



CAPÍTULO 4: DESENHO E PINTURA CORPORAL

No universo ameríndio resalta a onipresença da figura da anaconda ou jiboia primordial ou sobrenatural como dono/a original de todos os motivos decorativos usados na pintura corporal, na pintura das panelas, no trançado dos cestos e na tecelagem de tecidos. Os diferentes mitos de origem do desenho relatam de modo diferente as estratégias de obtenção desta riqueza usadas pelos primeiros humanos.¹ O fato de existir, em todas estas culturas, uma associação entre desenho e a sucuri, mostra que se trata de algo mais do que uma simbologia idiossincrática de uma cultura particular, trata-se de um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região.



Figura 56 – Os *txoxiki*, colares *ashaninka*, representam a cobra (foto Sonja Ferson).

¹ Kaxinawa (LAGROU 1991, 1996, 1997, 1998, 2007); Wayana-Apalai (VAN VELTHEM, 1998, 2003); Waiãpi (GALLOIS 1988, e 2002); Waurá (BARCELOS, 1999, p. 61); Desana (Tukano) (REICHEL-DOLMATOFF, 1978); Shipibo (ROE, 1982 e ILLIUS, 1987); Piro (GOW, 1988) etc.



Figura 57 – Panela wauja com motivos de sucuri e dente de piranha (foto Aristoteles Barcelos).

outro lado, a cobra-grande vinha para virar a canoa. Quando mataram o inimigo tiveram tempo para observar os belos motivos em sua pele, que imitaram na manufatura do trançado em arumã. O Tuluperê na verdade tem uma dupla identidade, uma aquática, onde é a cobra-grande, e outra terrestre onde é a larva de borboleta, animal voraz que estraga os roçados e que representa a essência predatória com igual virulência que a da cobra (veja figuras 15 e

Podemos contar, como exemplo, o mito de *Tuluperê* dos Wayana.² Para os Wayana, *Tuluperê* – a cobra-grande – é o paradigma da predação. Em tempos primordiais este ‘bicho’ sobrenatural impedia que os Wayana fossem visitar seus parentes, os Aparai que moravam do outro lado do rio. Cada vez que uma canoa ia visitar o pessoal do

23). Devoradores, predadores, depois da transformação, essas larvas assumem belas cores e voam. Beleza e perigo andam juntos, para os Wayana, e quanto mais monstruoso o ser mais este será decorado e belo. A arte é a reprodução controlada da imagem desses seres cujo poder de transformação se captura através da sua imagem.



Figura 58 - Cesto wayana com motivo da serpente sobrenatural dew duas cabeças (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

Entre os Wauja, por sua vez, a cobra-grande aparece na forma de cobra-

² VAN VELTHEM, 1998, p. 119-127.

canoa carregando panelas cantantes.³ Estas panelas tinham todos os motivos possíveis, que por sua vez foram derivados da pele da anaconda. O aspecto monstruoso da cobra está nas panelas, pois esses seres são os mais temidos monstros devoradores. Seu perigo reside na transformação irreversível que impõem ao corpo. Uma vez devorado por um monstro-panela o ser não poderá ter vida *post-mortem*, visto que sua imagem também foi aniquilada.



Figura 59 - Desenho da cobra *kamalu hai* com panelas cantantes nas costas. Fonte – Coleção Aristoteles Barcelos.

A imagem está no âmago da relação dos Wauja com o além, para os quais a presentificação visual dos seres invisíveis assegura o bem-estar do indivíduo e da coletividade. Mas a imagem não veicula somente mensagens do além, ela está também colada aos corpos. Tudo que acontece com o corpo acontece com a alma e vice-versa. Desta maneira vemos surgir uma ideologia da 'bela morte' que não deixa de evocar os Gregos⁴ e a Europa do início da Idade Média⁵ para quem, como para os Wauja, um corpo mutilado condena a alma a um destino *post-mortem* de forma mutilada ou aniquilada.

Esta mesma distinção entre uma vida *post-mortem* ou a total aniquilação é também responsável pela distinção entre dois tipos de seres sobrenaturais: aqueles que usam as máscaras como roupa podendo, também, assumir a forma humana, roubam almas que podem ser devolvidas através dos rituais estéticos apropriados; e os outros que, por não poderem mudar de corpo e nunca assumirem a forma humana, devoram sem mais nem menos, e estão acima de qualquer possibilidade de nego-

³ BARCELOS, 1999, p. 59.

⁴ VERNANT, 1991.

⁵ RODRIGUES, 1979.

ciação. Mais uma vez, capacidade de transformação, predação e beleza encontram-se ligados no universo indígena, conferindo um sentido todo particular à fabricação de artefatos e pinturas.

Continua, portanto, relevante voltar nossa atenção para contextos nativos cuja produção 'artística' não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado, e, às vezes, nem na da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte. Estudos sobre a relação entre a produção artística e o quadro conceitual da sociedade ressaltaram particularidades que contrastam com os cânones tradicionais da arte ocidental, exemplos, aliás, que são encontráveis também em manifestações da arte conceitual, com obras feitas para não serem vistas ou ouvidas ou ainda outras, produzidas para desaparecerem ao final do processo de sua fabricação ou *performance*.⁶

Entre os povos ameríndios temos vários exemplos deste tipo de arte. Para a música podemos mencionar o uso do arco musical pelos Kaxinawa, Culina, Ashaninka e outros povos da região, onde a caixa de ressonância é a própria boca do tocador, o que faz com que a música seja quase imperceptível para pessoas que se encontram a mais de um metro de distância. Esta música é tocada para ser ouvida ou pelos espíritos ou somente pelo próprio tocador.

Muito da beleza que mora numa aldeia kaxinawa não é visível a olho nu. No dia a dia só se veem fragmentos do seu característico desenho labiríntico, cobrindo alguns rostos, faixas de redes e cestos. Algumas pessoas, principalmente crianças, usam também colares coloridos de miçanga e as mulheres braçadeiras, tornozeleiras e pulseiras de miçanga branca. Os corpos são cobertos por roupas marcadas pelo uso. Somente nas festas usam-se outros adornos como cocares relativamente modestos, enquanto em algumas ocasiões, o líder de canto veste uma roupa ritual tecida com os mesmos motivos geométricos da pintura corporal, roupa esta chamada de 'vestido do *Inka*'.

Instrumento importante de acesso à visualização da beleza (propositalmente) oculta do mundo kaxinawa é a escuta atenta, uma escuta que supõe uma lenta familiarização com a língua e

⁶ GELL, 1998; CARPENTER, 1978; WITHERSPOON, 1977.

com o rico imaginário que surge nas narrações míticas e especialmente nos cantos rituais. A performance ritual dos Kaxinawa não é marcada pela exuberância visual dos adornos que caracterizam muitos grupos indígenas do Brasil Central como os Kayapó ou os povos xinguanos, mas pela exuberância imagética, não representável, mas sistematicamente invocada nos poemas cantados em diversos contextos rituais. A realização estética kaxinawa não termina no lento cantar de um grupinho de pessoas num final de tarde observado pelo visitante, mas se revela nas imagens que surgem das palavras cantadas sobre um mundo habitado por seres imagéticos, ‘deuses’ ou ‘donos’ que povoam um mundo aquático e celeste, onde todos os seres são pintados e belamente 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, não somente pelos xamãs, mas por todas as pessoas em potencial.

Um ritual específico, que implica a ingestão em grupo do alucinógeno chamado “cipó” ou *nixi pae* (cipó forte, *ayahuasca*) por homens e jovens adultos (raramente por mulheres por causa da sua susceptibilidade na idade reprodutiva), visa ao treinamento da visão que prescinde dos olhos e da luz do dia. Novamente, para o



Figura 60 – Jovem kaxinawa preparando o cipó (foto Els Lagrou).

visitante desavisado, nada de muito visível acontece. As pessoas tomam um copo e se retiram para suas redes, onde começam a cantar de maneira cada vez mais candente, 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, uma face onde ‘todos são gente’, onde os *yuxin* são belamente pintados, paramentados ou onde os duplos dos animais consumidos ressurgem para tentar cobrir com suas roupas os corpos dos humanos.

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 *kaxinawa*. 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. O desenho gráfico não representa os seres vistos em sonhos mas os caminhos que ligam e filtram o acesso a mundos diferentes.

Com relação às artes visuais surge a questão da percepção nativa que somente pode ser entendida se captarmos a maneira como o pensamento nativo concebe a realidade. Levando em conta a ênfase ontológica fundamental da concepção amazônica do mundo, na constante transformação de um ser em outro, somos obrigados a reinterpretar a relação entre, por um lado, percepção e criação (com a percepção sendo, de alguma maneira, uma criação) e, por outro, entre aparência, ilusão e realidade. Encontramos nas reflexões de Schweder⁷ sobre estados da mente indicações que estão relacionadas a questões próximas a nossa problemática:

⁷ SCHWEDER, 1991, p. 37.

Alguns argumentam, por exemplo, que a imaginação é oposta à percepção... Outros sustentam que percepção é uma forma de imaginação (como a afirmação de que a percepção visual é uma “construção”), enquanto outros argumentam que imaginação é uma forma de percepção (por ex., que o sonho é o testemunho de outro nível de realidade). Outros ainda argumentam em ambas as direções, e de forma dialética, a favor da percepção imaginativa e da imaginação perceptiva.⁸

Um exemplo da relação entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva pode ser encontrado em uma das características estilísticas mais marcantes do tecido desenhado, feito pelas Kaxinawa: considerando que os padrões são interrompidos imediatamente depois de terem começado a ser reconhecíveis no pano tecido, precisa-se da capacidade imaginativa para perceber a continuação do padrão através de uma visão mental. A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior está tanto, ou até mais presente no mundo invisível ou no mundo das imagens a serem visualizadas pela criatividade perceptiva, do que na beleza externalizada pela produção artística.



Figura 61 – Saia kaxinawa (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção Schultz, MAE.

A qualidade do desenho, através de um recorte arbitrário, sugerir sua continuação ilimitada além do suporte foi notada também por Müller (1990: 232) na pintura corporal dos Asurini (grupo tupi do Pará). A autora usa o conceito “efeito-janela” (também usado por Dawson)⁹ para designar a impressão de um recorte em um desenho infinito. O estilo de pintura corporal dos Asurini lembra as

⁸ As traduções das citações são minhas. Ver Lagrou, 1998.

⁹ DAWSON, 1975, p. 142-145.



Figura 62 – Rede kaxinawa (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção particular da Autora.

gregas labirínticas da pintura kaxinawa e parece seguir princípios de significação cosmológica igualmente semelhantes. Entre os Asurini, Müller isolou um padrão de base (unidade mínima de significação), o *tayngava* (um ângulo de 90 graus), presente na maioria dos desenhos. Este padrão se refere ao boneco antropomorfo usado em ritos xamanísticos. A autora mostra como alma e imagem estão intimamente ligados na cosmovisão asurini.

Na mitologia, os heróis criadores são humanos; os animais têm forma humana e os espíritos atuais são antropomórficos. Dizem os Asurini, a respeito destes seres, que todos eram *avá* (gente, humano) no passado mítico. O homem, portanto, está no centro do pensamento asurini; o homem é a imagem do ser. *Tayngava*.¹⁰

¹⁰ MÜLLER, 1990, p. 250.

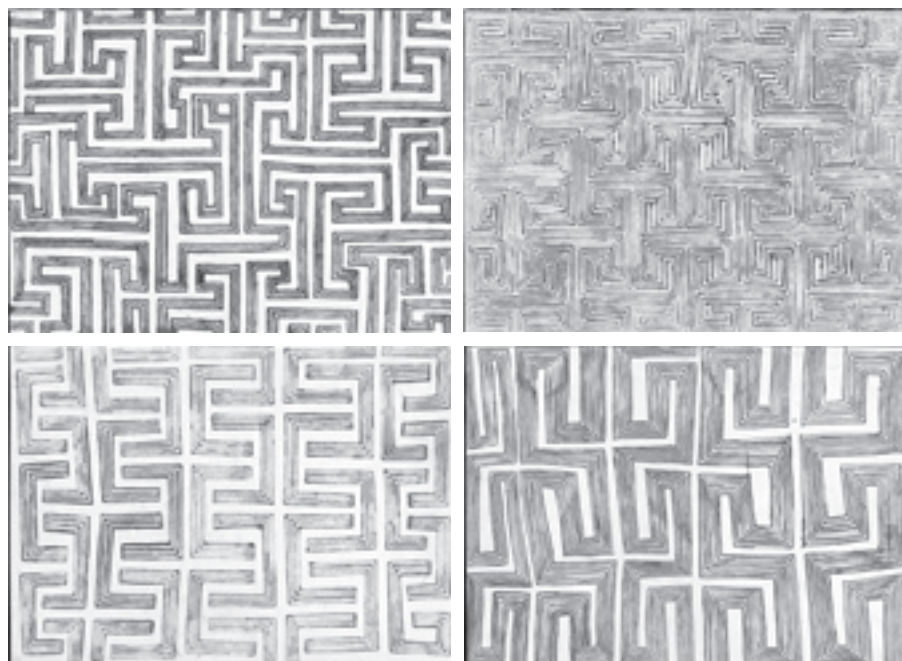


Figura 63, 64, 65, 66 – Quatro estampas, com motivo *tayngava*, desenhadas com jenipapo no papel. Fonte – Acervo do Museu do Índio.



Figuras 67, 68 – Duas panelas com desenhos *tayngava*. Fonte – Coleção Regina Müller. Acervo do Museu do Índio.

Os Kaxinawa não têm um padrão que iconicamente representa formas ou elementos do corpo humano. O que o padrão representa é a relação: A necessidade de as linhas se tocarem para fazerem a união produz motivos recorrentes usados em redes e na cerâmica, como o *xamanti kene*. O verbo *xaman* significa

“passar a mão na virilha”.¹¹ Esta tradução encontra confirmação na tradução de *xamanti* que me foi dada por Paulo Lopes, professor kaxinawa de Moema: “colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado”. Paulo fez um gesto que cruzava as mãos na altura do púbis, indicando que o local da junção das coxas com o tronco representava a junção ou continuidade das linhas no desenho. Estes verbos descrevem o ato de juntar e de envolver: o desenho une as linhas (a região da virilha une tronco e pernas), englobando outro desenho em seu interior. Paulo me explicou que “colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado”, é um modo de se referir à união dos opostos. Interessante notar que o próprio nome do desenho e a descrição do estilo, quando se diz que “tem que juntar as linhas senão o desenho não fica bom” remetem a esta união, a mesma imagem à qual remete o próprio corpo da jiboia: sua pele sendo a rede na qual o casal estava deitado na hora do dilúvio.



Figura 69 (a) – Desenho em papel por Marlene Kaxinawa. Motivo *xamanti kene*. Fonte – Coleção particular da Autora.

O motivo mais recorrente do seu estilo se chama *nawan kene*, desenho do estrangeiro, nome indicando que a inspiração

¹¹ CAMARGO, 1995, p. 109.

estética e a origem do desenho se encontram na relação com a alteridade (ver ilustrações acima). Um mito conta como ao namorar uma mulher *Inka* e vencer o marido desta numa luta, o herói foi pintado pela amante com belos desenhos em jenipapo. O mito de origem da bebida alucinógena *nixi pae* assinala novamente a fonte do desenho e da beleza no mundo de relações amorosas com estrangeiras. Desta vez o caçador se apaixona



Figura 69 (b) – Painel kaxinawa com o motivo *xamanti kene* (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção Schultz, MAE.

pela mulher-anaconda ao vê-la fazer amor com uma anta. O homem, no entanto, não vê uma cobra, mas a percebe na forma de uma bela mulher toda desenhada com belos desenhos em jenipapo. O mito de origem do desenho, por outro lado, conta como foi que uma velha ensinou à primeira mulher os desenhos da tecelagem. Uma outra versão do mesmo mito, no entanto, invoca novamente a imagem do namoro com um belo estrangeiro todo pintado, para dar início ao aprendizado de uma arte que vai constituir o traço mais marcante do estilo kaxinawa.

O que vale frisar na arte gráfica dos Asurini e dos Kaxinawa é que ela serve para assinalar uma ligação e continuidade com o mundo de seres não humanos: o mesmo desenho cobre seres humanos e ‘espíritos’. Assim como acontece entre os Wayana-Apalai e os Waiãpi, a arte gráfica destes povos fala mais sobre a cosmologia que sobre as diferenças internas à comunidade entre diferentes grupos rituais. Se a pintura corporal e a utilização dos adornos dos grupos Jê¹² funciona como um código de leitu-

¹² Como os Bororo, Xikrin e Xavante; VIDAL, 1992.

ra de distinções sociais, em grupos amazônicos, os mesmos materiais tendem a servir de ligação com o mundo dos seres invisíveis. Vale lembrar, por outro lado, que a origem dos nomes e enfeites entre os Kayapó aponta igualmente para o mundo exterior. Uma nova leitura desse material pode, portanto, mostrar que os Jê, apesar de sua comprovada especificidade, são mais amazônicos do que se pensa.¹³



Figura 70 – Desenho facial kadiwéu (foto Darcy Ribeiro). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

A pintura facial e corporal dos Kadiwéu, índios cavaleiros do Mato Grosso na fronteira com o Paraguai, segue ainda outra lógica. A análise feita por Lévi-Strauss¹⁴ desta pintura muito original mostra como a regra de composição do desenho no rosto, dividindo a área desenhada em dois (*split representation*), seria um comentário visual sobre a tensão inerente à divisão social da sociedade kadiwéu em três clãs endogâmicos, relacionada à alternativa observada entre os Bororo de uma divisão em metades. As metades dos Bororo permitiriam uma maior reciprocidade entre os grupos, enquanto a divisão em três que excluía a possibilidade

¹³ GORDON, 2006.

¹⁴ LEVI-STRAUSS, 1955, p. 205-227.

de casamento entre os grupos produzia uma clivagem na sociedade hierárquica dos Kadiwéu. Assim a arte criaria uma solução imaginária, desempenhando uma função social compensadora. A composição complexa do desenho com seus arabescos desiguais, por outro lado, refletiria a característica essencialmente aristocrata da sociedade. Refletiria, em outras palavras, a maneira como os Kadiwéu sentiam e percebiam seu mundo.



Figuras 71, 72, 73 – Desenho de Solange Kadiwéu, padrão de desenho facial em jenipapo sobre papel. Fonte – Acervo do Museu do Índio (coleção Darcy Ribeiro).

Outra característica desta arte seria sua função ‘civilizadora’. As ‘aristocráticas’ kadiwéu teriam tal resistência aos processos naturais que preferiam adotar os filhos de suas servas a ter que parir e alimentá-los por si mesmas,¹⁵ preferindo passar os dias embelezando seus rostos e corpos com elaborados arabescos. Quem não tivesse seu rosto pintado com estes desenhos se encontraria mais do lado da natureza do que da cultura. Segundo Lévi-Strauss, o desenho ocultava os traços naturais do rosto em vez de realçá-los pela mesma razão: a intenção era a de aplicar um padrão cultural tão poderoso sobre a superfície natural que a transformaria de tal maneira que se tornaria irreconhecível. Esta era a função civilizadora do desenho kadiwéu, uma ‘segunda pele’

¹⁵ LEVI-STRAUSS, 1955; RIBEIRO, D. 1980.

como entre os Kayapó-Xikrin, Kaxinawa e tantos outros, por servir mais como roupa do que como máscara, apesar de Lévi-Strauss chamar toda pintura facial indígena de máscara por causa da sua função transformadora em relação ao rosto.

Para os Kaxinawa e para a maior parte dos grupos ameríndios, no entanto, a função do desenho não é a de distinguir humanos de animais e sim o de marcar a especificidade da produção estética e corporal kaxinawa, diferente de todos seus vizinhos. O que, por outro lado, é interessante notar é que nenhuma das pinturas segue a lógica da nossa cosmética: não realça os olhos ou a boca, suavizando ou realçando traços naturais do rosto, mas impõe outro padrão, produzindo desta maneira uma relação muito dinâmica entre o elemento plástico e o gráfico. Ambos os elementos são ativos e o efeito estético se deve a esta tensão: a desigualdade da superfície à qual o



Figura 74 – Desenho de Solange Kadiwéu, padrão de pintura corporal em jenipapo sobre papel. Fonte Acervo do Museu do Índio (coleção Darcy Ribeiro).

motivo é aplicado e o desafio de manter a coerência do motivo, não permitindo que se perca a ideal distância entre as linhas. Por isso a técnica da pintura facial ou corporal não tem nada a ver com o desenho em papel ou o mecanismo da projeção de um *slide* sobre um corpo. Um *slide* distorceria a relação interna entre as linhas do padrão e é disso que trata a pintura indígena; é uma pintura elaborada na sua relação com os corpos aos quais será aplicada e que desta maneira ajudará a completar.



Figura 75 – Padrão de pintura corporal kadiwéu na cerâmica (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio.



Figura 76 – Padrão de pintura corporal kadiwéu no couro (foto Els Lagrou). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

Para os indígenas, povos tradicionalmente ágrafos, a arte segue a lógica do aprendizado em geral. Mais importante que a maneira como o conhecimento é estocado em objetos externos é o modo como as pessoas o incorporam, tanto o conhecimento social quanto a arte de viver bem e sem doença. Assim, para os Kaxinanwa, arte é, como memória e conhecimento, incorporada, e objetos não são senão extensões do corpo, ou melhor, são novos quase-corpos resultando do encontro de diferentes agências responsáveis por sua produção. Esta prioridade explica porque as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas são ligadas à decoração corporal: pintura corporal, arte plumária, colares e enfeites de miçanga, roupas e redes tecidas com elaborados motivos decorativos. Os Kaxinawa não estocam a maior parte de suas produções artísticas. Como muitos outros grupos indígenas, estão convictos de que objetos rituais perdem seu sentido e sua beleza, sua 'vida', depois de terem sido usados. Um exemplo é o banco ritual usado pelos iniciantes kaxinawa durante o rito de passagem. Se durante o ritual o banco é belamente pintado e pode somente ser usado pelo(a) iniciando(a), depois ele se torna um simples banco, com a decoração desaparecendo lentamente, podendo ser usado por qualquer homem (no cotidiano mulheres não sentam em bancos, mas em esteiras).

Entre os Tukano, por outro lado, o banco, usado pelo xamã, nunca deixará de ser um banco com fins exclusivos de uso ritual. É nele que o xamã senta para fumar seu charuto, que não segura com as mãos, mas com um 'porta-charuto', belamente esculpido em madeira¹⁶ (veja figura 52). Esta é a posição propícia para ele se comunicar com os seres não humanos que habitam os patamares acima da terra. A fumaça do cigarro ajuda seus pensamentos a subirem e alcançarem os deuses. Ao se sentar no banco, fumando, o xamã repete o gesto criador da mãe do mundo – Yebá Bêló criou o mundo pensando e fumando.

Voltando ao significado da decoração de objetos e corpos, vale ressaltar ainda outro aspecto igualmente recorrente nas artes decorativas da Amazônia, além da dinâmica relação entre o elemento plástico e o gráfico. Tanto na cestaria quanto na pintura cor-

¹⁶ MURRAY VINCENT, 1986.

poral – e, entre os Kaxinawa, na tecelagem – nota-se uma dinâmica relação entre figura e fundo, uma qualidade cinética da imagem que não permite ao olho decidir sobre qual perspectiva adotar. A troca de perspectiva entre fundo e figura, ao se observarem os padrões labirínticos típicos da cestaria de muitas sociedades amazônicas, foi percebida na análise da “arte abstrata” shipibo (grupo pano, Peru) por Roe, e entre os Yekuana (grupo Karib, Venezuela, região das Guianas) por Guss. Peter Roe chamou atenção para a correspondência entre este estilo artístico e um estilo de pensamento.¹⁷ Para Roe a significação da ambiguidade perspectiva na arte indígena “abstrata” repousa no que ela nos fala sobre a atitude cognitiva do artista e do público pretendido. Para os ameríndios o universo é transformativo. Isso significa que a visão pode, repentinamente, mudar diante de nossos olhos. O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades.

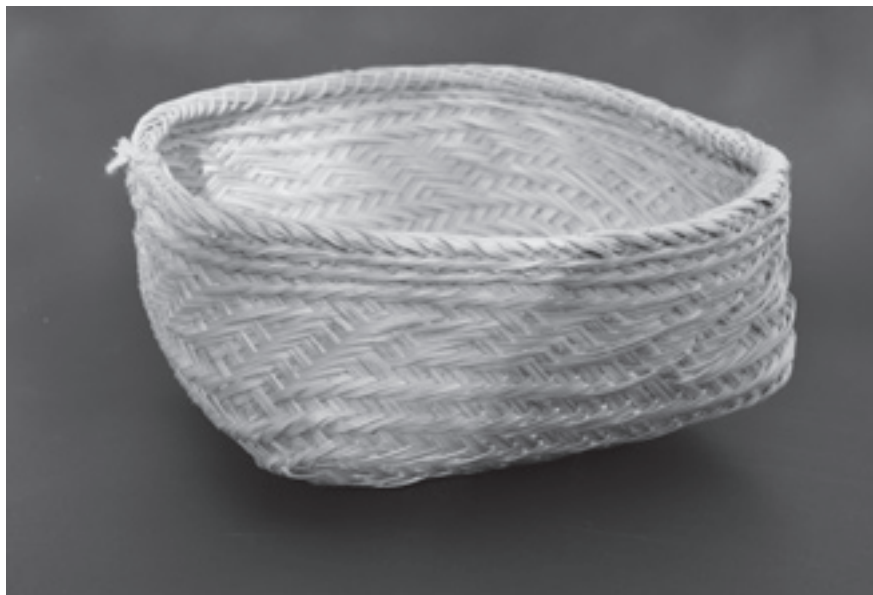


Figura 77 – Cesto kaxinawa com desenho em relevo (foto Els Lagrou). Fonte - Acervo da Autora.

¹⁷ ROE 1987, p. 5-6.

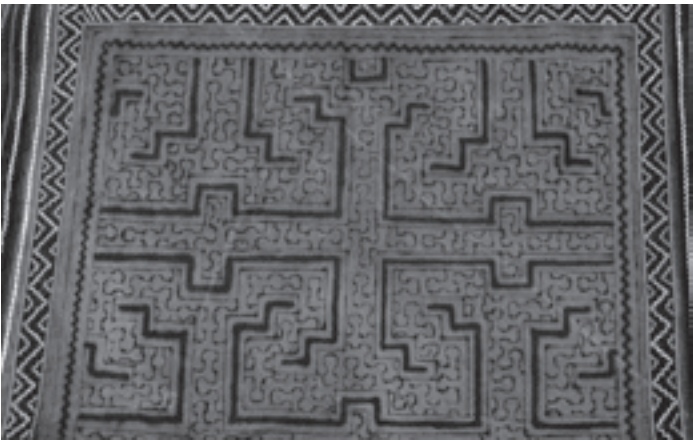
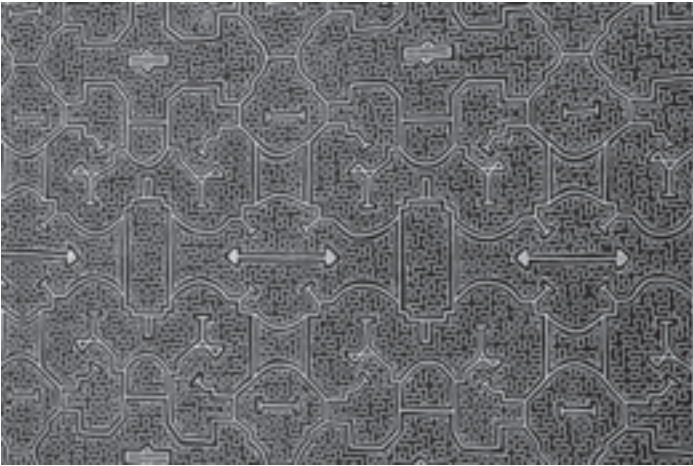


Figura 78, 79 – Tecidos shipibo (fotos Els Lagrou). Fonte - Acervo da Autora.

O estilo geral de desenho kaxinawa, designado *kene kuin* (desenho real ou 'de verdade') é similar ao estilo do trançado yekuana. O jogo entre imagem e contraimagem expressa a ideia de duplicidade e copresença das imagens reveladas e não reveladas no mundo. Neste sentido, a ontologia kaxinawa é totalmente dependente e ligada ao real processo perceptivo em que um agente particular esteja engajado. Uma característica propriamente kaxinawa, no entanto, é o de inserir, num padrão aparentemente simétrico, um elemento assimétrico que propicia unicidade e movimento à peça, além de em alguns casos levar à transformação de um padrão em outro. O dinamismo da imagem leva a

constatações sobre o estatuto da imagem entre os Kaxinawa. O quadro de referência conceitual kaxinawa gira em torno de três categorias diferentes de imagem: o grafismo (*kene*), concebido como um traçado de caminhos; a figura (*dami*), essencialmente tridimensional, e a imagem/espírito da coisa (*yuxin*), uma foto, uma sombra ou uma aparição. Estes três termos podem se transformar uns nos outros, e mantêm relações específicas com artefatos e pessoas, ressaltando mais uma vez a importância da transformabilidade do mundo nesta cosmologia ameríndia.



Figura 80 – Vaso shipibo (foto Els Lagrou).
Fonte - Acervo da Autora.



Figura 81 – *Munti deteya*, máscara dentada kaxinawa, figura *dami* (foto Els Lagrou). Fonte – Acervo da Autora.

Figura 82 - Boneco (brinquedo) kaxinawa, *dami*. Fonte – Acervo da Autora.





Figura 83 – Panela kaxinawa com desenho, *kene*, em negativo (foto Els Lagrou). Fonte - Coleção Schultz, MAE.



Figura 84 (a, b, c, d) - Sequência de pintura facial kaxinawa (foto Els Lagrou).



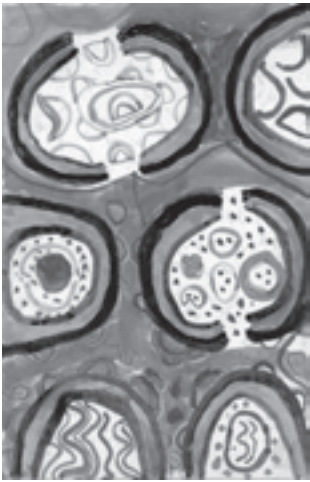
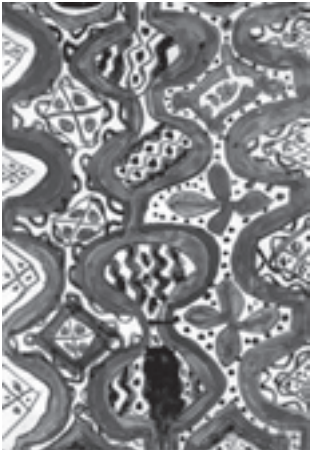
Figura 85 – Siã Osair Kaxinawa filmando (a filmadora é chamada de *yuxinbiti*, capturador de *yuxin*) Pancho, liderança de Cana Recreio, que se prepara para cobrir o *kene kuin* (desenho verdadeiro) com pintas de urucum (aplicando o padrão da onça, *dami*) no ritual do *katxanawa* (foto Els Lagrou, 1989). Note-se a presença simultânea de três tipos de imagem: *kene*, *dami* e *yuxin*.

Peter Gow foi o primeiro a chamar atenção para a recorrência da oposição entre desenho e imagem na arte da Amazônia ocidental, e associou a importância do desenho nestas culturas, onde “desenhos são visualmente compulsivos, no sentido de focalizar a atenção sobre a superfície contínua da forma corporal”¹⁸ à importância que nelas se dá aos processos corporais. Vale lembrar que a oposição entre imagem e desenho não é nova nem específica para a Amazônia, sendo que grande parte da obra de Boas¹⁹ discorre sobre a diferença entre estes dois tipos de grafismos por ele chamados de ‘arte ornamental’ versus ‘arte expressiva, representativa ou simbólica’.

Mas mesmo aqui não é possível generalizar. Se os Kaxinawa e outros grupos pano, além dos Piro e Wauja, ambos arawak, usam termos diferentes para conceitualmente distinguir grafismo de figura, enfatizando desta maneira o caráter não representacional do primeiro e comparando-o com a escrita dos brancos, outros

¹⁸ GOW, 1988, p. 19.

¹⁹ BOAS, 1955.



Figuras 86 e 87 - Pinturas em guache sobre papel, por Arlindo Daurano Kaxinawa, demonstrando a relação transformacional entre *kene*, grafismo e *dami*, figura na experiência visionária com cipó. Na primeira, desenho do cosmos: os caminhos são rios que rodeiam e ligam mundos ou ilhas diferentes (10/06/1991). Na segunda, mundos diferentes são pintados como casas com portas de entrada e saída, interligadas por caminhos. Arlindo chamou seu desenho de *nawan kene pua* (desenho de estrangeiro / inimigo, cruzado). Coleção particular da autora.

grupos só conhecem um conceito para designar desenho. Este é o caso dos Wayana, dos Waiãpi e Asurini.²⁰ No caso destes grupos, percebemos uma maior continuidade conceitual entre decoração 'abstrata', onde o nome do motivo não é mais que um nome, ou seja, um termo técnico para se referir a um padrão, e decoração figurativa cujo referente tem uma importância semântica. Assim o elemento mais básico e abstrato da arte Asurini, o motivo *tayngava*, um ângulo de noventa graus, ainda manteria a referência icônica ao corpo de um ser antropomorfo. Já entre os Kaxinawa, as referências são de natureza mais abstrata: não somente todos os motivos gráficos se encontram na pele da anaconda primordial, mas essas marcas representariam também entradas ou portas para a visualização de todas as possíveis figuras que finalmente levariam à revelação dos seres sobrenaturais. Os desenhos são caminhos, traços, indícios desse poder imagético do qual a cobra primordial é dona, através dos desenhos ou das visões.

Na região das Guianas, assim como no Alto Rio Negro, a arte de trançar cestos é uma atividade masculina. Ao se sentar com os mais velhos e aprender a arte de trançar cestos, Guss²¹ descobriu que a vida para os Yekuana é como o trançado, ou, em outras palavras, que o trançar era a metáfora chave da vida para este povo e que fragmentos e partes do mito de ori-

²⁰ Wayana (grupo Karib, VAN VELTHEM, 1998: 119); Waiãpi (grupo tupi, GALLOIS, 2002); Asurini (grupo tupi, MÜLLER, 1990).

²¹ GUSS, 1989.

gem eram trançados, proferidos e cantados pelos velhos todos dias, no crepúsculo, quando sentavam juntos num círculo. Por causa de sua estreita ligação com a mitologia, os motivos trançados nos cestos pelos homens wayana-apalai (Pará), contêm muitos elementos figurativos, representando seres sobrenaturais, animais e seus alimentos, permitindo assim uma leitura iconográfica rica e precisa. Assim, por exemplo, se representa a larva de borboleta/serpente sobrenatural através da duplicação da sua cabeça, enquanto a diferença entre o quatipuru sobrenatural e a onça pintada sobrenatural é assinalada pela inversão da posição da cauda.²²



Figura 88 – Cesto wayana com padrão *merí*, quatipuru sobrenatural (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio).



Figura 89 – Cesto wayana com padrão *kai-kui*, jaguar, onça sobrenatural, na faixa de baixo; e a serpente sobrenatural de duas cabeças na faixa de cima (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

²² VAN VELTHEM, 1998, p. 142-143.

Os Wayana afirmam que “na vida cotidiana só se reproduz os tempos primevos em parcialidade” porque “a reprodução integral de um artefato representa uma possibilidade de irrupção da sobrenaturalidade na vida humana, o que é desejável unicamente durante os rituais”.²³ Assim a produção da máscara Olok²⁴ é considerada muito perigosa e é cercada de cuidados. Olok representa Olokoimë, o senhor das águas, ente sobrenatural que reúne em si todas as doenças conhecidas aos Wayana, por esta razão é chamado de “o monstruoso dos monstruosos”. Ele é profusamente adornado e dança em ritual sem fim na sua morada no lago. O excesso, também em termos estéticos, é o sinal da sua importância sobrenatural. Esta máscara desempenha papel importante no rito de passagem dos meninos que ‘trocam de pele’ através do uso da máscara assim como da aplicação do vesicatório, uma luva com tocandiras, vespas e abelhas, representando a síntese predatória da ação dos inimigos e sobrenaturais²⁵.



Figura 90 – Cesto wayana com padrão *merí*, quatipuru sobrenatural (foto Márcio Ferreira). Fonte – Acervo do Museu do Índio.

²³ VAN VELTHEM, 1995, p. 63.

²⁴ *Idem*, 1998, p. 121.

²⁵ VAN VELTHEM, 1995, p. 108.

Percebe-se que qualquer abordagem mais conceitual do significado do estilo decorativo nos leva a discussões cosmológicas sobre a concepção e organização do mundo nativo. Assim como entre os Wayana, as imagens para os Kaxinawa não somente falam, mas também agem. Visto que o principal espírito (*yuxin*) do ser humano é o *bedu yuxin* (espírito do olho) e que os desenhos tecidos nas redes funcionam para este como caminhos (*bai*), o desenho pode acabar interagindo com o estado de agonia de um doente, levando-o para o 'caminho dos mortos'.²⁶

É, portanto, importante frisar a qualidade de agência atribuída, não somente aos adornos gráficos, pintados e tecidos nos objetos e corpos, mas aos próprios artefatos, cestos, painéis ou máscaras. Assim, a arte de produzir máscaras assume, entre os Wauja, o caráter de uma atividade que, no caso da manipulação de desenhos pelo xamã shipibo, já foi chamada de 'terapia estética'.²⁷ Mais do que equivalentes indígenas ao campo da moda e do estilo, onde a pintura corporal surge como substituto da roupa,²⁸ a pintura corporal wauja e as 'roupas'-máscaras surgem aqui no contexto do ritual e da cura; são, portanto, máscaras que modificam a identidade de seu portador e presentificam outros seres, como a máscara Olok entre os Wayana.

A cultura xinguana, da qual os Wauja fazem parte, ressalta como uma das mais estetizadas das culturas indígenas do Brasil contemporâneo. A uma configuração pluriétnica que há muito substituiu a guerra por um complexo sistema de troca ritual, comercial e matrimonial se juntou uma conjuntura histórica que permitiu aos povos do Alto Xingu uma dedicação quase exclusiva à 'política imagética', tanto nas suas intensas relações intertribais encenadas numa vida ritual profusa, quanto nas suas relações com a sociedade nacional, onde a importância da visibilidade estética da identidade étnica foi entendida muito antes desta estratégia se tornar moda²⁹. E assim o Alto Xingu se tornou o cartão postal da *indianidade* autêntica brasileira.

²⁶ Veja também KEIFENHEIM, 1998.

²⁷ GEBHARD-SAYER, 1986

²⁸ VIDAL, 1992; MÜLLER, 1991.

²⁹ BASTOS, 1989.

Não somente estão as imagens dos rituais xinguanos entre as mais conhecidas dos indígenas brasileiros na mídia nacional e internacional, também sua produção artesanal está entre as mais representadas em coleções museológicas e comerciais. A esta hipervisibilidade, entretanto, não corresponde uma possível folclorização ou perda de significado. Pelo contrário, a análise destes mesmos rituais filmados por equipes de televisão nacionais e internacionais, mostra o quanto sua eficácia permanece ativa. A criatividade imaginativa é atribuída aos xamãs que sabem visualizar em seus sonhos os seres invisíveis, *apapaatai*, donos dos motivos decorativos e das doenças, e que, por esta razão, funcionam como fontes de novas expressões visuais. É a própria etiologia e cura das doenças que impele os Wauja à atividade artística, pois sua cultura imagética não visa somente a visualização, mas também a expressão e confecção dos *apapaatai*. Num primeiro momento o xamã identifica o causador da doença através da sua imagem em miniatura no corpo do doente, enquanto num segundo a cura consiste na fabricação da sua 'roupa', a máscara através da qual será oferecida uma festa pelo próprio doente, visando apaziguar o causador da doença que roubou sua alma. Ao dar-lhe a chance de se visualizar com toda presença teatral que uma performance ritual xingwana permite, o *apapaatai* causador da doença torna-se o aliado de sua vítima e anfitrião.

Tivemos a oportunidade de frisar no decorrer deste texto o quanto, no universo indígena brasileiro, a fabricação de artefatos, grafismos e pinturas está ligada à fabricação de corpos e pessoas. Para concluir, vale a pena realçar um último paralelo entre ambos, que diz respeito ao estatuto do objeto para além da função para a qual foi criado ou do destino do seu dono. Assim como pessoas, objetos têm seu tempo certo de vida que varia segundo a sociedade e o objeto em questão. Assim existem artefatos que não sobrevivem ao seu uso durante o ritual e outros que são usados pelo dono até morrer para serem destruídos depois ou enterrados com o dono.

Assim, a vida dos artefatos tende a seguir na Amazônia um ritmo diferente do que ocorre, por exemplo, na Melanésia onde os colares e braceletes do *kula* sobrevivem por muito tempo à morte biológica dos seus donos, tornando-se extensões de sua

pessoa que mantém sua lembrança viva e que vêm a esta juntando outras lembranças de uma rede de relações e interações, gravadas na superfície patinada e polida do objeto, que quanto mais velho, mais valioso se torna³⁰. Na Amazônia, a lógica da relação entre os objetos e seus falecidos donos é, geralmente, outra. O destino dos objetos segue o do seu dono: quando o corpo se desintegra e as almas têm que partir, tudo que lembra o dono, e que pode provocar seu apego, precisa se dissolver ou ser destruído (com exceção de alguns objetos e bens de origem branca como espingardas, que podem receber destinos variados dependendo do grupo, mas que serão preferencialmente passados adiante antes da morte)³¹. Existem, entretanto, exceções; assim, as flautas pareci funcionam mais como estátuas africanas, que através da sua sobrevivência garantem a continuidade do laço com seu antigo dono, do que como partes da pessoa que precisam desaparecer junto com o defunto que ao morrer se torna uma ameaça à vida na aldeia. A imagem da flauta, mesmo se for preciso refazê-la periodicamente, não pode nunca abandonar os descendentes dos donos e precisa ser continuamente alimentada como se fosse uma criança, senão se vingará, causando morte na família de seu dono.³²

³⁰ MALINOWSKI, 1976; GELL, 1998.

³¹ Referência clássica nesta discussão é *Os mortos e os Outros*, de Carneiro da Cunha, M. (1978). Muitos outros trabalhos seguiram que confirmam o mesmo padrão para outros povos ameríndios.

³² Minhas observações sobre as flautas pareci derivam de curta exploração de campo (na aldeia e durante a visita dos Pareci a minha casa), à comunicação pessoal de Marco Antonio Gonçalves, que trabalhou com os Pareci, e ao trabalho de Romana Costa. Com relação à durabilidade da flauta, lemos em Costa que "Quando os instrumentos envelhecem devem ser trocados, isto é, seus donos deverão ir até um local, designado "taquaral sagrado", situado nas proximidades do Rio Juruena e do paralelo 14, para coletar novas taquaras. Antes de retirá-las, deverão fazer uma oferenda para "acalmar" os guardiões" (Costa, 1985, p.117; apud Aroni, Bruno, 2009, ms).

CONCLUSÃO

Propomos neste livro a exploração das consequências teóricas de um olhar etnológico para as artes indígenas. A especificidade deste olhar reside em não tomar como referência nenhuma definição de arte previamente dada, seja ela estética, interpretativa ou institucional. Visamos deste modo a uma revolução copernicana para a arte, equivalente àquela operada por Pierre Clastres para a política. Em *A Sociedade contra o Estado*, Clastres mostra que poderemos entender as estruturas políticas do igualitarismo ameríndio apenas se invertemos a perspectiva através da qual olhamos para as políticas ameríndias. Ao tentar entendê-las a partir da nossa política centrada na figura do Estado e da coerção, somente poderemos vê-las sob a ótica da falta: sua política não (ainda não) é como a nossa. Se, no entanto, invertermos a perspectiva, podemos ver as nossas sociedades de Estado como especificidades históricas e, portanto, passíveis de desaparecer. Ao olhar para nossa sociedade, tendo as sociedades ameríndias como referência, os critérios de avaliação necessariamente mudam.

O mesmo pode ser feito com a Arte. Se olharmos para a Arte como uma arte de construir mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato – uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é invertida. Ao inverter figura e fundo revela-se outra figura, outro fundo. Nada na forma nem no sentido ou contexto das coisas as predispõe a uma classificação como arte ou não. Deste modo podem ser obras de arte corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual, cuja for-

ma é esculpida tanto pelo canto, quanto pelo banho medicinal, a dieta e a modelagem mais propriamente física (que pode consistir em diferentes técnicas de produção de um corpo/pessoa considerado belo; ética e esteticamente correto).

O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios.

ORIENTAÇÕES PEDAGÓGICAS

Lucia Gouvêa Pimentel e William Resende Quintal

Atualmente, segundo o ISA (Instituto Socioambiental), existem no Brasil 227 povos indígenas somando 600.000 pessoas falantes de mais de 180 línguas e dialetos.¹ Cada povo tem sua cultura, tradição, cosmologia e sua arte.

No livro *Arte Indígena no Brasil*, Els Lagrou começa abordando a importância do movimento da arte moderna e do pensamento etnológico para o reconhecimento, por parte das culturas ocidentalizadas, da riqueza e autonomia de formas de arte que não necessariamente obedecem ao mesmo recorte conceitual das modalidades artísticas das tradições ocidentais. Isso não quer dizer que nas culturas indígenas brasileiras não haja separação ou limites entre os saberes, mas que nesses grupos as classificações e modalidades seguem ordens de classificação que diferem inclusive de uma cultura indígena para outra.

Seguindo uma pista sugerida por Alfred Gell, Els Lagrou resalta as propostas de Duchamp, ao citar a importância da sua obra na expansão do conceito de arte como era ocidentalmente pensado até meados do século XX. Em sua abordagem, aponta para uma das questões mais significativas da obra de Duchamp (p.4), que, segundo o historiador da arte Thierry De Duve, é o papel do observador na atribuição de sentido artístico aos objetos. Em termos breves, De Duve propõe que a obra de Duchamp abre, para a cultura ocidental, a possibilidade de se etnodescentralizar ao identificar a mutabilidade e mobilidade do conceito de arte ao longo da chamada história da arte, ou mesmo, na dimensão espacial ao longo da própria superfície do planeta. De Duve, afirmando que “arte é o que os seres humanos chamam de arte”², reafirma a proposta duchampiana de deslocar para o observador o critério para o estabelecimento do estatuto da obra de arte.

Assim, ao revisar conceitos tradicionais e locais que explicam o lugar e o que caracteriza o fazer artístico em várias culturas indígenas amazônicas, Els apresenta um quadro multifacetado de possibilidades poéticas de originalidade e sofisticação tal, que de certa forma explicam a impropriedade com a qual muitas dessas

¹ <http://www.socioambiental.org/pib/portugues/quonqua/quantossao/indexqua.shtml>
Acesso em 11 de agosto de 2008.

² DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp*. NY, October Books, 1995, p.5.

formas de fazer arte foram e têm sido tratadas desde os primeiros contatos com pesquisadores ocidentais.

A apresentação de dados etnográficos riquíssimos dá uma pequena amostra da variedade e riqueza de algumas dessas culturas, reforçando a necessidade de um olhar contemporâneo na tentativa de se estabelecerem pontes, ou pontos de contatos interculturais para uma aproximação mais consciente, o que se daria a partir de um raciocínio etnodescentralizado.

Els também deixa claro, pela proliferação de exemplos, que, no estudo da arte indígena brasileira, o caráter específico da produção de cada etnia deve ser observado, e a generalização evitada a todo custo. Os estudantes devem entender que cada povo e tradição desenvolve conhecimentos complexos acerca do mundo, da natureza e de sua relação com tudo isso. É importante também caracterizar quais modalidades artísticas são as mais proeminentes na concepção de cada povo e por quê.

Hoje, graças aos movimentos em defesa dos direitos indígenas no Brasil, livros e vídeos escritos e dirigidos por indígenas podem ser obtidos com relativa facilidade. Um dos primeiros documentários em vídeo sobre a realidade indígena brasileira – produzido e editado em estreita colaboração com indígenas –, *Índios no Brasil*, está disponível para downloads na internet no www.dominiopublico.gov.br e pode ser um apoio numa primeira aproximação dos estudantes com o tema.

Além disso, ONGs (Organizações não Governamentais) indígenas como o CEDEFES (Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva) e o ISA (Instituto Socioambiental) mantêm sites informativos sobre as questões sociais que envolvem a realidade atual dos povos indígenas brasileiros, tornando possível que professores das áreas de História, Geografia e Sociologia trabalhem conjuntamente com a área de Arte. É importante que qualquer atividade proposta não deixe de ser desenvolvida numa relação em que as disciplinas, de forma igualitária, forneçam aos estudantes possibilidades de aprofundamento que sejam significativas, através das abordagens específicas de cada área do conhecimento.

Geralmente ao se visitar uma exposição de arte indígena, ao se ouvir uma apresentação musical ou mesmo se presenciar

uma *performance* de dança típica, esse aspecto da cultura daquele povo está deslocado de seu contexto original e provavelmente a partir de um recorte que obedece a um critério não indígena. Por exemplo, a dança desvinculada do ritual, da caça ou daqueles a quem faz referência; os objetos ritualísticos apartados daqueles que os guardam, ou em situações estáticas, quando seu uso seria constante etc.

Por isso, o estudo do livro permite a compreensão da necessidade fundamental de se contextualizar toda produção artística indígena antes de uma aproximação, qualquer que seja, mesmo que – assim como fizeram os modernistas – desse contato advenha uma produção que se aproprie de um ou outro aspecto da experiência.

Na busca de pontos de contato com a natureza das produções, com as quais os estudantes podem se deparar numa exposição, a diversidade e o caráter altamente relacional das culturas ameríndias podem ser aspectos interessantes a serem abordados, uma vez que, para muitos povos, o ambiente social não se limita apenas ao convívio humano, mas se estende aos animais, plantas e até mesmo rochas. Nesse ambiente altamente relacional, muitas das composições artísticas são atribuídas a entidades não humanas, como no caso dos *inhamis* – cantos sagrados dos Maxakalis do Estado de Minas Gerais – que são dados pelos espíritos dos animais, o que não tira seu caráter artístico pelas atribuições que esses cantos recebem de suas comunidades e participantes.

O caráter resistente dessas culturas a todo apelo assimilacionista das culturas ocidentais envolventes é outra faceta interessante para o trabalho em história e sociologia, ao passo que a ressignificação de elementos da cultura industrial dentro das culturas tradicionais é relevante para o estudo das propostas de Duchamp. Pode-se correlacionar o comportamento de grupos descritos no livro – como no exemplo das miçangas (p.28 – 34) – e registros fotográficos de artistas como: Milton Guran, José Medeiros, Claudia Andujar, Miguel Rio Branco, Assis Hoffann, Rosa Gauditano e Antônio Gaudério.

Do contato com as obras desses artistas é possível extrair debates sobre o antigo conceito de acultramento em contrapo-

sição à ideia de uma negociação cultural, que pode se dar estética ou socialmente e, mesmo que agressiva, nunca de forma plenamente passiva pelos indígenas.

Caso seja possível o acesso a vídeos, é importante privilegiar aqueles de autoria indígena, e procurar acompanhar o recorte temático do vídeo na proposta de atividades e no debate com os estudantes, estabelecendo pontos de contato. A produção de trabalhos deve acompanhar a proposta conceitual e de forma alguma ser uma reprodução estereotipada de ornamentos tradicionais. Ao se deparar com o tema *pinturas corporais e utensílios de uso pessoal*, é indicado explorar com os estudantes de ensino fundamental os paralelos existentes em sua cultura, quais são as pinturas corporais socialmente aceitas no seu grupo, quem as usa, quais as cores mais significativas para seu grupo, quem as usa e quando etc.

É interessante que o professor crie atividades de acordo com as demandas dos estudantes, de forma a possibilitar a exploração de um aspecto da produção do grupo escolhido para estudo. Assim, o trabalho terá a possibilidade de se desenvolver de forma mais aprofundada, evitando a generalização de grupos étnicos, muitas das vezes, bem diferentes.

Para muitos dos povos apresentados no livro, o resultado final se resume ao evento para o qual o objeto artístico foi proposto, no caso, o processo ritualístico é mais importante que a obra acabada, que é “meio morta”. Essa valorização do processo em detrimento do objeto tem sua raiz na importância da *performance* para as culturas ameríndias, o que remete a uma certa prodigalidade³ com relação a bens manufaturados, que é contrastante com o desejo de acúmulo de culturas não indígenas. Dessa forma, igualmente, o registro do processo tem sido um ponto de contato crucial, uma vez que a arte contemporânea, cada vez mais, retira o foco do objeto e passa ao processo o status de obra, vide *happenings, performances, instalações, vídeoinstalações, web art* etc., espaços em que, não surpreendentemente, artistas indígenas com propostas multimeios têm se destacado.

³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma do selvagem*. São Paulo, CosacNaify, 2002.

Sugestões de Atividades

Els Lagrou nos indica alguns aspectos importantes para esboçarmos um recorte para as estratégias de criação artística de povos ameríndios. Esses aspectos podem ser caminhos para possíveis abordagens com os estudantes.

1) Arte é conhecimento

1.1. Fazer um inventário de imagens esquemáticas de animais e plantas do seu relacionamento, tanto daqueles com os quais convive quanto daqueles dos quais se alimenta.

1.2. Fazer um inventário de imagens esquemáticas de alguns dos instrumentos necessários para acessar essas plantas e animais.

1.3. Fotografar e/ou escanear a produção, e tentar criar composições que sintetizem essa relação. Comentar sobre a intrincada rede que conecta todos esses elementos.

1.4. Criar estampas com os signos criados e com o mapa conceitual que conecta esses elementos.

1.5. Propor um mapeamento de elementos da sua própria cultura que não são originários do seu próprio grupo.

1.6. Procurar uma pessoa mais velha que possa contar como foi o seu contato com alguns desses elementos exógenos e quando foram incorporados à sua cultura.

1.7. Tentar descobrir se existe algum aspecto original da sua cultura que foi incorporado por uma outra.

2) Experimentação X excelência

2.1. Tentar estabelecer as formas de arte da sua cultura que demandam o exercício e a experimentação.

2.2. Procurar artistas que trabalham baseando seu processo criativo na experimentação e outros que se baseiam no aperfeiçoamento de técnicas tradicionais. Busque ressaltar o valor criativo na pesquisa poética de cada um deles e, se possível, visite exposições.

2.3. Conversar com os estudantes sobre o lugar do mestre numa cultura tradicional e perguntar quem seriam chamados mestres em alguma modalidade artística do seu grupo e por quê.

3) Roupas do dia a dia e roupas de festa

3.1. Fazendo uma analogia entre as pinturas corporais e as roupas das culturas ocidentalizadas, promover uma discussão sobre os aspectos utilitário e artístico no vestuário.

3.2. Depois de estabelecer o cotidiano dos vestuários no dia a dia dos estudantes, promover uma produção de desenhos ou pinturas com novas propostas de vestuário para os usos relacionados pelos próprios estudantes. Esses projetos podem incluir propostas de acessórios como piercings ou outras formas de pinturas corporais diferentes das maquiagens ocidentais. Contrastar roupa de uso cotidiano e diferentes usos rituais de roupa e explorar a ideia da roupa como instrumento, extensão do corpo, em contraste com a ideia da roupa como representação do grupo social.

3.3. Discutir sobre a importância da aparência e da função das indumentárias no seu grupo cultural e avaliar as propostas dos desenhos da turma a partir das conclusões. Perguntar se a

roupa é uma segunda pele e propor novos trabalhos a partir desse conceito.

4) Mitos fundadores

4.1. Definir mitos fundadores (contar com a ajuda do professor de Filosofia), e pedir aos estudantes para descreverem os mitos fundadores dos grupos aos quais pertencem.

4.2. Propor que, individualmente ou em grupos, os estudantes apresentem um mito fundador que seja importante para seu grupo. Caso a turma seja homogênea, dividir em grupos com partes do mito.

5) Relações

5.1. Fazer uma pesquisa na internet sobre a arte indígena e localizar, próximo à sua cidade, um Museu referente aos índios. Se for possível, programar uma visita a esse Museu. Registrar as informações sobre a cultura dos diferentes grupos indígenas.

5.2. Propor à turma desenhos que estabeleçam pontos de contato e divergência entre suas culturas e aquela apresentada.

GLOSSÁRIO

Abduções - Abdução é um termo derivado da semiótica e se refere a uma operação cognitiva particular. A abdução é um tipo de inferência, uma hipótese que se formula a partir de uma percepção que comporta certo grau de incerteza. Quando vejo fumaça, posso abduzir a existência de fogo. A fumaça, no entanto pode possuir outras causas. A abdução comporta portanto uma área cinza de incerteza, diferentemente da língua falada ou da matemática. A inferência abductiva de Gell parte de um objeto que é interpretado como um índice da agência de alguém. O modo de a arte agir sobre a pessoa se situa, segundo Gell, no campo da experiência intersubjetiva em que uma imagem sempre remete a um artista que a fez com determinadas intenções, ou a alguém que a encomendou ou ainda à pessoa representada na imagem. A obra age na vizinhança de pessoas e será lida como índice da complexa rede de agências à sua volta.

Agência - Veja capacidade agentiva.

Arte conceitual - A Arte Conceitual significa o deslocamento da obra de arte enquanto objeto físico para o conceito, visando o estudo da linguagem artística, sua natureza e sua função no circuito mercadológico. Distinguimos duas vertentes da Arte Conceitual: aquela que se identifica com os projetos, os processos, os jogos mentais e as associações, denominada de Arte Projeto; e aquela que se volta para a sua própria auto-reflexão, desvendando a estrutura específica da arte, ou seja, a sua natureza e a sua função. O exemplo dessa segunda vertente é o trabalho pioneiro de Kosuth, que desde 1966, refletiu sobre a questão da arte enquanto ideia, estabelecendo uma dicotomia entre percepção e

concepção. Kosuth é o representante mais significativo da revista inglesa, *Art & Language*, veículo de divulgação da Arte Conceitual. Mas o precursor da Arte Conceitual foi Marcel Duchamp, considerado o primeiro artista contemporâneo a questionar o formalismo e a colocar a importância do conceito nas artes visuais. Segundo Kosuth: "A partir dos *ready-mades* de Duchamp a arte deixou de focar a forma da linguagem para preocupar-se com o que estava sendo dito, o que, em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função".¹

Capacidade agentiva - A capacidade do objeto agir sobre o mundo à sua volta. Conceito introduzido por Alfred Gell em seu livro chamado *Arte e agência* (Art and Agency, 1998).

Connoisseur - O *connoisseur* é o 'Conhecedor de arte', uma palavra de origem francesa que se refere a um especialista que possui o 'dom' do bom gosto que lhe permitiria distinguir entre obras medíocres e artisticamente poderosas. Os *connoisseurs* pertencem geralmente à alta elite cultural e foram expostos desde jovens a obras e discursos sobre arte, tendo deste modo adquirido um *habitus*, um costume tão enraizado que se tornou como uma segunda natureza, que consiste em saber avaliar intuitivamente o valor artístico de uma obra com alto grau de segurança (vide Price, Sally, 2000). Esta categoria de especialista ganha um valor especial no campo constituído em torno da chamada Arte Primitiva, tendo em vista que neste caso se trata da avaliação do valor artístico de peças de origem étnica cuja procedência é preferencialmente anônima. Ou seja no caso da chamada 'Arte Primitiva' o dom do *connoisseur* substitui o do artista anônimo na sua capacidade de intuição estética. Em meio a um amontoado de peças étnicas de autoria desconhecida o *connoisseur* escolherá aquelas que possuem valor artístico e lhes atribuirá um alto valor monetário. (Para uma discussão pormenorizada da instituição do *connoisseur* de Arte Primitiva na França ver Price, 2000).

¹ KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, set./out./nov. 1975, p.11.

Eméticos - compostos de plantas que provocam o vômito. O uso de eméticos como método de purificação corporal é muito difundido entre os indígenas brasileiros.

Etiologia - teoria sobre a causação das doenças.

Etnocentrismo e eurocentrismo - Etnocentrismo se refere à tendência de um povo de considerar seus próprios valores melhores e mais defensáveis que os de outro povo. Alguns autores consideram um certo grau de etnocentrismo uma característica universal de todas as culturas. Se duvidássemos de tudo que fazemos não seria possível sobreviver. O conceito etnocentrismo, no entanto, é mais comumente usado para se referir às atitudes negativas frente a toda diferença cultural, e essas atitudes podem variar enormemente. Algumas culturas têm se mostrado muito mais receptivas que outras a ideias e valores vindos de outros lugares. As culturas Ocidentais têm sido caracterizadas por um marcado grau de etnocentrismo, atitude esta que tem motivado sua relação com os 'novos' mundos descobertos e conquistados. Se em um primeiro momento houve maravilhamento e surpresa por parte dos descobridores, as atitudes de abertura foram rapidamente substituídas por empreitadas proselitistas e anexionistas. A conversão de outros povos à religião professada pelo conquistador constituía parte integrante da política de conquista. O Eurocentrismo é uma versão do etnocentrismo, significando uma visão que considera a civilização europeia como superior a outras culturas.

Etnografia - A etnografia é a escrita de uma monografia sobre um grupo estudado tomando como base dados obtidos a partir do método da 'pesquisa de campo'. (Ver pesquisa de campo).

Etnologia - A etnologia é a elaboração teórica e comparativa de dados obtidos a partir da pesquisa etnográfica. Ultimamente a etnologia veio a significar uma subárea de especialização dentro da antropologia que se dedica ao estudo de grupos étnicos (minorias que se encontram dentro de nações estados). Os grupos estudados pela etnologia tendem a ser grupos de pequena escala, vivendo em aldeias e falantes de língua minoritária. No Brasil o campo de estudo da etnologia diz respeito às populações indígenas. Se os conceitos de etnografia e pesquisa de campo ga-

nharam uma aplicação e acepção bem maior que aquele que originalmente descrevia a pesquisa com grupos étnicos de pequena escala, o conceito etnologia continua se aplicando somente a esta subárea da pesquisa antropológica.

Inter-étnico - referente ao contato entre diferentes etnias.

Pesquisa de campo - A pesquisa de campo é o método de pesquisa que caracteriza a antropologia enquanto disciplina e consiste na vivência do antropólogo no lugar de sua pesquisa. A pesquisa de campo se diferencia da pesquisa baseada em entrevistas e questionários, porque alia a observação prolongada à participação e ao diálogo, visando deste modo uma apreensão global e em profundidade do local sob estudo. O método constitui de certo modo um antimétodo na medida em que o objetivo é o de superar sistematicamente todas as ideias, questões e hipóteses preconcebidas antes da pesquisa e exploração do campo, no intuito de apreender do modo mais fiel possível 'o ponto de vista do nativo' sobre as questões abordadas pela pesquisa. O uso do conceito 'pesquisa de campo' para os pintores impressionistas é no sentido metafórico, para chamar a atenção para a semelhança entre os antropólogos que faziam pesquisa de campo e os pintores que saíram para a rua para pintar, por um lado, e entre os pintores de cavalete e os antropólogos de gabinete, por outro. Se o primeiro grupo ia à procura de um conhecimento novo sobre o mundo, deixando para trás seus gabinetes e ateliers, os primeiros abordavam o mundo a partir dos escritos e das imagens produzidos por seus predecessores.

Representação desdobrada - Fenômeno encontrado em várias artes étnicas e conceituado primeiramente por Franz Boas (em *Primitive Art*, 1927) e depois por Lévi-Strauss (1955, 1958) e que consiste em motivos constituídos de metades que se espelham mutuamente.

Sociocêntrico - Termo sociológico que designa uma das duas orientações possíveis nas ações dos indivíduos: a sociocêntrica e a egocêntrica. A orientação ou escolha sociocêntrica é guiada por fatores sociais, enquanto a escolha egocêntrica é centrada em valores e motivações que dizem respeito ao indivíduo.

Termos intraestéticos - Uso de linguagem técnica que visa a explicar as características das obras de arte a partir de uma lógica interna ao campo da arte, sem relacioná-la ao campo extra-artístico.

Valor produtivo - Ver 'capacidade agentiva'.

Valor representativo - o valor iconográfico de uma imagem que representa algo exterior a si mesmo.

Visão "representativista" - Vertente que valoriza a representação, a reprodução realista daquilo que é representado, nas artes plásticas.

Zarabatana - Arma de caça cujo uso é difundido entre os indígenas da região amazônica e que consiste em um longo tubo através do qual flechas venenosas são propulsadas.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. Artes indígenas. Mostra do Redescobrimento. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, Brasil 500 anos é mais. p. 32-35. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. (Artes indígenas).

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte e mito no Alto Xingu*. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. Com colaboração de Maria Ignês Cruz Mello. Salvador da Bahia: MAE/UFBA, 1999.

_____. *Visiting the Wauja indians*. Masks and other living objects from an amazonian collection. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

_____. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2005. Tese. (Doutorado em Antropologia), PPGAS – c. Universidade de São Paulo, São Paulo: EDUSP, 2008.

BASTOS, Rafael. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. 1989. Tese. (Doutorado em Antropologia) – PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

BELAUNDE, Luisa Elvira. *El recuerdo de Luna*. Gênero, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos. Lima: Caaap, 2005.

_____. A força dos pensamentos, o fedor do sangue. Hematologia e gênero na Amazônia. In: *Revista de Antropologia*, v.49, n. 1, p. 205-243. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

BEYSEN, Peter. *Kitarentse*. Pessoa, arte e estilo de vida entre os Ashaninka (Oeste amazônico). Tese. (Doutorado em Antropologia),

PPGSA/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BOAS, Franz. (1928). *Primitive Art*. New York: Dover publications, 1955.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.

BUCHILLET, Dominique. Contas de vidro, enfeites de branco e “potes de malária”. Epidemiologia e representação de doenças infecciosas. In: *Pacificando o branco*. p. 113-142. São Paulo: UNESP, 2000.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. In: *Revista de Antropologia*. v. 49, n. 1, p. 283-315. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec. 1978.

CARPENTER, Edmund. Silent Music and Invisible Art. In: *Natural History*. (87) 5, p. 90-99. New York: American Museum of Natural History, 1978.

CHARBONNIER, George. *Arte, Linguagem, Etnologia*. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papirus, 1989.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. *Voir, Savoir, Pouvoir*. Le chamanisme chez les Yagua du Nordeste Péruvien. Paris: Édition de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1983.

_____. Armados hasta los dientes. Los trofeos de dientes humanos en la Amazonía. In: MYERS, Th. & CIPOLLETTI M. S. (orgs.). *Artefacts and Society in Amazonia*. Bonner Amerikanistischen Studien, 36, p. 115-126. Bonn: Verlag Anton Saurwein, 2002.

CLASTRES, Pierre. (1974). *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

COSTA, Romana Maria Ramos. *Cultura e contato: um estudo da sociedade Paresi no contexto das relações interétnicas*. Dissertação.

(Mestrado em Antropologia), PPGAS, Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

DANTO, Arthur. 1988. Artifact and Art. In: *Art/Artefact*. p. 18-32; 206-208, New York: The Centre for African Art, 1989.

DAWSON, Alice. Graphic Art and Design of the Cashinahua. In: DWYER, J.P. (org.). *The Cashinahua of Eastern Peru*, p. 131-149. Philadelphia: Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975.

DIAS, José Antonio Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, Brasil 500 anos é mais. p. 36-57. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. (Artes indígenas)

DICKSTEIN, Ana Gabriela. *Criação em atos, criação em sentidos: projeto Arte/Cidade e seus conceitos em tensão*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia), PPGSA /IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DORTA, Sonia Ferraro. Plumária Indígena. In: RIBEIRO, Berta (Org.), *Suma Etnológica Brasileira*. v. 3, p. 227-236. Petrópolis: Vozes, 1986.

GALLOIS, Dominique T. *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do Cosmos*. Tese (Doutorado em Antropologia), PPGAS – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: FUNAI/VITAE. 2002.

GELL, Alfred. (1996). A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte e Ensaios* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. (Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of material Culture*. 1/1:15-38. London, 1996.)

_____. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOLDMAN, Márcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras. Ensaio de simetrização antropológica. In: SAR-

RÓ, Ramon; BLANES, Ruy (orgs.). *Os Deuses Também Viajam: Religião e Mobilidade Humana*. Lisboa: Análise Social, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio T. *O mundo Inacabado. Ação e criação em uma Cosmologia Amazônica*. Etnografia Pirahã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GORDON, César. *Economia selvagem. Ritual e Mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngokrê*. São Paulo: Unesp, 2006.

GOW, Peter. Visual Compulsion; Design and Image in Western Amazonian Art. In: *Revindi*, p. 19-32. Lima, Peru, 1988.

_____. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GUSS, David. *To Weave and Sing. Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California, 1989.

ILLIUS, Bruno. *Ani Shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru)*. PhD. Dissertation. Tübingen: Verlag S&F, 1987.

INGOLD, Tim (ed.). Aesthetics is a cross-cultural category. In: *Key Debates in Anthropology*, p. 249-293. London: Routledge, 1996.

KEIFENHEIM, Barabara. *Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen von Blick und Bild. Die Kashinawa-Indianer und ihre Ornamentik (Ost-Peru)*. Habilitationsschrift. Berlin: Universidade de Berlin, 1998.

KINDL, Olívia. L'Art du *Nierika* chez les Huichol du Mexique. Un 'instrument pour voir'. In: *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en Art*, p. 225-248. Paris, 2005.

LAGROU, Els. Xamanismo e Grafismo entre os Kaxinawa. In: LANGDON, E. J. (Org.), *Xamanismo no Brasil, Novas Perspectivas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. p. 197-231.

_____. Poder criativo e domesticação produtiva na estética Piaroa e Kaxinawa. In: *Cadernos de Campo*, p. 47-61. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. A arte do Outro no Surrealismo e hoje. In: *Horizontes antropológicos*. Antropologia e arte. Orgs. Caleb Faria Alves e Leila Amaral, Ano 14, n. 29. Porto Alegre, 2008.

LEVI-STRAUSS, C. (1955). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1973.

_____. (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1974.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Os Pensadores.

MARCUS, George & MYERS, Fred. Introduction. In: *The traffic in Culture*. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley: University of California Press, 1995.

MILLER, Joanna. *As coisas do xamã*. Tese (Doutorado em Antropologia), PPGAS – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2007.

MÜLLER, Regina. *Os Asurini do Xingu*. História e Arte. Campinas: Unicamp, 1990.

MURPHY, Howard. (1994). The Anthropology of Art. In: COMPANION ENCYCLOPEDIA OF ANTHROPOLOGY. London: Routledge, 1997.

OVERING, Joanna. (1989). A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*: 7-34. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

_____. Men control women? The "Catch 22" in gender analysis. *International Journal of Moral and Social Studies*, v.1, part 2, p. 135-56. London, 1986.

_____. Aesthetics is a cross-cultural category. In: *Key Debates in Anthropology*, p. 249-293. London: Routledge, 1996.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Estudos).

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: Latin American Center Publications, 1978.

RIBEIRO, Berta (org.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3. Petrópolis, Vozes, 1986.

RIBEIRO, Berta. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. *Arte indígena, linguagem visual*. São Paulo/Belo Horizonte: USP/Itatiaia, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu*. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.

ROE, Peter. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. New Jersey: Rutgers University Press, 1982.

_____. Impossible Marriages: Cashi Yoshiman Ainbu Piqui (The Vampire Spirit Who Ate a Woman) and Other Animal Seduction Tales among the Shipibo Indians of the Peruvian Jungle. Paper apresentado no Fifth International Symposium on Latin American Indian Literatures (LAILA). Ithaca, New York, 1987.

SCHWEDER, Richard. *Thinking Through Cultures*. Expeditions in Cultural Psychology. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, J. (Org.). *Sociedades indígenas e indigenismo*, p. 11-29. Rio de Janeiro: Pacheco de Oliveira Filho, 1987.

SEVERI, Carlo. (1991). Antropologia da arte. In: BONTE, P. & IZARD, M. (eds.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, p. 81-85. Paris: PUF, 1992.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. A particular history of the senses. New York/London: Routledge, 1993.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *O belo é a fera*. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado em Antropologia), PPGAS – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995; Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

_____. *A pele de Tuluperê*. Uma etnografia dos trançados Wayana. Belém do Pará: Funtec, 1998.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals*. Collected Essays. New Jersey: Princeton University, 1991.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1992.

VINCENT, William Murray. Máscaras. Objetos rituais do Alto Rio Negro. In: RIBEIRO, Berta (Org.). *Suma Etnológica Brasileira*. v. 3, p. 151-171. Petrópolis: Vozes, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté*, os deuses canibais. Rio de Janeiro: Zahar & Anpocs, 1986.

VOGEL, Susan. Introduction. In: *Art/Artefact*, p. 11-17. New York: The Center for African Art, (1988) 1989.

WITHERSPOON, Gerald. *Language and Art in the Navajo Universe*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1977.

AS DIFERENTES ETNIAS ESTÃO INSERIDAS NO MAPA



A presente edição foi composta pela Editora C/Arte com tipologia Zurich BT. Impressão realizada pela Gráfica e Editora O Lutador.