

*Máscaras de entrecasca jurupixana.
Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.*



AS ARTES INDÍGENAS E SEUS MÚLTIPLOS MUNDOS

Em colaboração com *Esther Castro, Sérgio Baptista da Silva, Regina Polo Müller, Fabíola Andréa Silva, Aristóteles Barcelos Neto, Elsje M. Lagrou, Rafael de Menezes Bastos, Lucia H. Van Velthem*

À Berta Ribeiro, *in memoriam*

Com o sono eu sonho, durmo e sonho.
Os outros vão cantando.
Eu canto para tornar felizes os outros
Que cantarão meu sonho.
Outros cantam no sonho
E eu durmo e sonho o que os outros
cantarão
Poema xavante¹



Grinalda mundurucu.
Aquisição de H. de Buren. Santarém, 1853.
Musée d'Ethnographie, Genève.

I. A ARTE: UM CONCEITO

Ao abordar manifestações estéticas², procuram-se parâmetros conceituais e físicos que definem uma obra de arte. Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não usar essas categorias.

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

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

Algumas formas de arte, no entanto, conseguem ser mais bem sucedidas ao provocarem essas respostas qualitativas. Por outro lado, “para uma apreciação justa de obras estimadas e consideradas especiais



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

é fundamental indagar de seus produtores e criadores seu significado e importância”³.

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

Segundo Geertz⁴, um discurso genérico sobre a arte parece inútil. A ação sobre a matéria não é criadora por si mesma. É preciso remetê-la à dinâmica geral da experiência humana. Sendo assim, os trabalhos de arte acabam por ter uma significação cultural localmente elaborada.

Hoje, a teoria do simbolismo⁵ constitui um quadro de referência que pode integrar, em pé de igualdade, o estudo de sistemas sociais, religiosos, cosmológicos e estéticos. Inaugura-se assim uma atmosfera mais propícia para a exploração do simbolismo nas manifestações artísticas.

Segundo W. M. Vincent⁶, quando acontecimentos estéticos operam para integrar símbolos significativos, eles proporcionam aos indivíduos percepções elegantes, poderosas e claras, incorporadas em certos conceitos locais de relações relevantes. “O papel do

fenômeno estético-simbólico, incorporado em processos sociais concretos, permite descobrir tanto o valor da criação estética nas comunidades locais quanto a operação do fenômeno estético como veículo da integração do conhecimento na experiência”.

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

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

No capítulo “Uma sociedade indígena e seu estilo”, consagrada aos caduveus, em *TRISTES TRÓPICOS*⁸, o autor vai um pouco mais longe na sua interpretação. É necessário agora “mostrar de maneira específica como um tipo de sociedade se diz, ainda que de maneira invertida ou idealizada, através de certas formas plásticas determinadas”.

Nas suas intrincadas e belíssimas pinturas faciais, os caduveus representariam não o que eles de fato são mas o que eles

gostariam de ser. A arte, aqui, conteria mensagens filosóficas para uma reflexão sobre a sociedade e suas instituições. Conseqüentemente, a relação entre arte e sociedade não é direta, mas faz intervir como acontece com os mitos, um raciocínio analógico. “Lévi-Strauss consegue nos convencer de que a emoção estética está diretamente ligada ao valor cognitivo da obra de arte ou, inversamente, uma emoção estética acompanha sempre o ato do conhecimento” (Hénaff, *op. cit.*).

Outra contribuição importante para a teoria da arte indígena da Amazônia tropical são os trabalhos que apontam para a importância dada nessas sociedades à corporalidade. O corpo seria matriz de símbolos e objeto de pensamento, e ocuparia uma posição organizadora central. A fabricação, decoração e transformação dos corpos (incluindo aqui os artefatos) são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social⁹.

Mais recentemente, vários autores vêm mostrando de forma renovada a atualidade e a importância do xamanismo, propondo novos modelos e novas perspectivas, redimensionando os conceitos de natureza e cultura¹⁰. Segundo Descola, diferentemente do dualismo moderno que distribui humanos e não-humanos em dois domínios ontológicos mais ou menos estanques, as cosmologias amazônicas estabelecem uma diferença de grau, não de natureza, entre os homens, as plantas e os animais.

Certos artefatos, objetos artisticamente elaborados, como as máscaras, os bancos zoomorfos ou mesmo desenhos de entidades sobrenaturais no papel, hoje em dia são, muitas vezes, em contextos específicos,



Bemoti, chefe caiapó-xicrim (aldeia do Cateté) contando mitos.
Foto: Lux Vidal, 1974

considerados réplicas vivas das entidades sobrenaturais, “representadas e consideradas gente como nós, com alma, consciência reflexiva e intencionalidade, pessoas capazes de experimentar e trocar mensagens com os homens” (Descola).

Já em 1992, Gallois¹¹ mostrou como a iconografia pode ser meio de comunicação privilegiado com o mundo sobrenatural, onde espécies naturais e/ou sobrenaturais e motivos relacionados com os mortos e os inimigos constituem grafismos, expressando não categorias sociais, mas categorias de alteridade cósmica, por meio das quais os povos indígenas definem por oposição lógica sua especificidade, ou seja, a natureza ou a essência de sua humanidade.



Máscara de tamanduá caiapó-mecragnoti.
Aquisição: Gustaaf Verswijver, 1981.
Musée d'Ethnographie, Genève.

Esta visão de mundo repercute diretamente na produção de artefatos e no seu embelezamento. Uma panela de barro, entre os vaianas, povo caribe do Tumucumaque, pode ser considerada um ser, que nasce, vive e morre, assim como os seres humanos, que também precisam ser *fabricados* e embelezados para se apresentarem de maneira correta aos membros de sua sociedade e às entidades sobrenaturais¹².

A origem mítica dos motivos pictóricos e gráficos e das artes figurativas é atestada em vários grupos e sua vinculação com as cosmologias indígenas, enquanto teorias nativas globalizantes, faz-se evidente. Assim, segundo as concepções vaianas¹³, a decoração das peles (humanas, vegetais e sobrenaturais) ordena o universo e permite a reintrodução da natureza e da sobrenatureza na sociedade. Na iconografia, corpos e artefatos decorados são “painéis de reprodução sociocosmológicos”.

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

Apesar do número crescente de trabalhos sobre artes indígenas, com ampla contribuição e autoria dos próprios índios, existem poucas publicações¹⁵ que apresentem uma síntese destas artes e nenhuma atualizada.



Homem vaiana tecendo um poraxi, cesto comum. Rio Paru de Leste - Pará. Foto Lucia Van Velthem, 1978

Realizar isso é tarefa urgente, tendo em vista a qualidade e a diversidade das pesquisas; a reorganização do acervo de certos museus; a participação de artistas plásticos indígenas no cenário das artes contemporâneas; e a globalização da cultura, especialmente no campo da música e da transmissão de imagens.

Os livros sobre arte brasileira, sistematicamente, tratam das artes indígenas nas páginas iniciais, diferenciando apenas a arte rupestre e arqueológica das obras das sociedades nativas históricas, e no que se refere a estas, sem nenhum critério de tempo e espaço. Com a arte produzida pelo colonizador instaura-se a grande ruptura e a arte produzida pelos índios simplesmente desaparece; ou melhor, os índios sofrem uma estranha transfiguração, passando a ser reapropriados em obras clássicas, belíssimas, de artistas estrangeiros e brasileiros¹⁶.

Prevalecem, assim, a estratigrafia e a datação pelo carbono 14 para a arqueologia e

verifica-se a ausência de uma História da Arte indígena. Tudo se reduz sempre ao paradigma “antes e depois do contato”, que se alastra ao longo dos séculos. Os etnólogos têm sua parte de responsabilidade por esta lacuna.

II. A UNIDADE NA ARTE INDÍGENA: O ELO PRIMORDIAL

“A arte tem o poder de extrair do pensamento cada coisa.

As imagens significam para o povo a sombra de sua sabedoria”.

Raimundo Leopardo Ferreira Ticuna¹⁷

Uma das grandes fontes de inspiração da arte indígena tradicional e mesmo contemporânea, apesar das mudanças e das novas adaptações, é o mundo dos sobrenaturais, onde moram os *mestres das artes* que, por intermédio dos xamãs visionários, transmitem imagens poderosas, cantos expressivos, normas e regras para a confecção dos objetos e motivos decorativos, considerados modelos pelos

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



artesãos, artesãs, artistas indígenas.

Um ponto de vista, evidentemente, nativo.

Por esta razão, muitos *artefatos*, incluindo aqui a dança, a música, as narrativas míticas e mesmo o corpo humano, não são vistos apenas como representações – belos objetos expostos para contemplação, ainda que este aspecto também seja importante para os indígenas, segundo os seus próprios cânones – mas sim como réplicas vivas destes outros *seres* com os quais se comunicam em contextos preestabelecidos. É esta visão que permeia toda a arte indígena e que, de algum modo, lhe confere certa unidade, um estilo característico, apesar da grande diversidade de suas manifestações concretas e específicas, diferenciando-a da arte ocidental, da africana e da asiática, como já o havia percebido Darci Ribeiro em seu artigo seminal e sensível sobre arte índia¹⁸. Estilo barroco, luminoso ou sombrio, mescla de figuras distorcidas, exageradas e de marcas geométricas, enigmáticas, repetitivas e bem comportadas. Uma paixão de se revelar e ao mesmo tempo de se ocultar.

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

Na arte, os índios concordariam plenamente com a visão *perspectivista*¹⁹. O *outro*, que realmente interessa para a



Figuras zoomorfa (cervídeo) e antropomorfa com pintura estilizada. Toca do Salitre – Sítio arqueológico, Serra Nova - São Raimundo Nonato - Piauí. Foto: Silvia Maranca (MAE-USP, FUNDHAM), 1973

construção da alteridade inspiradora, é um *outro* semelhante e de ordem cosmológica.

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

A solidez dos alicerces conceituais tradicionais de ordem cosmológica parece explicar ainda uma perceptível continuidade nas expressões artísticas indígenas, desde as pinturas rupestres até os desenhos mais recentes dos ticunas expostos em ambiente de galeria e em belíssimas publicações²⁰.

Esta visão explica também a capacidade de afirmação e de resistência dos povos indígenas dizimados e desprestigiados durante séculos, e que se utilizam da arte para sobreviver. Caso extremo seria o dos pataxós de Coroa Vermelha, no sul da Bahia. Os guaranis do litoral paulista são outro exemplo.

Recentemente lançaram um CD²¹, definido por eles como um segredo e uma revelação ou, nas palavras dos próprios índios:

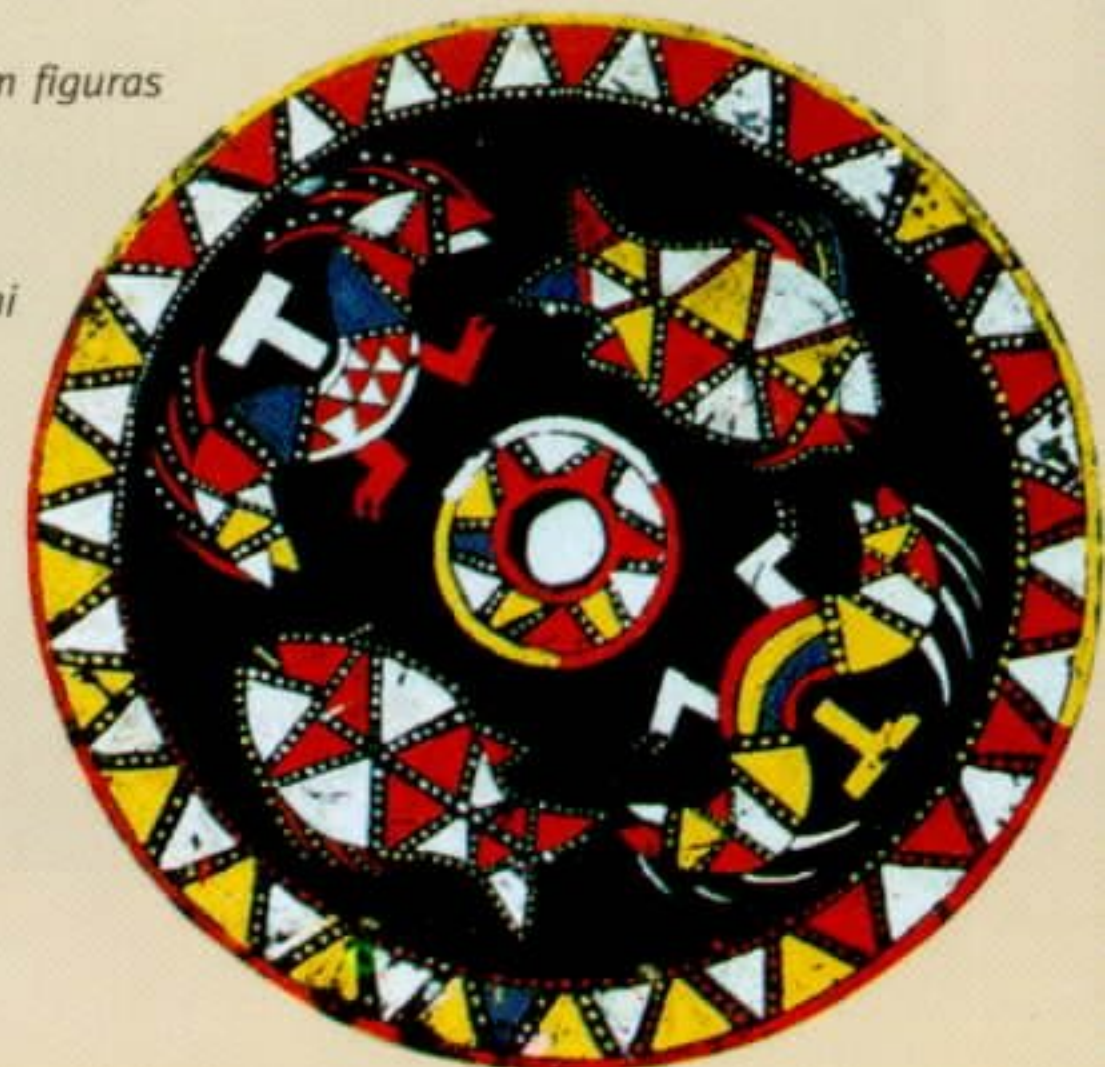
“Qual é o significado, qual é o caminho que o guarani sempre se guia. Os mais velhos falam. Outro dia mesmo estávamos conversando: ‘Nós não temos mais jeito de esconder’. Quando você não mostra, o povo branco fala que não tem mais tradição e de

repente você mostra e é valorizado. Através do CD todo mundo vai ver que o guarani tem isso. Guarani existe. Vai existir. *A música fala isso*”.

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

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

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





Todas estas obras denunciam a mesma vontade de ultrapassar as condições da existência humana, como os caiapós-xicrins do Pará que se consideram aves²², profundamente insatisfeitos com sua condição apenas terrestre, impossibilitados de usufruir de uma visão panorâmica – entenda-se estética – do mundo e de suas belas aldeias circulares.

Ou, inversamente, estas obras afirmam o desejo, durante os grandes festivais, de trazer ao convívio dos humanos estes *seres* do outro mundo, belos, perigosos às vezes, *gente como*

nós no seu habitat, espíritos invisíveis neste mundo, tornados porém visíveis pela arte do mito narrado, do canto convidativo, das flautas e dos clarinetes, da dança, da escultura e da pintura, instrumentos da *revelação*.

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

Muitas vezes, durante os grandes rituais, os humanos agradecem as curas concedidas pelos sobrenaturais, oferecendo-lhes fumo e bebidas fermentadas à base de mandioca, milho e mel. Na ocasião, como entre os vaurás²⁴, recebem também as visões estéticas.

Vista deste ângulo, a arte se insere em uma rede de trocas e de ajuda mútua, base



Ritual xikrim.
Lux Vidal, 1990.

ACIMA:
Vaso com gargalo,
cultura Santarém.
Coleção F.Barata.
Museu Paraense Emílio
Goeldi, Belém

“Ngevane é uma árvore encantada que existe desde o princípio do mundo. Ela é grande, assim como uma samaumeira, e tem leite, assim como o tururi e a sorva. Cresce em lugares distantes, difíceis de se encontrar: nas cabeceiras dos igarapés, no igapós e na beira dos lagos. (...)

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

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

da sociabilidade nas sociedades indígenas da América tropical.

Não se pode esquecer, entretanto, que desde o século 16, época do início da colonização, as artes indígenas se manifestam e evoluem sempre dentro de um contexto colonial ao qual os “painéis de reprodução sócio-cosmológica” e os “mestres das artes” não são imunes (mas sim atentos). O grau de autonomia da arte indígena, articulada ao *sagrado*, varia muito no tempo e de acordo com as vicissitudes da História. Pode chegar ao limite da sobrevivência como pode em outras ocasiões ressurgir com força renovada. Mas não mudam a natureza da fonte de inspiração e as estratégias utilizadas para sua interpretação e manifestação.



III. A DIVERSIDADE: A ARTE EM CONTEXTO

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

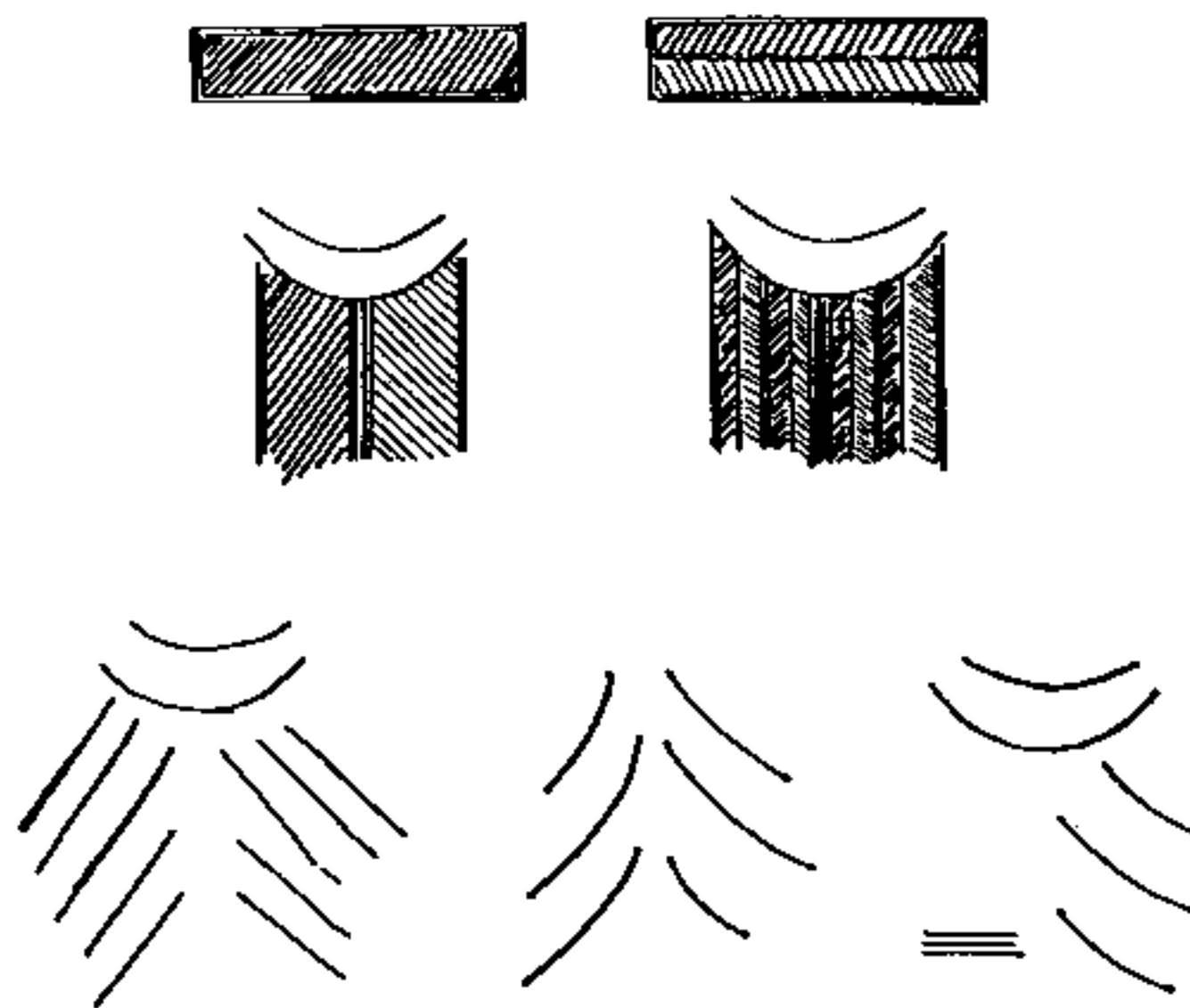
Pesquisas recentes têm contribuído para uma compreensão diversificada e ao mesmo tempo mais abrangente e aprofundada das manifestações artísticas indígenas. A seguir, escolhemos apresentar exemplos paradigmáticos relatados, resumidamente, pelos próprios pesquisadores.

TRANÇADOS CRAÓS: UMA ABORDAGEM VISUAL²⁵

Os índios craós, habitantes dos cerrados no estado do Tocantins, pertencem ao grupo lingüístico jê-timbira.

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

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

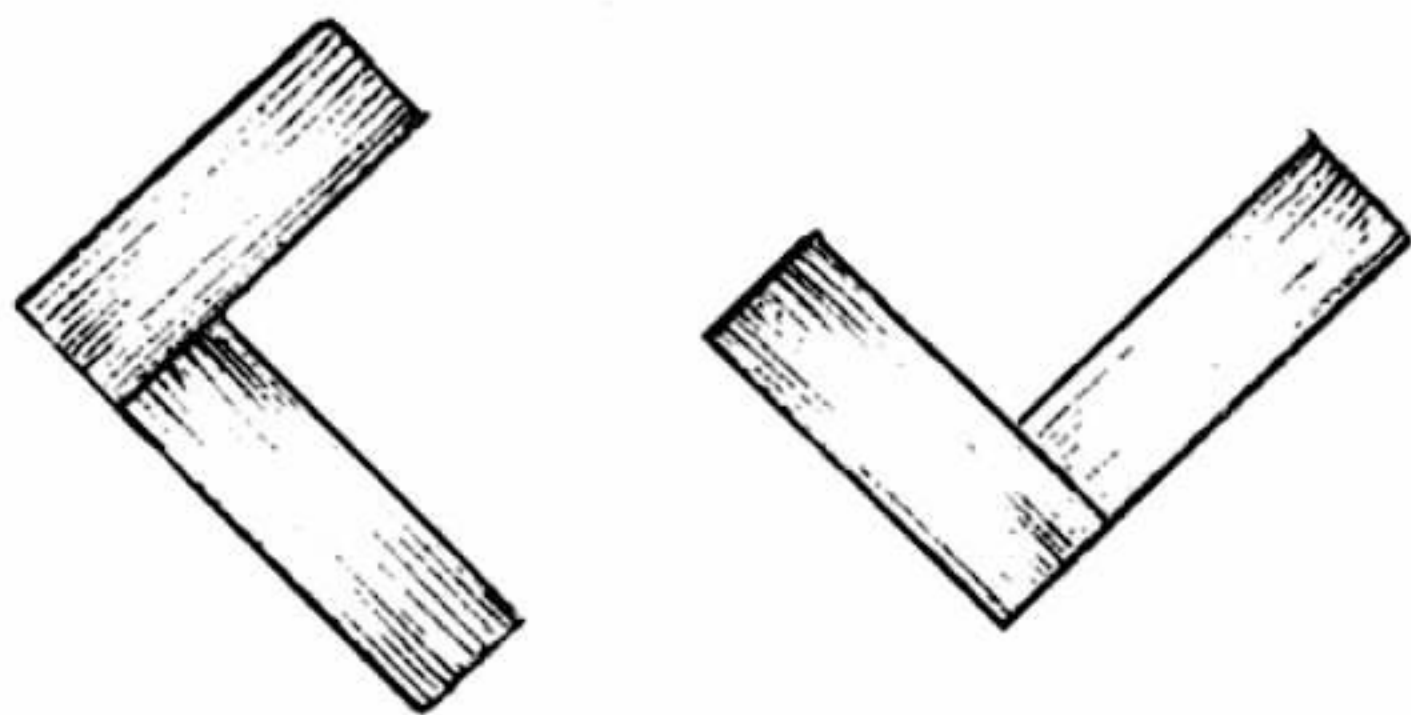


Motivos de pintura corporal caiapó-xicrim. Desenhos Lux Vidal.

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

Os trançados craós inserem-se na sua organização social e na sua cosmologia. Para os craós, sociedade e cosmo são duais: divididos em duas metades que regem e explicam o mundo dado.

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



Cocaigor

Cotxua

Os trançados sintetizam esses dois sistemas de metades. São como a pele humana, na sua totalidade. Para que isso aconteça, os craós tecem, tomando as seguintes providências:

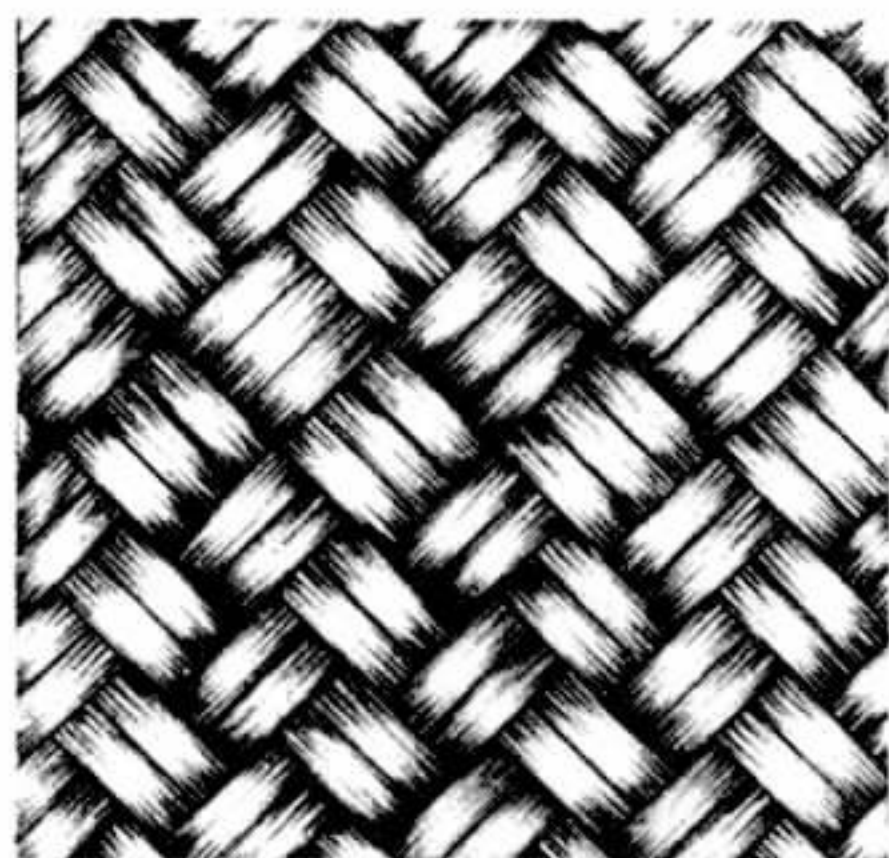
1. Como matéria-prima usam unicamente fibras feitas da palmeira buriti (*Maurítia vinífera*). É um vegetal especial para os craós porque pertence tanto à metade *vacmeie* quanto à metade *catamie*.

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

a. **cocaigor** : trançado com direção horizontal.

b. **cotxua** : trançado com direção vertical.

Os termos **cocaigor** e **cotxua** integram-se na classificação fundamental:



Enfeite catamie: cocaigor



Enfeite vacmei: cotxua

cocaigor é **catamie** porque é horizontal como as águas; **cotxua** é **vacmeie** porque é vertical como cresce o milho.

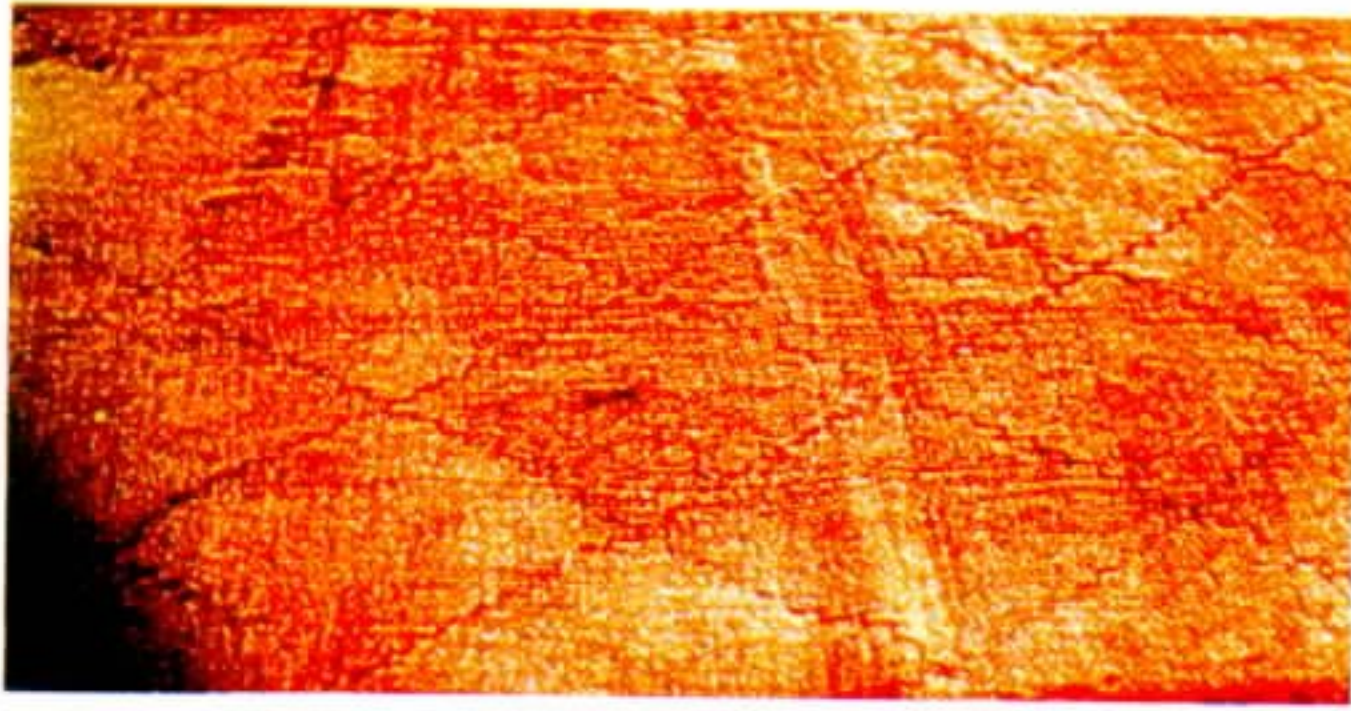
Das variações de **cocaigor** e **cotxua** resultam inúmeros ornamentos, *iroc*, enfeites específicos de cada tipo de objeto, como ilustraremos com o cesto do tipo **caipó**.

Neste contexto, o que é belo?

É belo quando é tecnicamente perfeito; é belo quando o ornamento é correto para o tipo de objeto; é belo quando a fibra de buriti está corretamente tratada. Nestas condições temos, como dizem os craós, “o jeito certo de se fazer” e é **impéi**, isto é, belo, que se dito com certa entonação de voz indica : extremamente belo!

GRAFISMOS CAINGANGUES: MARCAS IMUNES AO TEMPO²⁶

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



Grafismo ra ror ê em Curã (manto tecido com fios de urtiga), de 1906. MAE – USP. Foto: Sergio Baptista da Silva

ABAIXO:

Grafismo ra ror ê em cerâmica da “fase” Guatambu – “Tradição” Taquara. Acervo do Museu de Arqueologia do RGS.

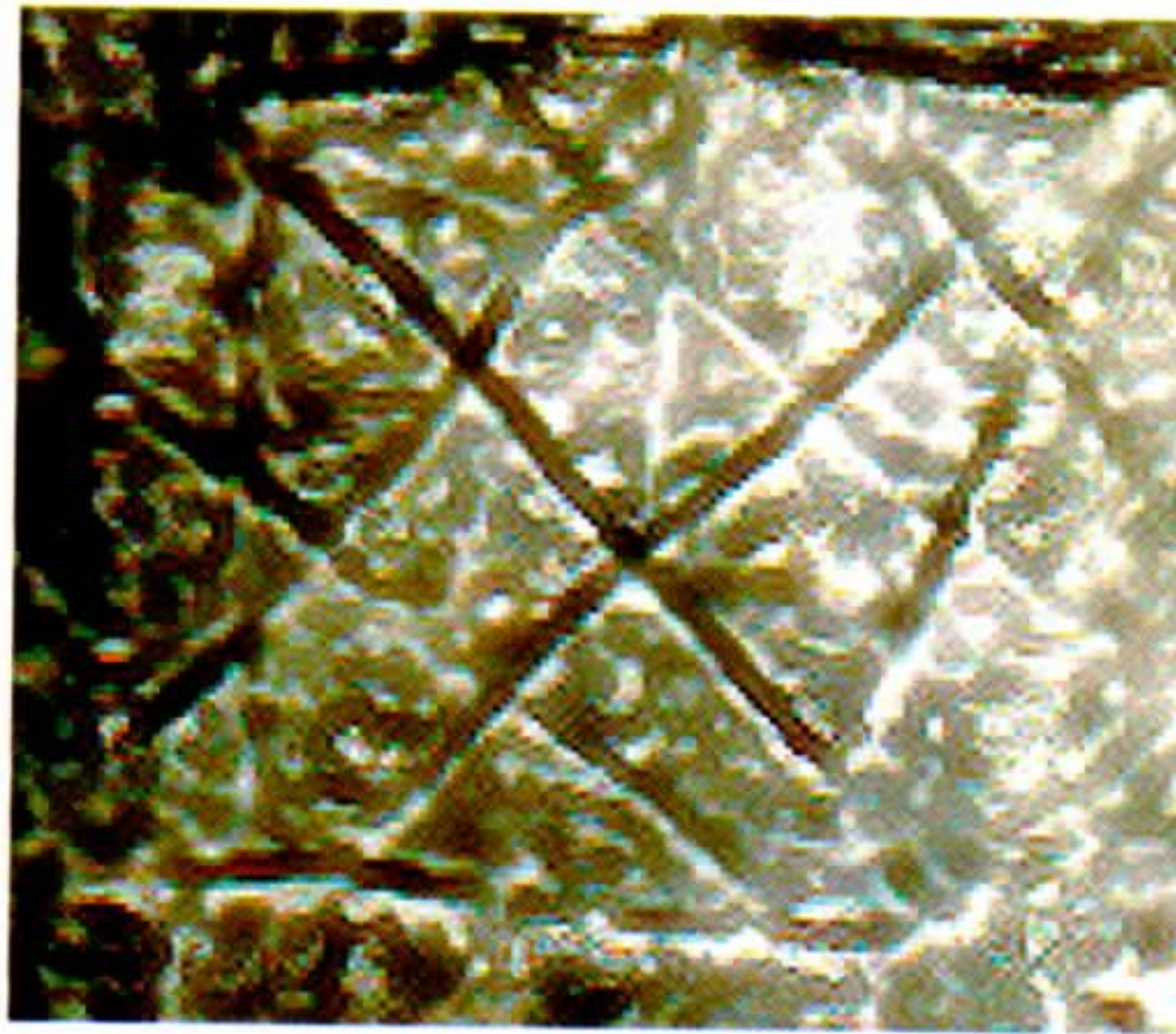
Foto: Sergio Baptista da Silva.

Sul-brasileiro. Isto também se aplica a objetos da cultura material antigos e depositados em museus.

A análise e a interpretação dos grafismos caingangues e proto-jês meridionais partiram do pressuposto de que o poder estético neles contido deve ser procurado nas relações das expressões estéticas com outros modos de atividade social. Por exemplo, na figura abaixo, temos um cesto com tampa do início do século 20 que simboliza os laços matrimoniais entre os caingangues. Trata-se de homem e mulher pertencentes a patrimetades opostas e exogâmicas, representadas visualmente na cultura material.

O cesto representa uma mulher da metade **cainru-crê** casada com um homem **camé**; estes dois nomes são ainda os dos heróis culturais caingangues na mitologia deste povo.

Todos os caingangues, conhecidos seus ou não, que a vissem



Grafismo ra ror ê em galerias subterrâneas. Morro do Avencal – Urubici - SC. Detalhe de foto de RoHR, 1972

usando seu **cré**, cesto, saberiam de sua condição de casada com um homem **camé**, pois na tampa que representa a mulher estão grafismos **cainru-crés** e no bojo, que representa o homem, encontram-se os grafismos **camés**. Os dois grafismos, **congãr**, caingangue são o **ratei**, uma marca comprida e aberta, pertencente aos **camés**, e o **ra-ror**, uma marca redonda – ou quadrangular nos trançados – e fechada, pertencente aos **cainru-crés**.

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

Outro exemplo é o do grafismo **ra ror ê**, ou seja, muitas marcas dos **cainru-crés**.

Na cerâmica arqueológica proto-jê meridional, este grafismo pode ser observado na fase Guatambu da tradição Taquara, datada de 950 a.C.

Nas galerias subterrâneas do morro do Avencal – Ubirici/SC, este grafismo aparece gravado no arenito. Em São Paulo, em 1906, anos antes da época da chamada pacificação dos caingangues paulistas, este mesmo grafismo ocorre em outro tipo de suporte: um **curã**, manto tecido com fios de urtiga.

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

O MODELO TAINGAVA E A PANELA TAUVA: GRAFISMO E CERÂMICA ASURINI²⁷

O grafismo asurini é um bom exemplo das complexas inter-relações das artes plásticas e dos domínios da natureza, do sobrenatural e do humano.

Os asurinis, de língua tupi-guarani, habitam as margens do curso inferior do Xingu, no Pará. Apesar das condições adversas – uma perda de metade da população, na época do contato, em 1971 – os asurinis continuaram a realizar seus rituais religiosos e a praticar sua arte, o que muito os ajudou a sobreviver.

Entre eles, a arte ultrapassa a função utilitária e decorativa para ocupar o lugar de manifestação intrinsecamente constitutiva de uma cultura indígena tradicional. Neste quadro convém assinalar a importância da arte gráfica nesta sociedade assim como o papel da mulher na sua execução e reprodução.

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

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

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

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

Sendo assim, a geometrização infinita do espaço articula diferentes domínios cósmicos através de abstrações visuais portadoras de conteúdos simbólicos. E de fato, na *práxis*

asurini, os espíritos participam do cotidiano e os xamãs por sua vez os visitam, podendo, nas suas viagens oníricas, transformar-se em divindades.

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

Foto: Aldo Lo Curto, 1995



entidade sobrenatural que dança ao redor da panela na mesma ocasião.

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

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

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

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

Para o arqueólogo, estes dados evidenciam que o interesse e a interpretação dos vestígios do passado não são exclusividade do seu saber científico, podendo ser objeto de discursos diferenciados, baseados em diferentes visões

Panela de barro asurini, "Tauva Rucaia".

Coleção Regina P. Müller, 1980.

Foto: Macedo



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

de mundo e tomando-se um recurso cultural essencial para as comunidades vivas.

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

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

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

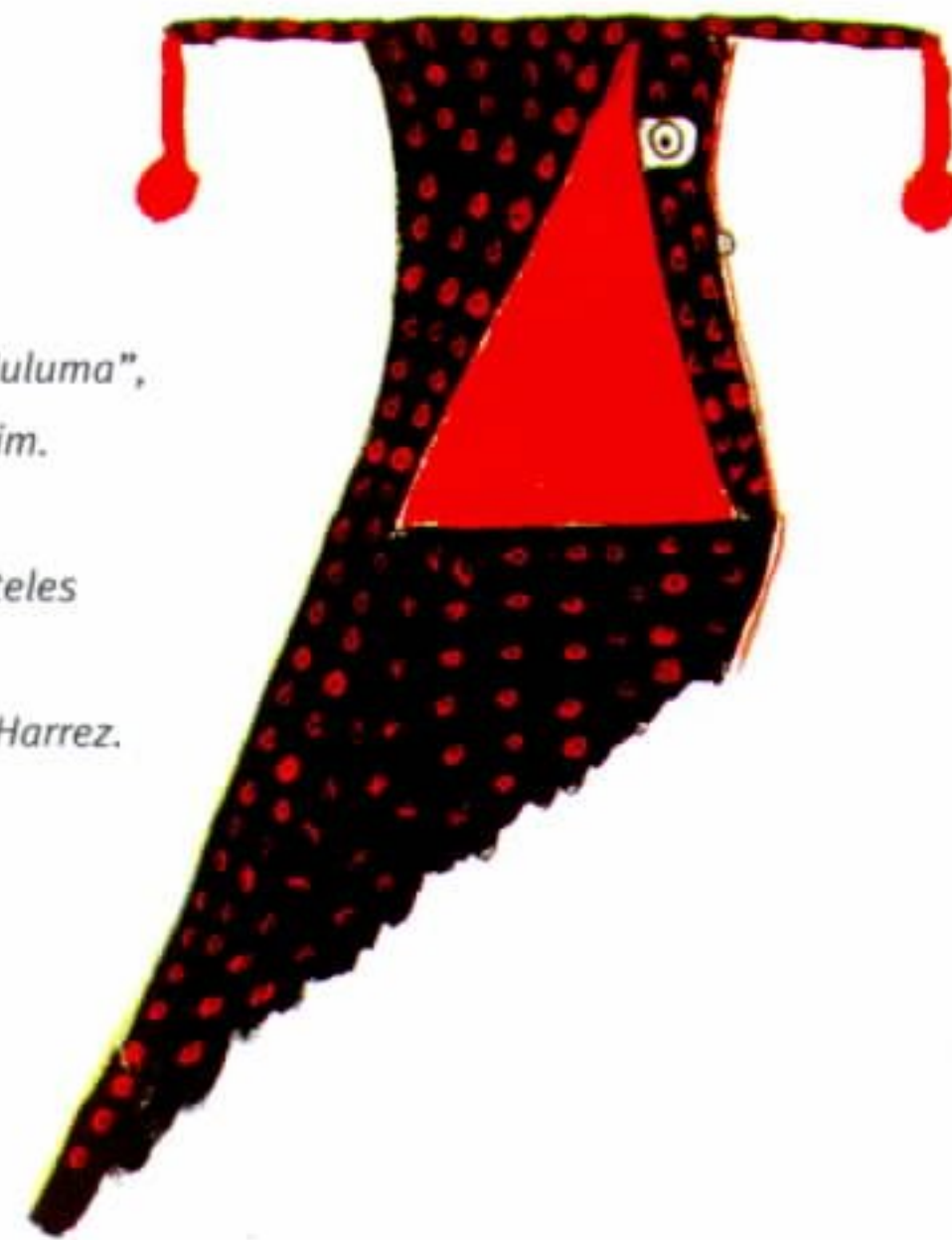
Entre os uaurás, grupo indígena de língua aruaque do Alto Xingu, o xamanismo está no centro da produção artística. Sonhos, tranSES, doenças graves, morte, assim como as festas de máscaras e flautas constituem os contextos de visualização do *sobrenatural* e, mais recentemente, os desenhos sobre papel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

Os uaurás têm grande prazer em explorar a figuração e as possibilidades técnicas dos meios e suportes, sejam estes tradicionais

"Apapaatai ianuma capi", *monstro aquático bicéfalo*. Autor: Ajokumã. Coleção Aristóteles Barcelos Neto, 1998. Técnica: lápis de cor. Foto: Thomaz Harrez.



"Sapucuia vá luluma",
apapaatai iinaim.
Autor: Akuna.
Coleção Aristóteles
Barcelos Neto
Foto: Thomaz Harrez.



(argila, palha, madeira) ou recém-introduzidos.

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

As imagens de **Apapaatai** e **Ierupöhö** existem de modo bruto nos sonhos e

nas descrições verbais dos xamãs. Elas formam um esqueleto conceitual da imagem figurativa e que talvez passasse despercebida caso não fosse expressamente solicitado aos xamãs o seu registro em suportes

bidimensionais. Papel, lápis e tinta constituem um contexto especial de (re)criação das imagens oníricas a partir da expressão plástica.

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

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

Cada desenhista, através da interpretação visual de seus sonhos, contribui para a constituição de uma iconografia do cosmo uaurá e torna-se de fato um discurso nativo sobre este cosmo. Nesse sentido, a escolha

metodológica do desenho sobre papel parece uma estratégia minimamente capaz de dar conta do processo de produção da imagem figurativa e de atingir as noções a ela ligadas.

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

O universo simbólico da arte uaurá está fortemente ligado às relações entre os homens e os **Apapaataí**, sendo estes os *donos* de quase tudo o que se conhece no que diz respeito as artes expressivas. As execuções de uma canção, de uma panela, de um desenho, de uma pintura corporal ou de uma máscara estão carregadas de importante sentido mágico, pois o que está ali não é uma criação puramente humana; é a transferência de uma parte do mundo dos seres *sobrenaturais* para dentro da vida humana. Esse processo de transferência se dá através da miniaturização de um mundo poderoso e perigoso, com os quais os humanos convivem. A miniaturização por meio de obras de arte é um dos poucos meios de *domesticar* os **Apapaataí**. São os xamãs – visionários que informam aos outros indivíduos os cânones plásticos e estéticos aprendidos entre os Apapaataí, que de fato são os modelos originais (e originários) para a produção artística.

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



Cerâmica zoomorfa uaurá.
 Coleção Aristóteles Barcelos Neto.

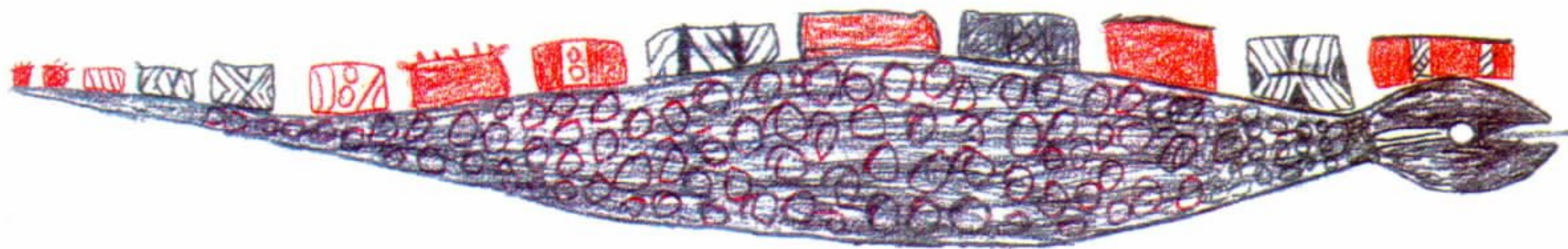
Observa-se fenômeno parecido com o dos vaurás entre os galibis-marvornos²⁹, povo caribe do rio Uaçá, e os caripunas do rio Curipi³⁰, ambos habitantes da região do Oiapoque, Amapá. Estes povos, de origem bastante heterogênea, e há muitos séculos em contato com os colonizadores, não falam uma língua indígena, mas o patoá, enquanto língua nativa. Além disso, são católicos. Preservam, entretanto, o ritual Turé e conservam uma arte que é criada pelos espíritos caruanãs, do *outro mundo*, sonhada e transmitida pelos xamãs. São esculturas, pinturas, artefatos de plumária, cantos e instrumentos musicais. Durante o Turé, os índios delimitam no pátio um espaço sagrado e erguem no centro um mastro pintado que no topo tem a forma de um maracá, por onde o espírito da Cobra Grande vem e desce para conviver e festejar com os humanos. Durante a dança do Turé, os humanos homenageiam os caruanãs, agradecendo as curas concedidas durante o ano e oferecendo-lhes o cigarro tavori e o cachiri, bebida fermentada em grandes e belos potes fabricados apenas pelos seus vizinhos, os palicures, um povo aruaque do rio Urucauá. E nesta ocasião, uma simples escultura de madeira, um banco que represente uma ave, o maguari, por exemplo, receberá como adorno uma pena para indicar que naquele momento o espírito



Chapéus cerimoniais
Galibi-Marvorno.
Fotos: Lux Vidal.



"Camalu Hai" carregando nas costas
suas painéis cantoras.
Desenho em papel - Autor: Kuri.
Coleção Aristóteles Barcelos Neto.



da ave sobrenatural entrou no seu corpo para participar da festa.

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

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

A POÉTICA CAXINAUÁ: UMA VISÃO DO AUSENTE³¹

Canto feminino de entrega da rede nova:

laua nuxa iaua nuxee eee e

O couro da queixada, o couro da queixada eee e

iaua nuxa iquiqui

Nos cobrimos com o couro da queixada

dispi dabe tedabes

Atem as cordas

tedabes cauanquin

Atem e balancem

min disi teueue

Atem suas redes

txana disi teueue eeeee

Atem as redes do japim eeeee

nai bai teueueeee

Atem o caminho do céu eee

badi sintan teueueeee

Atem o arco-íris do sol eee

nai bai teueueeee

Atem o caminho do céu eee

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

O único instrumento de acesso à visualização da beleza (propositalmente) oculta do mundo caxinauá é uma escuta



Banco zoomorfo representando arara.
Índios Galibi-Marvorno.
Autor: Ely Labonté, 1998
Foto Lux Vidal.

atenta que supõe lenta familiarização com a língua e o rico imaginário que surge nas narrações míticas e nos cantos rituais. A performance ritual dos caxinauás não é marcada pela teatralidade nem pela exuberância visual dos adornos, mas pela exuberância das imagens não representáveis mas sistematicamente invocadas nos poemas cantados em contextos rituais.

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

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

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

SOBRE A ETNOMUSICOLOGIA RECENTE DAS TERRAS BAIXAS³²

A etnomusicologia das terras baixas da América do Sul, detentora de algumas das descrições mais antigas do mundo sobre *música primitiva* – a de Léry, sobre canções tupinambás do Rio de Janeiro (1558); e a de Montoya, sobre categorias do mundo musical guarani (1639) –, não teve desenvolvimento moderno mesmo que de longe comparável àquelas que tiveram como palco a África, a América do Norte e o Sudeste asiático. Durante os últimos vinte e poucos anos, porém, a área vem passando por um crescimento significativo que parece ter perspectiva de continuidade³³. Este crescimento se expressou pela publicação de monografias, tanto etnomusicológicas quanto de outras especializações, que encontraram na música tema relevante.

A produção em referência tem como primeira característica a proveniência das duas grandes áreas acadêmicas tradicionalmente formadoras do subcampo: antropologia e música. O rótulo etnomusicologia nem se usa muito para identificar boa parte dessa produção, conhecida assim muitas vezes através de entradas como antropologia da música, antropologia musical e outras. Seja como for, o que parece estar maduramente integrado aos sistemas de ensino e pesquisa é o interesse pelas músicas indígenas como tema de investigação. A segunda característica da literatura em análise é que ela está sendo produzida por estudiosos de muitos países diferentes (Brasil, França e Estados Unidos), o que lhe dá forte marca internacional.

No período a que nos referimos, a temática musical encontrou importantes portas de entrada nos estudos sobre a mitocoscologia, a filosofia, as artes – incluindo a música –, o ritual, a cognição, o

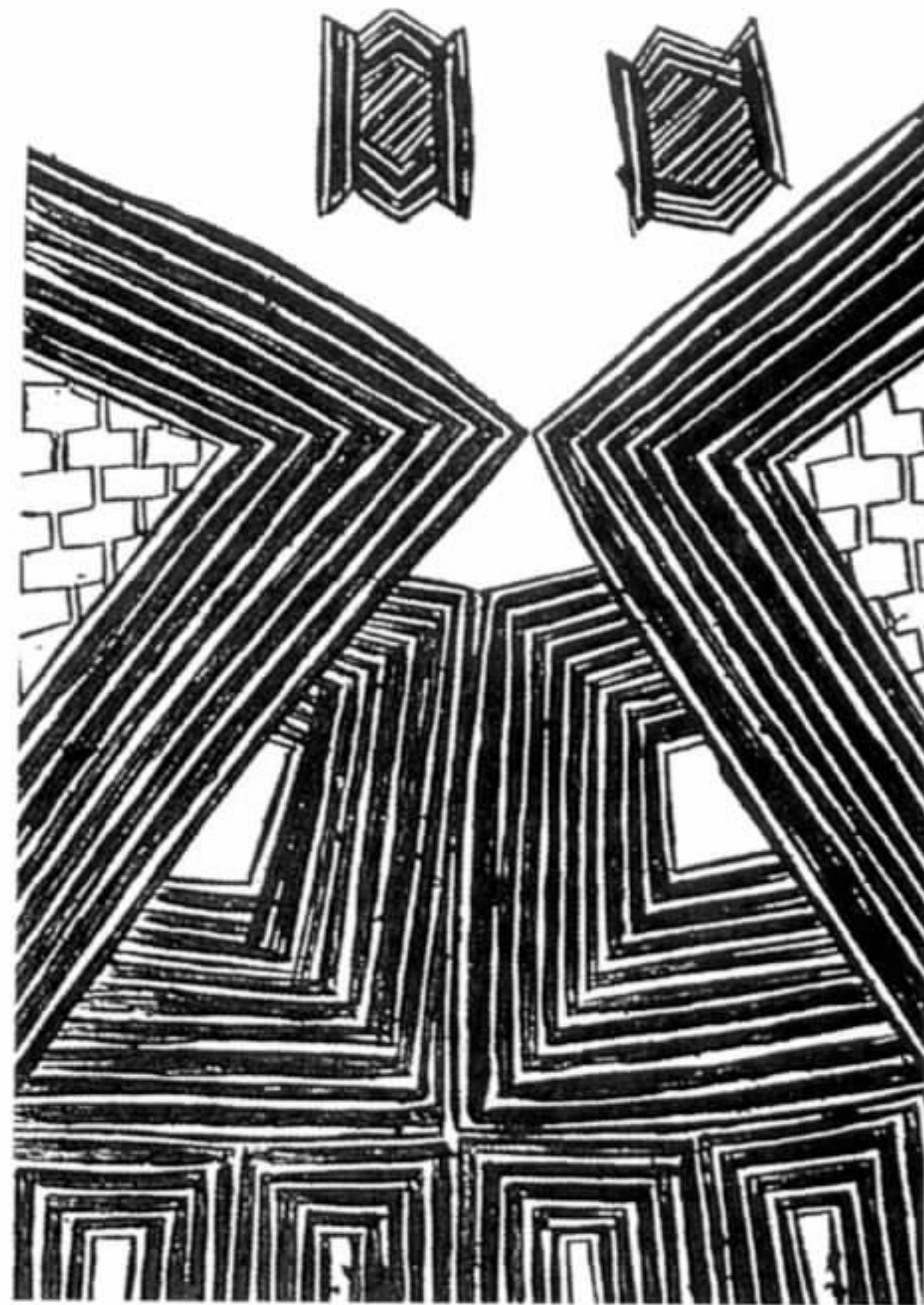
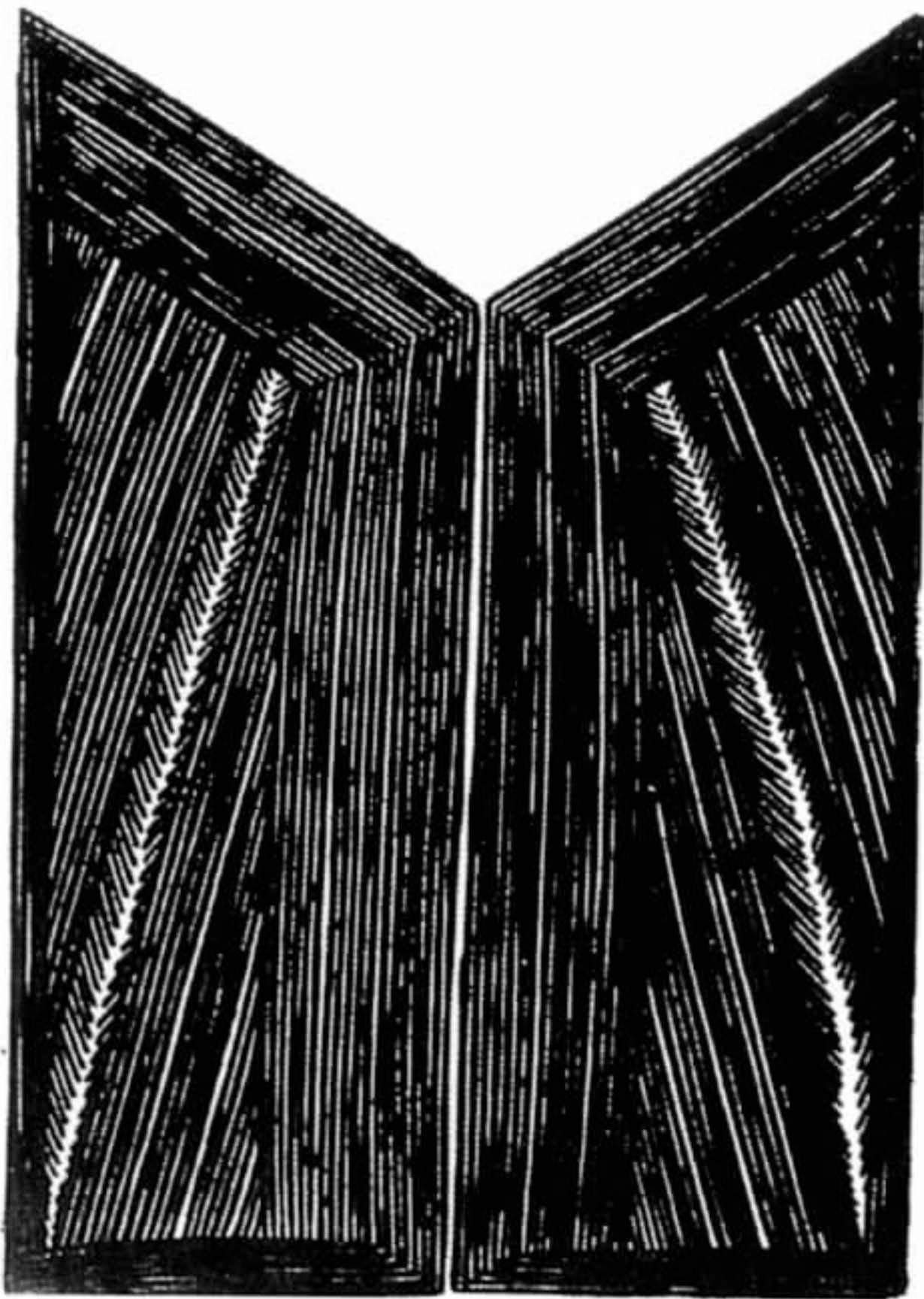
simbolismo, a história, a política e outros. Apesar de ter na monografia seu modo textual corrente de explicitar-se, a perspectiva comparativa – feita de dentro da própria etnografia – tem sido uma das marcas mais fortes da produção aqui considerada. Isto se sustenta na convicção, por parte dos etnólogos em geral, de que as terras baixas constituem um grande *sistema mundial* – que continua até os Andes – assentado sobre a existência de uma ampla rede de comunicações em que as artes e a artisticidade desempenham papel absolutamente crucial.

Por *artisticidade* entende-se aqui um estado geral de pensar, agir e fazer abrangentemente artístico, em busca da beleza. Este estado geral, segundo os estudos tematicamente mais variados – cobrindo assim não somente aquilo que o Ocidente consagrou nas *artes* – parece ser característica importante das culturas da região, para as quais as coisas e seres do mundo são e constantemente estão-se tornando em obras de arte. Isto, das pessoas ao cosmo, passando pelo mundo dos seres e coisas do mundo. A propósito, a palavra *kosmos*, em grego, aponta para o sentido de *enfeite*, *adorno*, ou seja, aponta para aquelas coisas que superam o *kaos*, desordem ininteligível e sensível. Desta maneira, a cosmologia – domínio globalizador por excelência da etnologia das terras baixas no mesmo período – pode ser vista como um pensar, um fazer, um agir congenitamente estético-artístico.

Vale apontar, finalmente, que o reconhecimento, no período, do interesse dos estudos etnomusicológicos nas terras baixas tem encontrado no plano também

Xamã Vauja tocando trompete Laptauana.
Foto Maria Ignez Cruz Mello.





Diferenças de estilo entre as pinturas das mulheres caiapó-xicrim (esq.) e caiapó-mecranoti (dir.).

político das relações das sociedades da região com o mundo dos brancos um importante fator: a musicalidade e a artisticidade em geral tão características desses povos têm sido elas mesmas instrumento de sensibilização e solidariedade dos *civilizados* que, com toda razão, se encantam com a produção artística ameríndia. Apesar de ainda incipientemente mas em ritmo sempre crescente, os próprios índios – com a ajuda de aliados cada vez mais numerosos – estão produzindo seus próprios discos e obras de arte em geral e lançando-os no mercado consumidor.

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

A música parece constituir nas terras baixas um ponto estratégico da cadeia inter-semiótica ritual, entre o universo das artes verbais (poética, mito) e o mundo das

expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, sistemas de adereços) e coreológicas (dança, teatro).

A dimensão timbrística parece ter importância central nos sistemas musicais da região. Evidentemente, isto não significa que intervalos (melodias) e durações (ritmos) não são importantes aqui. A literatura, porém, tem evidenciado que o mundo das texturas e qualidades sonoro-musicais – ou seja, das *personalidades* sonoro-musicais dos seres e coisas do universo – parece constituir o eixo das linguagens musicais aqui consideradas.

A seqüencialidade é outra característica forte desses sistemas musicais, característica de natureza eminentemente morfológica. Isto significa que peças de música isoladas não parecem ser a tônica dos referidos sistemas, mas, sim, seqüências articuladas delas. Isto parece ter a ver com uma competência básica das linguagens musicais

das terras baixas: a de constituidoras do tempo sócio-cultural, tempo por assim dizer roubado da natureza pela musicalidade.

IV. MUDANÇAS HISTÓRICAS E TEMPOS ATUAIS

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

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

Outro exemplo seriam os *licocós*, modelados pelas índias carajás, tanto na sua versão clássica como na moderna. Estas bonecas despertaram cedo a atenção dos etnólogos por sua semelhança com a Vênus do paleolítico europeu. Segundo Darci Ribeiro³⁴:

“Os antigos *licocós*, conformados segundo padrões mais rígidos, apenas permitiam que as oleiras expressassem seu virtuosismo pela reiteração primorosa dos velhos

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



moldes. Isto é o que se deduz do exame de dezenas de peças de antigas coleções museológicas no qual se ressalta tanto a beleza plástica como a relativa pobreza temática. Nas coleções modernas, ao contrário, é ostensivo o gosto de variar, experimentar, fantasiar, de oleiras que retratam com barro a vida diária, representando cenas de dança cerimonial, com figuras mascaradas; episódios movimentados de caça e de pesca”.

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

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

“Somam-se aqui, como se vê, por um lado uma tradição que havia criado uma bela estilização da figura humana e a súbita liberação da fantasia do artista para o

exercício da criatividade, pela mudança repentina do grupo de apreciadores e consumidores. E, por outro lado, esta inovação técnica que entra em função, possibilitando um novo estilo de modelagem reconhecidamente originário do antigo, mas largamente contrastante”.

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

A região do Alto Rio Negro é uma área de intercâmbio por excelência, tanto social como material, pois os diversos povos indígenas de fala tucana, aruaque ou macu e de língua geral que aí habitam sempre permutaram artefatos de uso cotidiano e ritual. A colonização, iniciada nas primeiras décadas do século 18, franqueou o contato com missionários religiosos, militares e comerciantes, ampliando o leque da produção e comércio de objetos manufaturados.

Na região mencionada, os bens materiais são classificados em duas categorias abrangentes, denominadas pela população indígena, em português, como *artesanato cultural* e *artesanato*. A primeira categoria engloba objetos que se caracterizam por serem, além de bens materiais, bens simbólicos e, nessa perspectiva, marcadores de identidade étnica, permitindo estabelecer, por exemplo, diferenças entre os tucanos, os banivas e os tuiucas, pois os primeiros são reconhecidos como produtores de bancos e os demais como confeccionadores de raladores e canoas, respectivamente. Os objetos que detêm essas características fundamentam as trocas cerimoniais nas comunidades e, em São Gabriel, atuam

enquanto insígnias étnicas no cenário político local, destacando determinada especificidade cultural, até mesmo para opor os índios aos brancos. A segunda categoria, a do *artesanato*, compreende vasto rol de objetos que não proporcionam identidade específica, representando antes bens produtores de outros bens, porque comercializados. E ainda, algumas dessas produções, como os cestos de arumã com desenhos contrastados resultam de técnicas dominadas por diferentes grupos indígenas. Nesse quadro, a tecelagem de tucum constitui atividade que pode ser exercida tanto por mulher tucana quanto baniva, baré ou desana e, portanto, não corresponde a especialização artesanal. Conseqüentemente, os bens comerciais devem ser apreciados em contexto mais amplo, relacionado com formas de trabalho



Máscara Mecaron.
Lux Vidal, 1980.

remunerado introduzidas há mais de três séculos pelos agentes de contato”³⁵.

Temos³⁵ conhecimento ainda, em sociedades em que ocorreram mudanças drásticas nas últimas décadas, de rituais altamente inovadores que reúnem e ressaltam símbolos e significados antigos e atuais, sem aparente contradição. Um bom exemplo é o ritual do Dia das Crianças entre os caiapós-xicrins, que eles aprenderam com os regionais dos povoados vizinhos da Reserva e incorporaram a seu calendário festivo.

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

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

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



Desenho de Amati. Coleção Vandir Weidle.

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

Ainda que incipientes e nem sempre devidamente reconhecidas, experiências inovadoras e mais individualizadas vêm surgindo nas artes plásticas e em eventos musicais. Entre os pintores, destacam-se artistas ticunas e tucanos do Amazonas e trumais, do Alto Xingu. Feliciano Lana, desana da região do Rio Negro, que em belíssimas aquarelas traz para o mundo das imagens diferentes aspectos da mitologia de seu povo, expôs seu trabalho em vários locais do Brasil e de outros países.³⁶

Com um estilo muito diferente, Amati, artista trumai, destaca-se pela representação

estilizada e estática de suas personagens e o uso de cores fortes e contrastantes, especialmente vermelho, preto e branco.

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

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

Outra iniciativa interessante, recentemente realizada, pode trazer elementos para se refletir sobre novas possibilidades de utilização da arte produzida pelos povos indígenas. Trata-se de uma série de desenhos-criações de padrões tradicionais, elaborados por mulheres caduveus da aldeia de Bodoquena, Mato Grosso, para serem estampados em azulejos destinados à decoração da fachada de um conjunto

Padrão decorativo caduveu, normalmente aplicado no corpo, na cerâmica ou no couro curtido. Desenhos elaborados com canetas coloridas. Coleção Jaime G. Siqueira Jr. - 1987.



habitacional na ex-Berlim oriental, apresentando-se ao lado de obras de outros artistas brasileiros importantes”³⁷.

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

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

Em 1993 foi realizado no Centro Ksan o Primeiro Simpósio Nacional de Artistas Nativos Canadenses e alguns brancos foram convidados. As províncias da Colúmbia Britânica, das planícies e das florestas do Leste estavam todas representadas. Havia desde artistas de vanguarda, pós-modernos a artesãos tradicionais que não falavam inglês e que haviam sido trazidos de suas aldeias. Segundo Graburn, presente ao encontro, a reunião foi difícil³⁹. O Canadá, com a sua política nacional de multiculturalismo, apóia abertamente as expressões culturais baseadas na etnia das minorias nativas. Desde 1940, aliás, o Canadá atribui aos artefatos indígenas o *status* de arte, circulando no mercado artístico. Os pós-modernos criticam e afirmam que não se deve vender etnicidade *inocentemente*, trazendo aqui o debate para a esfera política.

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

V. A ARTE INDÍGENA “FORA DE LUGAR, MAS DENTRO DO MUNDO”

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

No início dos anos 90, tivemos a oportunidade de visitar a reserva técnica do Museu de Etnologia de Berlim. Pela primeira vez, pudemos ver um manto e um tacaie tupinambás, certamente da época das viagens de Hans Staden ao Brasil. Havia também, expostas nas prateleiras, belíssimas cerâmicas caduveus, possivelmente da coleção de Guido Boggiani, entre outros objetos.

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

Continuando a visita, nos deparamos com um banco muito tosco, mas que reconhecemos em seguida como pertencendo aos índios vaiãpis do Amapá. Um típico banco de xamã. Estava em um canto, no chão, embrulhado em papel de jornal velho. Era propriedade do museu – explicou-me o diretor da instituição – mas na década de 1940 havia sido transferido para a ex-União Soviética como botim de guerra e apenas recentemente devolvido, após a queda do muro de Berlim.

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

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

Em maio/junho de 1997, no Centro Palácio Cultural Rio Negro de Manaus, foi montada a exposição Memórias da Amazônia, onde uma programação densa de eventos da responsabilidade de sociedades indígenas se articula com a apresentação dos objetos etnográficos recolhidos por Alexandre Rodrigues Ferreira no século 18. Foi um acontecimento importante e com múltiplos desdobramentos⁴⁰.

A coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira encontra-se em Portugal e nunca fora mostrada no exterior. A escolha de Manaus e não, por exemplo, São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo Belém, segundo o organizador da exposição, teve como objetivo proporcionar aos índios uma oportunidade concreta de poderem ver de perto objetos e artefatos de

grande valor técnico, estético e simbólico, confeccionados pelos seus antepassados. E realmente centenas de índios de diferentes regiões da Amazônia participaram do evento. Nos jardins do Palácio, os ianomamis e os uaimiris-atroaris construíram duas imensas malocas que os abrigaram durante dois meses. Confeccionaram e venderam artefatos e mostraram aos visitantes, com muita gentileza e autenticidade, naquele ambiente reconstruído, alguns de seus rituais mais significativos.

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

O momento mais significativo da exposição, entretanto, foi a visão da imensa *vitrina*, aquele *outro mundo* de onde as máscaras dos espíritos do fundo das águas e da mata nos olhavam, com extrema doçura

nas suas monstruosas deformações, lembrando-nos ainda, com insistente olhar esvaziado, a sua antiga *humanidade*.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte deste texto tratamos de entender e resgatar o que caracterizaria a arte indígena nas suas manifestações mais expressivas e bem sucedidas, privilegiando aspectos mais simbólicos e transcendentais.

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

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



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

Verifica-se, atualmente, um processo contínuo de consolidação do conhecimento acumulado na área das artes indígenas, que incluem artes plásticas, música, dança e poesia, além dos grandes rituais. A dança é um tema apenas recentemente abordado com maior profundidade⁴¹.

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

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

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

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

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

Sally Price, em seu interessante livro *PRIMITIVE ARTS IN CIVILIZED PLACES*⁴², analisa detalhadamente todas as ambigüidades da visão ocidental no que se refere às artes não ocidentais e lembra que estas fazem parte das artes do mundo contemporâneo e devem ser tratadas com honestidade e em pé de igualdade com as demais que compõem este mundo.

Até porque, é bom repetir, “para as sociedades das Terras Baixas, a *artividade* é um estado geral de pensar, agir e fazer, abrangentemente artístico, em busca de beleza”. Como bem escreveu Meneses Bastos: “são sociedades onde as coisas e seres do mundo são e constantemente estão se tornando em obras de arte”. Ou melhor, os índios, paradoxalmente, por tradição, permanecem em *estado permanente de vanguarda*.

NOTAS

1 GIACARRIA, B. e HEIDE, A. *XAVANTE POVO AUTÊNTICO*. 1984, p. 271.

2 Vários trechos nesta parte inspiram-se no texto “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas”, de Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva, in *GRAFISMO INDÍGENA*, Lux Vidal (org.), Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

Agradecimentos especiais a Francisco Simões Pais pela seleção de imagens e composição gráfica.

3 VAN VELTHEM, L. “Os primeiros tempos e os tempos atuais: artes e estéticas indígenas”. *Catálogo Mostra do Redescobrimento*. Fundação Bienal, 2000.

4 GEERTZ, C. *LOCAL KNOWLEDGE: FURTHER ESSAYS IN INTERPRETATIVE ANTHROPOLOGY*. Nova Iorque, 1983.

5 MUNN, N. *WALBIRI ICONOGRAPHY: GRAPHIC REPRESENTATION AND CULTURAL SYMBOLISM IN A CENTRAL AUSTRALIAN SOCIETY*. TURNER, V. *THE FOREST OF SYMBOLS: ASPECTS OF NDEMBU RITUAL*. Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1973.

6 VINCENT, W. M. “Ethnoesthetics and the ritual context: art and experience among the Tariana Indians of Brazil”. *Research proposal University of Chicago*, 1970.

- 7 HÉNAFF, M. *CLAUDE LÉVI-STRAUSS*. Pierre Belfond, Paris, 1991.
- 8 LÉVI-STRAUSS, C. *TRISTES TRÓPICOS*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998 [1955].
- 9 SEEGER, A.; DA MATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras", *Boletim do Museu Nacional*, 1979, 32:2-19.
- 10 DESCOLA, P. "Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia" in *MANA*, n.º 4, págs. 23-45, 1998.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio" in *MANA*, n.º 2, Ed. Contracapa, Rio de Janeiro, 1996.
- 11 GALLOIS, D. "Arte iconográfica Vaiãpi". In *GRAFISMO INDÍGENA*, 1992.
- 12 VAN VELTHEM, L. *O BELO É A FERA*. (Tese de Doutorado). Departamento de Antropologia da USP, São Paulo, 1995.
- 13 *Id.* *A PELE DE TIHUPERE, UMA ETNOGRAFIA DOS TRANÇADOS KWIENA*. Belém-Pará, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- 14 GALLOIS, D. e CARELLI, V. *SEGREDOS DA MATA*, Apina - Conselho das Aldeias Vaiãpis/Vídeo nas Aldeias - CTI, 1998. VALADÃO, V. *YAKHA - O BANQUETE DOS ESPÍRITOS*, Vídeo nas Aldeias - CTI, 1995. MÜLLER, R. e VALADÃO, V. *MORAYNGUA - A PORTA SE ABRIU E EU ENTREI*, Instituto de Artes - UNICAMP, Vídeo nas Aldeias - CTI, 1997.
- 15 Até a década de 1980, os trabalhos de Berta e Darci Ribeiro eram os únicos a tratar do assunto, além dos de Heloísa Fenelon Costa que pesquisou entre os meinacus. Pode ser citado ainda: RIBEIRO, B. G. *DICIONÁRIO DE ARTESANATO INDÍGENA*, Ed. Itatiaia/EDUSP, 1988.
- 16 Para citar apenas dois exemplos: *ÍNDIOS FLECHANDO UMA ONÇA*, 1830, de J. M. Rugendas, e *MOEMA*, 1865, de Victor Meirelles. In *TRADIÇÃO E RUPTURA, SÍNTESE DA ARTE E CULTURA BRASILEIRAS*. Fundação Bienal de São Paulo, nov. 1984-jan. 1985, págs. 121 e 127.
- 17 *REFERENCIAL CURRICULAR NACIONAL PARA AS ESCOLAS INDÍGENAS*. MEC-SEF, Brasília, 1998.
- 18 RIBEIRO, D. "Arte índia" in *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 3, Ed. Vozes/Finep, Petrópolis, 1986.
- 19 VIVEIROS DE CASTRO, E. "O que ler na ciência social brasileira" in MICELLI, S. (org.) *Antropologia*, vol. I, Ed. Sumaré/São Paulo, ANPOCS/CAPES/Brasília, 1999.
- 20 GRUBER, J. G. (Org.) *O LIVRO DAS ÁRVORES*, Ticuna, Organização Geral dos Professores ticunas bilingües, Benjamin Constant, Amazonas, 1998 e *O CALENDÁRIO BURTI 2000*, Editora Gráficos Burti Ltda..
- 21 CD *NÂNDE REKO ARANDU - MEMÓRIA VIVA GUARANI*, 1999.
- 22 GIANNINI, I.V. *A AVE RESGATADA: A IMPOSSIBILIDADE DA LEVEZA DO SER*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH/USP, 1991.
- 23 SEEGER, A. *WHY SUYÁ SING. A MUSICAL ANTHROPOLOGY OF AN AMAZONIAN PEOPLE*. Cambridge University Press, 1987.
- 24 BARCELOS NETO, A. *ARTE, ESTÉTICA E COSMOLOGIA ENTRE OS ÍNDIOS WAURÁ DA AMAZÔNIA MERIDIONAL*. (Dissertação de Mestrado). PPGAS Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- 25 CASTRO, E. *O CESTO KAIPÓ DOS KRAHÓ: UMA ABORDAGEM VISUAL*. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Antropologia da USP, 1992.
- 26 Pesquisa de Sérgio Baptista da Silva, arqueólogo e professor do Departamento de Antropologia da UFRGS e doutorando do PPGAS da USP.
- 27 Texto elaborado a partir de dados de MÜLLER, R.P. *OS ASURINI DO XINGU (HISTÓRIA E ARTE)*, Ed. da UNICAMP, Campinas, 1990; e de dados transmitidos pessoalmente por Fabíola Andrea Silva, etnoarqueóloga, doutoranda do PPGAS - USP.
- 28 BARCELOS NETO, A. *ARTE FIGURATIVA NA AMAZÔNIA*, mimeo., 1999 (resumo).
- 29 VIDAL, L. *CARACTERIZAÇÃO ETNOGRÁFICA GALIBI-MARVORNO*. Mimeo., 1999.
- 30 TASSINARI, A. M. I. *CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA E À ETNOGRAFIA DO BAIXO OIAPOQUE*. (Tese de Doutorado). USP, São Paulo, 1998.
- 31 LAGROU, E. M. *CAMINHOS DUPLOS E CORPOS. UMA ABORDAGEM PERSPECTIVISTA DA IDENTIDADE E ALTERIDADE ENTRE OS CAYINAUA*. (Tese de Doutorado). USP, São Paulo, 1998.
- 32 Rafael de Menezes Bastos, professor doutor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.
- 33 Ver: (1) BASTOS, Rafael de Menezes. *A MUSICOLÓGICA KAMAYURA: PARA UMA ANTHROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO NO ALTO XINGU*. Brasília, Funai, 1978. (2) BEAUDET, Jean-Michel. *LES ORCHESTRES DE CLARINETTES TULE DES WAYAPI DU HAUT OYAPOCK*. (Ph. D. Dissertation in Anthropology), Nanterre, Université de Paris X, 1983. (3) CRUZ MELLO, Maria Ignez. *MÚSICA E MITO ENTRE OS WAUJA DO ALTO XINGU*. (Tese de Mestrado) PPGAS, UFSC, 1999. (4) PIEDADE, Acácio Tadeu. *MÚSICA YE'PÁ-MASA: POR UMA ANTHROPOLOGIA DA MÚSICA NO ALTO RIO NEGRO*. (Tese de Mestrado) PPGAS, UFSC, 1997. (5) SILVA, Domingos A.B. *MÚSICA E PESSOALIDADE: POR UMA ANTHROPOLOGIA DA MÚSICA ENTRE OS KULINA DO ALTO PURUS*. (Tese de Mestrado) PPGAS, UFSC, 1997.
- 34 RIBEIRO, D. "Arte índia" in *Suma Etnológica Brasileira*, págs. 39-41.
- 35 Texto de Lúcia H. Van Velthem. Antropóloga do Museu Paraense Emílio Goeldi e diretora do Museu Municipal de Belém.

36 BERTA, R. "A mitologia pictórica dos Desâna". In *GRAFISMO INDÍGENA*, 1992.

37 REFERENCIAL CURRICULAR NACIONAL PARA AS ESCOLAS INDÍGENAS. "Arte". MEC/SEF, Brasília, 1998.

38 GRABURN, N. H. H. "Ethnic arts of the fourth world: the view from Canada". In WHITTEN, D. and WHITTEN, N. Jr. (Ed.) *IMAGERY AND CREATIVITY*. The University of Arizona Press, 1993.

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

40 *MEMÓRIA DA AMAZÔNIA*. Alexandre Rodrigues Ferreira e a viagem philosophica, 1783-1792. *Catálogo Thekla Hartmann*. Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1991. Organizador da exposição: Prof. Dr. José António Braga Fernandes Dias, da Universidade de Lisboa.

41 VERAS, Karin Maria. *A DANÇA MATIPU. CORPOS, MOVIMENTOS E COMPORTAMENTOS NO RITUAL XINGUANO*. (Tese de Mestrado) PPGAS, UFSC, 2000.

42 PRICE, S. *PRIMITIVE ART IN CIVILIZED PLACES*. Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

Euterpe oleracea, HISTÓRIA NATURALIS PALMARUM
vol. 2, de Karl Von Martius, in-folio 50, tab. 28,
(1823-1850). Biblioteca do Museu Nacional, UFRJ.
Reprodução: Zeca Guimarães.

