lado é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo.

Desta maneira, a importância dada à busca da beleza pode variar enormemente e pode não adquirir a aura de ‘veneração quase religiosa’ que adquiriu no Ocidente pós-iluminista<sup>1</sup>. Visto que as razões que levaram a tal culto são historicamente específicas, fica difícil saber onde está o perigo do etno- ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o ‘esteticismo’ como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória; é impossível gostar sem desgostar<sup>2</sup>.

É também sabido que, há várias décadas, a parcela mais significativa da produção artística nos centros metropolitanos e legitimadores do mercado de arte erudita pouco tem a ver com a procura e apreciação do ‘Belo’ que marcou a origem da filosofia moderna sobre arte e estética no século XVIII. Muito do que é produzido na vertente, hoje em dia dominante, da arte conceitual tem mais a ver com o questionamento de tal definição do que com sua afirmação. O que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura. Quanto mais complexas e menos evidentes as alusões presentes na obra, mais esta será conceituada.

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fossemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com

<sup>1</sup> GELL, 1998; BOURDIEU, 1979; OVERING, 1991, 1996.

<sup>2</sup> Com relação à definição da arte em termos estéticos Gell afirma: “Acredito que o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais sobre nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que diz sobre estas outras culturas. O projeto de ‘estética indígena’ é essencialmente equipado para refinar e expandir as sensibilidades estéticas do público de arte ocidental produzindo um contexto cultural no qual artes de outras culturas podem ser incorporadas”. (GELL, 1998, p. 3). Severi, por outro lado, considera etnocêntrica a atribuição restritiva do conceito ao mundo ocidental moderno: “O ponto de vista etnocêntrico reserva o termo “arte” somente para a tradição ocidental e nega que as produções plásticas e figurativas das chamadas sociedades primitivas possam refletir uma atitude comparável a do artista europeu” (SEVERI, 1992: 82) e Murphy afirma: “Assim como arte podia ser usada no século dezenove para distanciar ‘outros’ povos dos Europeus civilizados, ela pode hoje também ser usada como instrumento retórico para incluí-los numa cultura mundial de povos igualmente civilizados.” (MURPHY, 1997, p. 648).

as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos<sup>3</sup>. Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, ou, como diria Gell, que levam a *abduções*, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes<sup>4</sup>. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo<sup>5</sup>.

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como 'arte'? É preciso enfatizar este ponto para melhor entender o que exatamente as produções artísticas providas de contextos originalmente autônomos de produção têm a nos oferecer e por que sua tradução para o contexto metropolitano tem provocado

<sup>3</sup> GELL, 1996.

<sup>4</sup> GELL, 1998, p. 13-16.

<sup>5</sup> A inferência abductiva de Gell, ou, em outras palavras, a *abdução* da agência de alguém a partir de um *índice*, refere a muitos tipos de processos cognitivos que podem fazer com que o objeto aja sobre a pessoa. Os *índices* são artefatos, objetos, ou obras de arte que estão inseridos numa cadeia interativa que alterna a posição de agente-paciente. O *art nexus*, o nó canônico de relações na vizinhança de objetos de arte, prevê quatro posições: a do *artista*, a do *índice*, a do *protótipo* e a do *recipiente*. Cada um destes pode se encontrar em posição de agente ou paciente. Da combinação destas relações surgem todas as situações possíveis de se pensar relações em que coisas medeiam relações entre pessoas. A semiótica de Peirce (1977) prevê três tipos de relações entre o signo e o objeto ao qual o signo se refere: a relação entre o referente e o *símbolo* é da ordem da convenção; assim a relação entre o símbolo linguístico e o objeto significado é totalmente arbitrário. A relação entre o referente e o *ícone* supõe alguma relação de semelhança; já a relação entre o objeto e seu índice é uma relação de contiguidade em que o *índice* participa da natureza do objeto ao qual se refere. Gell decide na sua abordagem agentiva eliminar os dois outros termos do sistema, o ícone e o símbolo, para ficar somente com o índice. Na verdade o que o autor quer enfatizar é que na relação pragmática e interacionista do seu modelo, não é preciso distinguir índice de ícone. Todo ícone já é na verdade um índice. Tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha nas qualidades daquilo de que é imagem. Aqui Gell segue Taussig em *Mimesis and Alterity* (1993) que mostra como o envolvimento sensorial com o percebido estabelece um contato entre o percepto e aquele que percebe, uma copresença, por esta razão ver e tocar são experiências muito próximas.

tanta discussão entre *connaisseurs* e críticos de arte de um lado e antropólogos de outro.

Como salientado acima, a grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o *design* vier a suplantá-las as 'artes puras' ou 'belas artes' teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas<sup>6</sup>.

A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador – cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral – é outra diferença crucial. Não que artistas contemporâneos metropolitanos não trabalhem dentro de tradições estilísticas bem definidas. Vale lembrar que o fundador da arte conceitual, Marcel Duchamp, instalou seu urinol há praticamente um século, em 1917, e desde então o paradigma do fazer artístico não mudou, mas *ideologicamente* a figura do artista se projeta como inventor do seu próprio estilo, como inovador incessante, ao modo de um Picasso – emblema do Modernismo na arte. A fonte de inspiração e legitimação se encontra no *gênio* do artista que é visto como agente principal no processo de relações e interações que envolvem a produção de sua obra, uma obra produzida com o único fim de ser uma obra de arte.

Por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social. "A arte pela arte" é um credo tanto de artistas quanto dos que pretendem levar a arte a sério, e reflete, segundo Overing<sup>7</sup>, nossa dificuldade ocidental de pensar a criatividade individual e a

<sup>6</sup> Uma polêmica surgida em torno de uma das instalações do Arte-Cidade em São Paulo (1994-2002) ajuda a esclarecer a questão. O artista estrangeiro Acconci construiu um confortável abrigo para os moradores de rua. Quando a exposição terminou a prefeitura retirou o abrigo do lugar sob intensos protestos dos moradores e simpatizantes (DICKSTEIN, 2006, p. 127). Ou seja, caso tivesse sido permitido à obra concretizar de forma permanente sua utilidade para os moradores, ela deixaria de ser obra de arte e se tornaria projeto urbanístico.

<sup>7</sup> OVERING, 1991.

autonomia pessoal juntas com a vida em sociedade. Em nossa tradição pós-iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do “senso comum” sociocêntrico. O pensamento ocidental associa coletividade com coerção e se vê desta maneira obrigado a projetar o poder de criatividade para fora da sociedade.

Segundo Lévi-Strauss, um resultado deste estatuto solitário de gênio é que o artista moderno teria perdido, através de um uso idiossincrático de signos e símbolos, sua capacidade de comunicação: não há linguagem fora da sociedade. Em entrevista cedida a Charbonnier no começo dos anos sessenta<sup>8</sup>, Lévi-Strauss propõe uma interpretação antropológica da diferença entre arte moderna e “primitiva”. Nossa tradição intelectual ocidental seria responsável por três diferenças entre arte “acadêmica” e arte “primitiva”; diferenças que a arte moderna tenta superar desde o começo do século vinte. A primeira diferença diz respeito à individualização da arte ocidental, especialmente no que se refere à sua clientela, o que provoca e reflete uma ruptura entre o indivíduo e a sociedade em nossa cultura - um problema inexistente para o pensamento indígena sobre socialidade. A segunda se refere ao fato de a arte ocidental ser *representativa* e possessiva, enquanto a arte “primitiva” somente pretenderia significar. A terceira reside na tendência na arte ocidental de se fechar sobre si mesma: “peindre après les maîtres” (pintar seguindo os mestres). Os impressionistas atacaram o terceiro problema através da “pesquisa de campo” e os cubistas o segundo, recriando e significando em vez de tentar imitar de maneira realista, aprenderam das soluções estruturais oferecidas pela arte africana. Mas a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não pôde ser superada e resultou segundo Lévi-Strauss num “academicismo de linguagens”: cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis.

Nos anos oitenta, a situação do estudo da arte de outros povos ainda enfrentava sérios entraves teóricos, como podemos constatar na afirmação de Overing: “a visão contrastante da estética como domínio autônomo (mais um, ao lado da religião, ciência, economia e política) tende a ser nossa herança nas ciências so-

<sup>8</sup> CHARBONNIER, 1989, p. 63-91.

ciais; apesar de termos na antropologia uma fraca “antropologia da arte” que diz timidamente que outros povos, diferentemente de nós não separam a arte, sua atividade e seu julgamento, do seu uso”.<sup>9</sup> Esta visão da arte e da estética teve duas consequências: Se a arte era um campo de experiência tão específico, do qual se podia falar somente em termos técnicos, intraestéticos, não era nem a tarefa nem a competência do antropólogo de fazê-lo. E deste modo a maioria dos antropólogos deixou o tema de lado. Por outro lado, se antropólogos decidiam dizer algo sobre o assunto, o risco de um viés sociocêntrico era grande. Neste caso a arte era vista como reflexo e confirmação da estrutura social, algo sensível sem sentido e estrutura próprios, um código visual confirmando o que pode ser melhor ou igualmente dito em palavras. Os sistemas dos objetos eram deste modo lidos como códigos que ajudavam na classificação de fenômenos extraestéticos.



Figura 1 – Pintura facial kadiwéu (foto Darcy Ribeiro, 1948). Fonte – Acervo Museu do Índio.

Esta visão “representativista” da arte obscurecia a maneira dinâmica de a arte agir sobre e dentro da sociedade, sendo um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais, ou sobre a própria socieda-

<sup>9</sup> OVERING, 1989, p. 159.

de. Um exemplo da arte como reflexão sobre em vez de reflexo da sociedade pode ser encontrado na análise de Lévi-Strauss da “representação desdobrada” nas pinturas faciais kadiwéu<sup>10</sup> que será retomada adiante. Em vez de *refletir* uma estrutura social de metades, este estilo *imaginaria* uma possibilidade cognitiva de organização social não realizada na vida cotidiana. O estilo desdobrado nos informaria sobre o desejo dos Kadiwéu de superar a tensão social inerente ao seu sistema de três castas, uma tensão temporariamente dissolvida pela imaginação artística.

Na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel de artesão/artista não constitui uma especialização. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem, estes são considerados ‘mestres’. Assim, entre os Kaxinawa (grupo pano, Acre), a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, ‘mulher com desenho’ ou ainda de *txana ibu ainbu*, ‘dona dos japins’, ou seja, liderança ritual feminina da aldeia, responsável pela organização do trabalho coletivo do preparo do algodão. Este



Figura 2 – Tecelã kaxinawa (foto Els Lagrou, 1995).

<sup>10</sup> LEVÍ-STRAUSS, 1973.



mesmo título, 'dona dos japins', é dado às mulheres que lideram o canto feminino durante a performance ritual. O japim é um pássaro que tece elaborados ninhos alongados, pendurados nos galhos das árvores. Em cantos rituais seu ninho é chamado de *txana disí*, 'rede do japim' e assim o pássaro serve de metáfora para indicar a excelência na tecelagem.

O líder de canto masculino é igualmente chamado de *txana ibu*, 'dono dos japins'. O japim, além de ser um pássaro tecelão, é também aquele que imita o maior número de cantos de outros pássaros e animais. Mulheres aprendem cantos que ajudam-nas a aprender a tecer com desenho, e também a desenvolver outras atividades produtivas da vida em comunidade, enquanto homens aprendem cantos ligados a sua esfera específica de produtividade. A capacidade mimética musical, procurada e emulada pelos cantores da aldeia, que absorvem as qualidades desse pássaro no rito de consagração do novo líder de canto<sup>11</sup>, importa antes por causa do seu valor 'produtivo' do que 'representativo'. O canto masculino torna possível a caça: ao imitar o canto dos animais, o caçador os chama para perto de si, os seduz para poder capturá-los. O canto feminino torna presente ao ritual as entidades donas das substâncias utilizadas para 'refazer' o corpo da criança, indo do milho e da água utilizados para produzir a *caičuma* às plantas medicinais e tintas utilizadas na sua decoração.

Tecer e cantar são duas atividades produtivas, constitutivas do cotidiano kaxinawa, cuja estética consiste em uma arte de produzir a vida de modo próprio, *kuin*, ao modo dos Kaxinawa. O japim seria o modelo de artista a emular pelos humanos, pois além das capacidades de tecelão e cantor, o japim compartilha com os humanos o hábito e o conhecimento de viver em comunidade, um conhecimento considerado condição para qualquer outra habilidade.

<sup>11</sup> Ao chegar ao fim de um longo processo de aprendizado, o aspirante ao status de dono de canto captura um japim, come seu miolo cru e leva o crânio com o bico para a aldeia. Ao chegar na aldeia, o mestre pega o bico do pássaro e o molha com pimenta malagueta, depois toca repetidamente a língua de seu discípulo com o bico. Enquanto procede deste modo, o líder canta para seu discípulo, cuja língua saliva abundantemente. O mestre e o japim fortalecem a saliva e a voz do novo líder de canto, transferindo para este seu próprio conhecimento e memória.



Figura 3(a) – Augusto Feitosa Kaxinawa, *txana ibu* de Moema, com esposa e netos, ouvindo sua própria gravação (foto Els Lagrou).



Figura 3(b) – Augusto Feitosa Kaxinawa, iniciando o canto (foto Els Lagrou).



Figura 4 – Cesto wayana com motivo de gavião / ente sobrenatural (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

Entre os Wayana encontramos a mesma associação entre conhecer e saber fazer, expressa na figura do *txana ibu* dos Kaxinawa:

O conhecimento técnico da produção de objetos é referido como *tuwaré*, “saber”, conhecer, e assim um cesteiro habilidoso é um *wama tuwaron*. O saber humano é adquirido com a socialização e representa o resultado de uma transmissão social, sexualmente diferenciada, cuja base pedagógica é a visualização de um modelo e o contínuo exercício de tentativa e erro. A visão é o sentido que fornece a chave para a compreensão das concepções relacionadas ao conhecimento, porque representa o principal meio de percepção de um artefato.<sup>12</sup>

Existem também grupos, como os Bororo, grupo de língua Jê do Brasil Central, cuja produção artística não deriva do aperfeiçoamento das capacidades produtivas acessíveis a cada gênero respectivamente. Entre os Bororo a fabricação dos diferentes enfeites plumários, das braçadeiras aos cocares, se organiza de acordo com uma lógica clânica, reservando a utilização de determinados ingredientes (tipos de penas de aves específicas e de determinadas cores) e a produção de certos objetos a determinados grupos rituais.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> VAN VELTHEM, 2009, p. 213-236.

<sup>13</sup> DORTA, 1986; CAUBY NOVAES, 2006.



Figura 5 – Enfeite cabelo bororo (foto Els Lagrou). Fonte – Acervo do Museu do Índio.



Figura 6 - Brinco bororo (foto Els Lagrou). Fonte – Acervo do Museu do Índio.



Figura 7 – Brinco kayapó-gorotire (foto Els Lagrou), Fonte – Acervo do Museu do Índio.



Figura 8 – Akiaboro, chefe kayapó-gorotire demonstra e explica o uso dos enfeites (foto Els Lagrou, visita dos Kayapó-Gorotire ao Museu do Índio).

Entre os Kayapó-Gorotire, por outro lado, o direito de uso de certos enfeites é condicionado pelo nome da pessoa. Essa divisão de privilégios e tarefas de acordo com o pertencimento a grupos sociais dentro de uma comunidade, entretanto, não corresponde ao que se entende comumente entre nós por especialização artesa-



Figura 9 – Dançarino kayapó-gorotire com brinco (foto Els Lagrou).

nal ou profissional, visto que todos os membros de todos os grupos têm o direito de produzir algum tipo de enfeite ou artefato.

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis. O complexo processo de criação artística e performance do xamã entre os Araweté é descrito por Viveiros de Castro nos seguintes termos:

O xamã é como um rádio', dizem. Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã. O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão "dentro de sua carne", nem ocupam o seu *hiro* (corpo). Excorporado pelo sonho, o xamã ou seu "ex-corpo" (*hiro pe*) fica na rede, enquanto sua *i~* – aquela que será do céu – sai e viaja. Mas é quando ele volta que o xamã canta. E, quando os deuses descem à terra com ele – que é quem "faz descer" (...) os deuses -, descem em corpo, não em seu corpo... Um xamã encena ou representa os deuses e mortos, ele torna visíveis e audíveis suas ações, mas não os encarna em sentido ontológico.<sup>14</sup>

Tradutor dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto: "Como um todo, os cantos xamanísticos são uma fanopeia – projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound –, evocações vívidas mas elípticas de situações visuais ou sensoriais"<sup>15</sup>. Teremos a oportunidade de voltar ao tema da tradução artística de outros mundos, importa notar aqui que esta atividade prevê a possibilidade de diferentes ênfases e processos de transposição: em alguns casos, como no exemplo citado acima, o meio privilegiado de expressão das imagens em movimento é o canto, em outros os seres invisíveis ganham existência material através da fabricação de imagens, 'roupas' e instrumentos.

Entre os Wayana o peso do 'modelo' tem sentido cosmológico. Inovar é perigoso, porque o modo certo de se produzir corpos e artefatos foi estabelecido pelos demiurgos dos tempos de criação. O conservadorismo estilístico deste grupo de língua karib lembra o dos Wauja (autodenominação dos Waura, grupo arawak, Alto Xingu), produtores de máscaras rituais, no sentido de que ambos acreditam que a relação intrínseca entre o modelo e sua cópia torna a produção artesanal uma empreitada arriscada. No caso wauja, o ser parcialmente reproduzido no artefato pode se vingar se a confecção for artisticamente mal feita, enquanto entre os Wayana existe o risco de a tradução do ser em artefato tornar-se tão completa que ele ganhe agência e vida próprias.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 543.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 548.

<sup>16</sup> VAN VELTHEM, 2003.



Figura 10 – Máscaras wauja, *apapaatai atujuwa* (foto Aristoteles Barcelos Neto).



Figura 11 – Cesto wayana com motivo *palapi* “espécie de andorinha” (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção Museu do Índio, identificação de peça em: Van Velthem, 1995: 248.



Figura 12 – Menina ashaninka com pintura facial de urucum com o motivo de *kempiro* (foto Sonja Ferson).



Figura 13 - Menina ashaninka com *kitarentse* com o motivo de *atxama*, lagarto (foto Sonja Ferson).

Também entre os Ashaninka (grupo de língua arawak, Acre e Peru) retorna a mesma ideia:

*Jomanoria*, Ashaninka do rio Envira, desenhou para mim a cobra *kempiro*, a mais venenosa que existe, como uma sucessão de vários "x". Sua representação da cobra parecia, a princípio, a mais minimalista possível e a mais fácil de ser realizada. Mesmo assim, ele passou praticamente o dia inteiro a desenhar aquele "x", representando *kempiro*. Sua demora em produzir o desenho não advinha do fato de não estar acostumado a desenhar em papel, mas porque se cometesse um erro ao desenhá-la ele poderia morrer. A cobra *kempiro* viria mordê-lo. O mesmo desenho, por exemplo, gravado num recipiente de *xiko* (cal para mascar coca) teria levado o mesmo tempo.<sup>17</sup>

Da mesma forma que os Pirahã,<sup>18</sup> os Wayana se referem à produção artesanal como um "fazer, experimentar": *ukuktop*,<sup>19</sup> que tem como modelo a perfeição tecnológica dos deuses criadores ou demiurgos. No caso Pirahã, somente Igagai, o deus

<sup>17</sup> BEYSEN, 2008, p. 40.

<sup>18</sup> GONÇALVES, 2001.

<sup>19</sup> VAN VELTHEM, 2008.



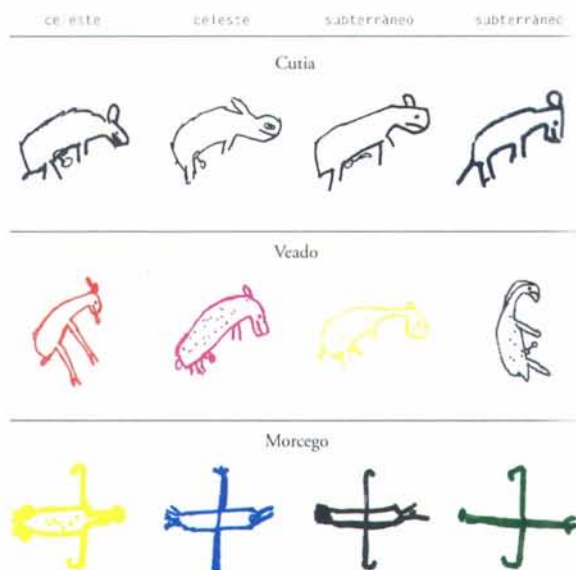


Figura 14 – Animais de diferentes patamares, desenho pirahã (Marco Antonio Gonçalves, 2001).

criador, saberia criar todas as coisas, enquanto os humanos não fariam outra coisa que tentar imitá-lo através do experimento. É o experimento que produz o evento e assim o mundo é feito de semelhanças que produzem diferenças.

O “experimento” (...) é um conceito importante na forma de os pirahã apresentarem sua cosmologia. Nada é feito de uma só vez: tudo passa por etapas, testes e experimentações. Faz-se sempre algo pequeno, um modelo em miniatura, e, se der certo, concretiza-se o que se tencionava executar. O “experimento”, ao mesmo tempo em que indica o modo de criação, explicita o risco de não dar certo e permite a criação de novas coisas. A quase totalidade das coisas e dos seres do Cosmos é percebida como resultado de atos, de processos: as nuvens são produtos da interferência dos humanos ao usarem fogo; o vento, os raios, a lua, o sol, as estrelas, os animais e os vegetais foram e continuam sendo produzidos pelos seres abaisi (deuses) a partir da lógica do “experimento”, modo de fabricação que utiliza distintos materiais como areia, terra e vegetais – dos quais são extraídas as tinturas e madeiras -, os quais, misturados, possibilitam a emergência da diferença”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> GONÇALVES, 2001, p. 33.

A partir de diferentes experimentos que produzem efeitos sempre novos de seres que se parecem, mas nunca são iguais, os Pirahã constroem uma imagética altamente estética, precisa e detalhada dos diferentes corpos de seres que habitam os vários patamares que compõem seu cosmos. A importância do ato e do evento é responsável pelo fato de o mundo nunca estar acabado, estando em constante processo de fabricação e transformação por causa dos atos que produzem efeitos e novos seres. Elemento especialmente marcante desta cosmologia é o fato de serem os acidentes que acontecem com os seres humanos os responsáveis pelo surgimento dos deuses imperfeitos que povoam o cosmos e vivem a lamentar suas imperfeições nos cantos xamanísticos. Se os Pirahã tendem a enfatizar a imperfeição tanto da criação quanto da imitação, entre os Wayana:



Figura 15 – Painel wayana, motivo do centro: *matawat atanta*, larva de borboleta / serpente sobrenatural (foto Lucía Van Velthem). Fonte – Coleção Museu do Índio.

Os objetos são (...) compreendidos enquanto cópias dos elementos existentes nos tempos primeiros porque os substituem, porque tomam o lugar, no presente, daqueles seres e elementos do passado. Assim, a rede de dormir, *état* reproduz/constitui a teia da aranha primordial, um determinado banco *muierê*, encarna o urubu rei, a peneira circular *pomkari*, tem exatamente o mesmo aspecto do corpo de uma serpente constritora enrolada. Os objetos, tanto os de uso cotidiano como os empregados em rituais apresentam, portanto, as características formais de seus modelos, seres corporificados.<sup>21</sup>

A ênfase wayana é, portanto, na reprodução fiel de um conhecimento ancestral, tanto no que diz respeito às técnicas de produção de artefatos e pessoas, quanto aos mitos que são compreendidos como pertencentes aos demiurgos e que expli-

<sup>21</sup> VAN VELTHEM, 2009, p. 213-236.

cam as afinidades existentes entre determinados artefatos e animais ou seres sobrenaturais. A afinidade entre um artefato, sua forma, a técnica de produção e sua decoração, de um lado, e o ser vivo que lhe serve de modelo, de outro, remete à capacidade agentiva de ambos, artefato e modelo. “Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas”.<sup>22</sup>



Figura 16 - Desenho de *apapaatai* (autor Kamo Wauja), (foto Barcelos). Fonte – Coleção Barcelos.

Como os cantores araweté, os artistas wauja, autores de máscaras, painéis e, também de desenhos em papel de grande apelo plástico<sup>23</sup> localizam em sonhos sua inspiração para a representação, no caso wauja, dos *apapaatai*, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem. Neste caso são fabricadas suas ‘roupas’ que serão encenadas na forma de máscaras de grandes proporções. Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois ao sonharem com os *apapaatai*, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens

destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé, em miniatura, dentro do paciente onde agem como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura.

Desde Kant, o Ocidente tem associado o fenômeno artístico ao ‘extraordinário’ e ao ‘sublime’, além de dar grande ênfase à modalidade representativa e figurativa das expressões plásticas. Não é de se estranhar que este ‘olhar educado’, um olhar marcado por

<sup>22</sup> VAN VELTHEM, 2009, p. 213-236.

<sup>23</sup> BARCELOS, 1999.

uma cultura visual específica, foi procurar a arte dos outros em lugares que apresentavam características afins aos objetos de arte conhecidos no Ocidente ou descobertos pelos arqueólogos nas ‘altas culturas’ antigas. Essas culturas arqueológicas, produtores do que eram consideradas produções artísticas ‘mais sofisticadas’, eram na sua maior parte marcadas pelo desenvolvimento de aparatos estatais mais ou menos absolutistas como a China, Índia, Mesopotâmia, e, nas Américas, o Império incaico e asteca.

Dessa forma, os colecionadores de arte ‘primitiva’ muitas vezes só reconheciam peças incomuns, ‘espetaculares’ e de uso não cotidiano como candidatas a serem incluídas nas coleções de arte não ocidental, desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da chamada ‘arte decorativa’ de uso cotidiano,<sup>24</sup> assim como desconsiderando a realidade da avaliação nativa da qualidade das peças, que nem sempre segue a lógica da valorização do incomum.<sup>25</sup>

Assim, por exemplo, o que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem de meninos e meninas kaxinawa é sua qualidade de ser malfeita em vez de benfeita: as linhas grossas aplicadas com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual quando comparadas com as pinturas delicadas aplicadas com finos palitos enrolados em algodão, pinturas estas que são consideradas benfeitas e esteticamente mais agradáveis e que são usadas pelos adultos nessa e em outras ocasiões. Estas representariam a roupa do coti-



Figura 17 – Menino com “desenho grosso” (*huku kene*) ou “desenho malfeito” (*tube kene*) de uso ritual, motivo *nawan kene*, desenho do estrangeiro/inimigo (foto Els Lagrou).

<sup>24</sup> GELL, 1998, p. 73.

<sup>25</sup> OVERING, 1996; LAGROU, 1998, 2007.



Figura 18 - Jovem adulto com *kene kuin* desenho 'verdadeiro', motivo no queixo: *txede bedu*, olho de periquito, e no nariz *isu meken*, mão de macaco-prego (foto Els Lagrou).



Figura 19 (a) – Menina sendo pintada com *kene kuin*, no estilo *pua kene*, desenho cruzado, com o motivo *nawan kene*, desenho do estrangeiro/inimigo (foto Els Lagrou).



Figura 19 (b) – Recém-nascido sendo tingido por Augusto, *dauya*, especialista ritual, com jenipapo para “fechar o corpo”, torná-lo invisível aos *yuxin* (espíritos) e protegê-lo dos insetos (foto Els Lagrou)

diano ou das festas e contrastam com a ‘roupagem’ liminar dos neófitos por causa de sua menor suscetibilidade a processos de transformação.

A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Constatamos a partir deste exemplo que a ‘eficácia da arte’ reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos. Deste modo ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos.

Esta nova ênfase na agência de imagens e artefatos e no processo cognitivo de abdução de agência e intencionalidade que provoca nas pessoas que com eles interagem expressa a

grande influência exercida pelo trabalho póstumo de Alfred Gell, *Art and Agency*,<sup>26</sup> que veio coroar um processo de quinze anos de críticas ao modelo representacionista nas ciências humanas e sociais. O deslocamento da atenção do significado para a eficácia do artefato tem um rendimento particularmente interessante no contexto da análise de artefatos e imagens ameríndias porque permite fugir do segundo dos pressupostos que definem a discussão no campo das artes no Ocidente.

Se como afirmamos acima, a própria história de arte no Ocidente se incumbiu de questionar o critério de beleza como definidor do estatuto de obra de arte, o peso do critério interpretativo não diminuiu. Assim, na definição do importante filósofo de arte, Arthur Danto, pode ser considerado arte aquele objeto que foi produzido em diálogo com a história da arte. No caso das artes produzidas fora do contexto metropolitano, este contexto seria substituído, em termos claramente hegelianos, pelo discurso religioso ou cosmológico do lugar.<sup>27</sup> A arte, portanto, para se distinguir do 'mero' artefato de uso cotidiano e utilitário deve ser obra de reflexão, expressando o 'Espírito do seu Tempo' (*Zeit Geist*), ou, no caso, o 'Espírito do seu povo' (*Kultur Geist*).

Reconhecendo que, no contexto nativo, todos os objetos podem possuir várias funções, inclusive utilitárias, Danto afirma que mesmo assim é preciso e possível distinguir entre 'meros objetos utilitários', os artefatos, e 'objetos especiais', candidatos ao estatuto de obra de arte. Para deixar claro como se pode fazer esta distinção, o autor propõe um exemplo imaginário para o qual procurou inspiração na etnografia africana. Ou seja, em vez de procurar exemplos na etnologia existente, o filósofo produz uma hipótese plausível sobre dois povos de uma mesma região que poderiam existir em termos lógicos. Os dois povos produziriam cestos e painéis de barro que em termos formais seriam indistinguíveis para um observador externo.

Um dos povos, o povo cesteiro, teria uma relação privilegiada com seus cestos que seriam considerados como possuindo um significado e poder especial. Segundo os sábios da tribo o

<sup>26</sup> GELL, 1998.

<sup>27</sup> DANTO, 1989, p.18-32.

próprio mundo é (como) um cesto, tecido de grama, ar e água pela deusa criadora do povo, uma tecelã. As pessoas ao produzirem cestos “estariam imitando a criatividade divina, assim como escultores e pintores imitam Deus na Sua Criatividade, segundo Giorgio Vasari” (Danto, 1989: 23). Para o povo oleiro, as panelas é que são “densas em significados”. “Os sábios do povo oleiro dizem que deus é oleiro, por ele ter moldado o universo a partir do barro informe, e os oleiros, que são artistas, são agentes inspirados que reencenam na sua arte o processo primevo através do qual a simples desordem de mera sujeira recebe graça, significado, beleza e até uso”.<sup>28</sup> Deste modo, “encontrando-se na encruzilhada entre arte, filosofia e religião, as panelas do povo oleiro pertencem ao Espírito Absoluto. Seus cestos, bem tecidos para garantir utilidade duradoura, são insípidos componentes na prosa do mundo”<sup>29</sup>. Com o povo cesteiro acontece o contrário. Entre eles são os cestos que ganham em valor, enquanto as panelas são meros objetos utilitários. Vemos neste exemplo que Danto permite que os artefatos tenham utilidade, mas esta utilidade nada tem a ver com o valor e o significado do objeto.

Gell critica de forma contundente a definição interpretativa da arte defendida por Danto.<sup>30</sup> O que produziu a reflexão, tanto de Danto quanto de Gell, foi uma exposição onde Suzan Vogel, historiadora de arte e curadora de uma exposição chamada *Art/Artifact* no *Center for African Art* em Nova Iorque, expunha uma rede de caça amarrada dos Zande como se fosse uma obra de arte conceitual. A curadora plantou, desta maneira, uma verdadeira armadilha para o público, que se equivocou totalmente acerca do que viu, sem saber se o exposto era para ser visto como uma obra de arte conceitual ou não. Defendendo a distinção conceitual entre arte e artefato, Danto argumenta que a rede não pode ser uma obra de arte porque ela foi feita meramente para um uso instrumental, não possuindo o poder de invocar um significado mais elevado ou transcendental. Os critérios que justificam a inclusão de certas panelas e cestos no ‘Museu de arte’ e a exclusão de outras panelas e cestos, aparentemente iguais a estas em for-

<sup>28</sup> DANTO, 1989, p. 23-24.

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> GELL: 2001.



ma e execução, são segundo Danto unicamente interpretativos. As painéis do povo oleiro e os cestos do povo tecelão ganhavam estatuto de obra do espírito graças a sua associação com a criatividade divina e apesar da sua utilidade.

Argumentando contra Danto, Gell vai mostrar, a partir da ideia da armadilha (e a rede Zande colocada na exposição é um exemplo singular do tipo de lógica operante nessa ideia), que instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivas.<sup>31</sup> Muito pelo contrário, se reforçam mutuamente. Assim, uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia muito melhor representar o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral: sua eficácia é tanto instrumental quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação através do artefato, como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral. Desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação.

Gell sempre se interessou pela 'arte conceitual' e era assíduo visitante das galerias Londrinhas. Este envolvimento com o mundo da arte conceitual o fez propor uma mudança de perspectiva totalmente bem-vinda e ao mesmo tempo surpreendente para a antropologia da arte: se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, porque continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso mundo artístico? Porque achar que são as máscaras africanas as peças que mais se aproximam da nossa noção de arte? É neste momento que Gell propõe associar, numa exposição imaginária, obras conceituais ocidentais com armadilhas de povos sem tradição artística institucionalizada como é comum entre nós. As armadilhas africanas, oceânicas e amazônicas se aproximariam mais da arte conceitual contemporânea do que as máscaras ou esculturas por causa da complexidade cognitiva envolvida na montagem das ar-

<sup>31</sup> GELL, 2001.

madilhas; por causa da maneira como agem sobre a mente do receptor, sugerindo uma complexa rede de intencionalidades, onde o caçador mostra conhecer bem os hábitos da sua presa através da própria estrutura da armadilha.<sup>32</sup>

É exatamente esta distinção entre arte e artefato que a maioria das etnografias sobre a produção de artefatos e artes indígenas vem negando há mais de dez anos: não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela) todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem.<sup>33</sup>

Na classificação piaroa, toda criação pela qual um indivíduo é responsável é considerada seu *a'kwa* (pensamento). Portanto, os produtos do trabalho de uma pessoa, o filho do mesmo e uma transformação xamanística, como a transformação do xamã em jaguar ou anaconda, são todos considerados os "pensamentos" desta pessoa. Os produtos do roçado de uma mulher são seu *a'kwa*, assim como a zarabatana feita por um homem é seu *a'kwa*, e um ralador feito por uma mulher é seu *a'kwa*.<sup>34</sup>

Tintas, pinturas e objetos agem sobre a realidade de maneiras muito específicas que precisam ser analisadas em seu contexto. No caso do grafismo na pele dos jovens kaxinawa, a qualidade das linhas, sua grossura, era o que interessava às pintoras, mais que os nomes dos motivos. O grafismo que cobria os corpos das crianças não servia de sistema de comunicação, a informar por meios visuais sobre o pertencimento desta pessoa a determinadas metades ou seções, visava pelo contrário unificar os corpos e cobrir as peles. Sua função era performativa e produtiva, dizia respeito à dinâmica relação entre grafismo e suporte. O desenho cobrindo a pele agia como filtro a deixar penetrar na pele e no corpo os cantos e os banhos medicinais sobre este proferidos. O desenho abria a pele para uma intervenção ritual e coletiva sobre o corpo da criança, que estava sendo moldado, fabricado, transformado.

<sup>32</sup> GELL, 2001.

<sup>33</sup> OVERING, 1991.

<sup>34</sup> OVERING, 1986, p. 148-149.

Como a maioria dos ritos de passagem ameríndios, as intervenções sobre o corpo visam a moldar tanto a pessoa quanto o corpo do futuro adulto. A reclusão, dieta, o uso de eméticos e banhos medicinais, os testes de resistência, todo um conjunto de intervenções visa a moldar um corpo forte, um 'corpo pensante', como dizem os Kaxinawa, 'com coração forte' implicando a simultaneidade dos processos de modulação física, mental e emocional.

A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone



Figura 20 – Menina kaxinawa sendo pintada durante o ritual *nixpupima* (foto Els Lagrou).

do seu modelo. Deste modo, entre os Wayana o *tipiti*, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra. Ela não possui cabeça nem rabo no entanto, para não se tornar o ser independente que devora humanos. O *tipiti* é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir e é isto que se quer fazer com a mandioca.<sup>35</sup> O *tipiti* wayana evoca deste modo a lógica da armadilha de enguia invocada por Gell. O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem. Podemos entender, deste modo, porque a separação entre capacidade produtiva e reflexão, proposta por Danto para salvar a noção de arte e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, não procede no mundo indígena.



Figura 21 – *Tipiti* wayana (foto Els Lagrou). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

<sup>35</sup> VAN VELTHEM, 2003, p. 130.