

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

**SUMÁRIO**

**ARTE INDÍGENA NO BRASIL**

	<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1</b>	<b>Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 2</b>	<b>Corpos e artefatos</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo 3</b>	<b>As artes ligando mundos: alteridade e autenticidade no mundo das artes</b>	<b>65</b>
<b>Capítulo 4</b>	<b>Desenho e pintura corporal</b>	<b>77</b>
	<b>Conclusão</b>	<b>104</b>
	<b>Orientações Pedagógicas</b>	<b>107</b>
	<b>Glossário</b>	<b>115</b>
	<b>Referências</b>	<b>120</b>
	<b>Mapa das diferentes etnias</b>	<b>127</b>



### **CAPÍTULO 3: AS ARTES LIGANDO MUNDOS: ALTERIDADE E AUTENTICIDADE NO MUNDO DAS ARTES**

A maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais. Fora do contexto da encenação, elas perdem sua eficácia e seu valor, representam perigo, precisam morrer e são destruídas, desmontadas ou penduradas nas vigas das casas cerimoniais onde ‘morrem lentamente’. Entre os Wayana “máscaras, flautas e outros artefatos, após uso ritual, são amarrados e pendurados nas vigas da casa cerimonial para se desintegrarem lentamente sob os olhares da comunidade. Esses objetos são referidos especificamente como *tukussipantak tagramai*, ‘apodrecem pendurados na casa cerimonial’.”<sup>1</sup>

Grupos que possuem casas cerimoniais e participam do chamado ‘complexo das flautas’, como os Pareci do Mato Grosso, no entanto, guardam lá seus instrumentos musicais que devem ser diariamente alimentados com cerveja de mandioca. O hábito de fazer peças para a exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena. Entre os Wauja o destino das máscaras difere do das flautas:

No caso das máscaras, passados alguns anos, elas são queimadas, cessando completamente as obrigações do “dono” do ritual de oferecer comida aos seus *kawoká-mona* e destes de retribuírem a comida com trabalho e/ou artefatos. Idealmente, o fogo não é o destino das flautas de madeira e dos clarinetes, uma vez que a imagem de durabilidade a eles associada concorre para a permanência de sua forma ritual. Os *apapaatai* mascarados pertencentes a um “dono” específico

<sup>1</sup> VAN VELTHEM, 2003, p. 181.

terão a sua performance ritual realizada apenas uma única vez, enquanto que as performances das flautas *Kawoká* e/ou dos clarinetes *Tankwara* de um “dono” específico poderão ser várias vezes repetidas até o fim da sua vida, ou ainda seguir sob os cuidados de seu(sua) herdeiro(a), caso este seja o seu desejo. A ideia de durabilidade representada pelas flautas *Kawoká* é de fato profunda. O caso dos buracos subaquáticos (*memulu*) feitos para guardar as *Kawoká* e máscaras de madeira (*Yakui*), por períodos de luto ou outra razão de suspensão temporária do ritual, é um exemplo interessante. O uso desses buracos vigorou até antes da segunda grande epidemia de sarampo, ocorrida em meados da década de 1950. Meus informantes dizem que há muitas *Kawoká* e *Yakui* abandonadas em *memulu*, porém esses objetos rituais não podem mais ser resgatados, pois eles se tornaram “objetos” perigosíssimos, capazes de matar quem os tocar. Sua letalidade surgiu em virtude do longo tempo em que permaneceram sem alimentos e cuidados. Eles se transformaram definitivamente em *apapaatai-iyajo* (monstros). Assim, o traço de familiaridade que havia neles foi inevitavelmente suplantado pelo retorno desses *apapaatai* à sua antiga alimentação de carnes e vegetais crus e/ou de sangue. Se um “dono” não quer mais alimentar os seus *apapaatai*, ele deve destruir seus objetos rituais, sobretudo se estes forem flautas. Muitas vezes, quando alguém herda do pai ou da mãe um trio de *Kawoká*, preocupa-se imediatamente em consolidar as condições de alimentar os seus *kawoká-mona*. Caso o herdeiro pressinta que não terá sucesso em satisfazer as demandas alimentares de *Kawoká*, ele decidirá pela queima das flautas, oferecendo um último ritual, no qual receberá o último pagamento de seus *kawoká-mona*, sinal da dissolução completa da sua relação produtiva com esses mesmos *kawoká-mona*.<sup>2</sup>

Os contextos de uso e circulação das peças mudam de forma significativa quando objetos e artefatos entram no circuito comercial inter-étnico: tornam-se emblemas de identidade étnica, peças de museus ou ‘obras de arte’. Neste caso seu modo de agir sobre o mundo muda radicalmente e surge a questão da aplicabilidade de nossos valores com relação à importância da criatividade e da individualidade na produção artística, enquanto uma grande variedade de concepções nativas existe a este respeito. Será que impacto estético e capacidade de inovação sempre andam de mãos dadas, ou pode nosso fascínio por artes que se desenvolveram fora da tradição erudita se explicar exatamente pela coerência do estilo como consequência da resistência à inovação excessivamente modificadora? E o que fazer com o ‘autor’ que vê o valor da sua obra na superação da criatividade individual em favor de outras entidades consideradas culturalmente mais legítimas, entidades estas que lembram as musas

<sup>2</sup> BARCELOS NETO, 2005, p. 220.

da Grécia antiga? A construção da pessoa do artista é tão específica quanto a própria estética que produz.

Vários autores enfatizam a valorização indígena da manutenção sobre a acumulação como estando na base de uma filosofia política específica. Assim Clastres defende, em *A Sociedade contra o Estado*, que a introdução da história e da mudança como valor, anda de mãos dadas com a produção de excedentes que visam à acumulação que, por sua vez, supõe uma divisão de trabalho onde poucos se apropriam do trabalho de muitos.<sup>3</sup> A produção de excedentes, além do necessário para consumo próprio da comunidade, é considerada consequência da introdução do Estado como instituição monopolizadora do exercício legítimo do poder e o fim da autonomia da sociedade indígena (comunidades por definição de pequena escala).

Na mesma linha de raciocínio, Overing mostra como a mitologia Piaroa, com seus deuses criadores envenenados e enlouquecidos pelo excesso de conhecimento e poder, constitui um discurso político que defende a manutenção de uma história não cumulativa entre os humanos, para garantir a harmonia social e impedir a volta da tirania dos tempos míticos, caracterizados por uma história cumulativa de grandes invenções e caos social. Esta valorização de uma história da conservação e da continuidade, em contraste com nossa valorização de uma história da ruptura e da descontinuidade com o passado, pode ser responsável por uma correspondente valorização de uma arte não cumulativa, uma arte da continuidade, a serviço de um determinado estilo de vida. Daí a recorrente resposta à pergunta sobre o significado de determinado motivo ou forma: ‘assim é nosso costume’.

A reflexão filosófica sobre a possibilidade de existirem sociedades que lutam contra o surgimento do Estado (assim como contra a razão econômica e contra a estética como *locus* privilegiado do surgimento do indivíduo) se insere numa tradição europeia de valorização da diferença. Na Europa, o debate sobre a aplicabilidade dos conceitos de arte e estética gira em torno da questão conceitual e diz respeito a nossa capacidade de conhecer o ‘outro’ e suas produções, chegando-se a defender inclusive o

<sup>3</sup> CLASTRES, 2003.

abandono do conceito 'estética' como conceito transcultural, por este ser demasiadamente específico.<sup>4</sup>

Assim, Overing<sup>5</sup> toma como exemplo a sociedade piaroa e demonstra como para este povo a apreciação do belo e da criatividade não recai sobre uma área específica da atividade humana, mas engloba todas as áreas de produção da sociabilidade, desde a procriação, o filho sendo o 'produto dos pensamentos da mulher', aos processos produtivos da vida cotidiana. Por estética, ética e instrumentalidade não constituírem campos separados, a autora propõe chamar tudo ou nada de estética. Assim, o uso de colares e pinturas faciais com a tinta vermelha do urucum não visaria somente ao embelezamento, mas seria uma manifestação externa dos conhecimentos internos; conhecimentos estes que são guardados na forma de contas coloridas dentro do corpo. Estes conhecimentos são originalmente perigosos e venenosos e só se tornam bonitos pela moderação e autocontrole do indivíduo. A beleza exterior e o cuidado com os ornamentos expressariam assim sabedoria e experiência. Somente um xamã poderoso e uma mulher com muitos filhos usam muitos colares entre os Piaroa. O argumento da presença de preocupações estéticas se encontram tanto na maneira de agir socialmente quanto na produção de qualquer artefato – especialmente quando se trata do 'artefato' mais valorizado de todos: o corpo humano – vale para a quase totalidade dos povos ameríndios atuais, em geral, e para os indígenas brasileiros, em particular.

Mas, em vez de concluir que por esta razão não existe estética nem arte, poderíamos também dizer que, se todos os membros ativos têm acesso ao processo de produção de objetos e a beleza resultante deste saber fazer, impregnando o cotidiano de uma comunidade com um estilo particular, todo membro desta sociedade é artista. Neste caso estaríamos usando uma definição mais ampla de 'arte', derivada da palavra *ars* em Latim e anterior à especialização que a palavra sofreu durante o Iluminismo. Esse conceito se refere à capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos e ao conjunto de regras e

<sup>4</sup> INGOLD, 1996; GELL, 1996, 1998; BOURDIEU, 1979.

<sup>5</sup> OVERING, 1991; 1996.

técnicas que o pensamento usa para representar a realidade e agir sobre ela.<sup>6</sup> E, seguindo Boas,<sup>7</sup> poderíamos dizer que todo controle de uma técnica traz consigo a fruição do aperfeiçoamento da forma, em termos funcionais, ornamentais ou expressivos.

Podemos valorizar a elegância da forma que seduz pela economia e sobriedade com que assinala a função a ser desempenhada pelo objeto, dispensando qualquer detalhe supérfluo, como no design modernista. Como podemos, pelo contrário, achar que um objeto sem decoração não é um objeto completo e que é o desenho que o transformará em artefato capaz de agir com eficácia: como a flecha para matar um inimigo entre os Kaxinawa ou o banco do xamã para estabelecer contato com os seres sobrenaturais entre os Tukano.



Figura 51 – Flechas kaxinawa com desenho (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção Schultz, MAE.



Figura 52 – Banco tukano com porta-çaruto (foto Márcio Ferreira). Fonte – Coleção do Museu do Índio.

<sup>6</sup> SEVERI, C. 1991.

<sup>7</sup> BOAS, 1955.

No contexto brasileiro, um grupo de antropólogos chamou a atenção, já em 1979, para a centralidade da corporalidade e da pessoa para as sociedades indígenas e notou a existência de uma complexa linguagem simbólica em torno da sua 'fabricação'.<sup>8</sup> O corpo e a pessoa não são concebidos como entidades biológicas que crescem e adquirem suas características automaticamente, por determinação biológica e genética, mas como verdadeiros artefatos, moldados e esculpidos ao modo e no estilo da comunidade. Daí a crucial importância dos ritos de passagem e dos períodos de reclusão para jovens em muitas destas sociedades, especialmente rigorosos e longos no Xingu, pois é nestas ocasiões que a sociedade fabrica corpo e pessoa simultaneamente. É por esta razão que praticamente toda a produção artística dos indígenas brasileiros gira em torno da produção e decoração do corpo humano, de onde ressaltam especialmente a arte plumária, as pinturas corporais e as máscaras rituais, mas também os instrumentos para alimentar e hospedar este corpo, assim como os utensílios de obtenção dos alimentos.

Em congresso organizado em 1979 em torno deste mesmo tema da pessoa e do corpo, Lux Vidal apresentou os resultados da primeira pesquisa a decodificar de forma sistemática a 'gramática' da pintura corporal em um grupo indígena específico.<sup>9</sup> A pintura corporal dos Kayapó-Xikrin (grupo Jê, Pará) é de fato um verdadeiro código visual a ser decifrado em todos seus detalhes, pois cada mudança no padrão da pintura assinala, além do sexo da pessoa, as fases percorridas em determinados estágios da vida, como na transição de um casal que teve seu primeiro filho: o padrão corporal muda, acompanhando a passagem do casal desde o período de reclusão até sua reintegração progressiva nas atividades sociais da aldeia. Assinala igualmente, a partir ainda de outros padrões de pintura, as relações de proximidade de outros parentes com relação ao casal e o recém-nascido.

Outros períodos de transição na vida, como a morte de um parente próximo, são igualmente assinalados através da mudança da 'segunda pele', a pintura que cobre a pele como uma roupa,

<sup>8</sup> SEEGER; DA MATTA; e VIVEIROS DE CASTRO, 1979.

<sup>9</sup> Publicado depois em formato integral em Vidal, 1992, p. 143-189.

todos os dias. Aqui também parece valer a regra de que as pinturas mais elaboradas são as de uso cotidiano, não as que marcam fases de liminaridade ou transição. As mulheres xikrin passam horas por dia pintando seus filhos, parentes e amigos de ambos os sexos, levando a marca indelével de sua condição de artista na 'mão palheta' que está sempre preta, tingida de jenipapo (matéria-prima usada na pintura corporal pela maior parte dos grupos indígenas brasileiros e ameríndios em geral).



Figura 53 (a) – A “mão palheta” das mulheres kayapó-goritire em evento no Museu do Índio (foto Els Lagrou).



Figura 53 (b) – Pintura facial kayapó-goritire em evento no Museu do Índio (foto Els Lagrou).



Figura 53 (c) – Pintura na perna de Akiaboro em evento no Museu do Índio (foto Els Lagrou).



Figura 53 (d) – Pintura corporal em Akiaboro em evento no Museu do Índio (foto Els Lagrou).

A situação entre os Kayapó-Xikrin se assemelha à encontrada entre os Kaxinawa, em que a pintura também desempenha o papel de segunda pele, usada no cotidiano assim como em festas. Em rituais, no entanto, nos quais outros seres são presentificados, como no *katxanawa* (ritual que visa à abundância dos roçados e à fertilidade do grupo), usam-se manchas, traços e pintas de urucum, aplicados em cima dos delicados labirintos pintados

com jenipapo. Essas manchas remetem à pele dos animais da floresta ligados à metade das pessoas em questão. Folhas de palmeira e máscaras de cuia para disfarçar as pessoas também são usadas. Aqui a pintura e os adornos servem para mascarar e transformar, não para adornar e embelezar. No Xingu, por outro lado, a pintura corporal somente é empregada em contexto ritual e representa, em contraste com os Xikrin e Kaxinawa, uma arte masculina em vez de feminina (veja fotos acima).



Figura 54 - Moça kaxinawa mascarada e tingida de urucum (foto Els Lagrou).



Figura 55 – Dança mascarada de mulheres kaxinawa – *ni yuxin*, espíritos da floresta (foto Els Lagrou).

Mas concluiremos primeiro a discussão em torno da definição do que se pode chamar de 'arte indígena'. No debate em solo americano vemos surgir preocupações de natureza mais prática e política do que as constatadas no debate europeu, ou seja, a questão aqui se torna eminentemente relacional em vez de conceitual, pensa-se a relação 'nós/outros' e seus efeitos: como incorporar objetos provindos de outros contextos de produção, apropriação e avaliação no campo específico da apreciação estética metropolitana? A questão é muito atual, visto que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização de sua cultura, de sua 'autenticidade' e vitalidade. Assim, se a discussão europeia concentra-se sobre o direito à diferença, veremos que o debate americano reclama o direito à igualdade na diferença.

Autores como Clifford, Marcus e Myers<sup>10</sup> chamam a atenção para a simultaneidade e interdependência do nascimento da arte moderna e da antropologia enquanto disciplina. A antropologia teria dado aos artistas a alteridade que procuravam para se oporem ao *establishment*. A inspiração exercida pela arte escultórica africana, polinésia e ameríndia sobre os maiores artistas do movimento modernista, desde Picasso a Bracque e Max Ernst, é bem conhecida.<sup>11</sup> Tendo em conta esta estreita relação histórica – quando Lévi-Strauss colecionava arte nativa nos anos quarenta em Nova York, ele estava acompanhado dos seus amigos surrealistas - Marcus e Myers afirmam que o dever da antropologia não seria o de se abster de qualquer julgamento, mas o de se unir à vocação da arte moderna e contemporânea de ser o motor de uma permanente 'crítica cultural'.

Estas discussões têm influenciado curadores de museus e até hoje permanece uma tensão entre dois caminhos possíveis: o da inclusão da arte não ocidental em exposições de arte contemporânea, ou seja, a exposição das peças como obras de arte únicas e não como objetos etnográficos, ou uma exibição mais contextualizada que tente dar conta da especificidade dos critérios dos próprios produtores e receptores originais da estética local

<sup>10</sup> CLIFFORD, 1988; MARCUS; MYERS, 1995.

<sup>11</sup> LAGROU, 2008.

em questão, que não necessariamente seguem os critérios dos críticos de arte para avaliar suas peças<sup>12</sup>.

Como vimos, o lugar que os objetos poderiam ocupar na escala valorativa instaurada pelo mercado das artes e pelos museus não, necessariamente, pertence ao universo das intenções e valores nativos que podem visar a objetivos muito diferentes dos ligados à conquista de visibilidade ou afirmação de identidade e 'autenticidade'. Assim, a fonte de inspiração criadora ou a legitimidade de motivos e formas estilísticas costuma, no pensamento ameríndio, ser visto como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico, remetendo a conquistas sobre o mundo desconhecido, de vizinhos inimigos a seres naturais e sobrenaturais hostis e ameaçadores. Ao acompanhar a produção de uma coleção de máscaras para serem usadas em uma performance fora da aldeia e depois vendidas para uma coleção de museu, Barcelos Neto observa, no entanto, que a lógica das máscaras que funcionam como máquinas ou extensões do poder de agência dos *apapaatai*, seus donos sobrenaturais, não é em nada afetada. O sentido da transação cosmológica, política e econômica presente nos rituais xinguanos, tanto com relação ao mundo político intra- quanto extraxinguno, não é abandonado, somente renegociado, e envolve o mesmo processo de pagamento e de "dessubjectivação" das máscaras depois do uso. Se depois do uso as máscaras seriam queimadas na aldeia, aqui elas serão guardadas em seu estado semimorto. Assim as máscaras ao chegarem à exposição não mais tinham seus dentes, e uma chegava até sem olhos. A máscara tinha, portanto, perdido grande parte do seu poder de agência.

<sup>12</sup> Veja por exemplo os textos dos curadores Nelson Aguilar e José Antônio Braga Fernandes Dias no catálogo da Mostra do Redescobrimto, Artes indígenas, 2000.

