

ESTÉTICAS INDÍGENAS

III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG

Organizadores

**Carla Milani Damião e
Caius Brandão**





Universidade Federal de Goiás

Reitor

Edward Madureira Brasil

Vice-Reitora

Sandramara Matias Chaves

Conselho editorial

Ana Cristina de Rezende Chiara (UERJ)

Fábio Ferreira de Almeida (FAFIL-UFG)

Izabela Tamasso (FCS-UFG)

Luciana de Oliveira (FL-UFG)

Márcia Zebina (FAFIL-UFG)

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (UFMG)

Samuel José Gilbert De Jesus (FAV-UFG)

Sonia Campaner Miguel Ferrari (PUC/SP)

Thiago Santoro (FAFIL-UFG)

Wagner Sanz (FAFIL-UFG)

Apoio



ESTÉTICAS INDÍGENAS

III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG

Organizadores

**Carla Milani Damião e
Caius Brandão**

GRÁFICA UFG, 2019

© Carla Milani Damiano e Caius Brandão, (orgs).

© Gráfica UFG, 2019.

Dados da Editora Cegraf

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial desta obra sem o prévio acordo da editora e dos organizadores.

Organizadores Carla Milani Damiano e Caius Brandão

Revisão Davi Maranhão De Conti, Gilmário Guerreiro da Costa e Paola Souza

Projeto gráfico Luana Santa Brígida

Imagem de capa e entradas de capítulo Edgar Kanaykō Xakriabá

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

C719 Colóquio de Estética da FAFIL/UFG (3 : 2019 : Goiânia, GO)
3. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG : Estéticas indígenas [ebook] /
organizadores, Carla Milani Damiano e Caius Brandão. – Goiânia: Gráfica UFG,
2019.
228 p. : il.

O III Colóquio de Estética foi realizado pela Faculdade de Filosofia (FAFIL) da
Universidade Federal de Goiás (UFG)
ISBN: 978-85-495-0289-6

1. Índios - Estética. 2. Índios – Usos e costumes. 3. Estética - Filosofia. 4.
Antropologia – Estética. I. Damiano, Carla Milani. II. Brandão, Caius.

CDU: 111.852(=87)

Bibliotecária responsável: Amanda Cavalcante Perillo CRB1/2870

Edgar Kanaykô Xakriabá, pertence ao povo indígena Xakriabá Estado de Minas Gerais. É mestrando em Antropologia pela UFMG. Tem atuação livre na área de Etnofotografia: “um meio de registrar aspecto da cultura - a vida de um povo”. Nas lentes dele, a fotografia torna-se uma nova “ferramenta” de luta, possibilitando ao “outro” ver com outro olhar aquilo que um povo indígena é.

Cinegrafistas indígenas
Foto de Edgar Kanaykô Xakriabá



Apresentação

Artigos

- 15** “Evocar outras realidades”:
considerações sobre as estéticas indígenas
Lucia Hussak van Velthem
- 43** A dimensão estética na cultura indígena
Imaculada Kangussu
- 57** Autodefinições literárias: o que a teoria literária
aprende com autoras e autores indígenas?
Tarsilla Couto de Brito
- 72** Aporias da pluralidade: como (...) sobre o que *ainda* não existe
Rachel Cecília de Oliveira
- 86** *Pagiwuguwo*: tornemo-nos corpos!
A formação corpórea no rito funeral *Boe*
Alice Lino Lecci
- 106** O rigoroso olhar índio: sobre o “quem das coisas”
Mariana Andrade
- 123** As máscaras do *Tawã* e *Iraxao*: pacificação e
domesticação dos espíritos entre os Tapirapé
Vandimar Marques Damas

Ensaaios

- 142** Ensaio visual para “Trierro: nomes e passagens”
e “Tríptico: tempo|matéria|história”

Néle Azevedo

- 172** Elas

Kássia Borges

- 175** O Ciberpajé e os processos criativos psiconáuticos

Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)

- 196** Lugar de fala como afirmação dos opostos

Rubens da Silva

Entrevistas

- 205** Entrevista com Takumã Kuikuro

Carla Milani Damião

- 212** A experiência do projeto Vídeo das Aldeias:
uma entrevista com Vincent Carelli

Maria Luiza Rodrigues

Sobre os Autores

Poderíamos iniciar esta apresentação evocando o título do livro de Didi-Huberman que remete ao paradoxo “o que nós vemos, o que nos olha”, para discorrer sobre a escolha do nome do evento do qual resulta a presente publicação. O paradoxo é exemplar para explicar o sentido de estética – e seus desdobramentos – que buscamos na concepção inicial do evento e que discutiremos nesse pequeno introito.

8

Em agosto de 2018, a organização do III Colóquio de Estética da Faculdade de Filosofia (FAFIL) da Universidade Federal de Goiás (UFG) elegeu por tema as estéticas indígenas, criando uma parceria com o Núcleo Intercultural de Educação Indígena Takinahaky¹ da Universidade Federal de Goiás, com o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), com a Galeria da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG e com o Cine-UFG. Inicialmente, o III Colóquio foi intitulado *Estética Indígena*, no singular. Entretanto, durante o percurso, do projeto à realização, ele ganhou uma pluralidade de sentidos e os devidos “esses” foram acrescentados, tornando-se: *Estéticas Indígenas*.

A palavra “estética” que, como sabemos, vem do grego *aisthesis*, e que inicialmente era entendida como “sensação” ou “percepção pelos sentidos”, possui uma gama maior de significados e um, particularmente, mais utilizado: aquele que na ordem do dia-a-dia entende-se por “forma”, “aparência”, acrescida por determinada ideia de beleza, que diz respeito à ordenação, simetria, proporção e composição organizada de modo a causar um bem estar a quem a vê: a “bela aparência”. Embora este seja um entendimento bastante trivial da palavra, ele está como que inscrito na mente das pessoas de maneira imediata. Ouvimos e

1. O nome indígena Takinahaky quer dizer “grande estrela”. O Núcleo foi constituído, em 2006, por demanda dos povos indígenas da região do Araguaia e Tocantins, região que abrange os estados de Tocantins, Goiás, parte de Mato Grosso e parte do Maranhão, composto pelos seguintes povos indígenas: Apinajé, Gavião, Javaé, Karajá, Krahô, Krikati, Tapuio, Xavante e Xerente (do tronco linguístico Macro-Jê); e Guajajara, Guarani, Komayurá, Mbyà, Tapirapé e Waurá (do tronco linguístico Tupi). Os alunos vêm de suas aldeias em janeiro e permanecem no prédio destinado ao Núcleo até fevereiro, retornam novamente em julho e permanecem até agosto. Nos outros meses, os professores do Núcleo vão até as aldeias.

lemos certas junções da palavra: “estética visual”, “estética do texto”, “estética do corpo, da face, dos dentes, do cabelo”, entre outras. Algumas vezes, “estética” serve para expressar “estilo”, como se soasse mais erudito dizer a “estética renascentista” do que o “estilo renascentista” ou qualquer outro estilo, como se estilo fosse pouco para nomear tal grandeza e engenho. Entre a pompa e o trivial, a palavra é escolhida e dita com um ar de propriedade intelectual que resume uma série de funções a muitas léguas de distância do seu significado original.

9 No século XVIII, em plena onda empirista, e no momento de fortalecimento do *common sense*, o sentido antigo da palavra reaparece envolto em questões epistemológicas, no cerne da disputa pela indicação das fontes do conhecimento. A *aisthesis* retoma o rumo via um sentido físico que se desdobra: do paladar físico ao gosto “mental”. Ganha o estatuto de “ciência do belo”, forçosamente assim nomeada, pois não se acredita muito nela como uma ciência, pois esta sempre foi necessariamente definida pelo caráter de sua universalidade e objetividade. À Estética cabe o particular e a subjetividade, mas é-lhe permitido sublimar esses limites quando – via a expressão do juízo que passa a acompanhar o que é estético – pode tornar-se um “senso comum estético”. A grandeza que lhe é aferida torna-a cada vez mais significativa na Filosofia dos séculos XVIII ao XIX, elevada à função de reunir, em determinado grau, “matéria e espírito”, “sujeito e objeto”, “conteúdo e forma”, sem nunca deixar de ser a expressão da subjetividade que almeja ser universal. Essa magnitude e potência de sentido da palavra repercutiram até a ela oporem-lhe a subjetividade criativa ou criadora do gênio, essa brotação espontânea da natureza. A ênfase é ora dada à “criatividade” em contrapartida às inúmeras páginas de debate sobre a “recepção” da obra de arte que teria embasbacado os ditos filósofos iluministas ao refletirem sobre a capacidade de julgar da nova classe, formada pelos espectadores da burguesia em ascensão. Em outros termos: o refinamento do gosto, a educação dos sentidos, os sentidos além dos sentidos físicos, a sensibilidade, o prazer regrado, sem esquecermos a doce melancolia.

Como associar tal palavra que historicamente e cotidianamente nada mais ecoa do que uma multidão de significados, implementada por um código de uso pseudo erudito ou erudito, em sentido teoricamente aprimorado, aos povos indígenas no Brasil?

Esta foi uma questão mais discutida do que respondida durante a organização e realização do III Colóquio, do qual esse livro resulta. A discussão foi, como sublinhamos, *interdisciplinar*. Partiu da Filosofia para a Antropologia, Letras, Biologia, Artes e História, bem como do diálogo com as representações indígenas que frequentam o Núcleo Takinahaky. A proposta era a de valorizar essa formação interdisciplinar, agradecer a proximidade com esses povos com os quais mais temos a aprender do que a ensinar. E, sobretudo, criar uma aproximação criativa ao tratar as questões étnicas pela via da estética. O fundamento se encontra na própria matriz curricular do Curso de Formação do Núcleo Takinahaky ao indicar um amplo interesse pelas linguagens estéticas, permeado por temas contextuais em Ciências da Linguagem, como imagem, pintura, grafismo, arte, artesanato, narrativas orais e escritas, e linguagem audiovisual.

Como, portanto, “impor” uma palavra grega com tal histórico na Filosofia aos povos indígenas? Uma resposta simples: não houve imposição, houve experimentação. Uma estranheza incômoda ao reunir coisas tão diferentes. Causou irritações. Por outro lado, como associar essa palavra disseminada a uma vertente exclusivamente colonizadora? Ela mesma, uma palavra oprimida pela proximidade com os sentidos – o mundo das sensações, das vagas percepções, e não da clareza das ideias, de onde advêm certezas tão eternas. A estética sempre foi mundana, viva... avivadora ou vivificadora.

Saltando uma discussão infinita que beira o linguístico, o antropológico e o histórico, atestamos, por fim, que o sentido de estética pensado inicialmente era o de “percepção”. Não o da sensibilidade ou da criação, ou da recepção de um padrão imposto com o qual nos deleitamos por já estarmos com ele familiarizados. O verbo “perceber” ou “percepcionar”, neste sentido, demanda a relação com algo, demanda alteridade. Demanda um olhar algo que nos olha, um olhar impregnado pelo que se olha. Uma relação que se estabelece tanto na ordem do criador, quanto na do receptor.

Estar em relação com algo, portanto, seria uma *condição*, por assim dizer, de definição principal do termo. Isto que se apresenta na relação dos povos indígenas com o *cosmos* (outra palavra de origem grega), com a *natureza* (essa de origem latina, mas que seria uma tradução da palavra grega *phýsis*, para alguns, melhor traduzida por “brotação”), uma interlocução com essas dimensões que se expressa por meio de desenhos, de pinturas, na confecção

de objetos do cotidiano adornados com desenhos, cantos, narrativas, danças, rituais, sem esquecer as fotografias e os filmes... uma genial reinvenção do olhar permeado pela técnica. Essa era a principal ideia no uso da palavra *estética*, cujo termo correlato na variedade e riqueza das línguas indígenas, deve existir configurado ou não em palavra, mas visível nas diferentes práticas, cotidianas ou mágicas.

As “respostas” à provocação do título do evento podem ser lidas, com muito gosto, neste *e-book* carinhosa e seriamente organizado pela professora Carla Milani Damião e pelo doutorando Caius Brandão, ambos do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) da FAFIL e equipe de empenhados revisores (Paola Souza, Davi Maranhão De Conti e Gilmário Guerreiro da Costa), com diagramação da designer gráfica Luana Santa Brígida. O livro contém entrevistas, artigos e/ou ensaios e registros visuais. As autoras e autores provêm de diferentes formações, o que só nos auxilia a enfatizar o caráter interdisciplinar da obra. Desde a organização e planejamento do III Colóquio, contamos com a inestimável parceria da professora Maria Luiza Rodrigues (PPGAS), com quem a ideia foi fermentada; com o professor Fábio Ferreira de Almeida, especial parceiro de eventos na linha de Estética e Filosofia da Arte do PPGFIL; os professores Lorena Dall’ara Guimarães do Curso de Educação Intercultural (EI-UFG) e André Marques do Nascimento (EI-UFG), parceiros de primeira ordem, que deram todo apoio à ideia do evento do Núcleo Takinahaky, bem como Arthur Bispo de Oliveira (EI-UFG) e Carlos Bianchi (EI-UFG), ambos coordenadores do Núcleo Takinahaky.

Nossas convidadas e convidados, da conferência de abertura com Lúcia Hussak van Velthem (Pesquisadora Titular do MCTI e Museu Paraense Emilio Goeldi), às mesas redondas com Maria Luiza Rodrigues de Souza (FSC-UFG), Kássia Oliveira Borges (UFAM), Néle Azevedo (artista), Amatu Waura (EI-UFG), Mauricio Kamayura (EI-UFG), Raquel Imanishi Rodrigues (UnB), Rachel Cecília de Oliveira (UFMG), Tarsila Couto (FL-UFG), Alice Lino Lecci (UFMT), Rita Moraes de Andrade (FAV-UFG), Imaculada Kangussu (UFOP), Rita Márcia Magalhães Furtado (FE-UFG), Manoela A. Afonso (FAV-UFG), Mirna Anaquiri Kambeba Omágua (FAV-UFG), André Marques do Nascimento (EI-UFG), Lorena Dall’ara Guimarães (EI-UFG) e Arthur Bispo de Oliveira/Ricardo Kutokre Canela (EI-UFG), João Lourenço Borges Neto (PPGFIL-UFG), Mariana

Andrade (PPGFIL-UFG), Gilmário Guerreiro da Costa (PPGFIL-UFG), Vandimar Marques Damas (EI-UFG), Márcia Aurélia Baldissera (UFRJ), e às comunicações, muitas foram as contribuições dadas para o debate, algumas que resultaram na publicação de artigos, presentes na edição desse livro, outras ausentes por diferentes motivos, mesmo assim aqui lembrados pela presença e envolvimento.

Importante dizer que ao corpo de palestras, mesas redondas e comunicações, foram acrescentados dois braços importantes: uma mostra que se intitulou “Ocupação” na Galeria da FAV, com os alunos da disciplina de pintura, orientados pelo professor Vandimar Marques Damas (EI-UFG) e pela doutoranda indígena Mirna Anaquiri Kambeba Omágua (Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - PPGACV-UFG), que contaram com o suporte do professor Glayson Arcanjo de Sampaio, coordenador do espaço; e uma mostra de filmes indígenas, organizada pelos cineastas e pós-graduandos Fabiana Assis e Benedito Ferreira, ambos do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV-UFG), e encerrada com um debate bonito e instigante com as presenças dos cineastas Vincent Carelli, Takumã Kuikuro, Amatu Waura, Henrique e Marcela Borela.

12

À “ocupação-exposição” da Galeria da FAV, realizada com pinturas feitas diretamente nas paredes pelos alunos do Núcleo Takinahaky, acrescentadas dos nomes dos diferentes povos indígenas (de)marcados nos desenhos de cada etnia, reuniram-se duas artistas convidadas: Néle Azevedo e Kássia de Oliveira Borges. Ambas apresentaram e discutiram seus trabalhos com o público, num embate de muita importância sobre questões de identidade e de afirmação. No mesmo espaço ocorreu uma palestra-oficina com o professor e ciber-pajé Edgar Franco, uma *performance* do professor Rubens Pileggi da Silva e pintura de corpos com a presença dos indígenas.

Apresentada a proposta do evento, a sua variedade e importância para uma discussão que não cerceia áreas, não levanta cercas ou muros, mas que visa, ao contrário, criar encontros interdisciplinares afetivos e intelectuais de forma a respeitar a diferença e a alteridade, devemos ainda ressaltar a importância desses anos de formação superior indígena que contribuem para a emancipação da histórica tutela dos povos indígenas pelos governos e que, mais recentemente, demonstram o poder político de fala na luta pela demarcação e preservação de seus territórios.

Agradecemos o apoio dado ao evento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), FAFIL e PPGFIL, bem como à Reitoria da UFG, que contribuiu com o material para a Instalação “Triero: Nomes e Passagens”, doada ao Núcleo Takinahaky pela artista Néle Azevedo.

Agradecemos, sobretudo, a todas e todos que nos auxiliaram na organização e aos participantes do evento que se empenharam em mostrar o possível entrosamento de áreas distintas do conhecimento em prol da inclusão e da formação indígena.



ARTIGOS

“Evocar outras realidades”: considerações sobre as estéticas indígenas

Lucia Hussak van Velthem

15

O que há em comum entre um cavalo de pau e uma serpente de fibras? Segundo o historiador de arte Ernst Gombrich (1999) o cavalinho de pau é bastante trivial e, geralmente, contenta-se em ocupar seu lugar no canto do quarto de uma criança, sem nutrir ambições estéticas. Detesta afetações e assim mostra-se satisfeito com seu corpo de madeira e sua cabeça talhada toscamente. A serpente de fibras é igualmente corriqueira, podendo ser encontrada em todas as cozinhas dos índios Wayana, quer seja tencionada entre dois travessões ou suspensa a um canto. Pretenciosa, aspira a píncaros estéticos, objetivo que alcança plenamente. Nas lides cotidianas este utensílio presta-se a uma única função, espremer a massa de mandioca ralada, para a qual foi justamente confeccionado. Na perspectiva indígena, esses dois atributos, especificidade de uso e propriedade funcional, sobretudo quando conjugados, constituem a condição máxima de valorização e beleza de um artefato (Velthem, 2009, p. 213).

Discorrer sobre as estéticas que fundamentam as artes indígenas requer a consideração de um conjunto muito amplo de técnicas, materiais, práticas, conceitos, representações que participam estreitamente das dimensões da vida cotidiana e das práticas rituais. O que o pensamento ocidental entende como *arte* não encontra correspondente nas sociedades ameríndias e, assim, sua definição e circunscrição, para ser bem sucedida, deve ser efetivada em primeiro lugar por seus criadores e produtores. Entender as estéticas indígenas requer a aceitação de seus próprios termos, a consideração de como os Wayana, Wajãpi, Kuikuro, Munduruku, Baniwa, Desana, Araweté, Xikrin, Karajá, Tariana, Enewene Nawe e muitos outros a vivem.

Apesar da exposição midiática e da divulgação em mostras em museus, e em outros espaços culturais¹, as culturas indígenas e suas estéticas permanecem ainda pouco conhecidas da maioria dos brasileiros. Suas criações que revelam uma inquestionável contemporaneidade, são frequentemente apreciadas e avaliadas como desprovidas de conceitos e também como obras de artistas incapazes de operarem mudanças. A realidade que se descortina é completamente diversa, pois essas artes e estéticas refletem não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constituem, elas mesmas, em arcabouços de incessantes transformações. Concepções, percepções, técnicas, materiais as mais diversas são adotadas e ressignificadas, proporcionando às sociedades indígenas os meios de enfrentarem novas realidades. Neste mundo globalizado, os povos indígenas encontram novos caminhos de resistência e de preservação, de participação e de integração (Vidal, 2001).

Uma primeira aproximação ao tema destaca que a experiência estética indígena se conecta a amplo espectro e não se concentra apenas na produção de objetos transportáveis, como os cestos, as painéis de barro, as redes de dormir, os arcos, as flechas, resultado de técnicas manufactureiras. Essa experiência está presente também na composição de efêmeras pinturas corporais e nas duradouras casas comunitárias e residenciais, no estabelecimento das aldeias e das roças, as quais refletem a concepção de espaço e de organização social, estreitamente associada à visão de mundo. Essas estéticas são concebidas e formuladas em contextos específicos, histórica e geograficamente diferenciados, e estão inseridas em múltiplas dimensões, simbólicas, cosmológicas, sociais, sendo culturalmente definidas e direcionadas para o cumprimento de um papel ativo na vida de seus produtores. Nas sociedades indígenas, as expressões estéticas estão presentes para significar e não apenas para representar, trata-se de algo muito estruturado que se articula com outras esferas da cultura (Lagrou e Velthem, 2018).

Para além da materialidade, as estéticas ameríndias alcançam ainda domínios que estão conectados a outras técnicas e propósitos, relacionados com a oralidade, a música vocal, os relatos míticos, os cânticos de cura e também

¹ Como é o caso da Mostra do Redescobrimento, comemorativa dos 500 anos da chegada dos portugueses e, portanto, instalada em 2000 em pavilhões do Parque do Ibirapuera, São Paulo. Comportou diversos módulos, entre os quais o das “Artes Indígenas”, consagrando essa expressão (Aguilar, 2000).

com as danças e evoluções coreografadas, com a música instrumental que buscam intermediar interações de muitas ordens, as quais se efetivam entre indivíduos e grupos sociais e, também, com esferas cosmológicas, pontuadas pela importância das relações com os não humanos, e que revelam diferentes sentidos de humanidade.

17

Um aspecto que deve ser sempre destacado, considera que as múltiplas artes e estéticas dos povos indígenas são geralmente referidas, na mídia assim como em compêndios escolares, com uma expressão no singular. Entretanto, uma qualificação desta ordem não pode ser considerada, pois criar pinturas corporais, músicas, mitos, artefatos significa, para cada povo indígena, a possibilidade de reafirmar uma visão de mundo, de pensar o coletivo e o indivíduo, de construir sua própria identidade e desenvolver um estilo próprio (Velthem, 2000). Desta forma não existe uma arte, assim como uma estética, que seja comum e geral dos índios, portanto, o plural – *artes ou estéticas indígenas* – se impõe em todos os contextos, uma vez que expressam tantas concepções quantas são as sociedades que as produzem.

Desde a descoberta do Novo Mundo muitos termos foram cunhados para designar as criações e produções dos habitantes desses territórios. Identificados inicialmente como objetos de “grande curiosidade” devido a riqueza dos materiais e multiplicidade formal, foram designados, a partir do século XIX, como “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte tradicional”, “arte nativa”, “arte índia” e, mais recentemente, como “artes primeiras”². Definidas através de conceitos ocidentais, essa terminologia é provida de conotações evolucionistas e estabelece, em diferentes graus, distinções entre produções sofisticadas e toscas e sugere que se trata de tradições estéticas subalternas, oriundas de minorias que operam à margem das culturas dominantes. Ainda neste sentido, muitas das criações indígenas foram e ainda são aquilatadas através de uma visão redutora, aproximada do termo “artesanato”. Segundo esse pensamento, as produções indígenas seriam tão somente o resultado de técnicas manuais, de coisa feita à mão, desprovidas de autoria individual e alienada de significados. Contribuiu para essa avaliação a consideração do artesanato como algo ligado à tradição,

². Ver Degli e Mauzé (2000), Price, (2012), Lagrou e Velthem (2018) para maiores detalhes sobre essas terminologias.

a um modo de vida pretérito, aspectos que são invariavelmente associados às culturas indígenas (Velthem, 2000).

No Brasil, o interesse pelo estudo antropológico das estéticas indígenas foram impulsionados pelas análises estruturalistas de Claude Levi-Strauss sobre a função social da arte e os sentidos reflexivos da pintura facial dos Kaduveo, expostos em *Tristes trópicos* (1996). Esses primeiros estudos (Muller, 1976; Vidal, 1985; Costa, 1978; Ribeiro, 1989) destacam o papel de sistema ou de veículo de comunicação das estéticas indígenas, as quais formariam códigos estilísticos ou uma linguagem simbólica que desvendaria a estrutura social.

O volume intitulado “Arte Índia” (1987)³, coordenado por Berta Ribeiro, constitui a primeira coletânea que reúne artigos sobre pintura corporal, máscaras, instrumentos musicais, adornos plumário, e enfatizam o simbolismo da cultura material e a perfeição formal das criações estéticas indígenas. Na década seguinte, surge o livro *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética* (1992) efetivado sob a inspiração de Lux Vidal. Os artigos que apresenta enfocam os sistemas gráficos de sociedades indígenas específicas, tanto sob o ponto de vista técnico e constitutivo como de sua simbologia e dos mecanismos da criação artística e da expressão estética. Os autores destacam que esses mecanismos propiciam aos povos indígenas os meios para definir concepções consideradas relevantes sobre a vida social e as conexões entre a sociedade, a natureza e o cosmo, assim como a compreensão de algo muito mais amplo, a saber como a sociedade se pensa e, conseqüentemente se representa (Vidal, 1992, p. 279).

As análises interpretativas efetuadas neste período influenciaram os subsequentes estudos, voltados para a compreensão dos significados – formais, estéticos - que os povos indígenas atribuem as formas de transformação do corpo humano, sobressaindo-se os estudos relacionados com o papel desempenhado pelos artefatos na fabricação das pessoas. Referem-se, também, às articulações das diferentes estéticas e artes com a cosmologia, o xamanismo, a mitologia, e a complexa relação existente entre ritual e criação artística entre os povos indígenas (Lagrou, 2009; Velthem, 2010).

3. Trata-se da edição atualizada do *Handbook of South American Indians*, Volume 5, *The Comparative Ethnology of the South American Indians* (1949).

Nos últimos vinte anos ocorre uma expansão do interesse sobre essa temática, os debates recentes tendo sido enriquecidos pelas trocas interdisciplinares, pela ampliação do diálogo da antropologia com a história da arte, a museologia, a filosofia. Surgem teses e dissertações, coletâneas, artigos, exposições, catálogos que vão destacar novas perspectivas sobre o assunto (Lagrou e Velthem, 2018). Ganham destaque os temas relacionados com o estatuto ontológico de imagens e artefatos, a corporalidade das coisas, os poderes agentivos e transformacionais dos objetos materiais e dos sistemas gráficos. Amplia-se o lugar da materialidade nas abordagens perspectivistas que vão destacar que, entre os povos indígenas amazônicos, os objetos são considerados como subjetividades que possuem uma vida social (Santos Granero, 2009). Especial relevo é dado às vinculações entre grafismo e figuração, onde sobressai o fato de que não é apenas o visível, mas sobretudo o invisível, o elemento que os povos indígenas utilizam como suporte de significados das expressões estéticas.

O presente artigo busca tão somente evidenciar algumas questões relacionadas com as estéticas indígenas, o enfoque principal recaindo sobre as coisas, os objetos, como eles se apresentam e se constituem entre os povos indígenas na Amazônia. A materialidade é significativa nesse exercício porque constitui um campo que permite ressaltar categorias de interação social e cosmológica, através das quais as sociedades indígenas pensam e formulam os seus sistemas estéticos e representativos, o que será abordado de modo amplo, sem aprofundar estas questões. Após essas explicações, o artigo se volta para um povo indígena específico – os Wayana – para discorrer sobre seus sentidos criativos, categorias de valorização estética e sistema gráfico.

Materialidade, criação e conceituação

Nas sociedades indígenas, o corpo constitui um fundamental instrumento de transmissão de significados sociais e cosmológicos (Seeger *et al*, 1979). Um corpo é alvo de uma contínua fabricação – pelos pais e pela comunidade – para lhe imprimir identidade e atestar alterações de status, (Santos Granero, 2009, p. 6). A estética corporal, propiciada pelas pinturas, adornos, tatuagens,

escarificações, corte de cabelo é basicamente uma forma de transformação, que particulariza determinado corpo e o diferencia de outros corpos, humanos e não humanos. Em muitas sociedades indígenas, os saberes são pensados como estando alojados no próprio corpo de uma pessoa e, portanto, não se dissociam de seu conhecedor (Lagrou, 2007).

A vida dos coletivos indígenas é fundamentada por saberes aplicados nos contextos cotidiano e ritual, compondo sistemas de conhecimento muito diversificados. Podem ser traduzidos como “modos de ser e fazer”, que se desdobram em modos de conhecer, modos de ver, modos de perceber, modos de classificar, modos de relacionar e também, modos de fazer um artefato, pescar ou de cozinhar um alimento (Gallois, 2006, p. 26). Socialmente transmitidos aos jovens pelos pais, avós, tios, possuem como base a experimentação individual e a observação sistemática, as quais operam em muitos contextos: na aldeia, nos roçados, na floresta, nos rios. A dinâmica da circulação dos saberes corresponde a um agregado de competências diferenciadas que podem se traduzir em prerrogativas, quando se concentram em certos indivíduos ou famílias, e circula preferencialmente entre pessoas aparentadas. Nesse contexto, os especialistas possuem um papel preponderante na transmissão de nomes, de mitos, de cantos, de técnicas de manufatura e de reprodução de grafismos (Velthem, 2017).

A aquisição de saberes técnicos para a produção de artefatos evidencia a adoção de estratégias que operam com unidades perceptuais⁴ que estão conectadas aos sentidos. Para determinados povos indígenas amazônicos, a audição é compreendida como estando em relação direta com a apreensão de determinados saberes - históricos, míticos, musicais - em grande parte porque são transmitidos oralmente. Contudo, para outros povos, a articulação existente entre visibilidade e conhecimento constitui o aspecto significativo. Desta forma, a visão e os olhos⁵ constituem os elementos que propiciam e resguardam os saberes. Na criação de objetos, segundo essa concepção, os olhos como que orientariam as mãos nos atos criativos, as quais, através do tato, desempenham importante papel na avaliação do resultado desta produção.

4. Como descreve Levi-Strauss em *La pensée sauvage* (1962).

5. Esta compreensão pode ser encontrada entre povos de língua karib do norte do Pará como os Wayana (Velthem, 2003) e os Waiwai (Fock 1963).



Trançando um abano. Foto de L. van Velthem, 2012.

Para uso cotidiano ou ritual, a produção de um artefato – expressão material de saberes imateriais – requer, portanto, diversos e sofisticados conhecimentos, tais como os ambientais, técnicos, éticos, estéticos, os quais se exercem em diferentes campos criativos, constituindo geralmente em uma especialização de gênero. Entretanto, a produção de artefatos não constitui uma atribuição restrita a poucos indivíduos, pois seria acessível a todos e, assim, se efetivaria através de muitas pessoas. Entretanto, as habilidades e variações pessoais permitem, em um artefato, a rápida e precisa identificação de um determinado indivíduo criador.

Artefatos tais como cestos, bancos, colares não são belos e apreciados em si mesmos, pois são dotados de vários objetivos e eficácias, entre as quais a de contribuir, entre os povos indígenas, para a construção da pessoa, o que caracteriza um valor cultural que ultrapassa a materialidade. Outros sentidos se apresentam e se concretizam de acordo com as circunstâncias, com os diferentes contextos produtivos e com as relações que os objetos estabelecem com seus produtores ou usuários. O valor estético de um artefato indígena pode se conectar ao fato de o mesmo expressar determinadas prerrogativas ou então permitir o estabelecimento de relações sociais de diferentes ordens.

Pode, ademais, estar atrelado ao fato de deter uma utilidade ou uma eficácia específicas, como é o caso dos instrumentos e ornatos rituais, muito embora esses adjetivos não se restrinjam exclusivamente a esta categoria.

Características fundamentais das artes e estéticas indígenas, relacionadas à materialidade, estão conectadas a formas de apreensão e definição dos artefatos produzidos nas aldeias e comunidades. Assim sendo, tais artefatos como que constituem manifestações relacionadas a personagens míticos e realidades extra-humanas e não devem ser caracterizados enquanto simples coisas (Velthem, 2017). Evidencia-se, assim, o fato dos artefatos não constituírem simplesmente em coisas inertes, pois constituem formas dotadas de intencionalidades próprias, o que é particularmente evidente nos rituais. Aproximam-se, portanto, da noção que os considera como providos de personitude, da capacidade de agir, de transformar e influir a vida indígena, de muitas maneiras (Barcelos Neto, 2008).

Entre outros motivos, os artefatos agem porque compartilham com os seres humanos de uma série de faculdades, entre as quais a antropomorfia. Em outros termos, são dotados de um corpo, e neste sentido corresponderiam a “seres vivos”, o que é expressado pelo seu aspecto formal (Lagrou, 2009). Tais artefatos-corpo, nas ontologias indígenas exprimem uma complexa relação entre figura e imagem e permitem que os humanos com eles estabeleçam relações com características similares àquelas que unem as pessoas no contexto social⁶.

Entre os povos indígenas, a aplicação de grafismos em pessoas e coisas representa uma intervenção que é tanto técnica como estética e simbólica e objetiva imprimir uma marca de múltiplas interpretações. Estudos dos sistemas gráficos indígenas ressaltam a existência de povos que recobrem inteiramente seus corpos por grafismos entrelaçados, como é o caso dos Kaxinawa, Kayapó, Asurini, Marubo, os quais contrastam com aqueles cuja a pintura corporal é formada por pequenos desenhos isolados, como ocorre entre os Ashaninka, os Tiriyo, os Wayana (Lagrou, 2013, p.70). A análise dos grafismos dos povos indígenas amazônicos, indica que estes procuram antes “sugerir do que representar” e, desta forma, a expressão gráfica se apoiaria no desenho abstrato

⁶ A literatura antropológica oferece vários exemplos, entre os quais destacam-se as máscaras rituais dos Waujá do alto Xingu que retém/reproduzem as vestimentas de seres-espíritos, permitindo que se tornem presentes e viventes e assim dançam nos rituais (Barcelos Neto, 2002, 2008).

como uma técnica privilegiada para tornar perceptível a coexistência de esferas distintas, onde muito do que pode ser visualizado não o é efetivamente (Severi e Lagrou, 2013, p. 14).

Em outros casos, a expressão formal e o significado aplicado, atribuído a cada grafismo podem revelar múltiplas percepções que se sobrepõe e que resultam em uma interpretação complexa e plural. Os contornos dos grafismos expressariam imagens múltiplas que se associam em uma única forma, como propõe a noção de representação quimérica que busca elaborar novos instrumentos de análise para o campo da antropologia das imagens (Severi, 2007, 2013, 2017). Estes aspectos deslocaram o enfoque sobre a representação das imagens para a forma como as mesmas representam, significam e agem. Permitiriam, assim o estabelecimento de relações de muitas ordens, conectadas à noção de transformabilidade e de diferentes formas de figuração do invisível, que surgem da impossibilidade de se separar os aspectos materiais dos imateriais e a necessidade de se explorar essa relação (Lagrou e Velthem, 2018).

Entre povos de língua Karib no norte amazônico, tais como os Yekuana, Makushi, Waiwai, Tiriyo, Kachuyana, Wayana, Aparai, diferentes elementos tais como pinturas corporais, sistemas gráficos, ornatos, artefatos, casas, roças, aldeias expressam cosmovisões específicas. Expressam, sobretudo, as concepções e práticas da identidade e da alteridade, relacionada a um amplo repertório de seres que não integram a vida social. Assinalam, desta forma, uma ligação ou uma continuidade que conecta os humanos aos não humanos, pois ambos compartilhariam um mesmo repertório, que tanto pode ser de grafismos, como de cantos, de músicas... Sua apreensão está atrelada à valorização ética e conceitual que remete a uma ideia e a uma busca de embelezamento estético. Resta saber que estética é esta, como é definida, como é concretizada, como é apreciada, o que se procurará apresentar a seguir.

A análise⁷ que apresentamos se ancora em dados antropológicos colhidos entre os Wayana, povo indígena que fala uma língua da família Karib e que vive no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa. No país, os Wayana habitam em aldeias situadas nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru

7. Esse exercício retoma partes de escritos anteriores, sobretudo Velthem (2000, 2003, 2009, 2010, 2012, 2017) e Velthem e Linke (2010).

d'Este, no norte do estado do Pará, um território compartilhado com outros povos, os Aparai, os Tiriyo, os Kaxuyana, os Wajãpi. Os dados etnográficos a serem apresentados constituem o resultado de um processo colaborativo, mas que inclui um componente de interpretação pessoal, a saber, o que me foi dado ver, ouvir e compreender no longo convívio com esse povo indígena.

Objetos, corpos parciais e integrais

24

Para os Wayana as coisas – artefatos, grafismos – que são encontrados nos domínios celeste e aquático não são propriamente feitas, mas sim inerentes, surgindo com diferentes seres, moradores desses domínios e possuidores dessas mesmas coisas. As criações humanas pertencem ao domínio terrestre, que é o meio onde vivem, se movimentam, coletam as matéria-primas necessárias e empregam técnicas de fabricação que precisam ser aprendidas e executadas de acordo com regras sociais. O fazer artesanal se exerce tanto no pesado trabalho de abertura e plantação de uma roça, como no ágil entrançamento das tiras de arumã na criação de um cesto. Representam atividades da vida diária, suspensas apenas quando os artesões ficam enfermos ou estão de resguardo por nascimento ou morte de parentes. Nesses períodos devem proteger a si e a seus familiares dos efeitos deletérios do manuseio de certas matérias primas.

As técnicas artesanais, as formas de produzir artefatos, estão conectadas à noção de que espelham modelos, representados pelas criações dos heróis culturais ou demiurgos (*kuiulitom*) nos tempos primevos, cuja trajetória é descrita através das narrativas míticas. O trabalho artesanal de homens e mulheres na produção de artefatos e de alimentos são, portanto, compreendidos enquanto experiências atuais da tecnologia desses heróis, em seus atos criativos nos tempos primordiais. Isso significa que os objetos materiais constituem reproduções imitativas dos corpos de entidades arquetípicas que foram criadas pelos demiurgos. Neste sentido, representariam artefatos-corpos, pois seriam compreendidos especificamente como cópias dos seres dos tempos primevos. Ademais, as formas de agir dos demiurgos orientam os comportamentos que devem ser reproduzidos socialmente, notadamente durante os rituais e, nesses

momentos, os Wayana procuram falar, andar, cantar, se adornar, se alimentar da mesma forma que essas entidades arquetípicas.

Um extenso mito relata os eventos dos tempos primordiais, quando os componentes do mundo wayana foram criados pelos heróis culturais. Os seres humanos, assim como os animais e outros não humanos, expressam uma das principais características das criações demiúrgicas, a saber, a transmissão de vida às obras concluídas. Os seus objetivos fundamentais referem-se à modelagem do informe para a construção de uma estrutura corporal; a “ornamentação” desse corpo para lhe conferir identidade e senso estético e, ainda, a adequação de conduta para a eficácia criativa. Segundo esses pressupostos, o aspecto físico, o porte de pinturas/ornatos e o comportamento dos humanos, assim como a forma, a decoração e a função das coisas materiais constituem elementos fundamentais e indissociáveis na avaliação do que é produzido, porque foram estabelecidos pelos próprios criadores primordiais.

Uma narrativa mítica, conhecida como o “relato da criação” (Schoepf, 1987), especifica que os atos criativos dos personagens imemoriais não proviham de um aprendizado adquirido, mas sim de um conhecimento intrínseco, que se exercia prontamente, adequando-se às necessidades eventuais. A característica principal desses atos era a de possuírem um componente de metamorfose (*tanuktai*), o que, para os Wayana, representa uma transformação radical. Os processos de transformação, relatados no mencionado mito, descrevem a transfiguração dos humanos em não humanos e, ainda, a de entes inanimados em animados e a operação contrária, o que corresponde ao surgimento dos artefatos como são materializados nos dias atuais. Pelas artes dos demiurgos, é possível aos trançados se tornarem mulheres, as quais são posteriormente convertidas em animais; assim como casas minúsculas se agigantarem para, depois, transmutarem-se em rochedos.

A metamorfose que interessa particularmente a esta análise refere-se à transmutação de entidades/corpos arquetípicos⁸ nos artefatos – peneiras, flechas, potes – que são empregados pelos Wayana. Trata-se de um processo que é relatado em numerosos mitos e que descreve como os primeiros humanos receberam ou se apossaram de seres ou partes de seres que se metamorfosearam em

8. Emprego esse termo no sentido platônico de modelo ideal.

coisas. Por conseguinte, muitos dos objetos wayana são compreendidos como o resultado direto desses processos, pois o permitem a sua adoção e utilização na vida cotidiana. De acordo com esses pressupostos, e como exemplo, os trançados que apresentam grafismos contrastados figuram as pinturas corporais de uma gigantesca serpente; as flechas, o corpo de hábil caçador, o torrador de beijú, um vespeiro encontrado na cozinha de um herói cultural/sapo cururu.

Como relatado, os artefatos figuram os corpos de entidades arquetípicas, os quais devem estar parcelados, ou melhor, desmembrados, no que diz respeito aos objetos utilitários, para não comprometerem as tarefas cotidianas. A configuração de um corpo arquetípico e sua inserção na vida cotidiana precisa ser efetivamente de uns poucos detalhes de identificação, para não comprometer a sua viabilidade. Uma reprodução integral representa sempre uma possibilidade de irrupção dos tempos primevos e de seus componentes, o que é desejável unicamente durante os rituais.

26

Esse duplo aspecto – parcial, integral – decorre diretamente do fato de que, em relação aos tempos primevos, os artefatos utilitários de uso cotidiano seriam “transformados” pois já sofreram um processo de metamorfose que vem a ser justamente o seu parcelamento, o desmembramento de seus corpos. Esse processo permitiu suprimir as características originais, caóticas e descontroladas desses corpos e os transformou em coisas que podem ser dominadas pelos humanos nas lides cotidianas. Este é o caso do tipiti, outrora uma descomunal serpente, que teve sua cabeça e ponta da cauda suprimidas, permitindo ser usado pelas mulheres wayana no processamento da mandioca brava.



O tipiti. Foto de L. van Velthem, 2008.

Os artefatos de uso cerimonial e ritual compreendem a outra materialização possível, a qual se caracteriza por ser extremamente detalhista de um ponto de vista formal e material e anexar, no resultado final, elementos não visuais, como movimentos, sons e fragâncias. Nessa fabricação, a experiência criativa se revela tão profunda e perfeita que acarreta metamorfose ou, em outras palavras, os objetos se transformam em seus modelos, trazendo a si e sua realidade para o seio da sociedade, alterando a equação espaço-temporal vigente.

Os artefatos rituais seriam, portanto, “transformadores”, como resultado de extraordinária carga simbólica e valorativa e devem ser manipulados com

extremo cuidado, devido a seus efeitos deletérios. O seu domínio deve ser mantido sob estreita vigilância, o que é conseguido através de práticas restritivas e controladoras como a não contemplação das máscaras em movimentos de dança e a entonação de cânticos apaziguadores. A poderes agentivos, gerados pelos objetos rituais não devem ser encarados apenas como perturbadores da ordem social, pois são igualmente criativos e assim manifestam uma ordem global do mundo, permitindo a materialização da cultura como transcendência (Viveiros de Castro, 1987).

O fazer “à imagem” das criações dos heróis culturais não comporta apenas a reprodução de corpos e pertences primordiais, mas também de representações que ressaltam outras características, marcadamente estéticas, mas não menos fundamentais, dos modelos arquetípicos. Trata-se de uma estética concebida como sendo, concomitantemente, a pintura corporal do arquétipo e do objeto, a qual possui equivalência com a estrutura física, para efeitos de identificação dos seres figurados, tais como as tornozeleiras dos arcos e das bordunas, as escarificações dos beijus. Dentre todos, as pinturas corporais de uma serpente arquetípica, representa o mais significativo exemplo, como será detalhado em outro item.

As conexões dos objetos com sua origem de outras épocas se revela na estrutura, na beleza e também na funcionalidade, o que representa os objetivos fundamentais de uma fabricação humana. Os objetos fabricados pelos Wayana preservam, portanto, o corpo, os ornatos e o modo de agir, característicos de seus modelos, e desta forma, o tipiti “encolhe e espicha” como uma serpente. Ao ser utilizado, um artefato acrescenta aos seus valorizados atributos estéticos as não menos reputadas qualidades funcionais que representam, na realidade, o corolário do seu processo de criação, porque lhe confere movimentos. É nesta dimensão que o objeto se socializa completamente, uma vez que o desempenho funcional atesta que se trata de uma obra humana, por que inserida na vida social e para cuja reprodução o artefato contribui com a sua atuação na produção de alimentos e em outros domínios.

As características mencionadas, relativas à materialidade, permitem que se descreva os objetos enquanto possuidores de “ciclo vital” pois, sob determinado aspecto, efetivamente “nascem”, ao serem confeccionados, possuem “juventude” quando desenvolvem atividades, “adoecem” quando se quebram

e “morrem” ao se tornarem imprestáveis. Nessa condição perderam todas as qualidades que são valorizadas esteticamente e funcionalmente: uma forma íntegra, uma “decoração” apropriada, uma utilização eficaz.

Um objeto que não é mais fabricado ou empregado, possui uma classificação específica, traduzível por “de uma era primeira, primordial” (*urpákat*). Essa designação identifica tanto os artefatos citados nos mitos de criação, como os que foram há muito tempo abandonados, e ainda os que deixaram de ser fabricados recentemente. Esta terminologia não significa, entretanto, que os Wayana desconheçam os artefatos e a técnica de confeccioná-los e, muito embora não estejam permanentemente em uso são, no entanto, apreciados e considerados. Por esses motivos, podem ser novamente confeccionados e empregados, em circunstâncias excepcionais, tais como nos rituais ou de acordo com a manifestação de uma vontade de um indivíduo. Este é igualmente o caso de um homem voltar a tecer uma determinada peneira circular ou uma mulher ostentar um colar de miçangas graúdas, que se tornaram rarefeitas nos últimos dez anos.

Segundo o pensamento Wayana, um objeto que não pode mais ser visto ou utilizado não está propriamente perdido ou esquecido, mas retorna ao repertório criativo primordial, aos demiurgos, detentores de todas as matrizes e projetos, de onde pode ou não ser “recuperado” através das técnicas artesanais, o que depende da vontade de um indivíduo ou da coletividade. Essa recuperação se produz através da memória pessoal de habilidosos artistas, geralmente lideranças, da existência de modelos concretos que foram reencontrados e, mais recentemente, dos objetos pertencentes ao acervo de museus, aos quais os Wayana tiveram acesso em visitas aos centros urbanos. Nessas instituições, os povos indígenas realizam seus próprios levantamentos e documentações em atividades de cunho colaborativo e participativo com antropólogos e técnicos.

A valorização estética

Um artefato recém concluído (*ijan*), possui dupla apreciação, uma delas por estar plenamente apto a desempenhar as funções para as quais foi materializado, a outra, por estar dotado de qualidades estéticas apreciadas, pois apresenta

de modo marcante a sua cor original, compreendida como uma pintura corporal de aspecto uniforme. Esta cor é propiciada pela matéria-prima de confecção que enfatiza tanto o branco, como o que é encontrado no algodão e na palha de ubim da cobertura das casas e o vermelho, como o do arumã com casca, empregado em trançados. Em um quadro estético ideal, os objetos deveriam ostentar essa cor original ao longo de toda a sua existência, mas ela se modifica com o uso e o tempo, matizando-se em tonalidades escuras, não apreciadas, por estarem associadas ao negro, o que indica deteriorização e sujeira.

A apreciação estética de um artefato não se resume à condição de recém concluído, porque se trata de um estágio passageiro. Muitos objetos, dotados de certas particularidades, são incluídos em outras categorias que se apoiam em considerações que são igualmente estéticas. Desta forma, uma complexa nomenclatura (*imakhê*) identifica artefatos dotados de certas particularidades, extremamente valorizadas. Os Wayana empregaram várias expressões na língua portuguesa para explicitar esta classificação: “está guardado”; “coisa bonita”; “enfeite” ou melhor, “aquilo que enfeita”. Todas essas explicações são convergentes, pois se observa que existe uma estreita associação entre essa nomenclatura e a estética decorativa em geral.

A valorização estética só se aplica aos elementos que estão de acordo com certas normas de apreciação, e os que não se enquadram são considerados inadequados, de muitas formas, como é o caso dos objetos industriais que não foram confeccionados pelos wayana. Essas considerações se aplicam também aos objetos inacabados, aos instrumentos de trabalho e aos artefatos multifuncionais, cuja utilização variada os deprecia em relação aos cânones estéticos wayana. São igualmente desconsiderados um ser humano sem adornos, uma roça sem plantas, uma cozinha sem panelas, porque destacam a impossibilidade de concretização dos ideais estéticos, privados dos “enfeites” que normalmente deveriam ostentar, impedem, por esse motivo, a sua contemplação.



Cesto acondicionado em uma casa de habitação.

Foto de L. van Velthem, 2008

O referencial valorativo mencionado se aplica aos objetos materiais, edificações, aldeias, roças maduras e ainda às epidermes sadias e pintadas e aos cabelos penteados dos Wayana que estão vivos, que são dotados de corpos capazes de produzir os “enfeites”. O que circunscreve o domínio desta classificação é a possibilidade de ordenação da produção material sob um prisma estético e valorativo, em um sentido aproximado à noção ocidental de “obra de arte”. Entretanto, na classificação wayana, os componentes mencionados não são valorizados em si mesmos, não são propriamente “enfeites”, mas valorizam ou “enfeitam” aquilo que os contém ou que lhes serve de apoio. O que consagra essa associação é a adequação entre continente e conteúdo, a qual resulta em uma forma de conhecimento que corresponde a uma outra possibilidade de visualização.

Essas indicações apontam para o fato de que a classificação valorativa se aplica exclusivamente a seres ou coisas que obedecem certas exigências, como ressaltado. A primeira delas é que sejam executados por um ser humano, o que equivale a afirmar que devem ser produzidos por um wayana. Outra prescrição é a de que os artefatos devem estar terminados e, por conseguinte, passaram

pelas diferentes fases de confecção, iniciada com a coleta da matéria-prima e concluída com o seu acondicionamento no espaço da aldeia. Os objetos em execução são classificados enquanto “enfeites da roça” por estarem ainda estreitamente vinculados às matérias-primas que são guardadas neste local, antes de serem transformadas em artefatos.

Outro requisito para a atribuição de valor estético está relacionado com local de acondicionamento dos objetos, o qual deve ser conhecido, pois este fato lhes confere atributos de visibilidade que ultrapassam o ato concreto de “ver”. O local de armazenamento de um artefato, compreende duas acepções e na primeira, os objetos possuem um lugar determinado no espaço físico da aldeia e assim podem estar realmente ao alcance da visão, como o torrador de beijú na cozinha, uma tanga ou colares pendurados na viga da casa. Na outra, as coisas são mentalmente visualizadas por se encontrarem em um local conhecido, como penas de arara acondicionadas em uma cesta guardada na casa cerimonial. A parafernália do xamã é invisível porque compreende elementos dos quais se desconhece o local de acondicionamento. Os pertences dos viajantes se inserem nesta mesma categoria pois as viagens constituem tempos que transcorrem sem atividade social tanto para os homens como para os seus artefatos.

Um artefato “enfeita” e é apreciado porque pode ser contemplado tanto no lugar que lhe cabe, de forma estática, como de forma dinâmica, executando atos transformativos, derivados da atividade funcional, como a panela que cozinha alimentos ou o fuso que processa o algodão. Para ser valorizada esteticamente, a funcionalidade deve ser dotada de especificidade e/ou de propriedade. Estes requisitos se alojam em categorias adjetivas que ampliam o potencial estético de determinado objeto e embora aparentem sinonímia, existem elementos que permitem diferenciá-los. No caso da especificidade funcional, isto significa que quanto mais limitada é a função de um objeto, tanto mais valorizado ele se torna, não importando o contexto de uso, cotidiano ou ritual. Objetos que são unifuncionais, como o tipiti, que é de uso exclusivo no processamento da mandioca brava, são os mais apreciados, ao contrário de certos instrumentos de trabalho que tem multiplicidade operacional.

Na propriedade funcional, a valorização estética decorre, exclusivamente, do fato do artefato estar sendo usado na função que lhe foi predestinada. Segundo esta concepção, um cesto de uso feminino para o transporte dos

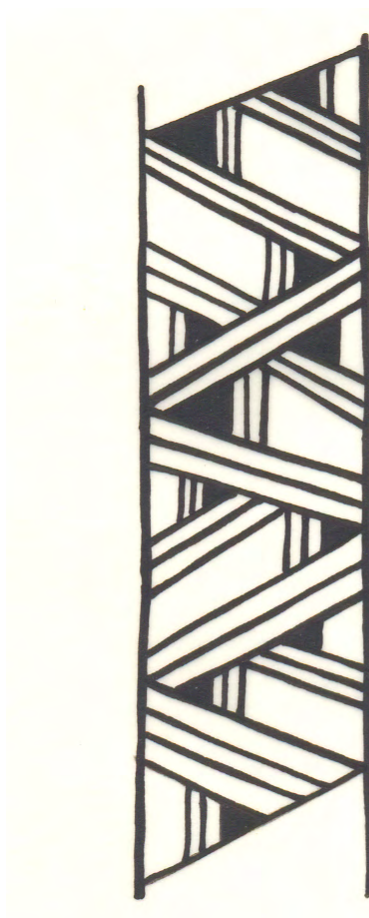
produtos da roça, destinado a conter batatas doce, só é valorizado quando está repleto desses tubérculos e não, como na maioria dos casos, com uma mistura de vegetais cultivados.

Essas determinações, tomadas em conjunto, circunscrevem aquilo que os Wayana valorizam, sob uma perspectiva estética. No caso dos artefatos é considerado o fato de serem produzidos por seres humanos e destinados ao uso individual ou coletivo, no seio da aldeia. Os objetos devem ser ordenados para a harmonia e adequação da vida social o que torna a aldeia o mais organizado de todos os espaços, face a uma aparente desorganização dos demais domínios. A floresta, o céu, os rios não são, por definição, submetidos a esta forma de valorização, porque são espaços desabitados pelos humanos. O que nesses domínios são vistos, contemplados e apropriados é a estética dos não humanos a qual, sob certo aspecto, vem a ser a própria estética wayana, como será abordado na sequência.

33

Objetos, grafismos e a percepção das imagens

Os Wayana aplicam grafismos (*milikutom*), uma arte que se expressa visualmente através das linhas do desenho, a uma grande variedade de suportes. Podem ser encontrados na pintura corporal de homens e mulheres, nos artefatos e adornos utilizados no cotidiano, em máscaras e outros objetos rituais e, ainda, nos beijus de mandioca brava e em componentes da casa cerimonial. Nos artefatos, os grafismos são executados através das técnicas da pintura, da gravação, da tecelagem, do trançado. Apresentam-se isolados, ou então contínuos, através de uma repetição ilimitada, o que é encontrado sobretudo nos objetos de cestaria, porque o aspecto de um grafismo se altera de acordo com a técnica que o reproduz e ao suporte ao qual se amolda.



Grafismo do “espinho da sumaumeira”. Copiado por L. van Velthem, 1993.

A pintura é a mais significativa das técnicas de produção de grafismos e, para aplicá-la os Wayana confeccionam tintas minerais e tinturas vegetais à base de jenipapo e urucu, essas indispensáveis para a pintura corporal. Esta técnica da pintura não possui apenas uma função reprodutora de figuras, pois é pensada como algo que estabelece distinções entre os seres que povoam o universo. Dessa forma, os corpos destes seres são compreendidos como sendo “pintados”, uns de forma transitória – uma especificidade dos humanos – e outros de modo permanente, uma característica dos não humanos. Ademais, os diferentes corpos podem ser diferenciados, uma vez mais, através da pintura, pois efetiva superfícies uniformes, pontilhadas ou listradas, o que corresponde, de modo genérico e respectivamente aos domínios humano, animal e sobrenatural.

A articulação existente entre o espaço social e os demais, constitui um aspecto fundamental para a compreensão da estética dos Wayana, uma vez que ela é concebida como originária de domínios externos à aldeia, representado pelas

roças, florestas, rios, serras, ambientes que não são habitados, mas percorridos com diferentes objetivos. A estética se constitui, portanto, a partir de elementos encontrados em diversos domínios cosmológicos, uma vez que os objetos e os grafismos são sempre recebidos ou arrebatados de outros seres: animais, inimigos sobrenaturais, seres arquetípicos e paradigmáticos. Por este motivo expressam categorias de alteridade cósmica, por meio das quais os Wayana e também outros povos indígenas definem a sua especificidade, a natureza ou a essência de sua humanidade (Vidal, 2001, p. 13).

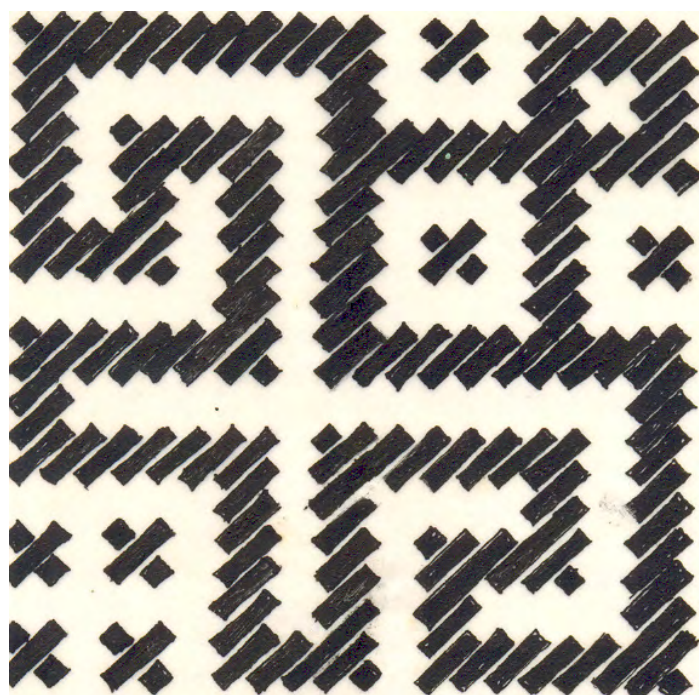
Como ocorre para os objetos, a explicação dos Wayana para a origem dos grafismos está na tradição oral, nas narrativas míticas. Assim, os mitos relatam essas transferências, a saber, os modos como obtiveram, de diferentes seres, os grafismos, os cantos, as danças a forma de processar rituais. Uma conhecida narrativa descreve a forma como os grafismos foram conseguidos a partir da observação dos motivos das pinturas corporais de uma descomunal serpente/larva de borboleta, denominada de *Tulupelê*. A obtenção dos grafismos e de outros itens culturais, indica que se trata de uma apreciação visual, não um mero olhar, mas de uma contemplação demorada, que corresponde a uma forma de conhecimento.

A compreensão do sistema gráfico dos Wayana requer a ultrapassagem de uma abordagem representacionista que repouse unicamente no contraste entre os grafismos, pois mascara os seus verdadeiros propósitos. Esse sistema se conecta a um sentido figurativo complexo, uma vez que são reproduzidos seres assemelhados fisicamente, mas que evoluem em múltiplas esferas espaço-temporais: a dos primórdios e a atual; a da natureza e a da sobrenatureza.

Um importante sentido representacional é especificado pelos Wayana quando enfatizam que as pinturas corporais da serpente *Tulupele* são igualmente a imagem de outros seres, encontráveis no ambiente amazônico. Essa característica permite inferir que, antes de representar uma das pinturas de um ser “extraordinário”, um grafismo deve primeiramente evocar um animal “ordinário” para captar a forma a ser usada como modelo. Essa metodologia de relações sucessivas estabelece linhas de conectividade entre distintos seres, que são dotados de qualidades complementares, cada grafismo expressando uma e múltiplas realidades.

Outro aspecto destacado é o fato de que os grafismos, ao serem enfocados individualmente, colocam em evidência uma característica figurativa que

indica a existência de algum elemento de semelhança entre a forma visual e o significado. Desta forma é possível reconhecer aquilo que é representado, pois o desenho geralmente corresponde aos traços mais característicos e definidores de cada modelo, quer seja um vegetal, animal ou sobrenatural, os quais são identificados nominalmente.



Grafismo do “gavião comedor de morcegos”. Copiado por G. Leite, 1976.

A observação de um grafismo evidencia a estrutura de um determinado corpo, que se apresenta de forma integral ou então parcelado. A identificação nominal do ser configurado está, contudo, associada ao “traço definidor” que vem a ser a visualização dos elementos cruciais que associam um grafismo a seu modelo. Gráficamente, o traço definidor pode ser evidenciado de duas formas principais e em uma delas, integra o grafismo, pois este representa o modelo em todas as suas partes constitutivas, como ocorre no motivo do “gavião comedor de morcegos” (*leleikê*), aplicado na cestaria. Na outra modalidade, apenas o traço definidor é representado, ocupando todo o espaço gráfico, e pode se apresentar isolado, duplicado ou numa sequência, como se observa na figura dos “espinhos da sumaumeira” (*kumaká ikê*), aplicado através da pintura.

A cestaria representa a categoria artesanal que detém o maior número de padrões/técnicas de trançado, pois reproduz todo o repertório das pinturas que recobrem o corpo da serpente arquetípica. As matérias primas vegetais e, mais especificamente, o arumã possuem um importante papel na produção de grafismos. Em especial, o resultado do entrançamento das tiras de arumã permite configurar não apenas as pinturas de *Tulupele*, mas também e ao mesmo tempo, a sua pele pintada. As diferentes técnicas de trançado – fechado e aberto - ampliam as possibilidades descritivas da pele e das pinturas da serpente evidenciando o local onde se encontram. Assim os trançados fechados e contrastados em claro-escuro descrevem os grafismos que estão no rosto e no tronco da serpente/larva. Os trançados fechados e abertos e que não são contrastados identificam os motivos dispostos nos membros e na cauda da serpente.

No corpo de *Tulupele*, os grafismos dispostos em seus flancos só podem ser observados, em um artefato, em uma única face. Entretanto, os que se apresentam no ventre são grafismos que ao serem transpostos para um objeto, podem ser apreciados dos dois lados. Indicam, por sua constituição e localização, que a serpente tem as entranhas igualmente pintadas, o que descreve a sua fundamental característica comportamental: a predação. Esses grafismos são dispostos em reduzido número de artefatos, um dos quais é um cesto cargueiro, aliás, a imagem conceitual do seu tronco. Os grafismos de dupla face são apontados como os mais belos e intrincados e a sua reprodução é conseguida apenas por artistas muito habilidosos, aqueles que também, por meio desse exercício, mais profundamente exercem o poder de visualizar outras esferas cosmológicas.

Entre os Wayana, os grafismos constituem o resultado de uma experiência visual, da observação e cópia, em tempos primevos, da pele pintada da serpente *Tulupele*. Na atualidade estes grafismos podem ser visualizados em muitos objetos e de modo detalhado nos trançados de arumã. Este aspecto é fundamental, porque tal experiência visual, pretérita e atual, indica que a estética wayana serve antes para “ver” do que para ser “vista”.

Para os Wayana, uma possibilidade de perceber aspectos ocultos da visão ordinária explica o caráter particular dos grafismos, pois individualmente configuram uma determinada entidade e, paralelamente, outras a ela associadas morfologicamente. Ao final, todos os padrões se reúnem em uma configuração paradigmática: a pele pintada da serpente descomunal. A característica

fundamental de tal conjunção figurativa repousa no fato de que, em um grafismo, estão contidas tanto a noção de desenho como a de imagem que, no caso dos Wayana, não constitui propriamente em uma elaboração humana por ser sempre uma das pinturas corporais de *Tulupele*, quer esteja em sua pele, ou em um artefato. Neste caso, a elaboração humana concentra-se nos processos técnicos de aplicação e confecção. Isso decorre do fato de que o grafismo só existe enquanto imagem, uma vez que a sua concepção literal se manifesta exclusivamente em outros domínios cosmológicos, onde expressa sentidos estéticos diversos.

As páginas precedentes ressaltaram alguns dos principais conceitos e práticas que constituem o estrato que embasa as estéticas e as artes indígenas, sem pretender esgotar o assunto, pois é extremamente vasto e complexo. Tais estéticas e artes referem-se ao universo mítico, ao simbólico, ao sistema de poder, ao terapêutico, às relações sociais, às cosmologias nativas, mantendo-se atualmente numa tensão provocada pela articulação entre tradição e inovação (Vidal, 2001). Apresentam-se marcadas por intensa elaboração e reelaboração, ao constituírem pontos de convergência de intenções, de relações, de objetivos, de símbolos (Barcelos Neto, 2008).

Constituem, ademais, uma possibilidade de reafirmar uma visão de mundo, de pensar o individual e o coletivo, de construir e manter tanto a identidade quanto a alteridade. Neste sentido, e considerando-se a materialidade em particular, as estéticas indígenas expressam concepções específicas, relacionadas com a função prática e simbólica, assim como as correlações existentes entre corpos e artefatos, pessoas e coisas (Velthem *et al.* 2011).

No presente, a questão dos direitos autorais afeta diretamente as estéticas e as artes indígenas e seus criadores. Isso se deve, em parte, à expansão e aceleração dos contatos entre indígenas e atores urbanos, ampliando o interesse na utilização de obras e de expressões – musicais, linguísticas, gráficas – que integram os patrimônios indígenas, os quais são pensados não como elementos de posse individual, mas sim coletiva. A preocupação com a valorização cultural, presente em muitas comunidades indígenas, não é propriamente recente e conecta-se, no Brasil, com as profundas mudanças no modo de vida e nas representações dos povos indígenas, as quais se aceleraram nos últimos tempos. Nesse quadro, os indivíduos produtores de cestos, de máscaras e de outros artefatos

são obrigados a encontrar respostas para um seletivo número de pressões que alteraram radicalmente o que criam e produzem, e também as suas formas de avaliação, de valorização e de transação. As estéticas e as artes indígenas refletem esses processos históricos, mas constituem igualmente em arcabouços para transformações que proporcionam meios de adaptação às novas realidades.

Referências

39

AGUILAR N. (org.). 2000. *Mostra do Redescobrimento: Artes Indígenas*. São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 216 p.

BARCELOS NETO, A. 2002. *A arte dos sonhos. Uma iconografia ameríndia*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio e Alvim, 275 p.

_____. 2008. *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 328 p.

COSTA, M.H.F., 1978. *A arte e o artista na cerâmica Karajá*. Brasília, FUNAI/DGPC, Divisão de Estudos e Pesquisas, 189 p.

DEGLI, M.; MAUZE, M. 2000. *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*. Paris, Gallimard/RMN, 159 p.

FOCK, N. 1963. *Waiwai religion and society of an Amazonian tribe*. Copenhagen, The National Museum of Denmark, Etnografisk Roekke, VIII.

GALLOIS, D. (org.). 2006. *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. Rio de Janeiro, Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, 96 p.

_____. 2011. Patrimoines indigènes: de la culture “autre” à la culture “pour soi”. In: *Índios no Brasil*. Bruxelas, Ludion/Europalia, p. 29-46.

LAGROU, E. 2007. *A fluidez da forma. Arte, agência e alteridade em uma sociedade ameríndia*. Rio de Janeiro, Topbooks, 565 p.

_____. 2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Orientações Pedagógicas*. Belo Horizonte, C/Arte, 127 p.

_____. 2013. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: C. SEVERI e E. LAGROU, (orgs.) *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 67-109.

40 LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. VAN. 2018. Artes indígenas: outros olhares. *BIB-ANPOCS*. São Paulo, **87**(3):133-156.

LEVI-STRAUSS, C. 1996. *Tristes Trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 400 p.

_____. 1962. *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 389 p.

MÜLLER, R. P. 1976. *A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social*. Campinas, SP. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 262 p.

PRICE, S. 2012. *Arts primitifs; regards civilisés*. Paris, Ecole des Beaux-Arts, 213 p.

RIBEIRO, B. 1989. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 186 p.

RIBEIRO, R. (ed.) 1987. *Suma etnológica brasileira*. V. 3. 2. ed. Arte Índia. Petrópolis, Vozes/FINEP, 300 p.

SANTOS GRANERO, F. 2009. Introduction. Amerindian construction views of the world. In: F. SANTOS GRANERO (ed.) *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson, The University of Arizona Press, p. 6-29.

SCHOEPPF, D. 1987. Le récit de la création chez les Wayana-Aparai du Brésil. *Bulletin du Musée d'Ethnographie de Genève*, 29, p. 113-138.

SEEGER, A. DA MATTA, R., VIVEIROS DE CASTRO, E. 1987. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, Marco Zero, p. 11-29.

SEVERI, C. 2017. L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes de regard. In: *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*. Paris, Editions Rue d'Ulm, Musée du Quai Branly, p. 233-282.

41 _____. 2013. O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar. In: C. SEVERI; E. LAGROU (orgs.). *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 25-65.

SEVERI, C. e LAGROU, E. (orgs.) 2013. *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 331 p.

VELTHEM, L.H. 2000. Em outros tempos e nos tempos atuais: artes indígenas. In: N. AGUILAR, (org.). *Mostra do Redescobrimento: Artes Indígenas*. São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, p. 58-91.

_____. 2003. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio e Alvim, 446 p.

_____. 2009. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, **15**(1):213-236.

_____. 2010. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*. Rio de Janeiro, UERJ/Instituto de Artes, **7**(1):19-29.

_____. 2012. As artes indígenas. O cotidiano na ordem cósmica. In: A.B.B. NUNES, ; V.C. PICCHETTI (orgs.). *Culturas indígenas*. Textos do Brasil, 19. Brasília, MRE/FUNAI. p. 36-57.

_____. 2017. Patrimônios culturais indígenas. In: A. R. SCHLEE, (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, p. 227-243.

VELTHEM, L.H.; LINKE, I. L. 2010. *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI/Iepé, 94 p.

VELTHEM, L.H.; VERSWIJVER, G., OLIVEIRA, T.C. (orgs.). 2011. *Introduction. Índios no Brasil*. Bruxelas, Ludion/Europalia – Brasil, p. 16-21.

VIDAL, L. 1985. Ornamentação corporal entre grupos indígenas. *Arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro, FUNARTE, INAP, p. 14-19.

_____. (org.). 1992. *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel/ FAPESP/EDUSP, 296 p.

_____. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. 2001. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, p.10-41.

VIDAL, L.; SILVA, A.L. 1992. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: L. VIDAL (org.). *Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel/ FAPESP/EDUSP, p. 279-293.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 1987. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/ Marco Zero, p. 31-41.

A dimensão estética na cultura indígena

Imaculada Kangussu

*A floresta é muito bonita
de ver. É fresca e cheirosa.
Kopenawa. A queda do céu.*

43

Pensar a respeito da estética indígena exige, em primeiro lugar, uma apresentação do conceito de estética a partir do qual se vai refletir. Segundo a significação fixada na segunda metade do século XVIII por Baumgarten, estética “é a ciência do conhecimento sensitivo” (Baumgarten, 1993, p. 95). Em sua obra, o termo estética não diz respeito primeiramente à arte, e sim a toda a região dos sentidos, da percepção e da sensação humanas, como no grego *aisthesis*, onde se encontra sua origem. Termo antitético tanto a *noiesis*, pensamento conceitual puro, separado dos sentidos, quanto a *poiesis*, fazer ativo de objetos, *aisthesis* refere-se mais à percepção sensível subjetiva dos objetos do que aos próprios objetos.

A disciplina da estética é originalmente concebida por Baumgarten como ciência do sensorial, como uma *ratio* inferior, irmã bastarda da lógica, “uma prótese da razão”. Considerada uma faculdade “inferior”, a sensibilidade forneceria apenas a matéria sensível, o objeto para a cognição, e caberia às faculdades “superiores” do intelecto organizá-la. Só nessa posição epistemológica subordinada, a dimensão sensível manteve alguma dignidade filosófica.

A história do termo *estética* mostra o menosprezo da filosofia pelos processos cognitivos sensoriais, físicos, corporais. Para Baumgarten, o objetivo da estética seria a perfeição do conhecimento sensível. E quando ele considera que essa perfeição é a beleza, está dado o passo que vai transformar a ciência da sensibilidade na ciência da beleza e da arte. A noção central no texto de Baumgarten é a de que, na beleza, a sensibilidade reconcilia-se com a razão.

A mudança subentendida na evolução conceitual de estética de (1) sensibilidade para (2) cognição sensível, sensorial, e daí para (3) conhecimento da beleza e da arte merece ser observada em seu significado mais profundo.

No primeiro significado, o que estava em jogo era a possibilidade de um saber sensível pré-conceitual. O conceito intermediário estabelece os sentidos como fonte do conhecimento, local de recepção primeira dos dados sensíveis, e não como órgãos cognitivos, uma vez que, neles, a função cognitiva funde-se com o desejo. A fusão e a conseqüente confusão das funções apetitivas e cognitivas são responsáveis pelo caráter “inferior” e “passivo” do conhecimento sensível – a menos que ele seja submetido à atividade conceitual da razão. Por fim, no sentido final, restrito à arte e à beleza, o termo estética perde sua amplitude original e, em troca, ganha lugar no conhecimento filosófico.

44

Dentro dessa hierarquia, baseada na divisão e na separação entre razão e sensibilidade, a razão deve ser autônoma em relação aos sentidos e aos impulsos, e estes devem submeter-se a ela como escravos de uma faculdade considerada superior. Ser livre é ser capaz de não ceder aos próprios impulsos. Ser livre é ser escrava da razão... A base psicológica do progresso da civilização encontra-se nesta divisão hierarquizada e repressiva da estrutura psíquica. Do primado da razão escravizadora, resulta a conversão do corpo em instrumento de trabalho e sua subordinação à produtividade. As tecnologias desenvolvidas pela razão, ao invés de libertarem o ser humano da labuta, submetem-no a seu regime, transformam-no em máquina. Se, por um lado, o progresso técnico é um valor positivo e condição fundamental para o progresso da humanidade em sentido mais amplo, por outro lado, não é condição suficiente, pois não é evidente que leve a este. O progresso técnico, pretensamente livre de valores, contém um valor bem determinado, ligado à produtividade, considerada o mais alto valor na sociedade industrial moderna. A produtividade é o princípio do progresso.

O posterior estabelecimento da estética na tradição filosófica busca compensar a divisão entre razão e sensibilidade e visa reuni-las, invocando o teor de verdade inerente aos sentidos, e tentando reaver o conteúdo total do sentido original do grego *aisthesis* – relativo à sensibilidade e aos sentidos. Ao contrário da contraposição platônica entre razão e arte, que concede a esta última o privilégio ambíguo de ser irracional, a função da razão pode entrelaçar-se com

a função da arte, da arte de bem viver, da arte no sentido original de *techné*, da afinidade entre arte e técnica. A dimensão estética traz também em si potências de cognição. É este o sentido guia adotado no presente ensaio, para refletir sobre a inseparabilidade, no pensamento indígena, das instâncias que os brancos separam e denominam como “sensibilidade” e “razão”, “corpo” e “espírito”, entre outras... Em suma, deixamos a análise da “arte indígena” para colegas capazes de fazê-la com mais competência e nos dedicamos a refletir sobre um sentido mais abrangente de “estética indígena”.

Para dar voz ao pensamento indígena, recorreremos às palavras do xamã yanomani Davi Kopenawa, registradas pelo antropólogo francês Bruce Albert. Desejamos fazer aparecer a forte presença e o entrelaçamento das dimensões que a tradição filosófica denomina como *estética* com aquelas regidas pelos chamados “pensamento”, “espírito”, “razão”.

Segundo a mitologia yanomani, *Omana* criou o mundo e tudo o que nele existe possui uma dimensão semelhante à que os brancos denominam “espiritual”, figurada pelos *xapiri*. O conhecimento mais elevado é revelado no encontro com os *xapiri*. Os “espíritos” visitam os índios quando estes também se tornam espírito ao beber ou inalar a *yãkoana*, pó preparado “com as folhas cheirosas *maxara hana* e as cascas das árvores *ama hi* e *amat a hi*” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 84). Kopenawa já esclareceu, em suas palavras, que “espírito não é uma palavra de minha língua. É uma palavra que aprendi e que utilizo na língua misturada que inventei (para falar dessas coisas aos brancos)” (Turner e Kopenawa, 1991, p. 63).

Quando, com recurso à *yãkoana*, entram “em estado de fantasma”, os xamãs tornam-se outro e podem contemplar a dança e ouvir a música dos espíritos, os *xapiri*, das quais extraem grande prazer e conhecimento. A expressão “entrar em estado de fantasma” (*poremuu*) refere-se aqui a estados alterados de consciência, provocados pelos alucinógenos e pelos sonhos, durante os quais a imagem corpórea e sua essência vital são afetadas e deslocadas. “No caso, o fantasma (*pore*), que cada vivente traz em si enquanto componente da pessoa, assume o comando psíquico em detrimento da consciência (*pihi*)” (Kopenawa e Albert, 2015, nota 19, p. 615). Tornar-se outro refere-se a este movimento de encontro com os espíritos portadores da sabedoria.

Os *xapiri* são imortais e têm forma parecida com a humana, “são minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum”, explica Kopenawa, “só os xamãs conseguem vê-los” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 111). Os *xapiri* “têm horror da imundície” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 159) e visitam apenas a quem tem a casa livre de sujeira, em todos os sentidos deste termo, do concreto ao moral. E a casa que os recebe é o próprio corpo humano:

Seus esteios imitam o interior do peito do xamã, o pai dos *xapiri*. As clavículas de seu torso são as vigas que sustentam o círculo do teto. Seus quadris são as bases dos postes que a assentam no chão. Sua boca e garganta são a porta principal. Seus braços e pernas são os caminhos que conduzem a ela. Seus joelhos e cotovelos são clareiras-espelhos, onde os espíritos fazem uma parada antes de entrar (Kopenawa e Albert, 2015, p. 165).

A comparação da casa com o corpo “é expressa com o termo *nõreme*, que pode ser traduzido como semblante” (Kopenawa e Albert, 2015, nota 12, p. 626). A descrição dos espíritos é mais próxima da dimensão estética do que da chamada razão. Esta proximidade com a dimensão estética em seu sentido mais amplo também se dá na forma de relacionar-se com os *xapiri*, cuja apresentação para o xamã que “morreu” com o efeito da *Yãkoana*, acontece através do canto e da dança. De acordo com a perspectiva yanomani, todo fenômeno possui uma dimensão espiritual, um *xapiri*, capaz de comunicar – cantando e dançando – o que o fenômeno não diz imediatamente.

A imagem dos *xapiri* é reluzente, “seus corpos são cobertos de tinta fresca de urucum e enfeitados com pinturas”, descreve Kopenawa, “a pintura dos *xapiri* é um de seus bens mais preciosos. Provém dos odores misturados das coisas da floresta e não tem o cheiro acre e perigoso do álcool dos perfumes da cidade” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 112).

Assim como acontece com os humanos, “são as mulheres *xapiri* que incentivam os espíritos masculinos a dançar”, considera Kopenawa,

quando as mulheres se entusiasmam, os homens, mesmo que sejam preguiçosos ou rabugentos, acabam também se alegrando! Acontece o mesmo com os *xapiri*. Eles só se animam quando seguem as mulheres-espírito. Por

isso o xamã mais velho que inicia um jovem faz descer essas mulheres *xapiri* primeiro, com seus feitiços amorosos e perfumes inebriantes. Assim que elas passam diante dos homens *xapiri*, eles se apaixonam por elas e começam a segui-las, dançando com todo o ardor (Kopenawa e Albert, 2015, p. 160).

Os xamãs yanomanis passam por longos processos de estudos para fazer descer e dançar os espíritos. “Conhecer bem os espíritos exige tanto tempo quanto aos brancos é necessário para aprender em seus livros”, observa Kopenawa. E segue comparando: os *xapiri* vêm a nós “como imagens de televisão”, seguindo “caminhos invisíveis à gente comum, delicados e luminosos como os que os brancos chamam de eletricidade”, e “chegam perto dos xamãs num instante, como as palavras no telefone” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 172).

Kopenawa fala com os yanomanis: “não somos inimigos dos brancos. Mas não queremos que venham trabalhar em nossa floresta porque não têm como compensar o valor do que destroem” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 354). Os brancos derrubaram florestas, fizeram roças, grandes plantações e depois desejaram os metais escondidos, “começaram a arrancar os minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então, seu pensamento cravou-se nelas, e eles se apaixonaram por esses objetos como se fossem belas mulheres” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 407). Conforme percebe Kopenawa, “os brancos tratam suas mercadorias como se fossem mulheres por quem estão apaixonados. Só querem pegá-las para depois ficarem de olho nelas com ciúme” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 419). E ainda sobre a paixão dos brancos pela mercadoria:

Para eles, essas coisas são mesmo como namorada! Seu pensamento está tão preso a elas que se as estragam quando ainda são novas ficam com raiva a ponto de chorar! São de fato apaixonados por elas! Dormem pensando nelas, como quem dorme com a lembrança saudosa de uma bela mulher. Elas ocupam seu pensamento por muito tempo, até vir o sono. E depois ainda sonham com seu carro, sua casa, seu dinheiro e todos os seus outros bens – os que já possuem e os que desejam ainda possuir. Assim é. As mercadorias deixam os brancos eufóricos e esfumaçam todo o resto de suas mentes (Kopenawa e Albert, 2015, p. 413).

Conforme já foi registrado, o feitiço da mercadoria – “complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas” (Marx, 1983, p. 70) – espalhou-se entre os brancos, considera também o xamã yanomani.

Por quererem possuir todas as mercadorias, foram tomados de um desejo desmedido. Seu pensamento se esfumou e foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas. Foi com as palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios. Hoje não resta quase nada de floresta em sua terra doente e não podem mais beber a água de seus rios. Agora querem fazer a mesma coisa na nossa terra (Kopenawa e Albert, 2015, p. 407).

48

Continuamos com as palavras de Kopenawa, a respeito das distinções entre índios e brancos:

os brancos são gente diferente de nós. Devem se achar muito espertos porque sabem fabricar multidões de coisas sem parar. Cansaram de andar e, para ir mais depressa, inventaram a bicicleta. Depois acharam que ainda era lento demais. Então inventaram as motos e depois os carros. Aí acharam que ainda não estava rápido o bastante e inventaram o avião. Agora eles têm muitas e muitas máquinas e fábricas. Seu pensamento está concentrado em seus objetos o tempo todo. Não param de fabricar e sempre querem coisas novas. E assim, não devem ser tão inteligentes quanto pensam que são. Temo que sua excitação pela mercadoria não tenha fim e eles acabem enredados nela até o caos. Já começaram há tempos a matar uns aos outros por dinheiro, em suas cidades, e a brigar por minérios ou petróleo que arrancam do chão. Também não parecem preocupados por nos matar a todos com as fumaças de epidemia que saem de tudo isso. Não pensam que estão estragando a terra e o céu e que nunca vão poder recriar outros (Kopenawa e Albert, 2015, p. 418-9).

Na sequência, desejamos apresentar, a partir de Kopenawa e com ajuda de Bruno Latour e Eduardo Viveiros de Castro, como a diferença de perspectivas existente entre índios e brancos – relativa à constituição do corpo social

– revela-se profunda e fundamental no que diz respeito à clássica separação realizada pela filosofia ocidental entre Natureza e Cultura.

“A distinção natureza/cultura deve ser criticada, mas não para concluir que tal coisa não existe”, considera Viveiros de Castro (2002, p. 349). A esse respeito, é bastante enriquecedora a exposição de Latour das, por ele denominadas, “Grandes Divisões”, ocorridas nas formas de compreensão do mundo.¹

Resumindo quase selvagememente, na classificação do filósofo francês, a *Primeira Grande Divisão* é interna e consiste na separação entre *natureza e sociedade*, e na conseqüente separação das duplas de predicados – tais como universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, necessário e contingente, dado e construído, imanente e transcendente, razão e sensibilidade, espírito e corpo, entre outros – subsumidos nas duas séries paradigmáticas apresentadas como Natureza ou Cultura, separadamente.

O ponto de encontro dos polos da Natureza e da Cultura é mediado pela linguagem. Temos então uma divisão tripartida: Natureza, Cultura e Linguagem. A partir da filosofia moderna, quando um dos constituintes desse eixo sobrepõe-se hierarquicamente aos outros, desenvolvem-se três perspectivas antinômicas: (1) a *natural* – que defende a transcendência da natureza – que contra as suas leis nada se pode; (2) a *cultural*, que se coloca no polo da cultura com o argumento de que a natureza a que temos acesso é uma construção cultural; e (3) a *lingüística*, que absolutiza a autonomia do discurso.

Latour adverte que o lugar mediador entre natureza e sociedade ocupado pela linguagem levou algumas teorias, na filosofia moderna, a julgar que ela, a linguagem, ocupasse todo o espaço e se tornasse primeira como significante, livre da tirania dos significados. Latour critica tal autonomização da linguagem com humor, considerando difícil imaginar “um discurso que se fala sozinho, um jogo de significantes sem significado. Difícil reduzir todo o cosmos a uma grande narrativa, a física das partículas subatômicas a um texto, todas as estruturas sociais a um discurso” (Latour, 1994, p. 63).

À *Primeira Grande Divisão* interna, entre natureza e cultura, realizada pelos brancos, segue-se a *Segunda Grande Divisão*, que é externa e diz respeito à

1. Cf. Latour (1994). Eduardo Viveiros de Castro registra que esse ensaio “foi uma fonte indireta, mas decisiva de inspiração” e que os desenvolvimentos de suas teses “devem às luzes de Bruno Latour muito mais do que é possível registrar” (Viveiros de Castro, 2002, p. 348).

separação feita pelos *ocidentais modernos* entre si mesmos e os povos denominados *pré-modernos* – entre os que realizaram a primeira divisão (entre natureza e cultura, mediada pela linguagem) e os que não realizaram a primeira divisão. Em suma, primeiramente, um povo adota um padrão de conhecimento que interpreta os fenômenos a partir da separação entre natureza e cultura; depois disso, este mesmo povo faz uma nova divisão: desta vez entre os povos que separaram natureza e cultura e aqueles que não as separam, aqueles para quem natureza e cultura permanecem entrelaçadas, mantêm-se unidas.

Quando, nas sociedades ocidentais modernas, natureza e sociedade estão separadas, a matriz de inteligibilidade do sistema em curso encontra-se na forma adotada para ligá-las, observa Latour: “natureza e sociedade não são mais os termos explicativos, mas sim aquilo que requer uma explicação conjunta” (1994, p. 80). O ponto de encontro entre ambas é onde se determina *como* elas são vistas. E, no ponto de encontro, natureza e sociedade misturam-se, interferem, mais ainda, metamorfoseiam-se uma na outra e desempenham papéis distintos daqueles atribuídos a seu polo: natureza torna-se cultura e vice-versa.

Na contracorrente das “centenas de mitos contando como o sujeito (ou o coletivo, ou a intersubjetividade, ou as epistemes) construiu o objeto”, Latour salienta “o outro aspecto da história: como o objeto faz o sujeito” (1994, p. 81). É difícil classificar os dados em um polo fixo, seja ele natureza, seja cultura, na medida em que “misturamos, sem o menor pudor, nossos desejos com as coisas dadas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas” (1994, p. 87). Convém, portanto, entender os dados, propõe o filósofo francês, “reais como a natureza, narrados como o discurso, coletivos como a sociedade” (1994, p. 89).

Às posições existentes – classificadas por Latour como: (1) *Relativismo Absoluto*, quando a natureza é deixada de lado e, com isso, na falta de fundamento natural, todas as culturas são consideradas incomensuráveis; (2) *Relativismo Cultural*, segundo o qual a natureza é dada e cada cultura tem uma perspectiva mais ou menos precisa dela, sem hierarquização; e (3) *Universalismo Particular*, que considera que a natureza é dada, cada cultura tem uma perspectiva dela, mas uma das culturas possui acesso privilegiado e, por isto, é hierarquicamente superior às outras – Latour acrescenta a (4) *Antropologia Simétrica*, cuja perspectiva é a de que todos os coletivos constituem culturas e naturezas, “*não existem*

*culturas nem naturezas universais, e sim culturas-naturezas, a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza*² (Latour, 1994, p. 103).

A posição da *Antropologia Simétrica* é a de perceber metamorfose e (con) fusão entre natureza e cultura – sem esquecer as distinções históricas. Latour considera “tão impossível universalizar a natureza quanto reduzi-la à perspectiva restrita do relativismo cultural” (1994, p. 104). Por outro lado, todas as naturezas-culturas são similares quando constroem seus coletivos: alguns são construídos a partir de “ancestrais, leões, estrelas fixas e o sangue coagulado dos sacrifícios; para construir os nossos, mobilizamos a genética, a zoologia, a cosmologia e a hematologia”. O argumento de que as últimas são ciências e, portanto, estariam acima das representações estéticas e simbólicas da sociedade leva à passagem do relativismo cultural a um “relativismo natural”, salienta Latour, de um relativismo a outro – e não a um universal necessário.

51

Mesmo considerando que “somos tão diferentes dos achuar quanto estes diferem dos tapirape ou dos arapesh” (Latour, 1994, p. 105), Latour escapa do erro em que incorre o *relativismo absoluto*, o de considerar todas as culturas iguais, observando que os coletivos diferem por suas dimensões. A dimensão, o tamanho do coletivo, encontra-se ligada à sua capacidade de compreender e absorver os meios técnicos que permitem a expansão e dominação. “Basta que a alavanca da técnica seja acrescentada ao jogo da representação política para que um indivíduo possa tornar-se mais forte que a multidão” (Latour, 1994, p. 108). A referência exemplar utilizada como ilustração a essa postura é a história da contratação de Arquimedes pelo rei Hieron (narrada por Plutarco), na qual este último, ao perceber o poder da ciência, pede ao sábio que construa uma máquina de guerra. Com sua construção, “através das polias compostas, Arquimedes inverte não apenas as relações de força como também as relações políticas, oferecendo ao rei um mecanismo real para tornar um homem mais forte que uma multidão” (Latour, 1994, p. 107). Como o desenvolvimento das técnicas e ciências é variável, novas divisões aparecem. Nas palavras de Latour:

as ciências e as técnicas irão irromper de forma tão misteriosa na sociedade que este milagre vai forçar os ocidentais a se pensarem como sendo

2. Grifo do próprio autor.

totalmente diferentes dos outros. O primeiro milagre gera um segundo – por que os outros não fazem o mesmo? – e depois um terceiro – por que nós somos tão excepcionais? É esta característica que irá engendrar, em cascata, todas as pequenas diferenças, as quais serão recolhidas, resumidas e amplificadas pela grande narrativa do Ocidental radicalmente à parte de todas as outras culturas (1994, p. 110).

A modernização a ferro e a fogo tinha como objetivo a distinção clara entre as leis da natureza e as convenções da sociedade. “Em toda parte os conquistadores operaram essa partição”, escreve Latour, “verdadeira pá de trator atrás da qual o passado desaparecia, mas na frente da qual se abriria um futuro. O passado era a mistura bárbara; o futuro, a distinção civilizadora” (1994, p. 129). A fantasia ocidental é a de imaginar-se radicalmente diferente – e superior às outras culturas. Entretanto, considera Latour, “no momento em que a dupla Grande Divisão desaparece, esta mitologia se desmancha com ela” (1994, p. 114). Como seres naturais, sociais e discursivos – pertencentes à natureza, ao coletivo e ao discurso – “aprendemos que o único meio de escapar às armadilhas simétricas da naturalização e da sociologização consiste em conceder à linguagem sua autonomia”, registra o filósofo, mas “se autonomizarmos o discurso, entregando para tanto a natureza aos epistemólogos e a sociedade aos sociólogos, tornamos impossível a conciliação dessas três fontes” (Latour, 1994, p. 64). Existe, de fato, uma natureza que não criamos e uma sociedade cujas leis podemos transformar, necessário é perceber a inseparabilidade da produção comum de sociedade e natureza. Somos seres da natureza, da sociedade e do discurso, e nosso mundo obriga-nos “a levar em conta, ao mesmo tempo e de uma só vez, a natureza das coisas, as técnicas, a ciência, os seres ficcionais, as economias, os inconscientes” (Latour, 1994, p. 127).

Essa união proposta remete-nos à unidade presente no “pensamento selvagem”, inadmissível para o homem branco moderno. Viveiros de Castro relata que, no convívio com as tribos do Alto Xingu, percebeu que o sistema social delas

não podia ser reduzido à oposição entre o físico e o moral, o natural e o cultural, o orgânico e o sociológico. Ao contrário, havia uma espécie de interação entre essas dimensões muito mais complexas do que nossos dualismos [...]

tratava-se de algo diferente da oposição entre natureza e cultura, centro e periferia, interior e exterior, ego e inimigo (2002, p. 477).

O chamado “pensamento selvagem” busca apreender o universo sob uma forma organizada. Conforme explica Lévi-Strauss, a expressão não nomeia

o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva, ou arcaica, mas o pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado a fim de obter um rendimento [...] Quer isso seja motivo de lástima ou de alegria, conhecem-se ainda zonas onde o pensamento selvagem, como as espécies selvagens, encontra-se relativamente protegido: é o caso da arte, a qual nossa civilização concede status de parque nacional, com todas as vantagens e todos os inconvenientes que se vinculam a uma fórmula tão artificial (Lévi-Strauss, 1966, p. 307).

53

Vale registrar, como índice da interpenetração entre cultura e natureza, intencional como afirma Lévi-Strauss, que o título da obra, *pensée sauvage*, é o nome francês da flor *viola tricolor* (Lévi-Strauss, 1966, p. 107). No Brasil, é o amor-perfeito e, na Inglaterra, *pansy*: “*there is pansies, that’s for your thoughts*”, escreveu Shakespeare (*Hamlet*, Ato IV, Cena V, 176-177). Conforme Viveiros de Castro, “o pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte, fora dali ele seria clandestino ou ‘alternativo’” (2002, p. 488).

O pensamento selvagem define-se “por uma voraz ambição simbólica”, registra Lévi-Strauss, e, ao mesmo tempo, “por uma atenção escrupulosa inteiramente voltada para o concreto, enfim, pela convicção implícita de que essas atitudes não são mais do que uma” (Lévi-Strauss, 1966, p. 253). A imediaticidade existente entre a percepção atenta do concreto e o desejo voraz de simbolização existe entre “o momento da observação e o da interpretação” (Lévi-Strauss, 1966, p. 256). Em outras palavras, a atenção ao concreto e o desejo de simbolizar constituem um mesmo movimento.

Lévi-Strauss julga necessário reintegrar cultura e natureza, cuja oposição parece-lhe, “hoje, oferecer um valor principalmente metodológico” (Lévi-Strauss, 1966, p. 288). E considera que o grau de insistência em traçar uma distinção entre o primitivo e o civilizado reflete a oposição fundamental entre o eu e o outro.

Oposição presente também nas sociedades “selvagens”, nas quais o ser humano também fica restrito aos limites do grupo. Conforme relata o antropólogo: nas Antilhas, enquanto os invasores espanhóis constituíam comissões de inquérito para investigar se os índios possuíam alma, estes dedicavam-se a afogar os brancos aprisionados a fim de verificar se os cadáveres destes também eram sujeitos à decomposição e à putrefação. “O etnocentrismo não seria assim o triste privilégio dos ocidentais, mas uma atitude ideológica natural, inerente aos coletivos humanos” (Lévi-Strauss, 1966, p. 368). Segundo Affonso Arinos de Mello Franco, “os índios costumavam chamar os ingleses de ‘bárbaros brancos’” (Franco, 1937, p. 47). E entre os índios, relata Gandavo, os tupis desprezavam os aimorés e goitacazes, e chamavam-nos “tapuias”, isto é, “selvagens”, “aqueles que falam com a língua travada” (Gandavo, 2004, p. 167).

Para Lévi-Strauss, as diferenças culturais estão “na maneira pela qual cada cultura recorta o real” (Lévi-Strauss, 1966, p. 246). A forma das relações com a natureza e com a sociedade é a tradução da forma como o ser cultural pensa. Nas sociedades onde existem ritos de iniciação, fatos como nascimento e morte oferecem sentido e intuição rica, na medida em que lhes falta o conhecimento científico, voltado para o sentimento prático, “que despojou essas noções (e tantas outras) de considerável parte de um sentido que transcende a distinção do real e do imaginário: sentido pleno, do qual não sabemos mais do que evocar o fantasma, na cena reduzida da linguagem figurada” (Lévi-Strauss, 1966, p. 301). Ainda que as histórias míticas sejam fantasias, elas não deixam de exibir, justamente porque falsas, sob formas mais marcantes e em estado puro, “os caracteres próprios aos acontecimentos históricos”, ligados, por um lado, “à contingência”; e, por outro, “a seu poder de suscitar emoções intensas e variadas” (Lévi-Strauss, 1966, p. 278). Lembramos as palavras de Serres, “o único mito puro é a ideia de uma ciência purificada de qualquer mito” (Serres, 1974, p. 259).

No livro de Kopenawa, o mito é um apelo aos brancos, “porque se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra”, se estes não a protegerem, seus filhos “vão pensar que a seus pais de fato faltava inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 65).

Diante disso, talvez seja tempo de percebermos a barbárie da civilização considerando a afirmação de Lévi-Strauss de que bárbaro é antes de tudo o ser

humano que crê na existência de bárbaros.³ “Nós todos temos de chegar a ser bárbaros”, considera Hermann Bahr, “para escapar de uma ‘civilização’ que devora nossas almas” (Bahr, 1962, p. 225).

Referências

BAHR, H. 1962. “Expressionismus”. In: H. KINDERMANN (org.). *Essays von Hermann Bahr*. Wien, H. Bauer Verlag.

55 BAUMGARTEN, A. G. 1993. *Estética – a Lógica da Arte e do Poema*. Petrópolis, Vozes, 191 p.

FRANCO, A. A. M. 1937. *O índio brasileiro e a revolução francesa. A origem brasileira da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro, José Olympio.

GANDAVO, P. M. 2004. *A primeira história do Brasil. História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar, 208 p.

KOPENAWA, D. e ALBERT, B. 2015. *A queda do céu. Palavras de um xama yanomani*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cia das Letras, 730 p.

LATOUR, B. 1994. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro, Ed.34, 150 p.

LÉVI-STRAUSS, C. 1966. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo, Ed. Nacional, 333 p.

MARX, K. 1983. *O Capital*. Tradução de Flavio Kothe e Regis Barbosa. São Paulo, Abril, 302 p.

3. A afirmação é citada em LATOUR, 1994, p.66 e em CASTRO, 2002, p.368.

SERRES, M. 1974. *La traduction (Hermès III)*. Paris, Minuit, 267 p.

TURNER, T. e KOPENAWA, D. 1991. I Fight Because I Am Alive: An Interview with Davi Kopenawa Yanomani. *Cultural Survival Quarterly*, **15**(3):59-64.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, p. 349.

Autodefinições literárias: o que a teoria literária aprende com autoras e autores indígenas?

Tarsilla Couto de Brito

57

Em uma crônica publicada no suplemento literário “Letras e Artes” do Jornal *A manhã* no dia 25 de maio de 1954, Guimarães Rosa narra sua tentativa frustrada de desvelar o enigma das cores na língua terena. Depois de passar por Campo Grande, Aquidauana e por uma pequena comunidade chamada Limão Verde anotando palavras soltas, narrador-personagem-cronista dá-se conta do que parece ser um pequeno tesouro: as palavras usadas para designar cor terminavam em *i'ti*. *Ararai'ti* seria cor da arara, supôs. E havia ainda *honono'i'ti* para verde, *hopoi'ti* para branco. Voltou a Aquidauana para investigar, gastou horas perguntando aqui e ali o que significava *i'ti*. “Toda língua são rastros de velho mistério”, anotou.

Rosa conversou com vários terenas moradores de Aquidauana – mas *i'ti* não era aquilo de cor, quer dizer, era e não era, era só sangue mesmo, alguém disse. Rosa vibrou de alegria: sangue de arara parecia mais poético ainda. Então verde seria sangue de folha? Azul, sangue do céu? Continuou a investigação porque entendeu que só poderia confirmar sua hipótese se lhe dissessem exatamente o que significavam as palavras preto e branco. Nada. Coisa nenhuma, diziam os terenas. Que tristeza, foi a última frase de Guimarães nessa crônica.

A experiência narrada por Rosa no texto chamado “Uns índios – sua fala” é um entre vários relatos de encontro intercultural em que, apesar da intenção genuína de saber do outro, o eu que investiga não se abre para esse outro. Ele descreve a língua do outro como uma lista de palavras interessantes, que permanece fechada como um mistério, uma promessa de acesso à linguagem poética do éden. A dualidade mostra-se assim: o outro-mistério-vocábulo, eu-razão-sintaxe; o outro, sem sintaxe, gagueja e ignora sua própria poesia, que

apenas “meu” olhar poético revela. Trata-se da velha estratégia do narrador culto que emoldura a fala do personagem iletrado da cultura popular.

Ely Ribeiro de Souza, escritor indígena da etnia Macuxi, alerta para as consequências desse tipo de romantização:

Fora desses contextos [dos contextos em que a poesia, a música e a narrativa indígenas cumprem suas funções rituais], amplamente diversos, fora de suas realidades simbólicas, suas concepções cosmológicas, é reproduzir ideias folclóricas sobre nossos povos, construindo-se uma reificação de imagens equivocadas sobre a cultura viva, congelando-a numa temporalidade anacrônica e irreal (Dorrigo *et al*, 2018, p. 57).

58

Partindo desse pressuposto, o primeiro passo a ser dado para alcançarmos uma reflexão sobre autoria indígena à altura do problema será recuperar os princípios antropológicos e filosóficos da atividade narrativa. Tal passo faz-se necessário na medida em que, na modernidade, o axioma da autonomia da obra de arte, os critérios orientadores do imanentismo, a prática da *close reading* nos fazem, por vezes, esquecer a necessidade ancestral da narração em nossas configurações sociais e subjetivas.

Esse tipo de esquecimento propicia juízos arrogantes como ouvi, certa vez, de um professor verdadeiramente erudito – “não existe literatura indígena”. Claro está que existe em sua negação uma concepção bastante específica de literatura, que podemos sintetizar mais ou menos assim: conjunto de textos que se identificam por um arranjo especial da linguagem, capaz de produzir um efeito de desautomatização no leitor, despertando-o, pela função estética e não pela representação, para uma visada crítica dos temas abordados. Ou ainda, mais emblematicamente, como observou Peter Burger sobre a frase de Maurice Denis: “Um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou qualquer anedota – é uma superfície plana, coberta de tinta, em uma determinada ordem” (Jornal Neue Zürcher, 19 de agosto de 2006, trad. de Irenísia T. de Oliveira, sem publicação).

Trata-se de uma concepção moderna de literatura, que passa a vigorar a partir das transformações epistemológicas provocadas pela instauração do Eu como sujeito único e irrepetível, saudoso da natureza, semelhante ao doente

que sente falta da saúde – a imagem encontra-se em Schiller (1991, p. 56) –, que encontra na arte o equivalente expressivo de sua singularidade. Ocaso da *mimesis*, emergência da autonomia da obra de arte enquanto forma elaborada para gozo e reflexão solitários.

Antes disso, contudo, na aurora dos agrupamentos humanos, quando ainda nem poderíamos sonhar com o tipo de fruição de narrativa oferecida pelo cinema ou pela Netflix, as formas poéticas (vale lembrar o que há de “fazer” na raiz de *poiesis*) realizavam, produziam, uma espécie de efeito benigno em seus ouvintes – geralmente reunidos por interesses comuns, laços de culto, de família e de trabalho. Um efeito que, segundo Nicolau Sevcenko, em seu estudo sobre as raízes xamânicas da narrativa, provocava “um envolvimento que transcendia a própria combinação das palavras ou a combinação do enredo” (Riedel, 1988, p. 120). O historiador cita trecho de um canto do xamã Amahuaca que, justaposto ao próêmio da *Odisséia*, inspira associações sobre a função mais antiga da narrativa:

59

Oh espírito todo-poderoso
Do arbusto de folhas fragrantes
Cá estamos de novo em busca de sabedoria
Dá-nos tranquilidade e orientação
Para entender os mistérios da floresta
O conhecimento de nossos ancestrais.
Fantasma que revela o espírito da vinha
Buscamos sua orientação agora
Para traduzir o passado no futuro
Para entendermos cada detalhe da natureza
Para melhorarmos nossa vida
Revela os segredos de que nós precisamos
(Riedel, 1988, p. 121)

O homem canta-me, ó Musa, o
multifacetado, que muitos males sofreu,
depois de arrasar Tróia, cidadela sacra.
Viu cidades e conheceu costumes de muitos
mortais. No mar, inúmeras dores feriram-
lhe o coração, empenhado em salvar a vida
e garantir o regresso dos companheiros.
Mas não conseguiu contê-los, ainda que
abnegado. Pereceram. Vítimas de suas
presunçosas loucuras. Crianças! Forraram
a pança com a carne das vacas de Hélio
Hipérion. Este os privou, por isso do dia do
regresso. Das muitas façanhas, Deusa, filha
de Zeus, conta-nos algumas a teu critério.
(Homero, 2007, p.13)

As pessoas buscavam conhecimento e sabedoria nas formas poéticas da narração. Invocavam seus deuses e deusas e mensageiros vários, todas

todo-poderosos, a quem solicitavam humildemente o conhecimento de que necessitariam para sobreviver. Reparem no canto de Amahuaca: “Fantasma que revela o espírito da vinha/Buscamos sua orientação agora/ [...] Revela os segredos de que nós precisamos”. Quem invoca não sabe do que precisa saber, confia na divindade. Do mesmo modo ocorre nos versos homéricos: “Das muitas façanhas,/Deusa, filha de Zeus, conta-nos algumas a teu critério”. As astúcias de Ulisses eram bastante conhecidas, mas quais ofereceriam o verdadeiro conhecimento? Por verdadeiro, entenda-se: conhecimento útil para a vida.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1988, p. 200).

Todo mundo conhece a tese benjaminiana presente no texto “O narrador”: na modernidade, as ações da experiência perderam qualidade e diminuíram em quantidade. Se a narrativa, em sua forma tradicional, definia-se por nossa capacidade de trocar experiência; se as experiências estão em baixa; assim, a narrativa estaria próxima do fim.

Tiago Hakiy, escritor indígena Sateré-Mawé, confirma o que Walter Benjamin defendeu ao ler contos de fadas europeus:

O contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais. Foi dessa forma que parte do conhecimento de nossos antepassados chegou até nós, mostrando-nos um caleidoscópio ímpar, fortalecendo em nós o sentido de ser indígena (Dorrigo *et al*, 2018, p. 38).

Um aprendizado: aprender a lembrar, ou aprender lembrando, qual é a missão da narrativa. Aprender a historicizar o que é literatura.

A necessidade de pensar o que a literatura de autoria indígena tem a ensinar à teoria literária surgiu com o projeto de pesquisa *Literatura Indígena: um conceito em (re)construção*, desenvolvido no formato de Prática como componente curricular (PCC) durante os anos de 2016 e 2017. Estivemos envolvidos, além de mim, professora do Departamento de Estudos Literários (DEL/FL), os professores Sinval Martins de Sousa Filho e Gláucia Vieira Candido do Departamento de Estudos da Linguagem e de Língua Portuguesa (DELLP). Em 2013 o Governo Federal havia lançado uma versão para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), cujo edital privilegiava a edição de obras literárias indígenas.

61 Como o edital premiou para além da autoria indígena, obras não-indígenas que apenas tematizavam culturas ameríndias, uma das questões mais fecundas que nos foi deixada pela PCC foi essa: o que pensam as autoras e os autores indígenas sobre literatura? Na oportunidade deste encontro sobre estética indígena, eu compartilho com vocês algumas respostas encontradas em livros, bem como outras reflexões acessadas em entrevistas via e-mail – às quais obtivemos autorização para publicação. Graça Graúna apontou um dos possíveis caminhos para nossos estudos:

Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional (Graúna, 2013, p. 19).

Segundo passo: reunir definições e reflexões de autoria indígena que gerem a sua própria teoria.

A primeira lembrança que carrego comigo é da escuridão da noite. As noites eram muito escuras, e toda a iluminação era feita pelas fogueiras acesas em frente das casas e pelas poucas lamparinas a querosene, uma inovação para nós. A gente se sentava diante das casas dos parentes e ficava horas a ouvir histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia. Algumas histórias eram horripilantes e davam medo de ouvir. Elas falavam dos seres da floresta que gostavam de brincar com os humanos (Munduruku, 2009, p. 13).

62

No livro *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*, Daniel Munduruku localiza o primeiro lugar de sua experiência com a arte de contar e de ouvir histórias. Esse primeiro contato se deu muito cedo para o autor, ainda na primeira infância, na forma de narrativas orais e coletivamente.

De forma semelhante, em entrevista eletrônica, a escritora Márcia Wayna Kambeba relata: “Fui desde pequena criada com minha avó Kambeba na aldeia e mesmo lá na aldeia naquela época, falo de 1979, ela já fazia poesia, música, e eu cantava e recitava, nisso tinha meus 7 anos” – acrescentando a performance como elemento dessa primeira experiência.

Davi Kopenawa, no volume *A queda do céu*, não cessa de afirmar a importância da palavra oral para seu povo, o que significa, indiretamente, criticar a dependência da escrita desenvolvida pelo “homem da mercadoria”:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós (Kopenawa e Albert, 2015, p. 75).

No livro *Todas as vezes que dissemos adeus*, Kaká Jekupé descreve o modo como a escrita é entendida negativamente em sua comunidade, fazendo coro à visão dos Yanomami:

Ali para mim começava a única coisa mágica: os riscos, os traços, as sílabas, os sons correndo os riscos, as orações. Quando a mãe se deu conta, tinham roubado a minha alma. Ficara presa num pedaço de papel, dividida, preta e branca e sem sol, em um documento chamado caderneta escolar (Jecupé, 2002, p. 32).

Alguns irão lembrar que a mesma crítica está presente no Ocidente desde Platão, mas o que interessa neste momento é entender o conflito entre oralidade e escrita inerente à literatura de autoria indígena. Se a escrita é dispensável, há uma razão para sua adoção e, mais especificamente, para a adesão à sua prática literária¹. Roní Wasiry Guará, outro de nossos entrevistados, quando perguntado sobre sua motivação para escrever, respondeu:

63

Os indígenas vem da oralidade e aprendem o ofício do contador de histórias, eu sou o conduzidor da história. Ao me deparar com a escola da cidade, as pessoas da cidade, percebi que muitos ouviam as coisas que eu falava, que contava e que, de certa forma, não encontravam isso em livros - o que encontravam era a história que foi escrita há muitos anos atrás por outras pessoas que não o indígena - e foi percebido que dentro dessa escrita, há muita coisa errada, muitas mentiras colocadas. Uma versão muitas vezes de fantasia, muitas vezes de até de ignorância e não conhecimento dos povos, porque na verdade quando se fala de índio, se fala de coisas que chama um imaginário a mais, então muitas vezes as pessoas não conhecem isso, não viam isso e foi o que me motivou a escrever.

A escritora Eliane Potiguara, em entrevista, disse algo parecido:

Nós vínhamos, dentro dessa nossa cultura, e precisávamos escrever as nossas histórias, registrar as nossas fotos, recontar a nossa história, por quê? Porque

1. Estou partindo do consenso de que a noção de literatura ocidental moderna funda-se na escrita, tal qual podemos ler em Roberto Acízelo de Souza: “Com relação à palavra literatura, podemos considerar dois significados históricos básicos: 1. até o século XVIII, a palavra mantém o sentido primitivo de sua origem latina – litteratura –, significando conhecimento relativo às técnicas de escrever e ler, cultura do homem letrado, instrução; 2. da segunda metade do século XVIII em diante, o vocábulo passa a significar produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo-se, assim, a base de suas diversas acepções modernas” (1995, p. 43).

vinham outras pessoas contando e não os indígenas, ou os netos, filhos dos indígenas. E essas pessoas começaram a dar uma outra cara à filosofia que precisava ser contada (Goldemberg e Cunha, 2010, p. 136).

Assim vemos reunir-se ao papel secundário da escrita uma preocupação com a distorção provocada pela fala do estrangeiro. A mesma preocupação leva Umúsin Panlôn Kumu do grupo Desâna a escrever o livro *Antes o mundo não existia*:

A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com gravador, começaram a escrevê-las. (...) Aí falei com meu pai: 'Todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado'. Aí ele também pensou... mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro (...). Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei (Kumu e Kenhíri, 1980, p. 10).

Davi Kopenawa também não suporta a ideia de que “os brancos sejam tão ignorantes a seu respeito” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 64), por isso exige de seu tradutor Bruce Albert o compromisso de “dar a maior divulgação possível a suas palavras, através do modo da escrita em uso em meu próprio mundo” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 536).

Verifica-se, portanto, na base do conflito entre oralidade e escrita, uma consciência de que essa tecnologia deve ser usada como arma de luta no terreno do próprio não-índio. Roní Wasiry Guará confirma esse entendimento:

Pode-se dizer que a literatura é um termo que não está associado a vida indígena, ao cotidiano, porque na verdade nós somos da oralidade, a nossa literatura é oral, ela é passada de geração a geração ao contar as histórias. Nossa literatura passou a se transformar de uns poucos anos pra cá, porque os indígenas se apropriaram da escrita e a partir daí passou a desenvolver essa atividade. Então a ideia de literatura indígena é isso. É falar de algo que o público brasileiro não conhece, é trazer a tona as várias informações, é colocar a par a sociedade que o indígena, desde o encontro com o explorador, há mais de 530 anos atrás, acompanhou essa transformação. A sociedade se transformou, e o indígena acompanhou.

A autonomia literária, um dos critérios mais caros à tradição ocidental, não serve, portanto, para descrever essa literatura que tem finalidade para fora de si mesma². “Por isso eu vejo a escrita como uma grande arma e nós indígenas devemos usar essa arma do branco em nosso favor”, diz Olívio Jekupé (Dorrigo, 2018, p. 47), quando comenta sobre um dos primeiros contos que escreveu em sua carreira, cujo assunto foi o assassinato impune de um líder indígena kaingang. A analogia é clichê, mas pertinente: Caliban, personagem shakespeariano da *Tempestade*, apropriando-se da língua do colonizador diz: “A senhorita me ensinou sua língua [diz Caliban a Miranda, filha de Próspero], e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado a sua linguagem” (2002, p. 28). A literatura “a serviço de” (essa expressão ofende qualquer teórico ocidental) autorrepresentação, da transmissão de conhecimentos ancestrais, da defesa de territórios.

Talvez esta seja a primeira lição prática de teoria que a literatura de autoria indígena tem a nos oferecer hoje: a narrativa teve função útil no passado do ocidente, ela continua a ter (e/ou recupera?) a mesma função no presente dos indígenas. Se para os teóricos ocidentais a utilidade da arte é um anacronismo, então não há nada mais contemporâneo do que a literatura indígena – lembrando Agambem: “A contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele” (2009, p. 59).

A apropriação tem sido descrita, em termos de poética ameríndia ou indígena, como uma das características principais dessa literatura. Não apenas no que diz respeito à língua, mas naquilo em que a abertura para o outro é caminho para o conhecimento: “tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido”, descreve Viveiros de Castro (2015, p. 50). “Só me interessa o que não é meu”, dizia Oswald, antropófago. A apropriação da escrita literária, no entanto, é apenas desdobramento ou uma forma possível de desenvolvimento da competência autoral. Na chave da disputa pela autorrepresentação e pela

² Em formulação sintética por Antoine Compagnon: “A autonomia, ou a circularidade [...]. Essa é a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação a sua arte, nenhum código nem assunto e que deve, pois, fazer ela mesma suas regras, modelos e critérios. A obra de arte moderna fornece seu próprio manual de instrução, sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade” (2010, p. 30).

sobrevivência, autores e autoras indígenas, coletiva e individualmente, conduzem-se também à invenção de tradições, desmontando o mito da essência primitiva, tão ao gosto romântico.

*

66

Acabamos de presenciar o conflito político-cultural que está na base da adoção da escrita literária indígena. Esse conflito torna-se mais sensível quando recordamos o papel colonizador da escrita, o modo como ela foi utilizada na implantação de “escolas civilizatórias”, produzindo aculturação, modificando os valores das práticas nativas indígenas, adaptando narrativas originárias, transformando-as em mitos, lenda, folclore, em suma, cristalizando-as em clichês exóticos como lemos na crônica de Guimarães Rosa³.

De uma forma que se apresenta paradoxal, os depoimentos dos autores e das autoras indígenas de diferentes grupos apresentam a apropriação da escrita como uma forma de colocar suas identidades em movimento, protegendo-as da morte: “Foi assim que, na cultura do povo Omágua-Kambeba, ainda com a presença de viajantes, teve como recuperar referências fundamentais para reconstruir o que havia se cristalizado da cultura desse povo” – relata Marcia Kambeba (Dorrigo, 2018, p. 44). No mesmo livro, Ely Ribeiro de Souza afirma:

Essa produção constitui-se numa literatura – poesia-práxis – usada para confrontar e reagir às ações regionais: grileiros, mineradores, pecuaristas invasores de seus territórios. Uma literatura que tem possibilitado a atualização de nossos códigos culturais, construído novas compreensões e novos enredos, possibilitando a presença de muitos de nossos jovens nos três níveis

3. Em outro texto sobre literatura indígena (O avesso do direito à literatura: por uma definição de literatura indígena, 2018), já mencionei o fato de que a história da literatura brasileira investiu na figura do índio para definição de uma determinada imagem de Estado Nacional. A literatura indígena brasileira, contudo, nada ganhou com isso. Ao contrário, transformado em tema, em figura, o indígena perdeu voz e há pouco mais de trinta anos temos publicado e lido seus autores. Fico imaginando um curso de literatura brasileira que, no tópico “origens”, substituísse os relatos dos viajantes europeus pelas narrativas de fundação das etnias que aqui estão desde o início...

de ensino, desenvolvendo pesquisas, dissertações e teses sobre nossas culturas, revelando a riqueza de nossas tradições, filosofias e ciências que orientam nosso estar no mundo; literatura essa que apresenta uma cultura indígena viva, perene, criadora, transformadora e impulsionadora para os novos desafios que o mundo hoje impõe aos povos indígenas (Dorrigo, 2018, p. 52).

Neste trecho, o escritor Macuxi sistematiza valores estéticos que vão contra o senso-comum da crítica literária que questiona a existência da literatura indígena. Defende-se a autonomia da obra de arte ocidental afirmando que a literatura não é e não pode ser memória e identidade, como a professora Leyla Perrone-Moisés, para quem

67

O que se vê claramente nessas formulações é a minimização da literatura, aí enfocada como apenas uma das formas da cultura (forma de cuja eficácia se duvida), a redução de sua função à de memória coletiva e a diluição de seu estudo no contexto mais vasto dos “estudos culturais” [...] (Perrone-Moisés, 1996).

Na contramão dessa imagem negativa das literaturas pós-autônomas (a expressão é da escritora e crítica de literatura argentina Josefina Ludmer), Ely Ribeiro de Souza articula estética e política ao destacar a importância da escrita literária não só para a defesa de seu povo como também para a atualização de seus códigos culturais. Invenção e tradição encontram-se assim em uma nova equação em que a ruptura já não é mais a obsessão da criação literária (como bem narrou e descreveu Octávio Paz a vertigem da novidade nos escritores modernos em seu *Os filhos do barro*). A criação, na perspectiva desses autores indígenas, é uma forma de continuar, transformando sim, atenta ao passado que potencializa o presente.

Um exemplo individual desse processo é Olívio Jekupé, outro de nossos entrevistados, para quem a literatura sempre existiu para si e para os seus:

Nós somos um povo que temos história, mas também temos ideias pra criar. A literatura, ela sempre existiu entre os povos indígenas, mas não existia a escrita, então os povos viviam contando histórias. Então hoje, como nós temos escolas nas aldeias, as crianças aprendem a ler e a escrever, principalmente

nas duas línguas, então a criação literária é muito importante porque as pessoas da cidade vai começar a entender essa literatura.

Trago essa fala de Olívio Jekupé para fazer ressoar a reivindicação de desomogeneização de Roní Wasiry Guará:

por exemplo, chamo Deus de *Monag*, tenho amigo que pra ele Deus é *Tuminkié*, outro que já é *Karosakaipã*, outros *Tupã*, então essa coisa da importância de escrever é o conhecimento mesmo, é informação do conhecimento, as novas descobertas. Nós costumamos até brincar quando estamos com grupos indígenas que dizem assim: “que nada mais existe para ser descoberto” e aí a gente brinca, que a gente indígenas precisa ser, porque as pessoas olham o índio como se fosse tudo igual e não são. Então, uma das grandes importância da escrita da literatura indígena é essa, é trazer essas diferenças que temos dentro do nosso Brasil que nos identifica e que nos faz ser o que somos. Por exemplo, eu sou um maraguá, mas as pessoas só saberão que eu sou um maraguá se eu colocar na minha literatura, do qual elas vão ter acesso, do qual elas vão saber.

68

Há também o caso de construção da própria identidade através da literatura, como estudado pelo historiador Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, publicado com o título “O dom e a tradição indígena Kapinawá – ensaio sobre uma noção nativa de autoria”. Nesse artigo, Albuquerque estuda a história da comunidade cabocla Mina Grande que, até o início da década de 70, não se identificava como indígena.

Com uma crescente ameaça de expulsão de suas terras, essa comunidade de origem Kapinawá aceitou a ajuda de duas lideranças indígenas vizinhas, do grupo Kambiwá. Com eles, a comunidade de Mina Grande não apenas recuperou a memória de seu povo, como organizou uma série de referências culturais, que praticavam de forma aleatória, instituindo o ritual poético-musical Toré em torno do uso da Jurema, planta sagrada para várias comunidades da região. Assim, os Kapinawá enfrentaram os problemas políticos que ameaçavam seu território e ganharam a segurança da demarcação.

“A compreensão das demandas políticas dos povos indígenas do nordeste e da legitimidade de suas tradições inventadas, passa necessariamente pela

crítica de uma imagem idealizada do índio” (Albuquerque, 2008, p. 62), conclui o historiador – ao que acrescentamos: a invenção, critério cultivado pelo cânone ocidental, *não é* uma prerrogativa do mundo ocidental moderno.

Tradição e vivência pessoal convergem para criação e, em sentido inverso, criação também redefine tradição e ressignifica vivências. Vejamos este relato de Yaguarê Yamã:

Dias antes de viajar para o 11º Salão do Livro para Crianças e Jovens, no Rio de Janeiro, tive um sonho curioso. Nesse sonho, eu lia um livro em Maraguá com o título *Mirixawa Kunhãtãí'ná* (Pequenas guerreiras). Lembro-me que via nitidamente as palavras e que o autor se chamava Yaguarê. Quando acordei, contei o sonho a um amigo e ele disse: Yaguarê é você! Nunca me havia passado pela cabeça escrever um livro sobre meninas Amazonas. Fiquei pensando e logo comecei a escrever. Assim me concentrei no sonho e nas famosas *ikamiabas* – as incríveis mulheres guerreiras dos relatos de frei Gaspar de Carvajal na época da descoberta do rio Amazonas pelos espanhóis. Depois imaginei como poderia ser o cotidiano das meninas daquele lugar, numa época em que os indígenas eram os únicos habitantes dessa terra que hoje chamamos Brasil (Yamã, 2013, p. 7).

O livro e a própria autoria vieram em sonho, o que não dispensou o autor maraguá do exercício da imaginação; imaginação que depende do conhecimento da tradição oral de seu próprio povo e da tradição escrita constituída pelo não-índio. Os autores e as autoras convocados a esse debate demonstram consciência do papel da oralidade e dos conhecimentos ancestrais em suas respectivas tradições; aceitam, cada a um a seu modo, o conflito com a escrita no campo do não-índio sem, contudo, abandonarem suas causas e suas competências inventivas.

Retomando as palavras de Graça Graúna, para quem a própria literatura de autoria indígena deve gerar sua teoria, percebemos, com o *corpus* aqui reunido, que as referências são múltiplas, mas há uma mesma vontade de domínio da palavra (oral e escrita) que move cada corpo a representar-se e a rerepresentar o mundo em que vivem. “A própria palavra move. Vai para onde você achar que ela deve ir” ensina o cacique Biraci Brasil Nixiwaka, liderança política e espiritual do povo Yawanawa.

Referências

AGAMBEM, G. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 92 p.

ALBUQUERQUE, M. A. S. 2018. O dom e a tradição indígena Kapinawá (ensaio sobre uma noção nativa de autoria). *Relig. soc.*, **28**(2):56-79. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01/08/2018.

ANDRADE, O. 1978. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 228 p.

BENJAMIN, W. 1988. O narrador. In: W. BENJAMIN, *Obras escolhidas - VI*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 197-221 p.

COMPAGNON, A. 2014. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B.; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 139 p.

DORRICO, J. et al. (Orgs). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, Editora Fi, 424 p.

GOLDEMBERG, D. e CUNHA, R. 2010. Literatura indígena contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das Poéticas Indígenas. *Espaço Ameríndio*, **4**(1):117-148. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/12888/8259>. Acesso em: 03/06/2018.

GRAÚNA, G. 2013. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 200 p.

HOMERO. 2007. *Odisséia*. Vol 1. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre, L&PM, 157 p.

JECUPÉ, KW. 2002. *Oré Até roiru'a ma - todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo, Fundação Phytoervas, 100 p.

KOPENAWA, D. e ALBERT, B. 2015. *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 729 p.

KUMU, U. P. e KENHÍRI, T. 1980. *Antes o mundo não existia*. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 239 p.

MUNDURUKU, D. 2009. *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo, Studio Nobel, 40 p.

PAZ, O. 2013. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 192 p.

71

PERRONE-MOISÉS, L. 1996. Que fim levou a crítica literária? Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/25/mais!/14.html>. Acesso em: 14/02/2019.

SCHILLER, F. 1991. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 150 p.

SEVCENKO, N. 1988. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: D. C. RIEDEL (org.). *Narrativa: ficção & história*. Rio de Janeiro, Imago, 120-136 p.

SOUZA, R. A. 1995. *Teoria da literatura*. São Paulo, Ática, 87 p.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2015. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naify, 288 p.

YAMÃ, Y. 2013. *Pequenas guerreiras*. São Paulo, FTD, 40 p.

Aporias da pluralidade: como (...) sobre o que *ainda* não existe

Rachel Cecília de Oliveira

72

A proposta deste texto remete ao tema trabalhado pelo projeto curatorial da 31ª Bienal de São Paulo. Com o mote “Como [...] coisas que não existem”, a equipe incita-nos a pensar sobre as múltiplas possibilidades de completar essa frase, visando a trazer à tona o dilema da transformação das velhas formas de pensar e compreender que caracterizam o que chamamos de atualidade. A contracapa do catálogo preenche a lacuna com verbos como: falar, imaginar, ver e lutar por coisas que não existem. Da minha *perspectiva*¹, tratar de estéticas indígenas é exercitar o preenchimento dessas lacunas. Todavia, o ato de preenchê-las em um evento ou em uma publicação que não se dirige apenas aos “brancos” – como nos chamam a maioria dos ameríndios² – torna importante elucidar a partir de qual lugar essas lacunas serão, pelo menos, problematizadas. Isso porque, se estou falando de pluralidade com o objetivo de evidenciar suas aporias, suas contradições internas, a primeira que surge é a da universalidade do discurso, a qual tem uma de suas origens na supremacia do sujeito transcendental kantiano³. Como não comungo com essa supremacia e compreendo as coordenadas históricas, geográficas e culturais de um lugar de fala, a única maneira de preencher as lacunas é a partir do lugar de “branca” que eu ocupo. Como não há universalidade também entre os brancos, é do ponto de vista de uma brasileira branca e colonizada que quero criticar a estrutura do discurso que domina o pensamento sobre a “arte” para

1. Entendo perspectiva como o pressuposto relacional conceituado pelos antropólogos Tania Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro.

2. Povos originários das américas.

3. Entendo que o pressuposto da universalidade tenha sido criado antes de Kant, mas é com ele que essa universalidade passa a ser exercida por cada sujeito com validade para os demais.

evidenciar manifestações outras que não a “arte” europeia ou estadunidense. Para isso, colarei em xeque o discurso tradicional sobre a “arte” por meio da confrontação com o que seria uma imagem/artefato ameríndio, isto é, o contato com as práticas indígenas será utilizado para repensar o que chamamos de “arte”. Logo, meu objetivo é problematizar algumas aporias relativas à tão aclamada pluralidade que é empunhada como um troféu pela grande maioria das teorias, histórias e estéticas que tratam da “arte” desde a emergência dos *readymades* de Duchamp. Coloquei o termo “arte” entre aspas, pois, se o objetivo é reconsiderar “as velhas formas de pensar”, mostrarei de que maneira o termo “arte” é uma dessas formas.

73

Como pensar sobre coisas que não existem: o mito da arte

Tratarei o termo mito como uma construção simbólica que fundamenta um discurso, ou seja, como uma narrativa que constrói um sistema de crenças que são assumidas como verdadeiras, válidas e funcionais por uma dada coletividade. É neste sentido que a pureza é um mito que a arte europeia tentou performar por meio da construção da ilusão de sua universalidade, pois a arte, como a entendemos, é uma invenção europeia. Larry Shiner, no livro *The invention of art*, reconstrói o longo processo de invenção dessa categoria ilustre no ocidente enfatizando tanto as motivações de seus representantes quanto a formação de seu sistema e de seu discurso. Já na introdução do livro ele elucida o problema:

(...) como muitas outras coisas que surgiram no Iluminismo, a ideia europeia de arte foi considerada universal, e exércitos, missionários, empresários e intelectuais europeus e estadunidenses, fizeram o melhor que puderam para mantê-la. Acadêmicos e críticos atribuíram isso aos antigos chineses e egípcios, e uma vez que o domínio colonial europeu estava firmemente estabelecido, os artistas e críticos ocidentais descobriram que os povos conquistados da África, das Américas e do Pacífico sempre possuíram algo chamado “arte primitiva”. Essa assimilação das atividades e artefatos, de todos os povos e de todas as épocas passadas, pela nossa visão se estabeleceu há tanto tempo que a universalidade da ideia europeia de arte é entendida como correta (Shiner, 2001, p. 3).

Shiner deixa claro que o problema está na mitificação de um modo específico do fazer poético, enfatizando a construção do discurso regulador ao qual me refiro. Compreender a arte a partir das cinco categorias – poesia, escultura, arquitetura, pintura e música – estabelecidas por Diderot e D’alembert na Enciclopédia, é possuir dela uma ideia tão restrita quanto a estabelecida por Hegel para a história em suas “Lições sobre a filosofia da história”. Considerar apenas a Europa como corolário último da civilização e, conseqüentemente, lugar onde existe história, é estabelecer para esta o mesmo tipo de discurso regulador produzido para a arte no mesmo período. A vasta, temporal e geográfica empreitada europeia de colonização dos demais continentes foi imprescindível para garantir que o discurso universalizante da arte erudita ganhasse o escopo atual. É importante ressaltar que o sistema criado se baseou na segregação racial, de gênero e social. A arte é a configuração de um universo de *distinção* para exercer poder sobre aqueles que a ele não pertencem. Por isso, quando fazemos a questão “Isto é arte?” estamos perguntando: “Isso cabe na prestigiada categoria das Belas Artes?”

A questão que Shiner responde em seu livro é: quais foram os processos que levaram à construção desse mito que vivenciamos hoje? Originado do grego *tekné*, o termo arte tem significação ambígua e utilização múltipla, que se mantém quando o termo é empregado de forma composta, como é o caso de arte da culinária, arte de vestir-se bem, arte de jogar videogames. Designava atividades muito diversas, se referindo, na maioria das vezes, ao desenvolvimento de uma capacidade. Isso fez com que as artes designassem, também, habilidades técnicas a serem desenvolvidas dentro de uma lógica cooperativa de produção. Foi a criação da categoria da arte erudita que unificou e universalizou o termo em torno de uma produção muito específica. O que chamamos de Arte (com inicial maiúscula) hoje, é um universo bastante restrito, feito para diferenciar o artefato e o artesanato de uma produção que tem fundamento intelectual e, por isso, não pode ser conhecida e reconhecida pelo seu caráter artesanal.

O termo arte foi isolado, deixando de se referir aos diferentes fazeres realizados de modo conjunto. As obras passaram a existir por si mesmas e sua produção realizada por um criador individual – o artista –, responsável pelo caráter único da obra de arte e, por isso, merecedor de um *status* social de prestígio, digno de admiração, o que não ocorre com o artesão. O artista é aquele que produz

obras autônomas, sem finalidade e sujeitas à contemplação estética. Já a arte se transforma em um novo tipo de “investimento espiritual”, sendo o museu seu lugar de prestígio. Este passa a ocupar o espaço dos templos religiosos, exercendo o papel de vitrine para a especulação do recém-surgido mercado de arte. Com isso, a Arte se transformou em uma espécie de essência da metafísica moderna, visto que ela foi configurada como a experiência sensível dos pressupostos do discurso regulador dessa metafísica, o que transformou o artista em uma entidade diferenciada, em gênio criador. É importante lembrar que esse termo só havia sido utilizado até então para se referir a Deus. É ele que cria o mundo em sete dias no livro do Gênesis. “As Belas Artes, está dito, são fruto da inspiração e do gênio e destinadas a serem desfrutadas por elas mesmas em momentos de prazer refinado, enquanto o artefato e o artesanato requerem somente habilidade e regras e são destinados ao mero uso ou ao entretenimento” (Shiner, 2001, p. 5). A arte é definitivamente transformada em mito quando, no século XIX, o adjetivo “belas” cai em desuso e o termo “arte”, no singular, passa a ser utilizado.

Como falar sobre coisas que não existem: as contradições da alteridade

Alfred Gell, no primeiro capítulo do livro *Arte e Agência*, se dedica a discutir com algumas das mais conhecidas teorias antropológicas da arte sobre o modo como a abordagem das produções de outras culturas é realizada. Há um senso comum que entende a teoria antropológica da arte como a aplicação de teorias da arte à antropologia. Esse tipo de senso comum traz à tona as contradições que caracterizam a alteridade. Por meio de uma crítica à essencialização da arte e à alocação do que é tradicionalmente chamado de “arte primitiva” em terrenos outros, é criada uma sensação de abertura, de inclusão. A contradição inerente a esse senso comum antropológico está no questionamento da essencialidade da arte sem questionar a essencialidade do discurso sobre ela. Esse cenário é fruto da crença no mito da arte, da crença em seu caráter ideal e não sistemático ou discursivo.

Gell, discutindo com Sally Price, argumenta que a estetização da antropologia é um movimento que diz mais respeito aos ocidentais que aos povos aos

quais atribuímos características estéticas. O ato de exhibir e ou venerar imagens pelas próprias imagens, característico da construção da estética no ocidente, não pode ser universalizado. Na perspectiva de Price,

o projeto de uma 'estética indígena' está essencialmente voltado para o refinamento e a expansão das sensibilidades estéticas do público da arte ocidental, proporcionando o contexto cultural dentro do qual objetos de arte não ocidentais possam ser assimilados às categorias de valoração de arte da estética ocidental (Gell, 2018, p.26).

76

A crítica de Gell se limita a apontar a questão, afirmando que práticas como essa não podem ser consideradas como antropologia da arte, pois esta tem como objeto as relações estabelecidas dentro de um contexto social de produção, circulação e recepção que permitem o agenciamento desses objetos, ou seja, ela seria relativa não ao modo como vemos a arte, mas a uma tentativa de entender como algo que possui um *status* semelhante ao que chamamos de arte no ocidente existe dentro dessa rede de relações. Ele argumenta, inclusive, que um dos principais problemas da antropologia da arte se encontra na introjecção da ideia ocidental de arte pelos antropólogos, os quais costumam buscar em outros povos atributos, objetos e características que possam caber dentro do escopo ocidental da arte. Mesmo porque os objetos não têm sua identidade demarcada no modo como eles aparecem, mas nas relações que estabelecem. Isso faz com que o tratamento dado às produções de outras culturas, após elas serem retiradas de seu ambiente relacional, seja, muitas vezes, promíscuo. Esses objetos ganham novos e diversos significados e importâncias dependendo do modo e do lugar onde são expostos ou tratados textualmente. Logo, o reconhecimento da alteridade não garante sua condição de existência. Além disso, o simples fato de reconhecer a alteridade, historicamente, resultou em uma série de teorias que determinaram a superioridade do ocidente em relação aos demais povos do mundo.

O caráter não linear da história é marcado pela dinâmica de ação e reação em que a preservação do modo de pensar e agir sobre o mundo daquele que escreve suplanta, sucessivamente, a capacidade de estabelecer relações produtivas. Gerd Bornheim, no livro *O conceito de descobrimento*, mostra a ambiguidade da

curiosidade e da relação com o outro que foi estabelecida com a chegada dos portugueses em terras brasileiras. Segundo o filósofo, o conceito de descobrimento está aliado a uma exploração das diversas facetas da alteridade e a própria ideia de universalidade só é construída devido à existência de várias singularidades. Essa circunstância desencadeou um processo de comparação entre culturas que ganhou patamares antes desconhecidos. A comparação acabou por estabelecer uma escala de valores em que tudo o que é proveniente do discurso do outro se encontra em um lugar desvantajoso em relação ao ocidente.

Todavia, Bornheim trata da necessidade da busca de uma educação crítica para universalidade, devido à multiplicidade das singularidades, visto que o relativismo é, para ele, um conceito limite. O que estou defendendo aqui é justamente a impossibilidade dessa universalidade geral, travestida de globalização, a qual é utilizada como argumento para evitar o relativismo. É importante compreender que os mesmos problemas trazidos pelo relativismo são os problemas da universalidade em um mundo múltiplo, pois ambos têm como pressuposto uma essência comum. A diferença está no fato de que o relativismo pressupõe uma multiplicidade visual, enquanto a universalidade geral constrói uma hierarquia de valores para essa multiplicidade. Não estou defendendo a ausência de universalidade, mas a compreensão da impossibilidade de uma universalidade geral, válida para todas as singularidades.

Bornheim, afirma e reafirma: “é que nós, americanos, não tivemos Idade Média. [...] A experiência de ajoelhar-se nesse esplendor da Verdade que era uma catedral gótica só se verifica para nós em termos de extravagância turística. Nosso mundo é realmente outro” (1998, p. 13-14). Do mesmo modo que nossa experiência com a Europa, a qual é parte importante das relações culturais estabelecidas na América, é uma experiência de estrangeiro, nossa experiência com produções de outras culturas mostra-se ainda mais extravagante. Uma das contradições da alteridade está em nossa resposta etnocêntrica às diferenças experimentadas. Eduardo Viveiros de Castro cita, repetidamente, este trecho escrito por Lévi-Strauss:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos,

para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss, 2015, p. 35).

78

No exemplo, ambos os povos envolvidos no desafio de lidar com a alteridade tentam encontrar no outro alguma dimensão que permita categorizá-lo dentro da dinâmica das culturas em questão, querem fazer com o que o outro se encaixe no universo de possibilidades do seu mundo. Viveiros de Castro afirma, comentando esse trecho, que o etnocentrismo pode ser entendido como uma questão de bom-senso. No entanto, enquanto os espanhóis pressupunham a não-humanidade dos ameríndios por ausência de alma, os últimos estavam averiguando se os primeiros eram deuses. Ambas atitudes mostram formas bastante diferentes de lidar com o etnocentrismo, sendo que a hipótese ameríndia aceita a diferença. O problema para eles está no fato de que os espanhóis são seres como eles, enquanto para os ocidentais o problema se encontra na diferença. A lógica da universalidade das singularidades exposta por Bornheim mostra a estrutura do problema em questão.

É sabido que o mundo ocidental tende a uma eliminação contínua da existência do outro, seja pelo extermínio, seja por assimilação. O sistema das artes ocidental, assim como a antropologia da arte, demonstra uma forte tendência à segunda opção. Muitas vezes, essa assimilação se dá aproximando aparências, ou seja, expondo um objeto exatamente como as obras de arte ocidentais. Há a crença de que essa aproximação levaria à valorização das produções de outros povos. No entanto, ela acontece somente em termos econômicos, não construindo uma dinâmica de respeito à existência do outro, ou uma compreensão do trabalho do outro no mesmo nível da compreensão da arte ocidental. É uma valorização por exotismo. Muitos antropólogos, inclusive Alfred Gell, defenderam e defendem a assimilação. Discordo que a assimilação tenha construído um universo de relação com culturas outras. Exemplo disso é o fato de que espólios ameríndios, distribuídos por museus do Brasil e do mundo, não geram sequer um respeito generalizado por eles, funcionando muito mais como memento a uma história passada e que, provavelmente, não tem necessidade de existir. Portanto, é urgente colocar a questão: como expor as “artes” dos outros? Como falar sobre as “artes” dos outros?

Como analisar coisas que não existem: a diferença

79

A assimilação das produções de outros povos pelos museus durante os séculos XIX e XX gerou a sensação de que a arte sempre foi entendida como mostra o Iluminismo, dando uma falsa impressão de universalidade. A incorporação das produções de outros povos nas coleções dos museus mundo afora é sintoma do mito da arte pois, se o ato de fazer arte é uma capacidade universal, então possuir arte também deveria ser. No entanto, essa universalidade é lida de modo unifatorial, ou seja, busca-se no outro exatamente aquilo que eu possuo. Nessa conjuntura, a estética kantiana acabou por ser utilizada como uma espécie de “ferramenta subjetiva” de desvalorização das produções outras, visto que ela pressupõe um acordo subjetivo acerca da qualidade daquilo que é experimentado. Desse modo, criou-se uma espécie de naturalização da arte em um momento em que o restante das instâncias da vida estão se desnaturalizando. A arte acabou por se transformar no último reduto da metafísica moderna.



Denilson Baniwa, *Gioconda Kunhã*, 2019

O artista ameríndio Denilson Baniwa ironiza essa situação assimilando um dos maiores símbolos da arte ocidental. Ao transformar a *Monalisa* de Leonardo da Vinci em uma ameríndia, Baniwa coloca em xeque o *modus operandi* do sistema das artes do ocidente. É importante enfatizar que a arte é uma categoria historicamente demarcada que está sujeita ao desaparecimento como qualquer outra, e o mesmo pode ser dito a respeito de sua mitificação. Ela não é uma ideia, mas um sistema de ideias, práticas e instituições. Não é um destino histórico ou um universal humano, mas uma construção sócio-histórica que reproduz em seu sistema a recém-surgida dinâmica de pensamento e de consumo do capitalismo. Lagrou exemplifica essa questão ao afirmar que, “[...] por exemplo, o que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem dos meninos e meninas kaxinawa, é a sua qualidade de ser malfeita [...]” (Lagrou, 2009, p. 29). Então, para falar e expor produções de outros povos, é importante levar em consideração que:

[...] toda sociedade produz um estilo de ser que vem acompanhado de um estilo de gostar, e pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores de sua ação e pensamento sobre o mundo (Lagrou, 2009, p. 11).

Dentro desse contexto, a antropologia funciona como uma ferramenta para pensar o espaço da sensibilidade que atribui sentido ou significância a percepções materializadas em som, imagem, palavra, objeto. Lagrou, em *A fluidez da forma*, mostra que as imagens/artefatos ameríndios realizam o contrário da arte ocidental, visto que não existe distância entre público e arte ou entre artista e arte. A produção imagética ameríndia se confunde com a produção dos corpos de um determinado povo. Ela utiliza o povo Kaxinawa, autodenominados Huni Kuin, como exemplo de uma lógica que pode ser encontrada na maioria dos povos ameríndios. Para os Huni Kuin as formas das coisas não são naturais, elas são construídas. Assim, os corpos são construções e a condição humana resulta da conquista de uma forma fixa dentre várias outras possíveis. Lagrou argumenta que as imagens possuem o poder de criar e destruir formas. Transformar o corpo é o que tece a complexa rede de relações entre semelhança e diferença, pois é a construção contínua da corporalidade que mantém a forma

fixa de um ser. Assim, as atividades relacionadas à construção do corpo social aparecem tanto no discurso da produção imagética quanto na prática cotidiana de classificação dos seres e das coisas.

Lúcia Hussak van Velthem mostra que para o povo Wayana a morfologia dos objetos emula corpos de outros seres da natureza ou corpos de animais míticos em uma linguagem metafórica. A rede Wayana é tecida como a teia da aranha mítica. O tipiti tem a forma de uma cobra constritora, pois assim como a cobra ele tem a capacidade de comprimir a massa da mandioca. É importante ressaltar que o que os objetos replicam não são só imagens e formas, a aparência das coisas, mas a capacidade dos seres ancestrais de agirem sobre o mundo. Além disso, a construção imagética dos padrões da pintura corporal também é destinada a realizar a ligação entre o povo Wayana e o passado mítico, não possuindo a função visual característica da arte ocidental.

81

Entre os Wayana, os padrões constituem o resultado de uma experiência visual (Gow 1999 a: 237). A sua aquisição é o resultado da observação de uma estética que foi vista/copiada, nos tempos primevos, da pele de *Tuluperê* e, na atualidade, é percebida em muitos objetos, sobretudo nos trançados de arumã. Este aspecto é fundamental, porque tal experiência visual, pretérita e atual, indica que a estética wayana serve antes para “ver” do que para ser “vista”. Para os Wayana, a possibilidade de perceber aspectos ocultos da visão ordinária concentra-se na descrição da morfologia e da pintura corporal de *Tuluperê* e de outros sobrenaturais, assim como das suas características predatórias e metamórficas (Velthem, 2009, p. 228)

Tendo em vista os exemplos citados, é possível entrever as dificuldades oriundas da incorporação da produção de povos outros ao sistema da arte ocidental. Todavia, esse é um esforço necessário, visto que a atitude de recusa é tão etnocêntrica quanto a atitude de assimilação. Além disso, existem vários artistas ameríndios atuando no sistema da arte ocidental, como é o caso de Denilson Baniwa. E, junto com eles, parte do seu modo de pensar e intervir no mundo também passa a fazer parte desse sistema.

Portanto, a problemática levantada não se limita à incorporação somente da produção ameríndia, mas é válida para qualquer produção outra. Falar com os ameríndios auxilia na compreensão da exiguidade do sistema das artes ocidental,

visto que suas produções funcionam como um contraponto à lógica desse sistema. Essas questões podem ser utilizadas para pensar a incorporação de qualquer cultura outra, até mesmo a incorporação da arte latino-americana no cenário da arte ocidental. Shiner traz isso à tona já na introdução de seu livro:

(...) as mulheres não deveriam se satisfazer com somente passar a fazer parte da arte, mas sim deveriam reconhecer que as premissas das belas artes foram separadas por gênero desde o início e precisam ser fundamentalmente reestruturadas. Similarmente, o movimento multiculturalista está correto em desejar que os gêneros e os trabalhos de minorias excluídas façam parte dos currículos de literatura, de arte, e de música, no entanto, o sucesso desses esforços podem acabar reforçando as reivindicações imperialistas do sistema de belas artes euro-estadunidense, a menos que critiquemos suas divisões ocultas (Shiner, 2001, p. 7).

82

Como imaginar coisas que não existem: e nós?! Existimos?



Denilson Baniwa, Cartaz do Encontro de Arte indígena do Instituto Goethe, 2017

Imaginar imagens/artefatos ameríndios – ou mulheres, negros, africanos, asiáticos, latino-americanos e suas práticas “artísticas” – é tratar do que “ainda” não existe. O “ainda” vem entre aspas para enfatizar a ironia dessa não-existência, uma não-existência estrutural que permeia nossos discursos, realizados no singular, como se uma única forma de existência fosse possível.

Portanto, a “arte”, no singular, ao representar o último reduto da metafísica ocidental, é uma forma de manutenção da lógica universalista que a sustenta. É importante ressaltar essa não-existência pois, assim como o discurso regulador utiliza a “solução jurídica” do racismo e do machismo como argumento para dizer que não há racismo ou machismo em nossas sociedades, a inclusão das produções de povos ameríndios em museus e exposições de arte não são solução.

Questionar o mito da arte europeia e sua estrutura normatizadora e reguladora hegemônica, assim como suas consequências, e apresentar um outro viés possível parece-me a forma mais saudável e coerente de garantir a compreensão e a existência da produção artística brasileira e latino-americana, seja do passado ou do presente. Os povos possuem uma constituição múltipla, a qual exige a pressuposição da diferença para que possam sequer existir. Portanto, o discurso que subjaz no modo de tratar a arte replica o modelo euro-estadunidense, o qual não é aplicável a outros modos de vida. Os modos de vida ameríndio são pautados pela relação entre arte e vida, assim como o corpo não se separa da alma e a alma não se separa do corpo. Da mesma forma, os modos de vida brasileiro e latino-americano não são unicamente pautados pelos modos de vida europeu e estadunidense. Portanto, para uma latino-americana brasileira, é imperativo o questionamento do mito da arte europeia, corroborado pela fala de Ailton Krenak, pensador ameríndio, sobre uma exposição da qual fez parte da organização:

A natureza da arte é ser transformadora. O que eu vejo é a limitação da ideia de arte que o ocidente consagrou. Na cosmovisão indígena não existe uma separação entre viver e fazer qualquer outra coisa. Não tem artista. O que me preocupa é uma tendência crescente de aproximação dessa criação chamada “arte indígena”, chegar ao ponto de perder a identidade e começar a ter artista. Eu não sou um artista. E eu não faria uma lista de pessoas que seriam artistas. Quando a gente fez a “Mira!” a gente reuniu obras de diferentes

peessoas, diferentes culturas, mas a gente não chamou ninguém de “os artistas”. Assim como agora na Bienal de cinema a gente evitou chamar o pessoal de cineastas. O catálogo chama eles de realizadores. Eles são realizadores. Fizeram isso. Não tem ninguém afirmando que eles vão ter uma carreira profissional fazendo filmes. Essas pessoas caçam, pescam, fazem roça, casa e eventualmente um ou outro fizeram filmes (Entrevista com Ailton Krenak, outubro de 2016, in Jaenisch, 2017).

Referências

84

GELL, A. 2018. *Arte e Agência*. São Paulo, Ubu, 400 p.

_____. 2001. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ*. Rio de Janeiro, p. 174-191.

JAENISCH, D. B. 2017. Poéticas e políticas da relação: apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na assembleia constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea. *Iluminuras*, **18**(43):215-239.

LAGROU, Els. 2009. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte, ComArte, 322 p.

_____. 2007. *A fluidez da forma*. Rio de Janeiro, Topbooks, 565 p..

_____. 2013. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: C. SEVERI e E. LAGROU. *Quimeras em diálogo: grafismos e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 334 p

SHINER, L. 2001. *The invention of art: a cultural history*. Chicago, The University of Chicago Press, 352 p.

TUPÃ, M. “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram’, diz liderança indígena”. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>. Acesso em: 05/02/2019.

VELTHEM, L. H. 2009. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*. **15**(1):213-236.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2015. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 288 p.

Pagiwuguwo: tornemo-nos corpos! **A formação corpórea no rito funeral Boe¹**

Alice Lino Lecci

Premissas para uma estética indígena Boe

86

Segundo Herbert Marcuse, “estética” denota na sua concepção originária a relação “entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade” (Marcuse, 1978, p. 156), de modo que nessa experiência preserva-se “a verdade dos sentidos”, dada a harmonia obtida, “na realidade da liberdade”, entre a “sensualidade e intelecto, prazer e razão” (Marcuse, 1978, p. 156). A experiência estética se ambienta no campo dos sentidos, é fundamentalmente intuitiva, subjetiva e logo receptiva, contudo, a imaginação ao estabelecer um livre jogo com a faculdade do entendimento, mostra-se produtiva ao criar a beleza.

Em termos kantianos, no ajuizamento estético do belo, a harmonia entre essas faculdades mencionadas tanto precede o sentimento de prazer quanto é o fundamento para o mesmo. No caso, a imaginação possibilita a multiplicidade da intuição, enquanto o entendimento determina a coesão de tais representações. Desse modo, tem-se erigido um conhecimento em geral mediado pela percepção sensível de um objeto ou da representação do mesmo, para o qual será requerido “a comunicabilidade universal subjetiva” (Kant, 2005, p. 62). Em outros termos, trata-se da constatação “de que esta relação subjetiva, conveniente ao conhecimento em geral, tem de valer também para todos [...]” (Kant, 2005, p. 62).

Em suma, o juízo estético da beleza traduz-se, portanto, em um acordo entre as faculdades da imaginação e do entendimento, de modo que não há limites

1. Meus agradecimentos a Félix Adugoenau Rondon, cujas correções e sugestões contribuíram para esse texto e a Shumaker Faresin Ado Ekureu, quem disponibilizou as fotografias do rito funeral Boe.

impostos pelos conceitos a fim de assinalar uma regra específica de conhecimento. Na dimensão estética, sob a concepção de Marcuse, os sentidos se reconciliam com o intelecto, ou seja, a liberdade se encontra com a natureza, afinal,

a disciplina da estética instala a ordem da sensualidade contra a ordem da razão. Introduzida na filosofia da cultura, essa noção almeja uma libertação dos sentidos que, longe de destruir a civilização, dar-lhe-ia uma base mais firme e incentivaria muito as suas potencialidades. Operando através de um impulso básico – nomeadamente, o impulso lúdico – a função estética ‘aboliria a compulsão e colocaria o homem, moral e fisicamente, em liberdade’ (Marcuse, 1978, p. 163).

87

A dicotomia entre os sentidos/sentimentos e a razão inerente à história do pensamento ocidental, como indicada por Marcuse, não estrutura a percepção de mundo da etnia indígena *Boe*, conforme veremos adiante. Até porque, no âmbito político e moral, a formação desse grupo étnico ainda se dá a partir do que se convencionou chamar na perspectiva ocidental, mitologia. Nesse prisma,

o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...] uma espécie vegetal, um comportamento humano [...] É sempre, portanto, uma narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (Eliade, 1972, p. 11).

Dito isso, a análise que se segue parte do pressuposto de que o rito funeral *Boe*², conforme trataremos adiante, constitui-se enquanto uma experiência estética, na medida em que a sua realização compreende os cantos, entoados em língua originária (*Boe Wadáru*), cujas letras aludem à mitologia milenar do *Boe Akaru*, isto é, às práticas e aos saberes dos seus chefes ancestrais, passados de geração em geração. Esses cantos ainda são acompanhados de instrumentos musicais, como o tambor, maracás, instrumentos de sopro, além das danças, que se equiparam a um evento performático. Na vivência dos ritos, essas práticas artísticas aparecem intrínsecas à vida, sendo que a fruição das mesmas propicia a formação corpórea dessa etnia indígena, ou seja, possibilita o conhecimento acerca da sua identidade mediante determinada afetação sensorial e cognitiva.

O propósito desse capítulo é, então, discutir a relevância da prática do rito funeral para a educação corpórea desses indígenas no tocante ao *Boe Akaru*. Trata-se, deste modo, de entender, em alguma medida, como tais práticas artísticas trazem à tona e revitalizam a identidade desse grupo étnico, de modo a propiciar a compreensão que essa sociedade tem de si. Para tanto, lançamos mão, em especial, dos argumentos de Félix Adugoenau, indígena *Boe*, do clã *Baádo Jebáge*, metade exogâmica *Ecerae*, na caracterização de seu grupo étnico, a fim de compreender as especificidades concretas e particulares da sua cultura.

A identidade da etnia indígena *Boe* será discutida também por meio dos aspectos históricos, linguísticos e psicológicos, conforme apresentados por Kabengele Munanga. E por fim, de forma breve, realiza-se um deslocamento de

2. De acordo com os comentários de Félix Adugoenau a esse texto, atualmente, as Terras Indígenas *Boe* compreendem a Terra Indígena Tadarimana – Município de Rondonópolis/MT: aldeias Tadarimana (erroneamente das palavras Tadari e Umana, Tadari Umana – Irmão primeiro de tadari. Tadari é um tipo de tubérculo) e Pobore (Água que corre, corredeira de água); Terra Indígena Teresa Cristina – Município de Santo Antônio de Leverger/MT, aldeias: Córrego Grande (chamado pelo povo Bororo de Korogedo Paru – Foz do rio Korogedo) e Piebaga (erroneamente das palavras (Ipie Baga – Lugar das Ariranhas); Terra Indígena Jarudore – Município de Poxoréu/MT, Terra Indígena Perigara – Município de Barão de Melgaço/MT e Terra Indígena Meruri “(*Meru* = arraia + *Ri* = morro = Morro da Arraia)” (Adugoenau, 2015, p. 43). A extensão das terras indígenas *Boe* é de 33.226,7806 ha (1.332,26 Km²), o que equivale a 0,14% (Porto Carrero, 2001, p. 29) do território do estado do Mato Grosso e tem uma população estimada em 2.348 pessoas (IBGE, 2010). Dentre essas, somente a Terra Indígena Teresa Cristina ainda não teve as suas terras homologadas. A Terra Indígena Jarudori, por sua vez, teve as suas terras continuamente invadidas por posseiros e fazendeiros. De acordo com os registros não indígenas, o povo *Boe* ocupou no passado um território de aproximadamente 400 mil Km², com uma população estimada em 10 mil indivíduos (Adugoenau, 2015, p. 32).

certos argumentos constitutivos do conceito ontológico de trabalho de Herbert Marcuse, referentes ao caráter da permanência e da continuidade, com o propósito de se discutir a prática dessas “artes” rituais. Desde já, sustenta-se que essas podem ser compreendidas como uma busca contínua da realização da existência *Boe*, que gera algo permanente, no seio da sociedade, para além da existência particular de seus indivíduos, ou seja, a sua identidade.

A arquitetura da aldeia e a organização social *Boe*

89

Começemos com uma sucinta descrição de alguns aspectos da organização político social inerente à arquitetura circular da aldeia (*Bóe é-wa*). A mesma constitui-se por dois pólos exogâmicos, os *Ecerae* e os *Tugo Arege*, cada qual com seus clãs e subclãs. Ao norte da aldeia estão as casas (*Bái Boe*) pertencentes aos nomeados *Ecerae*, que, por sua vez, abarcam os seguintes clãs e seus respectivos totens: *Bakoro Ecerae* (Espírito Bakororo, chefes), *Bokodóri Eceráe* (Tatu Canastra), *Kíe* (Antas), *Baádo Jebáge* (Construtores da aldeia, onça). Ao sul, encontram-se os *Tugo Arege*, compostos pelos clãs *Páiwoe* (Bugios), *Apiborége* (Acuri), *Iwagúdu* (Gralhas) e *Aróroe* (Larvas). A designação dos subclãs define a localidade das casas dentro do próprio clã, a saber, *Cebegiwúge* significa o que mora abaixo, *Cobugiwúge* denota aquele que mora acima e *E-iadadawúge* localiza-se ao centro do espaço reservado para cada clã na aldeia.

A aldeia circunscreve um diâmetro de aproximadamente 100 m², sendo que a localização das casas determina uma mesma distância entre as mesmas e também uma distância equivalente com a casa localizada ao centro, o *Bai Managejewu* “(lugar onde se come fraternalmente)” (Adugoenau, 2015, p. 24) ou *baito*. Segundo observações de Levi Strauss, a aldeia Quejara, em 1936, o *baito* apresenta cerca de “vinte metros de comprimento por oito de largura” (Strauss, 1998, p. 205), enquanto as casas que o circundavam mediam “aproximadamente doze metros por cinco” (Strauss, 1998, p. 204). Lá “dormem os adolescentes; nas horas de folga, os homens casados ali fazem a sesta, conversam e fumam seus grandes cigarros enrolados numa folha seca de milho” (Strauss, 1998, p. 213). Enfim, trata-se de um espaço interditado às mulheres, que, então, abriga os

homens, quando os mesmos não estariam envolvidos com atividade de caça, pesca e onde também se realizam certas práticas ritualísticas.

De acordo com Novaes, a igualdade expressa nas distâncias entre essas casas implica traços morais de uma sociedade que preserva relações igualitárias em seu meio, de modo que os clãs que a constituem “mantêm entre si uma relação de complementaridade nas suas diferenças, e não uma relação do tipo dominação/subordinação, tal como ocorre entre nós (Novaes, 1983, p. 2). Nesse sentido *Adugoenau*, argumenta que, na cosmologia *Boe*, não há uma sobreposição hierárquica entre as metades contrárias, sendo que o seu povo apresenta uma organização binária inclusiva, ou seja, as partes se completam mutuamente, ou ainda, uma parte não existe sem a outra. Isso porque entendem que “nada no mundo está completo. Então é preciso esse completar dos entes sociais humanos, espirituais em suas dimensões específicas com suas diferenciações, como num encaixe harmonioso de peças de quebra cabeça” (Adugoenau, 2015, p. 83-84). Assim, apesar da diferença relativa à cultura material e imaterial pertencente a cada clã, a qual norteará moralmente a conduta de cada um de seus membros, não há disputas no sentido da defesa de interesses particulares. Até porque, a partir das orientações do *Boe Akaru*, determinam-se relações de união, cuidado e reciprocidade entre as metades opostas. Para Strauss,

essa colaboração não exclui a rivalidade: há um orgulho de cada metade e ciúmes recíprocos. Portanto, imaginemos uma vida social a exemplo de dois times de futebol que, em vez de procurar contrariar suas respectivas estratégias, resolvessem utilizá-la uma e outra e calculassem o placar pelo grau de perfeição e de generosidade que cada um conseguisse alcançar (Strauss, 1998, p. 208).

Essa mesma lógica que define ações solidárias de respeito mútuo compreende a percepção que os mesmos têm da relação conjugal entre os homens e as mulheres. Como se trata de uma sociedade exogâmica matrilinear, os *Ecerae* e os *Tugo Arege* se fundem na união conjugal.

A estrutura da aldeia, segundo a tradição, é mantida pelos casamentos que são decididos pelas mulheres [...]. A mãe, responsável pela realização do ritual de matrimônio e a orientação de suas filhas, receberá seus genros com as filhas

em sua casa [...]. As filhas ampliarão com seus filhos e marido a família e o clã, numa mesma casa. Conforme se ampliam as famílias, as casas podem crescer ou as famílias mudarem de aldeia, mas a posição será mantida na estrutura da aldeia, atendendo a localização reservada ao clã materno em todas as aldeias bororo (Adugoenau, 2015, p. 35).

91

No que se refere à complementaridade entre o mundo físico e o espiritual, observa-se que a planta esquemática da aldeia física reserva espaços próprios para o *aroe* (alma) e os espíritos do universo representados, em especial, no rito funeral. No lado leste da aldeia, encontra-se o *Mano Pá* (local do *Mano*), lugar reservado ao *Aroe Itubore*, o chefe ancestral que quando vivo chamou-se *Akarúio Boróge*. Nesse ambiente, são confeccionados cilindros de talos de palmeira de buriti, que serão carregados nos ombros pelos homens em uma corrida, que exigirá força e resistência à dor e ao cansaço, como uma forma de homenagear o falecido durante o rito funeral (cf. Adugoenau, 2015, p. 29 e 87) Já a oeste da aldeia, no *Aije Muga* encontra-se *Aroe Bakororo*, quem em vida era o chefe *Baitogógo*. Nesse lugar, o espírito *aije* chega e permanece urrando até o tríduo funerário, quando se entoam os cantos que o reverenciam e se dá a apresentação com os zunidores de madeira, como veremos com mais vagar adiante. Os chefes referidos acima recebem a alma dos mortos na aldeia pensada no plano metafísico.

A formação corpórea Boe na vivência clânica

O *Boe Eimejerage* são os/as chefe/as, quem dispõe de certo prestígio junto ao povo indígena *Boe*, por serem dotados “das virtudes necessárias” para promover “o bem do outro com formas e recursos para interagir com os demais de uma comunidade na condução, organização e ordenamento da aldeia em que reside” (Adugoenau, 2015, p. 107). Na atualidade, segundo Adugoenau, o *Boe Eimejera* (Chefes *Boe*) e a *Boe Eimejerago* (Chefas *Boe*) se queixam acerca da perda de um senso de coletividade percebido nas relações sociais na aldeia, que refreia a comunicação entre os seus membros, de modo a torná-los insensíveis com relação aos problemas de seus concidadãos. A falta dessa consciência coletiva

é tida como caótica pelos anciãos e anciãs, já que a mesma possibilitaria analisar em conjunto problemas existentes em meio a essa sociedade e considerar a necessidade de mudanças a serem realizadas a fim de conter ou ao menos amenizar situações futuras desfavoráveis para a aldeia como um todo. Nesse contexto, os anciãos e anciãs dirigem críticas à educação escolarizada estadual implantada nas aldeias *Boe*, visto que a perspectiva apresentada nesse formato de educação “não atende a situação de vivência em comunidade” (Adugoenau, 2015, p. 80), pois não promove “a educação corpórea das crianças pautadas nos preceitos da ‘espiritualidade bororo’” (Adugoenau, 2015, p. 42).

A arrogância e o desrespeito são percebidos nas relações sociais entre o povo *Boe* quando o sujeito fala de si próprio, das suas conquistas pessoais, suas posses, seus feitos e busca, portanto, enaltecer a si mesmo. No tocante às posses, de acordo com a formação tradicional *Boe*, “a forma clássica de se fazer ouvir é *pagore* (nós (todos) temos), *pago* (de todos nós), *pawai* (nossa casa)” (Adugoenau, 2015, p. 45). São nesses termos que os chefes devem articular a sua fala em público, haja vista que

na educação originária *Boe*, pessoa que fala de si, é vista na condição de arrogante, desrespeitosa e não qualificada para se tornar um líder de seu povo, de um grupo e muito menos conduzir uma ação que envolve o coletivo, mas muitos utilizam o poder do salário para fazer tal ato (Adugoenau, 2015, p. 45).

Diante da perda significativa evidente da consciência coletiva no cuidado do outro, a resolução apontada pelos *Boe Eimejerage* apresenta-se na forma de uma pergunta, a saber, “por que não tentar ‘viver’ com as crianças e jovens clinicamente?” (Adugoenau, 2015, p. 81). Em sua pesquisa, *Adugoenau* observa que os chefes não utilizaram a palavra “ensinar” tampouco “educar”, mas, ao invés disso, “viver” a partir das orientações clínicas. A argumentação prossegue, em diálogo com Viveiros de Castro, de modo a evidenciar que para uma formação adequada à cosmologia *Boe* tem que se considerar a alteridade desse corpo, que por sua vez, abrigaria seus próprios “afetos”, “afecções” e “capacidades” (Viveiros de Castro, 1996, p. 128). Disso resultaria a diferente perspectiva de mundo, que, por sua vez, orienta formas distintas de agir, pensar e sentir em sociedade. Para Viveiros de Castro, o corpo seria o intermediário “entre a subjetividade formal

das almas e a materialidade substancial dos organismos” e, assim, o lugar de “origem das perspectivas” (1996, p. 128).

Conforme *Adugoenau*,

é no corpo que a criança é educada pelos familiares desde antes do nascimento. Toda criança, assim como toda pessoa, nas mais diferentes fases da vida, passa por um processo de educação que a marca em sua corporeidade, que varia de acordo com o gênero, o sub-clã, o clã e a metade exogâmica e a idade [...], pois são nas experiências vivenciadas nos rituais que sua corporeidade vai se educando cosmologicamente (Adugoenau, 2015, p. 109).

93



Rito Funeral Boe. Iniciação dos jovens: *Boe Etoe Erudodu Aijeji* Aldeia Tadarimana, 2018.

Fotografia: Shumaker Faresin Ado Ekureu

A formação corpórea a partir do *Boe Akaru* entre as crianças e os jovens se dá tanto na casa clânica, ou seja, na casa da mãe (*Bai Managejwu*) quanto nas práticas ritualísticas, o que possibilita a constituição do corpo do indígena *Boe* no âmbito social e físico. Para tanto, ocorre primeiramente o sentimento de pertença de cada um com relação ao seu respectivo subclã, clã, metade exogâmica, ou seja, o reconhecimento de si enquanto membro dessa sociedade singular, que vive sob os preceitos da sua história e ancestralidade.

Em seguida, deve haver o reconhecimento público do pertencimento clânico por parte dos outros membros do clã. Como dissemos, devido ao fato dessa sociedade ser matrilinear, o indivíduo será reconhecido a partir do clã de sua mãe. Contudo, para que ele seja considerado como tal, deve apresentar na constituição de si os valores, que definem a percepção de mundo do seu clã e mesmo certas normas de conduta, enfim, práticas constituintes dos costumes do mesmo. Em sendo assim, essas características poderão ser reconhecidas pelos/as outros/as também pertencentes ao clã. Conforme nos relata Adugoenau,

tem que haver o reconhecimento do outro e/ou outros. O outro indivíduo e/ou outros indivíduos do povo Bororo devem reconhecer-me enquanto parte integrante do clã e com as mesmas características, igual a eles. E para tal há certa comparação de ser igual a eles, dentro do que o *Bakaru* orienta. Então é preciso pensar como eles. Viver como eles. Pensando e vivendo como eles, então você passa a sentir as coisas como eles e passa a ver as coisas como eles e torna-se um deles. E, então, eu sou reconhecido na condição *Boe* (2015, p. 57).

A formação corpórea *Boe* compreende a constituição de corpos saudáveis, aptos para a aprendizagem, o que ocorre por meio do “ensinamento de valores morais e éticos, mediante a ingestão de alimentos adequados e a prática de técnicas corporais” (Adugoenau, 2015, p. 57), visíveis nos ritos, nas caças e pescas coletivas. O êxito da educação cosmológica *Boe* se traduz na sobrevivência física desse povo, na preservação da sua identidade e da sua concepção de mundo, haja vista que na atualidade esses corpos encontram-se cingidos por hábitos alimentares alheios a sua cultura, ademais estão sujeitos às noções político-econômicas capitalistas, à religião cristã e à educação escolarizada (cf. Adugoenau, 2015, p. 73).

Rito funeral: identidade e resistência

Nos funerais, ainda na atualidade esses indígenas se deslocam de aldeias próximas à enlutada e se unem, conforme o preceito de respeito mútuo determinado pelo *Boe Akaru*, a fim de prestar suas homenagens ao finado e

à sua família clânica. Nessa ocasião, nota-se também a solidariedade no fato de que a realização do rito funeral cabe à metade exogâmica oposta a que perdeu o seu ente.

Como dissemos, o rito funeral *Boe* compreende os cantos, entoados em língua própria, cujas letras evocam a cosmologia milenar do *Boe Akaru*. Esses são acompanhados de instrumentos musicais, como do *ká* (tambor), *Bapo Kurireu* (grande maracá), *bápo rógu* (pequeno maracá), *pána* (instrumento de sopro) e o *íka* (instrumento de sopro), além das danças, da ornamentação dos corpos com os enfeites plumários, pinturas faciais e corporais. Nessa ocasião, utiliza-se também do *paríko*, o diadema de penas de retrizes de araras, que simboliza o equilíbrio entre o mundo material e espiritual, pois “é uma ferramenta para lidar com as almas dos mortos bororo nos rituais sagrados” (Adugoenau, 2015, p. 84). A representação binária inclusiva presente na cosmologia *Boe* também se expressa materialmente no *paríko*, visto que as plumagens brancas dispostas nas maiores penas de araras seria o local onde as almas se alojam na ocasião do rito funeral. A ornamentação dos corpos também se dá mediante a utilização de *ẹbukejéwu*, viseira de penas, do *Bóe e-kána kajejéwu*, braceletes amarrados aos braços abaixo das axilas, além do *tóro*, uma espécie de saia longa feita de broto da palmeira babaçu.

95



Rito Funeral Boe: *Tibae Tawado*. Aldeia Tadarimana, 2018.

Fotografia: Shumaker Faresin Ado Ekureu

De acordo com os anciões e anciãs, por meio dos cantos, os indígenas *Boe* revivem a história de seus chefes ancestrais ao rememorarem seus feitos. Desse modo, os costumes e hábitos originários são revitalizados na aldeia. Na presentificação dos seres mitológicos, mediante os cantos, os *Boe* compreendem quem são, de fato, e assim se tem assegurado a permanência dessa identidade para os tempos vindouros. Os cantos trazem à tona os sentimentos e a compreensão em torno do pertencimento étnico clânico por possibilitarem o acesso a sua história ancestral (cf. Adugoenau, 2015, p. 73).

São cantos que relembram a todos das façanhas dos heróis culturais, fundadores das regras da vida social, das disputas entre esses personagens míticos e do modo como foram resolvidas; os cantos rememoram os pontos geográficos mais importantes do território da sociedade bororo, os recursos aí existentes em termos de fauna e flora, as técnicas de caçada e pescaria (Novaes, 2006, p. 284).

Durante o rito funeral, mediante as diversas apresentações do *aróe e-tawujédu*³, definido como a “representação de almas, espíritos, antepassado ou seres primaciais” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 120) tem-se constituído o *locus* privilegiado da formação corpórea *Boe*. Essas apresentações aglutinam a música, a dança, a poética do *Boe Akaru*, a beleza dos corpos ornados e, assim como ocorre na linguagem performática, distanciam-se do gestual corriqueiro do dia a dia com o intuito de “representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo” (Cohen, 2002, p. 58). Nesse sentido, os corpos dispostos no *aróe e-tawujédu* “fazem de si mesmo” (Cohen, 2002, p. 58) símbolos da sua história ancestral, cuja compreensão ocorre mediante as relações harmoniosas entre a percepção sensível e as faculdades cognitivas.

Dentre as diversas apresentações do *aróe e-tawujédu*, destacaremos a referente ao *aije-doge aroe* na descrição, que se segue. O espírito *aije*⁴ representado nesse rito se refere a um felino extraordinário. Conforme os comentários

3. De acordo com a Enciclopédia Bororo, compreende-se a etimologia do termo *aróe e-tawujédu* por “*aróe* alma, espírito, antepassado ou ser primacial; e (d) eles”; *tawujédu*, representação. (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 120).

4. De acordo com as correções de Félix Adugoenau ao presente texto, sobre a etimologia de *aije*, “*ai* é nome ritual de jaguar” e também um termo geral para felino (*ai*: felino; *ae*: felinos).

de *Adugoenau* ao presente texto, as anciãs e os anciões *Boe* afirmam de forma unânime, que “no passado havia feras que atualmente são desconhecidas aos Bororo”. Inclusive, “as letras dos cantos guardam nomes de feras que atualmente não existem mais. Os ‘Bororo de cima’ dizem que antes era um felino parecido com o tigre, sendo que o jaguar veio muito tempo depois. O *boe eimejera*, *aroe etawara are*⁵ e *bari*⁶ Tiago *Aipobureu*, que viveu na época da aproximação dos missionários em Meruri (1902) afirma que era o tigre”.

Trata-se de uma apresentação interdita às mulheres e crianças, pois segundo *Adugoenau*, as mulheres estão associadas à vida terrena devido à capacidade da gestação, cabendo aos homens, então, a vivência relacionada aos espíritos e às almas. Ao morrer, os *Bóe* se compreendem como *aróe* (alma, espírito, antepassado) e têm imediatamente seus rostos cobertos por um abanico trançado em palha e o corpo por uma esteira, para que as mulheres e as crianças não a vejam. Na língua *Boe*, o termo reservado às mulheres é *aredu*, cuja etimologia designa aquela que tem a semente. Enquanto o homem, designado como o *imedu*, o “cerne de madeira que fica ao lado” (*Adugoenau*, 2015, p. 88) deve

5. Termo utilizado para designar o Xamã das almas, na cultura *Boe*. Trata-se de um indígena que realiza a mediação entre as almas dos antepassados e os *Boe* vivos. Trata-se, portanto, daquele/a que detém a habilidade de evocar e se comunicar com as almas, de “predizer o futuro; indicar o lugar propício para a caça ou a pesca; curar doenças e transformar-se em animal venatório” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 116). Comumente, o xamã se transforma “em anta, arara, lontra, ou peixe, para satisfazer os desejos dos bororo. Se, no exercício desse último poder, for flechado, morre somente o animal que ele encarna” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 116). “O *aróe atawara are* é capaz de transformar-se em lontra para pescar e em ave de rapina para caçar pássaros comestíveis. Pode mudar-se em anta para fornecer boa caça aos índios; para iniciar seus ritos (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 251).

6. Termo utilizado para designar o Xamã dos espíritos, cuja escolha se dá por um *bópe* (espírito). “Os primeiros sintomas dessa escolha são sonhos ou visões de coisas extraordinárias fora do sono. O indigitado deverá conservar secretas essas manifestações, sob a pena de ser abandonado pelo espírito que elegerá outro. O iniciado será real e definitivamente *Bári* se obedecer conscientemente aos convites do espírito. As modalidades dessa espécie de contrato são, em geral, assim: durante o sono o futuro xamã recebe um convite por parte de um espírito de ir caçar sozinho no coração da selva. Lá chegando, aparece-lhe o espírito, quase sempre com aspecto de macaco, que lhe pergunta se lhe quer pertencer de alma e corpo. O índio [...] caso queira, declarará sua obediência: entregando-lhe arco e flechas e com isto a sua liberdade, alma e corpo, recebendo em troca grandes poderes” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 243) [...], a saber, “dele depende a marcha normal e extraordinária da aldeia se é capaz de impor-se com fatos e curas fora do normal” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 243). Ademais, o *Bári* pode também “predizer o futuro, seja durante suas evocações, seja como consequências de seus sonhos” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 244). Para mais detalhes ver Albisetti e Venturelli, 1962, p. 239-53.

assegurar a proteção da sua mulher, seus filhos e filhas, da sua família clânica, enfim, da aldeia como um todo.

De acordo com o *Boe Akaru*, na mitologia referente ao espírito *aije*, o índio *Rubúgu*, pertencente ao subclã *Páiwoe Cebegiwúge*, teria encontrado o *aije* ainda bem pequeno. Desde então, passou a criá-lo em um recipiente de cerâmica, dizendo: *aijédo áki in'ái*, ou seja, torna-se um felino terrificante para mim. Em seguida, pôde constatar, então, o crescimento do animal. Contudo, não consegue agradar o espírito *aije* com sua dança, pois lhe faltava o *paríko* (diadema de penas). Impulsionado por essa insatisfação, o chefe *Baitogógo*, do clã *Aróroe*, toma para si o felino ao seduzi-lo com a sua dança, que, por sua vez, ostenta o *paríko*. Feito isso, ele foi capaz de determinar os locais, onde o felino habitaria, distante da visão e da audição dos *Boe*. Entretanto, antes de partir para os lugares designados por *Baitogógo*, o *aide* lhe diz para confeccionar umas tabuazinhas pisciformes de madeira, do tipo *bíe* (jenipapo), *mána í* (lixeira) ou *padagí* (pateiro) se caso tivessem saudades dele (cf. Albisetti e Venturelli, 1969, p. 120-5).

Cada tabuazinha, também conhecida como zunidor de madeira, é ornada por desenhos geométricos e amarrada a um cordel. Esse, por sua vez, está atado ao *iwara*⁷. Na apresentação do *aije-doge aróe*, os homens “imprimem com ambas as mãos um movimento rotativo à vara. Sob a ação da força centrífuga, a tabuazinha gira quase horizontalmente sobre a cabeça de quem a dirige” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 19) e emite um som estrondoso, que se equipara ao esturro de um tigre.

A apresentação, em questão, pertence ao clã dos *Aróroe*, porém, eles

convidam homens da metade oposta i.e. dos *Eceráe* para executá-la [...]. Os representantes, em número arbitrário, têm os corpos e os cabelos inteiramente recobertos de branco nóa, tabatinga. Na frente, um arco preto de pasta de pó de carvão, de concavidade para cima, une as têmporas. Dois riscos da mesma substância, partindo das extremidades exteriores dos olhos, vão ter às orelhas, e dois outros, arqueados, provindo das narinas, como que fecham

7. A etimologia do termo *iwára* compreende *íwa* (taquara) *rá* (dureza). Trata-se, portanto, de um “ramo reto e duro como taquara” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 674).

a boca em duas garras. Sobre o peito uma faixa, também preta e curva, une as clavículas (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 125-6).

99

Segundo os dizeres de um *Boe Eimejerage* (chefes/as), por meio do *aíje-doge aróe* se equilibra o *raka*, tido como a “energia dos corpos” (Adugoenau, 2015, p. 56), que, por sua vez, pode impulsioná-los à execução de ações benéficas ou danosas. Desse modo, as apresentações do *aróe e-tawujédu* propiciam certo equilíbrio, de modo a acalmar os ânimos na aldeia. É digno de nota, que os *Boe* se consideram dotados de atributos ruins e benéficos, ou seja, são capazes de fazer tanto o bem quanto o mal a si mesmos e aos outros, o que os mobilizam na busca constante do equilíbrio entre essas forças. Assim, além de “retirar a energia dos corpos”, a apresentação do espírito *aíje* promove “o fortalecimento de cuidado recíproco das metades exogâmicas” (Adugoenau, 2015, p. 56), haja vista que evidentemente certas atitudes podem lesar o outro em sociedade.

De acordo com a cosmologia *Boe*, o *Bope* (*maereboe-doge*), associado ao princípio ativo *raka*, seria o móbil das transformações orgânicas inerentes ao nascimento, puberdade e também o responsável pela putrefação dos corpos após a morte (cf. Novaes, 2006, p. 292). O *Bope* pode manifestar-se como um espírito ruim (*pegareuge*) e seria, então, quem promove as avarias sentidas pelo povo *Boe*. Em contrapartida, haveria também o *Bope* bom (*pemegareuge*), que, por sua vez, asseguraria a proteção dos mesmos, de modo a auxiliar o xamã (*baire*). Nessa concepção, os espíritos do *Bope* estão subordinados ao *Maereboe-doge Etú-o*, tidos como o pai e a mãe dos espíritos ou como *Meri* e *Ari*, o Sol e a Lua, respectivamente (cf. Souza, 2014, p. 38). Ainda na nos dias de hoje, no cotidiano dessa sociedade, há uma orientação para que não se pronuncie a palavra *Bope*, pois se compreende que tal ação poderia atrair o mal.

Conforme *Adugoenau*, o corpo *Boe* “aprende e compreende-se pelos sons, cheiros, sensações térmicas e gustativas” (Adugoenau, 2015, p. 13), sendo que ocorre, sobretudo, no rito funeral a possibilidade dessa formação sensível no tocante à cosmologia desse grupo étnico. É digno de nota que o corpo *Boe*, durante esse rito, também “sangra as dores desta aprendizagem” (Adugoenau, 2015, p. 13), visto que a dor da perda é materializada por meio da escarificação da família e dos amigos próximos ao falecido: “recortam-se sem piedade o peito, os braços, as pernas, as coxas, o rosto, deixando cair abundante sangue

sobre” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 651) a esteira que cobre o falecido. Para tal, utilizam a *baríga* (pedaços de quartzo), dentes de piranha e na atualidade, pedaços de vidro. Nessa ocasião, vale observar que aqueles indivíduos que se predispuseram a se escarificar adquirem junto aos pais do finado, ou representantes dos mesmos, “um parentesco de honra” (Albisetti e Venturelli, 1962, p. 651). Os objetos cortantes são, então, entregues aos pais do falecido que, tão logo os recebem, tentam se cortar, mas são impedidos. Eles mesmos destruirão tais objetos em meio ao pranto.

A vivência no rito funeral define-se, portanto, como uma experiência estética, na medida em possibilita a formação do povo *Boe* segundo os preceitos do *Boe Akaru* de união, igualdade, cuidado e respeito recíproco. Mediante os cantos, as danças, os toques dos instrumentos musicais, as pinturas corporais, faciais e os ornamentos plumários invoca-se a cosmologia, que impõe o ritmo e a permanência à identidade desse grupo étnico. Em outros termos, as práticas artísticas inerentes ao rito funeral determinam a compreensão que essa etnia tem de si por meio da consciência histórica e ancestral adquirida em detrimento à dominação física e simbólica, às quais são submetidos desde o primeiro contato com o colonizador.

100



Rito Funeral Boe: *Tibae Tawado*. Aldeia Tadarimana, 2018.

Fotografia: Shumaker Faresin Ado Ekureu

De acordo com Kabengele Munanga, a identidade de um grupo étnico define-se segundo critérios linguísticos, psicológicos e históricos, sendo que em termos ideais os três fatores deveriam apresentar-se simultaneamente. O primeiro aspecto, além de se referir especificamente à língua originária de certa sociedade, manifesta-se também em outras formas de linguagem. No caso do povo *Boe*, essas formas de comunicação são verificáveis na música entoada na língua *Bóe Wadáru*, no corte de cabelo tradicional, nas pinturas faciais e corporais, nos adornos plumários, enfim, nos adereços e letras musicais que comunicam o pertencimento clânico de cada indígena.

101

O fator psicológico, por sua vez, compreende a forma como esses indígenas se reconhecem com relação ao seu subclã, clã, metade exogâmica e com seu grupo étnico como um todo. Além do mais, diz respeito também a como são percebidos pelos outros, sejam eles membros do mesmo clã, do grupo étnico e não indígenas.



Rito Funeral Boe: *Tibae Tawado*. Aldeia Tadarimana, 2018.

Fotografia: Shumaker Faresin Ado Ekureu

Já o aspecto histórico se apresenta como o de maior relevância para a conformação da identidade, justamente porque:

constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo através do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. O essencial de cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo sofrimento, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-las às futuras gerações (Munanga, 2009, p. 12).

102

Como se observa nos argumentos acima, os esforços do povo *Boe* em manter seus ritos traduzem a insistência em preservar a sua história ancestral, pois sem a mesma se perderia o senso de coesão e continuidade deles. Ademais, por meio do conhecimento da própria história, tem-se assegurada a autoestima desse povo. Mediante as diversas apresentações do *aróe e-tawujédu* no rito funeral, eles/as rememoram as façanhas de seus chefes ancestrais nas suas relações com seus concidadãos ou mesmo com os seus inimigos, com o território e a natureza, assim, determina-se algum conforto e segurança dada à astúcia, sensibilidade, destreza e coragem representadas. Os ritos são, portanto, repositórios dos saberes e práticas originárias *Boe*, capazes de organizar essa sociedade na sua estreita relação com a sua história ancestral e a natureza, na medida em que são determinantes para a constituição dos corpos *Boe* no tocante ao conhecimento que eles/as tem de si mesmos.

Ainda nesse contexto dos esforços para se preservar a história e a cosmologia *Boe*, há de se considerar a presença da evangelização há mais de um século nessas aldeias, de modo a promover uma instrução dogmática cristã, que se distancia da sua cultura originária. Sabe-se da proibição imposta pelos Salesianos referente à prática do rito funeral e a fala na língua *Boe Wadáru*, o que ocasionou o desencanto dos indígenas da aldeia Meruri, que, inclusive, pararam de ter filhos/as. Contudo, os mesmos construíram o *baito* na mata, para a prática de seus ritos, longe da possível averiguação dos Salesianos, mas foram descobertos e tiveram a sua casa ritual queimada.

Aqui merece destaque, o testemunho de *Adugoenau*, em sua dissertação de mestrado, sobre aprender a temer não somente o inferno, mas as freiras, que o educaram desde os seus seis anos e também certo padre, que ainda morava na aldeia Meruri nos idos de 2015 (Adugoenau, 2015, p. 47-46). Por outro lado, a convivência com seu avô materno lhe proporcionaria o conhecimento acerca da honra de se morrer por Meruri, além das indicações geográficas do caminho que deveria seguir para se encontrar com seu povo, em outras aldeias, caso a sua aldeia fosse atacada pelos não índios (cf. Adugoenau, 2015,, p. 48).

A prática do rito funeral ainda nos dias de hoje define-se como um ato de resistência, na medida em que a mesma os nutrem das habilidades necessárias para se relacionarem entre si, segundo os preceitos do *Boe Akaru*. Em analogia com certos aspectos do conceito ontológico de trabalho de Herbert Marcuse, o rito funeral pode ser compreendido como um “fazer consciente” que tem como desígnio “produzir e conduzir adiante a existência e seu mundo como um mundo apropriado, adequado” (Marcuse, 1998, p. 20). Nessa perspectiva, o “acontecer da vida humana é *práxis* no destacado sentido de que o homem precisa *fazer* a sua própria existência – de maneira a aceitar isso como tarefa a ser cumprida” (Marcuse, 1998, p. 19). Não se trata evidentemente de uma atividade ininterrupta, mas, sobretudo, de uma constante disposição humana na busca pela sua autorrealização.

No caso da cultura *Boe*, observa-se na prática das “artes” rituais essa necessidade contínua de uma auto-elaboração, capaz de definir um modo próprio desse grupo étnico se inserir na história e habitar o mundo. Logo, esse “fazer consciente”, que compreende o conhecimento do *Boe Akaru* e as técnicas dispensadas no canto, na dança, na ornamentação dos corpos e no toque dos instrumentos musicais configuram a identidade dessa sociedade, que, por sua vez, assegura a permanência da sua existência.

Ao se considerar o produto elaborado na prática das “artes” rituais, verifica-se a conformação da identidade desse povo, que se estrutura segundo aspectos subjetivos, ou seja, na forma como eles compreendem e representam a si mesmos, além de sustentar um caráter objetivo em termos históricos e linguísticos. É justamente essa identidade, erigida segundo os preceitos do *Boe Akaru* mediante a vivência clânica e os ritos, que se perpetuará no tempo para além das atividades individuais realizadas, ou em outros termos, a identidade manifesta nos ritos determina a objetividade histórica da existência *Boe*.

Referências

ADUGOENAU, F. R. 2015. *Saberes e fazeres autóctones Bororo: contribuições para a educação escolar intercultural indígena*. Cuiabá, MT. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, 119 p.

ALBISETTI, C.; VENTURELLI, Â. 1962. *Enciclopédia bororo. V. I. Vocábulos e Etnografia*. Campo Grande, Museu Regional Dom Bosco, 1047 p.

_____. 1969. *Enciclopédia bororo. V. II. Lendas e Antropônimos*. Campo Grande, Museu Regional Dom Bosco, 1269 p.

104

COHEN, R. 2002. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo, Editora Perspectiva, 176 p.

ELIADE, M. 1972. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo, Editora perspectiva, 179 p.

KANT, I. 2005. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 381 p.

LÉVI-STRAUSS, C. 1998. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 400 p.

MARCUSE, H. 1998. Sobre os fundamentos filosóficos do conceito de trabalho da ciência econômica. In: *Cultura e Sociedade, vol.2*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 7-50.

_____. 1978. A Dimensão Estética. In: *Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 156-175.

MUNANGA, K. 2009. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 93 p.

NOVAES, S. C. 1983. As casas na organização social do espaço Bororo. *Habitações Indígenas*, p. 57-76. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/376>
Acesso em: 10/12/2018.

_____. 2006. Funerais entre os Bororo: imagens da refiguração do mundo. *Revista de Antropologia*, 49(1):283-315.

PORTOCARRERO, J. 2001. *Bái, a casa Bóe: Bái, a casa Bororo. Uma história da morada dos índios Bororo*. Cuiabá, MT. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, 145 p.

SOUZA, L. A. 2014. *Bakaru na comunidade indígena Bororo da Aldeia Central de Tadarimana, em Rondonópolis-Mato Grosso: conceitos e manifestações*. Belo Horizonte, MG. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 214 p.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2):115-144.

O rigoroso olhar índio: sobre o “quem das coisas”¹

Mariana Andrade

“A rotação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas.

[...] A brotação das coisas...

Ele queria uma idéia como o vento... que relembra os formatos do orvalho...

[...] Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”²

Guimarães Rosa

106

Os estudos do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro são, para seu autor, uma tentativa “exercício de descolonização permanente do pensamento” (2015, p. 17). Esse seria o objetivo e o desafio da antropologia que Viveiros de Castro tem ajudado a construir. Ou talvez fosse melhor dizer, reconstruir. Isto porque, ao assumir para si essa tarefa de descolonização do pensamento, a antropologia deve encarar uma radicalização do seu processo de reconstrução enquanto disciplina. Aquilo que mobiliza e possibilita essa tentativa é um incessante movimento autorreflexivo da antropologia: essa missão não é proclamada por ignorar que o “colonialismo constitua um de seus *a priori* históricos da antropologia” (Viveiros de Castro, 2015, p. 12). Não há nenhuma ingenuidade na base desse esforço, a ousadia dessa tentativa não é impulsionada por um, intencional ou não, fechar de olhos para o fato de que a antropologia se constitui num contexto institucional, teórico e epistemológico colonial. Sobre a descolonização do pensamento antropológico, Viveiros de Castro diz:

1. O presente ensaio foi escrito e apresentado na forma de comunicação no III Colóquio de Estética, que teve como tema *Estética Indígena*, realizado na Universidade Federal de Goiás (UFG), entre os dias 2 e 4 de agosto de 2018.

2. A epígrafe, que inspirou também o título do nosso ensaio, é emprestada da literatura brasileira, do livro de novelas *Corpo de baile* de Guimarães Rosa (Cf. Rosa, 1960, p. 366-367).

A descolonização do pensamento antropológico significa uma dupla descolonização: assumir o estatuto integral do pensamento alheio enquanto pensamento e descolonizar o próprio pensamento. Deixar de ser o colonialista de si mesmo, subordinado às ideias mestras, às ideias-chave de sujeito, autoridade, origem, verdade. A descolonização envolve esse duplo movimento, o reconhecimento da descolonização histórica, sociopolítica do mundo, e os efeitos que isso tem sobre a descolonização do pensamento. Nenhum dos dois processos jamais estará completo e terminado, nem a descolonização do mundo, nem a do pensamento. O adjetivo “permanente” significa, por isso, que o pensamento tem uma tendência natural ao colonialismo; a inércia do pensamento conduz o pensamento a se acomodar em soluções milagrosas, em esquemas fáceis, mecânicos, rígidos, um certo colonialismo intrínseco de todo pensamento (2012, p. 255).

Por esta razão, o desafio de almejar a descolonização do pensamento, não pode se esquivar, nem por um instante sequer, de um exercício contínuo de autorreflexão. A antropologia deve estar sempre problematizando a si mesma e encarando de frente questionamentos incômodos, para não dizer angustiantes ou paralisantes: “Como falar dos outros sem que se esteja falando de si mesmo?” (Viveiros de Castro, 2008, p. 215). Uma caracterização antropológica não corre sempre o risco de transformar o outro numa espécie de espelho para reconhecermos a nós mesmos? A antropologia, enquanto grande produtora das representações do outro no discurso, deve se questionar até que ponto essas representações do outro não serviriam apenas como espelhos do mesmo: numa forma ainda mais perversa de etnocentrismo, não estaríamos usando a máscara do outro quando estamos ainda olhando somente para o nosso próprio reflexo espelhado? Isto é, para aquilo que nos interessa: nós mesmos e nossa própria imagem.

Com efeito, perguntar-se sobre o que “nos” faz diferentes dos outros – outras espécies ou outras culturas, pouco importa quem são “eles” quando o que importa somos “nós” – já é uma resposta. [...] Como se vê, a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo – interno (intraespecífico), externo (interespecífico), e se pudesse, eterno (intemporal). Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade (Viveiros de Castro, 2015, p. 15).

Essa problematização está na base da proposta antropológica de Viveiros de Castro, que poderíamos chamar justamente de “anti-narcísica”: uma antropologia que tenta ser capaz de devolver uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecamos. *O Anti-Narciso* não é o nome dado a nenhum de seus muitos textos, mas a um projeto pretendido e não concretizado, corroído pelas contradições essa obra não chegou a ter uma existência real. Mas Viveiros de Castro, inspirado por Borges, coloca esse livro não-escrito na categoria das obras imaginárias e dialoga com ela nesse campo dos possíveis que a imaginação oferece. Um livro que um dia poderá ser escrito? Não sabemos. Poderíamos dizer que “anti-Narciso” é ao mesmo tempo sua única pretensão e sua impossibilidade. Uma tarefa que se sabe, também, renúncia. Sobre o título dado ao seu livro imaginário, inspirado no *O Anti-Édipo* escrito à quatro mãos por Deleuze e Guattari, Viveiros de Castro explica:

Pois se Édipo é o protagonista do mito fundador da psicanálise, nosso livro propõe a candidatura de Narciso ao posto de santo padroeiro ou demônio tutelar da antropologia (em suas duas versões, a “científica” e a “filosófica”), obcecada como esta sempre pareceu estar pela determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que não é ele, isto é, que não é “nós”, a saber: o não-ocidental, o não-moderno, o não-humano (Viveiros de Castro, 2015, p. 14-15).

A filosofia de Deleuze e Guattari é, de fato, uma grande fonte inspiração para Castro, especialmente no desenvolvimento do seu conceito antropológico de “perspectivismo”. Todavia, entre as influências presentes na antropologia de Viveiros de Castro é a antropofagia de Oswald de Andrade que tem lugar de destaque. O antropólogo chega mesmo a afirmar que o perspectivismo ameríndio, nome de batismo de sua teoria antropológica, seria “uma retomada do projeto antropofágico em novos termos” (Viveiros de Castro, 2008, p. 129). A aspiração anticolonialista de sua antropologia tem sua fonte na potência política e poética que ele enxerga na antropofagia oswaldiana. Para Viveiros de Castro (2008, p. 129), o manifesto antropofágico de Oswald é uma reflexão profundamente original, que seria, até hoje, a mais forte arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina que conseguimos produzir. No manifesto

antropofágico lemos: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928). Viveiros de Castro lê nessas linhas o postulado antropofágico de que “o pensamento só é interessante enquanto potência de alteridade” (2008, p. 118). E, para ele, essa deve ser também a lei do antropólogo.

Uma das exigências que a aspiração anticolonial e antropofágica impõe à antropologia é a tentativa constante de que o objeto do discurso antropológico esteja no mesmo plano epistemológico que ocupa o sujeito desse discurso. A antropologia não pode tratar as outras culturas como objetos das suas teorias das relações sociais e sim como possíveis interlocutores de uma teoria mais geral: as outras sociedades estudadas são coautores dessa ampliação teórica das relações sociais. Segundo Viveiros de Castro (2015, p. 12), o objetivo principal de *O Anti-Narciso* seria responder à questão: “O que deve conceitualmente a antropologia aos povos que estuda?”. O que o antropólogo propõe com esse questionamento é uma rotação de perspectiva: no lugar de questionarmos o que há na teoria antropológica que se explica pelo contexto cultural e social dos antropólogos, deveríamos buscar aquilo que provoca mutações internas na antropologia, que provém das próprias sociedades que ela pretende explicar. Com essa mudança de perspectiva percebemos que as posições de sujeito e objeto são intercambiáveis, e essa relação é sempre movediça: se olharmos por outro lado, podemos ver o objeto sendo capaz de deformar o sujeito, podemos enxergar as culturas e sociedades que foram historicamente colocadas na posição de objeto operando ativamente sobre as disciplinas que as objetificaram.

Em termos filosóficos, haveria uma necessidade urgente de questionamento dos estatutos de sujeito e objeto que fundamentam a epistemologia moderna. Em termos antropológicos, a necessidade da crítica dos fundamentos filosóficos do colonialismo, já que as epistemologias ameríndias nos incitam a repensar nossas próprias ontologias e epistemologias. Chegamos aqui a outra característica marcante da antropologia de Viveiros de Castro: uma “aliança demoníaca” com a filosofia. A etnologia de Viveiros de Castro é desenvolvida a partir de uma “leitura cruzada entre filosofia e antropologia” (2015, p. 17). O antropólogo almeja reconstruir a imaginação conceitual indígena a partir de conexões transversais com a tradição filosófica ocidental. Ele utiliza o arcabouço teórico-linguístico da filosofia nesse exercício antropológico de tradução da cosmologia indígena amazônica. Um movimento tradutório que pretende um

golpe duplo: permitir acesso ao pensamento indígena nos termos da tradição ocidental que dispomos e, ao mesmo tempo, realizar uma subversão do dispositivo conceitual filosófico-ocidental ao colocá-lo em contato com o outro e o alheio de seu próprio pensamento: fazê-lo experimentar o outro e ser deformado por essa experiência.

A antropologia compara para traduzir, e não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar os não-ditos do que *goes without saying*, e assim por diante. E se traduzir é sempre trair, conforme o dito italiano, uma tradução digna deste nome – aqui estou apenas parafraseando (traduzindo) Walter Benjamin, ou antes, Rudolf Pannwitz – é aquela que trai a língua de destino, não a língua do original. A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a *intentio* do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino. Tradução, traição, transformação (Viveiros de Castro, 2015, p. 42).

O gesto antropológico da comparação teria, assim, a finalidade de traduzir. O antropólogo não dispõe de outros meios para pensar outro pensamento que não o seu próprio, isto é, as ferramentas conceituais da tradição do pensamento ocidental, isso que chamamos de filosofia. Então, a tentativa de encontrar uma linguagem capaz de traduzir a singularidade do pensamento indígena é também um exercício de deformação, perturbação e subversão do seu próprio dispositivo conceitual, da filosofia europeia, branca e masculina. A antropologia, enquanto tarefa de tradução, é esse esforço infinito, sempre provisório e sempre traidor. A questão, como nos lembra Viveiros de Castro, remetendo a Walter Benjamin no seu ensaio *A tarefa do tradutor*³, é quem é traído: a língua destino ou a língua original. Para ser capaz de realizar o exercício tradutório

³. A referência de Viveiros de Castro (2015, p. 42) é ao ensaio *A tarefa do tradutor* em que Benjamin cita a seguinte passagem de Pannwitz: “Nossas traduções, mesmo as melhores, partem de um falso princípio. Elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, helenizar, anglicanizar o alemão. Elas possuem muito maior respeito diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira [...] O erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito da sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (Pannwitz *in* Benjamin, 2013, p. 117-118).

é preciso desapegar-se da sua própria língua e deixar-se traí-la: permitir ser atravessado pela linguagem estrangeira. A tradução só merece esse nome se for um exercício capaz de deformar e subverter os dispositivos conceituais do tradutor pelos conceitos alheios. A tradução antropológica do pensamento indígena em termos da filosofia ocidental deve, portanto, ser capaz de trair a nossa própria tradição filosófica.

Para traduzir um dos fundamentos da epistemologia indígena, a personificação ou subjetivação xamânica, Viveiros de Castro (2002, p. 338-340) realiza um exercício de comparação com a tradição epistemológica moderna da filosofia ocidental, base na qual se fundamenta o método do conhecimento científico. O princípio que rege a produção do conhecimento científico é o ideal de objetivação: a busca pelo conhecimento verdadeiro, por uma descrição e interpretação do real cientificamente válidas, é guiada pelo ideal de uma representação absolutamente objetiva do mundo. A ciência ocidental funda-se, desse modo, na premissa epistemológica segundo a qual quanto maior for a capacidade de objetivação do real mais se conhecerá sobre ele: o conhecimento científico é medido justamente pelo seu valor de objetividade. Conhecer é, portanto, tornar o mundo o mais objetivo quanto for possível e, para isso, é preciso separar a parte subjetiva para que esta não se confunda com o objeto em si.

III

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal está, sob certos aspectos, nas antípodas da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é “objetivar”; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. [...] Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso” (Viveiros de Castro, 2002, p. 246-247).

Segundo a nossa tradição científica ocidental, para conhecer é preciso desubjetificar, desanimizar, isto é, retirar a subjetividade do mundo, reduzir a intencionalidade do objeto ao máximo possível. Ao contrário do objetivismo

hegemônico do pensamento ocidental, a prática xamânica indígena, vai no sentido oposto: ao invés de um ideal epistemológico objetivista, o xamanismo pauta-se num fundamento epistemológico de personificação ou subjetivação. Para conhecer algo é preciso ser capaz de personificar, isto é, de tomar o ponto de vista do que se quer conhecer. Para a epistemologia xamânica, o processo do conhecimento de algo deve desdobrar esse algo num alguém, isto é, num outro sujeito ou agente. O ideal constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena é, portanto, a subjetivação: para conhecer é preciso subjetivar. Segundo Viveiros de Castro, há entre a epistemologia indígena e a epistemologia ocidental uma inversão das posições nos estatutos de sujeito e objeto: para o pensamento ocidental, a forma do outro é o objeto, a coisa; para o pensamento ameríndio, a forma do outro é a pessoa, o sujeito. Comparando o princípio epistemológico xamânico com o pensamento de Descartes, Viveiros de Castro escreve o seguinte:

Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer ‘eu penso, logo existo’ – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: ‘o outro existe, logo pensa’. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro (2008, p. 117-118).

Esse princípio epistemológico indígena, explica Viveiros de Castro, deriva-se da ideologia de caçadores e da ideologia dos xamãs. O ideal de subjetivação é um desdobramento de um aspecto fundamental das cosmologias ameríndias e opera em várias dimensões da prática indígena: esse aspecto geral é traduzido por Viveiros de Castro como perspectivismo. As cosmologias indígenas se fundamentam na ideia de que todas as diferentes espécies de seres veem a si mesmas como humanas e as demais como não-humanas, como animais ou espíritos. É preciso tomar cuidado para não cairmos em simplificações reducionistas do pensamento ameríndio como, por exemplo, acharmos que os índios dizem que os bichos são gente por não saberem discernir o que é bicho do que é humano. É preciso dizer claramente que não é isso. Como relata Viveiros de Castro, é bastante comum ouvir afirmações dessa natureza – “bicho é gente” – entre os

índios, mas é preciso tentar entender o que elas querem dizer. É por essa razão que a teoria do perspectivismo de Viveiros de Castro é tão interessante: ela nos oferece elementos para entendermos o que está por trás dessa afirmação, o princípio epistemológico que fundamenta essa maneira de pensar. Os índios utilizam “gente” ou “humano” como indicação ao ponto de vista de referência que todo animal, todas as espécies, podem ter se estiverem ocupando a posição de sujeito: se estiverem ocupando esse ponto de vista, toda espécie verá a si mesma como humana, exatamente como acontece conosco quando olhamos para nós e para os mesmos da nossa espécie como gente, isto é, como humanos e olhamos para as outras espécies como animais.

113

Trata-se mais bem de um relacionismo generalizado, no sentido de que “humano” não é o nome de uma substância mas de uma relação, de uma certa posição em relação a outras posições possíveis. “Humano” é sempre a posição do sujeito, no sentido lingüístico da palavra, é aquele que diz “eu”. Portanto, se imaginarmos uma onça dizendo “eu”, essa onça é imaginada como humana, imediatamente. A humanidade não é uma propriedade de algumas coisas em contraste com outras, mas uma diferença na posição relativa das coisas (Viveiros de Castro, 2008, p. 112-113).

Nesse sentido, dizer que todas as espécies se veem como humanas é afirmar que a possibilidade de colocar a si mesmo na posição de enunciador é comum a todos. Tudo pode ocupar a posição de sujeito, então tudo possui a possibilidade de se tornar humano de uma determinada perspectiva. Ser humano é uma possibilidade virtual de todas as coisas. Para a epistemologia indígena, tudo pode ser sujeito, uma vez que é a perspectiva que constitui o sujeito:

Basta existir para poder ser pensado como (se pensando como) sujeito, e portanto para se pensar como sujeito, isto é, como sujeito de uma perspectiva. Mas atenção para este “de”: é o sujeito que pertence a uma perspectiva e não o contrário. A perspectiva é menos algo que se tem, que se possui, e muito mais algo que tem o sujeito, que o possui e o porta (no sentido do *tenir* francês), isto é, que o constitui como sujeito. “O ponto de vista cria o sujeito” – esta é a proposição perspectivista por excelência, aquela que distingue o perspectivismo

do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que “o ponto de vista cria o objeto” (Viveiros de Castro, 2008, p. 118-119).

Uma das implicações desse princípio perspectivista da epistemologia indígena é a noção de que a forma corporal de cada espécie é apenas uma camada externa que oculta uma forma interna humanoide. Os xamãs são os únicos que conseguem cruzar as barreiras corporais e são capazes de assumir, voluntariamente, o ponto de vista de uma espécie além da sua própria e de lidar com esse intercâmbio de perspectivas, processo bastante perigoso. Aliás, o antropólogo bem resume: “Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos” (2002, p. 269). Ele explica:

114

Sublinhe-se, porém, que, muito ao contrário de nossas fantasias a respeito do paraíso narcísico dos povos exóticos (a antropologia versão Disney), a pressuposição radical do humano não torna o mundo indígena mais familiar nem mais reconfortante: ali onde toda coisa é humana, o humano é “toda uma outra coisa”. Há, pois, mais pessoas no céu e na terra dos índios do que sonham nossas antropologias (2015, p. 27).

O pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin é marcado por uma tentativa constante de buscar uma alternativa ao modelo epistemológico moderno, aquele mesmo que define os ideais do conhecimento científico. Essa preocupação fundamental da filosofia benjaminiana está presente no seu pensamento desde o seu projeto epistemológico de juventude, formulado em 1918, *Sobre o programa da filosofia vindoura*⁴. Nesse texto Benjamin critica o conceito de experiência kantiano por ser orientado de forma unilateral para a mecânica e para a matemática. O alvo da crítica de Benjamin é a restrição do objeto da experiência ao objeto científico realizada pela corrente neokantiana, reduzindo a experiência somente à experiência mecânica-científica. Orientado exclusivamente para a experiência científica, tomando como modelo as ciências matemáticas, o conceito de experiência é esvaziado e empobrecido ao ser

4. *Über das Programm der kommenden Philosophie*. O texto não possui tradução publicada em português. As citações desse texto, que aparecem em nosso ensaio, são de nossa autoria e foram realizadas a partir do original (Benjamin, 1991a) e cotejadas com a tradução espanhola (Benjamin, 1991b).

diminuído à significação do experimento das ciências naturais. Benjamin critica o que chama de concepção mecânica da experiência, isto é, uma noção de experiência elaborada a partir do modelo de experimentação da ciência moderna.

O paradigma físico-matemático do Iluminismo, segundo a leitura de Benjamin, teria condicionado a reflexão filosófica a um tratamento “rude e tirânico” do conceito de experiência, limitando a sua significação ao aspecto quantificável e mecânico da experiência. Benjamin denuncia que a filosofia kantiana conseguiu fundamentar a validade objetiva do conhecimento às custas da restrição do conceito de experiência. Essa restrição é caracterizada por Benjamin como uma redução do conceito de experiência “ao grau zero, à sua significação mínima”, derivada da concepção de mundo Iluminista que operou uma exclusão da dimensão espiritual e histórica da experiência. Benjamin vislumbra um caminho através do qual será possível pensar, por meio da articulação do conceito de experiência à linguagem, outras relações epistemológicas possíveis entre estética, teologia e história.

Nesse texto de juventude, Benjamin, através de uma articulação entre conhecimento e linguagem, vislumbra a possibilidade de novos contornos para a epistemologia moderna, para além da cisão entre sujeito e objeto. Esse caminho é descoberto a partir da lacuna deixada por Kant de uma reflexão sobre a linguagem. O grande desvio que Benjamin opera com relação à investigação epistemológica kantiana é o de pensar o conhecimento a partir de sua relação com a linguagem. A insuficiência detectada e sua conseqüente proposta de reformulação do projeto kantiano se baseiam na exigência da reflexão sobre a essência linguística do conhecimento. Benjamin afirma que a grande transformação, a correção à qual deve ser submetida a filosofia kantiana, é o deslocamento do conceito de conhecimento que deve ser pensado em relação à linguagem e não de modo unilateral para as matemáticas, já que “todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números” (Benjamin, 1991a, p. 168) [Tradução nossa]. É somente através desse resgate da essência linguística do pensamento filosófico que Benjamin vislumbra a possibilidade de ampliar o conceito kantiano de experiência e uma alternativa ao modelo epistemológico moderno:

A tarefa central da teoria do conhecimento vindoura deve ser a de encontrar para o conhecimento, a esfera de total neutralidade com relação aos conceitos

de objeto e sujeito; em outras palavras, ela deve buscar a esfera autônoma e específica do conhecimento, no qual esse conceito de conhecimento de modo algum designe a relação entre dois entes metafísicos (Benjamin, 1991a, p. 163) [Tradução nossa].

116

Para Benjamin, a linguagem é esse lugar em que é possível encontrar uma zona de neutralidade entre sujeito e objeto. Benjamin acredita que, ao operar esse redirecionamento do conhecimento para a esfera da linguagem, estava aberta a possibilidade de conceber o conhecimento sem a pressuposição da relação de dominação do sujeito sobre o objeto. O deslocamento a ser operado na filosofia kantiana é, portanto, o de orientar a reflexão filosófica para uma investigação epistemológica que articule o conhecimento à linguagem, isto é, o conhecimento deve ser pensado partir de sua essência propriamente linguística. A partir desse deslocamento, Benjamin almeja recuperar a dimensão espiritual e histórica da reflexão filosófica. Segundo Benjamin, a reflexão epistemológica não pode estar desatrelada da reflexão sobre a dimensão propriamente linguística do pensamento filosófico. No seu modo de conceber a linguagem, Benjamin procura evidenciar a sua potência expressiva. Na dimensão expressiva da linguagem, a inteligibilidade do pensamento e a materialidade da palavra se fundem: o pensamento se expressa na concretude da linguagem. Ao promover a orientação do conhecimento para a linguagem, em sua dimensão expressiva, Benjamin está buscando inscrever o conhecimento e a experiência na ordem da materialidade e da temporalidade linguísticas. O reconhecimento da dimensão expressivo-linguística do conhecimento revela não só o seu caráter histórico como também as potências espirituais da experiência: a linguagem é entendida como a expressão da experiência espiritual e histórica do homem. Benjamin opera esse deslocamento através da afirmação da dimensão propriamente expressiva da linguagem, uma vez que ela revela o modo como a linguagem consegue elaborar e apresentar o pensamento por meio de um exercício de expressividade linguística.

A necessidade de reformulação do projeto kantiano é consequência da reivindicação da necessidade de pensar outra forma de apreensão dos fenômenos não restrita às formas representacionais, isto é, que supere o esquematismo sujeito-objeto e a sistematização através da subordinação dos elementos. Essa recusa das formas representacionais aparece nos seus primeiros escritos e

permanecerá por toda a sua obra. A busca de uma via alternativa à filosofia da representação leva Benjamin a desenvolver, em outros de seus textos desse mesmo período, uma teoria da linguagem ampliando a concepção de linguagem para que esta não fique reduzida à sua dimensão representativa-comunicacional. O resgate da essência linguística do pensamento filosófico passa pelo resgate de uma dimensão mimético-expressiva que caracteriza sua teoria da linguagem, desenvolvida, também, ainda nos anos de juventude.

A crítica epistemológica do prefácio do livro sobre o *Trauerspiel* de 1925 é caracterizada por Benjamin como um segundo momento de desenvolvimento da sua teoria da linguagem⁵ e marca a sua renúncia total ao ideal de sistema da tradição filosófica⁶. A crítica ao sistema filosófico, tal qual desenvolvida no prefácio crítico-epistemológico, está associada à crítica do conhecimento como relação de dominação do sujeito sobre o objeto: em Benjamin a recusa do sistema aparece em conjunto com a denúncia do caráter de posse do conhecimento a partir da relação sujeito-objeto. A estrutura representacional revela a estrutura própria do conhecimento como posse do objeto. No prefácio crítico-epistemológico, Benjamin é enfático ao afirmar que o saber é posse e esse caráter de posse é imanente à estrutura representacional do conhecimento: “O saber é posse. A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. [...] Seu caráter de posse é imanente” (Benjamin, 1984, p. 51-52).

O esforço de tentar escapar da tradição filosófica à qual pertence é consequência da convicção da artificialidade e da insustentabilidade da separação moderna entre sujeito e objeto: as coisas são submetidas à condição passiva de objetos por uma relação epistemológica na qual o processo do conhecimento

5. Em carta a Scholem, datada de 19 de fevereiro de 1925, Benjamin escreve: “Esse prefácio é de uma impertinência desmedida – nada mais nada menos do que prolegômenos de uma teoria do conhecimento, uma espécie de segundo estágio do trabalho anterior sobre a linguagem [...] agora remodelado como uma teoria das ideias” (Benjamin, 1978, p. 372) [Tradução nossa].

6. A reformulação da filosofia kantiana, proposta pelo seu projeto epistemológico de juventude, é pensada tendo como pressuposto a concordância de Benjamin com a exigência sistemática para a forma de apresentação da filosofia. A posição de Benjamin com relação à forma do sistema filosófico mudará no percurso do desenvolvimento de seu pensamento: o prefácio do livro sobre o *Trauerspiel* de 1925 expõe uma recusa completa ao sistema e, por isso, é considerado o marco do abandono da pretensão sistemática de sua obra.

pressupõe um processo de dominação e posse. O pensamento de Benjamin, então, propõe uma reversão da relação epistemológica tradicional e das relações entre o homem e o mundo das coisas: já que um sujeito intocado pelos objetos nunca existiu, Benjamin procura evidenciar o componente ativo e o papel de agente que as coisas desempenham sobre seus sujeitos. Essa inversão epistemológica, presente em diversos momentos e contextos na sua obra, é experimentada pelo filósofo de muitas formas. A mais interessante dessas formas talvez seja nas imagens de pensamento em que esse jogo epistemológico entre sujeito e objeto aparece na brincadeira infantil: quando essa espinhosa questão filosófica é descoberta e revelada pelo brincar da criança. A infância, em Benjamin, torna-se esse lugar privilegiado em que as categorias de sujeito e objeto, do eu e do outro se diluem e se fundem. Como bem aponta Cláudia de Castro⁷:

Para Benjamin, talvez não exista nenhuma função superior do humano que não seja, decisivamente, co-determinada por esta faculdade mimética que tem na brincadeira infantil a sua escola. [...] Fazer justiça ao estatuto filosófico da ideia de infância em Benjamin é concebê-la como uma investigação dos limites da subjetividade, onde esta se constitui a partir daquilo que a ultrapassa (2010, p. 224).

Em um dos fragmentos de *Infância Berlimense por volta de 1900*, Benjamin compõe o retrato da lembrança de caçar borboletas pelo jardim, brincadeira de quando criança. Em *Caça às borboletas*, Benjamin descreve o combate entre o menino e a borboleta como um jogo mimético entre caçador e presa. O menino, completamente absorvido pelo sua ambição de alcançar a borboleta, imerge no mundo de sua presa: no oscilar do seu corpo frágil, nas ondulações de seu bater de asas, no perfume do ar em que desliza, nas flores em que pousa... Tendo adentrado esse mundo encantado do outro, fascinada por ele, a criança acaba enfeitiçada:

Com a rede levantada, esperava tão só que o encanto, que parecia se operar da flor para aquele par de asas, cumprisse sua tarefa [...] Começava a impor-se

⁷ No belíssimo texto em que dedica à análise do fragmento *Caça às borboletas*, de Benjamin (Cf. Castro, 2010).

entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. [...] Era desse modo penoso que penetrava no caçador o espírito daquele ser condenado à morte. O idioma no qual presenciara a comunicação entre a borboleta e as flores – só agora entendia algumas de suas leis (Benjamin, 2000b, p. 81).

119

Ao realizar esse movimento de imersão no mundo de sua caça a fim de capturá-la, o menino assume a essência da borboleta e reconhece a si mesmo nela. A borboleta, por sua vez, assume características humanas, parece zombar e enganar o caçador com seu voo. As posições do eu e do outro são invertidas numa espécie de fusão mimética entre caçador e caça. Nessa imagem, através do devir borboleta do menino e pelo devir menino na borboleta, Benjamin, essa criança velha, joga e brinca com a rígida divisão epistemológica entre sujeito e objeto. A capacidade mimética da brincadeira infantil, importante ressaltar, não é passiva e não se limita à uma mera reprodução da realidade: em Benjamin ela constitui o lugar privilegiado que possibilita o intercâmbio entre as posições de sujeito e objeto, entre homem e mundo. A radicalidade da ideia de infância em Benjamin, enquanto potência mimética, põe em evidência o esforço do filósofo de buscar uma alternativa ao estatuto do sujeito do conhecimento, enquanto centro irradiador de sentido, na contracorrente da tradição filosófica ocidental desde Descartes. Esse ir e vir da criança, que chega a uma confusão mimética entre homem e animal, o combate entre a menino e a borboleta, expõe uma experiência transformadora: a revelação filosófica do intercâmbio entre sujeito e objeto, homem e mundo, dentro e fora. É essa a verdade que o transformar-se em borboleta da criança revela, a existência da possibilidade de uma outra forma de subjetividade. Nas belas palavras de Claudia de Castro: “Em Benjamin, a forma autêntica da revelação onde uma nova subjetividade, mais livre, pode ser construída. E a infância, enquanto encarnação da própria filosofia, faz desta última uma arte de caçar borboletas” (2010, p. 230).

Em *Rua de mão única*, Benjamin também joga, em inúmeros fragmentos, com a capacidade mimética das brincadeiras infantis. O comportamento

mimético das crianças ao brincar não se restringe à imitação de pessoas: as crianças constantemente brincam de imitar as coisas. Num fragmento intitulado *Criança escondida*, Benjamin descreve uma criança que brinca de esconde-esconde:

A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma. A mesa de refeições sob a qual se acocorou a faz tornar-se ídolo de madeira do templo onde as pernas entalhadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta ela própria é porta, está revestida dela como de pesada máscara e, como mago-sacerdote, enfeitiçará todos os que entrarem sem pressentir nada. A nenhum preço ela pode ser achada (Benjamin, 2000a, p. 40).

120

O grito da criança quando é achada, diz Benjamin, assim como a captura da borboleta, é a única forma de reaver sua condição humana, é a expressão da sua autolibertação, livrando-se do demônio que poderia mantê-la para sempre encantada como cortina ou como porta. Nessa mesma sequência de fragmentos, numa outra imagem do universo infantil, nomeada *Criança desordeira*, Benjamin (2000a, p. 39) escreve que a criança “[...] mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas [...]” e descreve seu olhar para as coisas como “o rigoroso olhar índio”. E aqui, quase no fim, eu me espanto tanto que não consigo mais disfarçar nada, nem o próprio eu do texto. Chego ao ponto, vejam só, de me questionar se isso foi mesmo escrito pelo Benjamin ou se é só um reflexo imaginário da minha própria vontade de trair a tradição filosófica e “indianizar” ou “abrasileirar” o pensamento de um filósofo alemão...

Este texto talvez deva terminar do mesmo modo que começou, com Guimarães Rosa... Lembrando daquela que talvez seja a “presença indígena mais poderosa” (Viveiros de Castro, 2008, p. 248) na literatura (oficial!) brasileira: o conto *Meu tio o Iauaretê*. O personagem é Macuncôzo, mestiço de branco com índia, com sotaque africano no nome. Um ex-onceiro que, cheio de remorso, acaba assumindo o ponto de vista de sua presa. Um caçador que se transforma no seu inimigo. O devir-animal de um índio. A metamorfose de Macuncôzo se dá na linguagem: o texto vai sendo tomado pelo tupi-guarani até virar rugido. A transformação da língua faz nascer o índio, o tupi, a onça.

O devir-índio de um mestiço. A história de um matador de onça que, atraído e seduzido pelas onças, se transforma em onça ele próprio. A história de um homem que vira onça. Ou talvez, a história de um brasileiro que se descobre índio. E vira onça.

Referências

ANDRADE, O. de. 1928. Manifesto antropofágico. *Revista de Antropofagia*, 1(1):n.p.

121

BENJAMIN, W. 2013. A tarefa do tradutor. *In: Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, p. 101-119.

_____. 1991a. Über das Programm der kommenden Philosophie. *In: Gesammelte Schriften*. Band II- Tiel I. Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 157-171.

_____. 1991b. Sobre el programa de la filosofía venidera. *In: Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, p. 75-84.

_____. 1984. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. *In: Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, p. 49-79.

_____. 2000a. Rua de mão única. *In: Rua de mão única - Obras Escolhidas*. Volume II. Tradução de Rubens Torres Filho. São Paulo, Brasiliense, p. 10-69.

_____. 2000b. Infância em Berlim por volta de 1900. *In: Rua de mão única - Obras Escolhidas*. Volume II. Tradução de José Carlos M. Barbosa. São Paulo, Brasiliense, p. 71-142.

_____. 1978. *Briefe I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 885 p.

CASTRO, C. de. 2010. A arte de caçar borboletas. In: W. KOHAN, (org.). *Devir-criança da filosofia: infância da educação*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, p. 223-232.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. 2010. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 560 p.

ROSA, J. G. 1960. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2 v, 824 p.

_____. 2001. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 191-235.

122

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 410 p.

_____. 2015. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naify, 133 p.

_____. 2012. *Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro*. Entrevista concedida a Cleber Lambert e Larissa Barcello. *Primeiros Estudos*, 2(1): 251-267..

VIVEIROS DE CASTRO, E.; SZTUTMAN, R. 2008. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 260 p.

As máscaras do *Tawã* e *Iraxao*: pacificação e domesticação dos espíritos entre os Tapirapé

Vandimar Marques Damas

Apresentação

123

Os Tapirapé (autodenominação *Apyãwa*) são um povo indígena pertencente ao tronco linguístico Tupi. *Tapi'itãwa* é a principal aldeia dos Tapirapé e está localizada na Terra Indígena “local onde urubu branco bebe água” (*Yrywo'ywãwa*), situada próxima à Confresa, fazendo divisa com os municípios de Santa Terezinha e Porto Alegre do Norte, região nordeste mato-grossense do Brasil. Fiz a minha primeira visita aos Tapirapé em 2013 para realizar o meu trabalho de campo¹. No decorrer das minhas visitas, tratei de acompanhar a confecção e o ritual das máscaras do *Iraxao* (Aruanã) e *Tawã* (Cara Grande). O ritual do *Iraxao* é realizado em janeiro, e o do *Tawã* em junho. As máscaras são exibidas durante as festas, o momento de compartilhamento de comida, e de reforçar os vínculos de sociabilidade e de reciprocidade entre as pessoas, que se reúnem para caçar, pescar, buscar palha, confeccionar os artefatos, ornamentar os corpos, dançar e comerem juntos.

Este texto, além da apresentação, está subdividido em quatro partes: na primeira abordo “o mau encontro” e as consequências para os Tapirapé, como o genocídio sofrido, e as visualidades e o xamanismo. Em seguida, reflito sobre a construção das máscaras e a relação com os Karajá e Kayapó. Depois, apresento a festa que é um ritual em que as máscaras dançam, se alimentam e como ela altera visivelmente a dinâmica da aldeia. E, por fim, tem-se a conclusão.

1. Esta pesquisa foi submetida e aprovada pelo Conselho Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

O mau encontro

As relações estabelecidas com outros povos provocam alterações na produção de artefatos, pinturas corporais e na incorporação de pessoas e objetos. Elas também estabelecem fronteiras entre o “eu” e o “outro”, identidade e a alteridade. Previsivelmente, a produção de artefatos entre os Tapirapé sofreu profundas mudanças devido o contato com indígenas e não indígenas. E essas mudanças podem ser sentidas no uso de novas matérias-primas para a confecção dos artefatos.

124

As máscaras não são criações somente dos Tapirapé, pois os Tupi, geralmente não possuem a prática de confeccionar máscaras. Possivelmente, as máscaras Tapirapé podem ter sido resultado das relações construídas com os povos vizinhos, os Kayapó e os Karajá. As máscaras de *Iraxao* dos Tapirapé são muito semelhantes, no nome e no formato, às máscaras do *Iraxao* dos Karajá. As máscaras de *Tawã* são semelhantes as dos Kayapó e Waujá. Entretanto, o objetivo aqui não é buscar o “natural” ou “autêntico”, mas como o encontro com o diferente pode ter provocado ressonâncias na produção dos artefatos entre os Tapirapé.

Essa relação influenciou a diversidade de cores dos colares, máscaras, tecelagem e na substituição das linhas de algodão cru tingidas com o vermelho do urucum e o negro do jenipapo por linhas industrializadas para confeccionar os *tamãkorans* e *paapy* (artefatos feitos com linhas de algodão e que servem para ornamentar os braços e pernas das crianças). A inserção das miçangas possibilitou a extração e a composição de novos modelos e passou a mesclar o significado dos colares com novas texturas e cores. As miçangas foram incluídas na produção de artefatos, provavelmente devido à variedade de cores, e isso permite outra plasticidade. Conforme apontado por Lévi-Strauss (2000), os conceitos de mudança e de permanência, um artefato pode sofrer mudanças na sua plasticidade, mas o seu significado continua o mesmo.

Os colares de miçangas sempre foram apreciados pelos Tapirapé e eram objetos de troca e empréstimo, conforme observa Hebert Baldus (1970). Conforme relata Baldus (1970), no início do contato, eles misturavam as miçangas com as sementes e, lentamente, as sementes foram totalmente substituídas pelas miçangas. A produção de artefatos pode ser um ponto de partida para se

pensar o contato e a relação dos Tapirapé com os não indígenas. Baldus (1970) observou que durante a sua primeira visita aos Tapirapé, ocorrida no ano de 1935:

Assim, já haviam recebido da nossa civilização, aliás, também por intermédio dos vizinhos índios Karajá, objetos ou para enfeitar o pescoço ou, eventualmente, cortá-lo, isto é **miçangas**, facões e machados. A eles também já haviam chegado às doenças européias. (Baldus, 1970, p. 96, grifo meu).

125

O processo histórico mostra que o resultado da relação que os Tapirapé estabeleceram com a sociedade não indígena não foi diferente do resultado obtido pelos demais povos indígenas. A relação desigual estabelecida pela hegemonia dos interesses econômicos aliada às doenças trazidas pelos invasores, as doenças de *tori*, como afirmam os Tapirapé, quase provocaram o extermínio desse povo. Eles contraíram diversas doenças que provocaram a morte de centenas de pessoas. No ano de 1900, existiam aproximadamente 1500 (mil e quinhentas), mas, essa população foi sendo exterminada gradativamente e foi reduzida a 52 (cinquenta e duas) pessoas no ano de 1952, situação que pode ser classificada como um genocídio.

No entanto, como descreve Wagley (1988), para os Tapirapé os principais culpados pelas mortes foram sempre os xamãs (*Panchê*), ou os feiticeiros. Quando havia um surto de gripe ou de febre amarela, a aldeia ficava praticamente devastada. Os xamãs não tinham cura para essas doenças, e eram os primeiros a serem acusados pelas mortes. Porém, o principal motivo pelo genocídio do povo Tapirapé decorreu, sem dúvida, devido às doenças contraídas do contato com os não indígenas.

Os Tapirapé temem a feitiçaria. E os xamãs também temem ser acusados de feitiçaria. Como observou Charles Wagley (1988, p. 220), “tudo que acontece de bom, os Tapirapé colocam na conta do xamã, mas tudo que acontece de ruim, eles também colocam na sua conta”, ou, ainda, “os Tapirapé temem tanto os seus xamãs, que chegam a matá-los”. No entanto, todas as histórias e feitos dos Tapirapé têm a participação efetiva do “grande xamã” ou do “xamã muito poderoso”, o qual não existe mais desde a época em que Baldus (1970) e Wagley (1988) visitaram a aldeia. Segundos esses etnólogos, os Tapirapé sempre diziam: “não temos mais os grandes xamãs como tínhamos antigamente”; e esse discurso ainda está muito presente entre eles.

O saber xamânico é crucial não somente nos rituais de cura, mas também durante as festas, na caça, na pesca, na narração de um mito. Assim, os artefatos, as festas e o xamanismo estabelecem um encadeamento entre si, e agregam interpretações na paisagem visual que compõe cosmologia Tapirapé.

A construção das máscaras

As máscaras podem ter uma natureza ritualística, que é o caso do *Iraxao* e do *Tawã*, e podem ter um caráter sexual, que é o caso do *Xakarõja* – tarado (tradução literal), ou cômico como no caso do *Ka'io* (macaco). As máscaras rituais têm uma fabricação mais cuidadosa e precisam de um controle ritualístico por parte de quem as fabrica e conduz o ritual, pois essas máscaras podem trazer a proteção para o povo Tapirapé, mas também podem trazer doenças e provocar o ataque de animais. A festa das máscaras da *Tawã* é realizada no mês de junho, e a do *Iraxao* é realizada durante o mês de janeiro de cada ano, período de alta pluviosidade na região.

As festas são realizadas de acordo com as estações seca e chuvosa. A estação chuvosa, chamada de *Amyname*, inicia-se em outubro e se encerra em junho; esse encerramento é chamado de *Kwaaripe*. O *Axywewoja* acontece no período de seca na aldeia, que começa em julho e termina em setembro. Como aponta Eunice de Paula (2012), outra referência usada pelos Tapirapé para a realização das festas é a quantidade e o tipo de alimentação disponível naquele momento, como a *Awara'i*, que é realizada no mês de janeiro quando há abundância de alimentos.

As máscaras, as plumagens, as danças, cantos e rituais têm como palco principal a *Takãra* e o seu pátio. As máscaras são confeccionadas dentro da *Takarã* e não podem deixar o local antes do ritual. E quando estão prontas elas são exibidas no pátio em frente durante o ritual. A *Takãra* é um espaço de coabitação e fica no centro da aldeia; é a principal referência espacial e também espiritual. Sendo um lugar onde os homens se encontram e realizam os rituais, as mulheres estão proibidas de entrar. Os rituais realizados na *Takãra* são essencialmente míticos. Assim, aprender um mito na *Takãra* é um ato performativo e corporal que busca relembrar o passado por meio de sensações, como a audição,

visão, tato, paladar e olfato. A *Takãra* também pode ser chamada de “a casa dos espíritos”, pois é o ponto de culminância entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. Os espíritos ficam na *Takãra* quando vêm visitar a aldeia, e isso acontece principalmente nos dias de rituais. Para os Tapirapé, uma aldeia sem *Takãra* está sem proteção, pois, quando os espíritos, *Achunga*, chegam e não encontram a *Takãra*, eles podem trazer doenças e mortes.

Mas, assim como Pierre Lemonnier (2012), também estou interessado na tecnologia utilizada na fabricação desses objetos e em como eles são feitos. O trabalho de buscar os materiais, confeccioná-los e a festa têm duração de duas semanas. As máscaras são feitas de palha de buriti (*angka machyva*). Inicialmente, os homens vão à floresta procurar materiais: palhas de buriti e bambu, plumagens de pássaros, cera de abelha e bambu para a confecção das máscaras. Em seguida, um grupo de quatro homens entra na *Takãra* e começa a confecção.

As máscaras do *Tawã* possuem o formato de um semicírculo de madeira e orifícios que representam os olhos e a boca. E a cara da máscara é toda coberta com penas de arara canindé. Os olhos possuem pedaços de madrepérola; a boca tem dentes de peixe pacu; e, além desses adornos, a máscara também é enfeitada com dois brincos feitos de penas, colares e filetes de madrepérolas no centro. Nas bordas da máscara, são inseridas várias talas de palmeiras amarradas com linhas de algodão cru. Ao centro, observa-se um *tembetá* feito de taquara coberta de cera de abelha.

O uso da cera da abelha é bastante comum entre os Tapirapé. Além de ser utilizada na confecção das máscaras do *Tawã*, ela é também usada para fazer o *tatoma*, objeto que tem formato meio circular e é usado na realização da pintura corporal. A cera é usada também para fabricação da ponta da lança e nas festas que envolvem a encenação de combate entre os Tapirapé. Porém, encenações de lutas ou batalhas são pouco frequentes, e os maiores feitos de batalhas e vitórias são atribuídos aos antigos xamãs que lutaram contra os espíritos.

As máscaras do *Iraxao* são idênticas quanto à cor característica do material utilizado, às linhas desenhadas e ao tamanho. A cabeça que os Tapirapé chamam de capacete é feita de Taquari (um tipo de taboca). Ela tem dois tecidos coloridos: um amarelo e um vermelho. É enrolado um barbante na cabeça para amarrar o tecido, e acima da cabeça são colocadas penas de arara. As penas fazem referência aos pássaros; eles estão presentes na cosmologia e em órgãos

dos Tapirapé. Do pescoço para baixo, o material utilizado é a palha de buriti. Ao contrário da máscara do *Tawã*, a máscara do *Iraxao* não possui um rosto com feições definidas, como boca, nariz e olhos.

As plumas amarelas são intercaladas com vermelhas que formam linhas retas e remetem à pintura corporal Tapirapé. Algumas famílias criam araras para usar suas penas na confecção de artefatos. Embora sempre exista um grupo de 3 (três) homens que trabalhe todos os dias nas máscaras, há um homem que é o mestre artesão; ele cuida dos detalhes e dos acabamentos finais. E Xário Tapirapé é a pessoa que sempre confecciona as partes mais complexas das máscaras, porém existem outras pessoas que também detêm esse saber; ele tem “competência técnica e simbólica”, expressão usada por Stephen Hugh-Jones para se referir às pessoas que possuem um amplo conhecimento sobre a confecção de artefatos, pinturas corporais, e mitos (2009, p. 43).

O conhecimento sobre a cosmologia, a confecção dos artefatos e pinturas corporais é um conhecimento encorporado, ou seja, é transmitido de parente para parente, de pai para filho, avô para neto, mãe para filha, avó para neta, e de tio para sobrinho. Els Lagrou observa que entre os Hunin kuin:

O conhecimento de como produzir efeitos desejáveis no mundo é percebido enquanto um conhecimento encorporado. A aquisição e a demonstração de conhecimento, para ser eficaz e significativa, necessitam de um cenário apropriado. Palavras e ações fora de contexto são vazias e sem direção. (2007, p. 309).

Esses cenários podem a Takãra, a casa, o quintal da casa, no espaço íntimo da casa, a floresta, o rio, a roça. Mas nos últimos anos surgiu um novo cenário, a escola. Ela altera a relação de parentesco e os cenários, e inclui a presença de outra pessoa, com a qual não há relação de parentesco.

Mas as crianças não aprendem apenas com a intermediação de um adulto, notei que elas observavam a atuação dos adultos durante a produção de artefatos. E por meio dessas experiências e observações eles faziam as suas próprias interpretações. E como afirma Hugh-Jones (2009, p. 43), “este treinamento é tanto moral, intelectual, espiritual e técnico”. As crianças acompanham atentamente e são treinadas para a fabricação das máscaras e elaboração das pinturas corporais para a festa. As crianças são iniciadas na produção e no uso de

artefatos e pinturas corporais logo nos primeiros dias de vida. Nesses primeiros dias elas recebem pinturas corporais, colares e *tamãkoras*. Desse modo, penso que a aprendizagem sobre a cosmologia e a produção de artefatos é resultado, em vários aspectos, da ação de talentos inteiramente diferentes, e por meio de uma mescla de circunstâncias.

O conhecimento sobre a produção dos artefatos é um saber compartilhado por muitos na aldeia. Esse conhecimento foi trazido pelos xamãs e repassado aos demais. Existem artefatos que são confeccionados individualmente, como os colares, as pulseiras, as cestas, as cuias de coité, o arco e as flechas, os cocares e muitos outros. Já as máscaras, são artefatos de produção coletiva, e são usadas especificamente durante as festas. A confecção das máscaras envolve aproximadamente dez homens. Xário trabalha na confecção do capacete, que é a parte mais complexa. E os demais homens trabalham na preparação das palhas de buriti que vão cobrir as demais partes do corpo. A questão da autoria de determinados artefatos está relacionada à maestria ou ao domínio, ou ao dono daquele artefato. A categoria “dono” não corresponde à ideia de propriedade privada, mas a uma relação entre o sujeito e o domínio de fabricar determinados artefatos, conforme demonstra Carlos Fausto (2008). Embora os Tapirapé reconheçam que o conhecimento sobre a confecção dos artefatos seja coletivo, existe a noção de autoria.

Na aldeia, todos sabem quem confeccionou determinado artefato; isso indica que a autoria e a liberdade para criar alguns modelos de pulseiras estão presentes. No entanto, não existe a concepção de direito exclusivo sobre a confecção de um artefato e nem ideia de propriedade privada exclusiva de bens. Existem as produções que podem ser classificadas como individuais e as criações que pertencem a toda aldeia. Por exemplo, os cantos, os modelos de pintura corporal e as máscaras são expressões que pertencem eminentemente a todos os Tapirapé.

Os Tapirapé também usam a categoria “dono” para se referirem aos donos dos animais, dos peixes, das aves e da floresta. É o dono quem cuida dos seus e os protege. Dessa forma, para caçar, pescar ou tirar algo da floresta é preciso pedir autorização ao dono. A paisagem é resultado da ação de um espírito ou de um poderoso xamã. Os humanos apenas usufruem desse espaço, e toda ação humana nesse lugar carece que o xamã solicite permissão dos donos dos animais

e das árvores. Ele tem a primazia da comunicação e da relação multilateral para pensar e agir sobre essa realidade. Dessa forma, o xamã relê a versão de mundo dos espíritos e explica para os Tapirapé como ela realmente é. Desse modo, para buscar os materiais na floresta é preciso pedir autorização aos seus donos.

As plantas, assim como os animais, têm os seus donos, mas não são todas. Por exemplo, o buriti tem um dono, que é um espírito; e as palhas da bacaba, não. Para os Tapirapé, as plantas como o buriti, a orquídea, o urucum e o jenipapo possuem alma e, portanto, elas não podem ser extraídas em grandes quantidades. Ouvi o relato de que um homem estava extraindo muitas orquídeas e vendendo na cidade, no entanto, ele foi alertado pelo xamã de que o dono das orquídeas não aprovava tal atitude predatória. É preciso que haja um equilíbrio e nada deve ser extraído em demasia, pois pode ser entendido com uma atitude de desrespeito ao dono desses seres.

Os Tapirapé fazem um uso intensivo da palha para fabricar esteiras (*miaua*), peneiras feitas de buriti, máscaras utilizadas em rituais, cestos (*pehyra*) usados nas costas para carregar alimentos. Nas cestas, cestos e peneiras são reproduzidos os traços utilizados na pintura corporal Tapirapé. Isso revela a potência dessas pinturas dotadas tanto de significados míticos, quanto de demonstração de padrões de beleza. Isso me leva a classificar os Tapirapé de acordo com o conceito de Berta Ribeiro denominado “civilização da palha” (1992). A autora utilizou esse conceito para referir-se aos povos indígenas do Brasil Central e das Terras Baixas da Amazônia que fazem uso intensivo da palha na fabricação de artefatos.

A palha da bacaba é encontrada no território dos Tapirapé e utilizada para cobrir as casas e na fabricação de cestos. Já o buriti, encontrado nos brejões, é utilizado apenas na fabricação das máscaras para os espíritos. Essas são as principais plantas utilizadas pelos Tapirapé para a fabricação de artefatos. O dono do buriti vive entre as suas folhagens, portanto, antes de cortá-lo é necessário que o xamã peça permissão ao seu dono. A palha da bacaba é utilizada apenas na fabricação de artefatos de uso cotidiano, enquanto o buriti é usado na fabricação de artefatos que sintetizam significados sobrenaturais. O buriti permite que a agência e o encantamento das máscaras do *Iraxao* e do *Tawã* já estejam presentes antes da sua produção. Para Alfred Gell (1998) os artefatos possuem agência, que é a capacidade de afetar as ações e provocar reações nas pessoas.

Alfred Gell (1998) observa que os trobriandeses decoram uma proa não com a intenção de que fique bonita, mas para que tenha uma eficácia ritualística. No entanto, entre os Tapirapé, o ideal de beleza está presente em seus discursos quando eles confeccionam máscaras, ornamentam o corpo com pinturas corporais, colares de miçangas de várias cores, plumagens e *tamãkorans* para a festa. Eles buscam uma “espiritosa elegância”, termo de Clarice Lispector (2009, p. 30), na construção e transformação dos corpos para a festa. É preciso que todos estejam bonitos para os espíritos e para as outras pessoas. Assim que as máscaras estão prontas, dá-se início à preparação da comida e da ornamentação dos corpos para festa. Nas festas, além das danças, dos artefatos e dos cantos, a comida é um elemento fundamental, pois ela é destinada especialmente à pacificação dos espíritos e à construção de relações.

A pacificação dos espíritos

É possível pensar os Tapirapé como um povo que constitui uma organização multidimensional devido às festas, os rituais e os artefatos. A festa é a confluência de mitos, espíritos, comidas, cantos e artefatos. Para a sua realização, várias pessoas se articulam e se tornam agentes dos espíritos, pois a festa é organizada para alimentar e pacificá-los, seja os espíritos dos Tapirapé mortos como os demais espíritos como do *Tawã*, *Iraxao* e *Ka'o*.

Os artefatos estão sempre presentes nas festas, por meio das máscaras, colares e cocares. Durante as festas ocorre a fusão entre pessoas e artefatos. As pessoas passam por uma transformação corporal, pois, para os Tapirapé, os artefatos possuem forte poder de estabelecer uma interação entre eles e os espíritos. Os espíritos devem estar sempre alegres e contentes, para que assim eles não acometam os Tapirapé com doenças e outros males.

Toda festa tem um dono e uma dona; e ser o dono da festa significa que eles são donos dos espíritos que estarão presentes naquela festa. A escolha do dono e da dona da festa é feita alguns meses antes da realização do ritual. Para escolher o casal, é realizada uma reunião entre os moradores da aldeia. A generosidade deve ser uma característica dos donos da festa, uma vez que eles

devem cuidar dos espíritos oferecendo comida a elas. E como observa Aristóteles Barcelos Neto sobre a escolha dos donos da festa para o ritual dos *Apapaatai*, entre os Waujá “A escolha sempre incide sobre alguém que demonstra empenho no bem-estar do grupo como um todo” (2008, p.260).

A caçada é uma etapa fundamental para a realização da festa, e o seu sucesso depende da quantidade de porções que os caçadores conseguem matar. Para obter a ajuda de um espírito, a fim de realizar uma boa caçada, é preciso, que o xamã, conecte elementos distintos como, artefatos, máscaras, pinturas corporais, cantos, danças, perfumes e comida.

O homem é responsável por ajudar no preparo do porção e entoar cantos e distribuir a comida para os homens na *Takãra*. A mulher desempenha uma função crucial em todas as fases do ritual, pois é responsável pela preparação da comida (o porção e dos demais alimentos, como o cauim e a farinha), cantar, e dançar com as máscaras, falar com os espíritos, e distribuir a comida para as mulheres. Assim, apesar de haver um predomínio do masculino nas festas e na política, a mulher tem participação substancial nesses momentos, principalmente no que diz respeito às trocas cerimoniais. E, além disso, se ela não aceitar, o marido não pode ser o dono da festa. Mas a comida não é função apenas dos donos da festa, mas de toda a aldeia, embora em menor quantidade em relação aos donos da festa. O cauim é feito em grande quantidade para toda aldeia e espíritos. O milho, e a mandioca são cultivados nas roças dos Tapirapé, os peixes vêm do rio Tapirapé, e o porção, da floresta.

A comida está associada à passagem da natureza à cultura, como afirmou Lévi-Strauss (2004), e as *Mitológicas* o autor analisa mais de 800 mitos dos povos indígenas da América. *Do mel às cinzas* (Lévi-Strauss, 2005) é o inverso de *Cru e o Cozido* (Lévi-Strauss, 2004), este trata da transição da natureza à cultura, e aquele aborda o retorno à natureza. O mel ainda não passou por um processo de preparação pela ação do homem, mas, mesmo assim, está pronto para ser consumido.

Enquanto que o fumo, à medida que é consumido, vira cinza. O mel é um alimento bastante apreciado pelos Tapirapé, e é utilizado principalmente durante os rituais, a cera da abelha é utilizada na fabricação de artefatos. O fumo é a substância usada pelos xamãs para entrar em transe, sonhar e em rituais de cura. O mel está relacionado à sexualidade. Ou seja, tanto o mel quanto o fumo

representam um trânsito entre natureza e cultura e, além disso, esse trânsito indica o rompimento com o binômio natureza e cultura.

O ato de preparar os alimentos e de comer está fortemente conectado aos rituais e aos mitos. Assim como os mitos e os rituais, a comida também serve para pensar o funcionamento dessa sociedade. Os alimentos se relacionam aos tabus e às regras da divisão sexual, e funcionam como elemento utilizado para definir o papel de cada indivíduo Tapirapé. Existem vários tabus alimentares entre os Tapirapé. Por exemplo, a criança recém nascida não pode comer carne de porcão. A mulher grávida e o seu marido não podem comer carne de tracajá e nem beiju, pois a criança pode ficar para sempre na barriga da mãe, o marido também deve seguir o resguardo. Somente os mais velhos podem comer carne de aves. A menina não pode comer carne de porcão entre sua primeira e segunda menstruação, pois os espíritos que rondam a aldeia podem levar seu espírito.

133

A preparação da comida e dos enfeites corporais começa no dia anterior ao clímax do ritual. No decorrer do ritual, as pessoas cantam, dançam e oferecem muita comida aos espíritos; e as fronteiras entre as pessoas, as máscaras e os espíritos se diluem. O ritual busca um equilíbrio entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Para cada espírito, existe um tipo de ritual, o que exige um modo diferente de preparação, com diferentes formas de pinturas corporais, artefatos, cantos e comida.

O primeiro ato do ritual é realizado um dia antes das máscaras saírem para o pátio; ainda dentro da *Takãra*, os homens, com os corpos todos adornados com pinturas corporais e colares, entoam gritos para os espíritos. Durante o processo de fabricação, as máscaras sempre ficam penduradas no alto de umas das colunas de madeira que sustentam a *Takãra*. Assim que as máscaras estão prontas, os homens as experimentam. Eles caminham, riem, e veem como as máscaras se assentam no corpo, e se não estiverem bem, os artesãos fazem os ajustes. Depois, uma canção é cantada e as máscaras dançam dentro da *Takãra* para chamar os espíritos. Os dois homens escolhidos para usar as máscaras, têm geralmente mais de 50 anos, e devem conhecer rigorosamente todo o repertório e a sequência dos cantos que serão entoados, e a dança daquele ritual.

Para os Tapirapé, o espírito de *Iraxao* já está na aldeia um mês antes de a festa começar. Na verdade, a aldeia está sempre cheia de espíritos, principalmente dos Tapirapé que já morreram, no entanto apenas o xamã pode ver e

falar com eles. Os Tapirapé enterram os seus mortos dentro de casa. Contudo, os mortos vivem em outra aldeia próxima a dos vivos. Esses mortos visitam a aldeia para rever os seus parentes vivos, eles também sentem fome, e frio e saudade. Para o ritual, o xamã entoa um canto para os espíritos e, nesse canto, ele convoca todos os homens e mulheres para oferecerem comidas a *Axyga*. A festa também pode ser vista sob o ponto de vista da comunalidade, ela cumpre a função de aproximar as pessoas, e os espíritos e os mortos.

No dia do ritual de *Iraxao*, as máscaras saem para o pátio da *Takãra* cantando e dançando frente às pessoas que estão à espera delas. Cada máscara tem um maracá em suas mãos. Somente as mulheres dançam em torno das máscaras, e os homens ficam olhando de longe. Quando as máscaras vêm à porta da dona da festa, ela lhes oferece cauim e água. Após dançar e cantar, as máscaras retornam à *Takãra*. E no ritual do *Tawã*, as duas máscaras dos saem para o pátio da aldeia em frente à *Takãra*. Os *Tawã* dançam em frente às mulheres no pátio da aldeia e novamente a dona da festa oferece comida e água, e depois começam a atacar as pessoas em suas casas, representando a performance do ataque dos Kayapó. Mas as mulheres revidam o ataque dos *Tawã*, e os homens chegam e capturam as máscaras e as levam para dentro da *Takãra*. Os *Tawã* ficam presos na *Takãra* para serem pacificados, e depois todos saem para comer.

A expressão “a comida pacifica os espíritos e as pessoas” pode ser pensada como uma filosofia Tapirapé. Mas essa relação é um pouco dual, uma vez que durante a festa a dona da festa trata os espíritos como uma espécie de bichos de estimação. Os Tapirapé veem os espíritos dos Kayapó e Karajá como animais que devem ser domesticados. A “dona da festa” é também chamada de “dona do espírito”. As máscaras saem para o pátio da aldeia em frente à *Takãra*. A dona da festa oferece comida para os espíritos e diz a seguinte frase: “*Myrat*, eu sou a que fiz a sua comida, para que eu viva muitos anos (sem doenças)” (Koxamare’i Makato, 2011 apud Paula, 2012). Kaorewygi Tapirapé explica alguns pontos fundamentais da relação dos Tapirapé com seus espíritos:

O dono da festa pede para os espíritos do Cara Grande proteja a aldeia e todos os Tapirapé. E nós acreditamos nos espíritos que temos. Um dos nossos espíritos é o Cupim. Foram os nossos avôs que mataram esse povo Cupim, por isso hoje nós somos donos deles, assim também, que aconteceu com o povo

Karajá, por isso nós temos os espíritos deles também. E assim, eles também têm os nossos espíritos. Por isso nós temos esses espíritos do Cara Grande. Hoje nós cuidamos dos espíritos deles, damos comida para eles. É isso que a gente faz. (Kaorewygi Tapirapé, 2014, p. 12).

A batalha entre os Tapirapé e os inimigos humanos e não humanos é simbolizada pela dança encenada nas festas do *Iraxao* e *Tawã* realizadas no pátio da aldeia. Essa correlação deve-se a visão histórica de que os Karajá e os Kayapó são considerados povos guerreiros, enquanto que os Tapirapé são um povo mais pacífico. No entanto, os Tapirapé dizem que, durante um ataque dos Kayapó, um Tapirapé conseguiu matar 3 (três) Kayapó. E um outro Tapirapé - uma narrativa diz que era um xamã, outra diz que era uma mulher - fugia dos Kayapó, e enquanto corria, ele se virou, atirou uma lança na direção dos Kayapó que o seguia, matando mais um deles. Nessa mesma batalha, um xamã Tapirapé conversou com o espírito de um Kayapó e descobriu onde estava escondido outro Kayapó. O xamã exerce a função de guerreiro, ele luta contra os espíritos, e contra as pessoas.

Os Tapirapé temem muito os xamãs Karajá, uma vez que estes são muito poderosos. Portanto, se alguém fica doente na aldeia, os Karajá são os suspeitos de sempre, pois são vizinhos, e eles compartilham uma aldeia. E como observou Marcel Mauss (2003), o feiticeiro e o seu poder são definidos geograficamente. Vemos aqui que a guerra contra os Karajá foi apenas transferida para a dimensão do xamanismo. A guerra existe agora no plano ritualístico e, por isso, não impede os casamentos, a troca de conhecimentos e de artefatos. Renato Sztutman (2005) afirma que podemos pensar a guerra entre os índios como um mecanismo que está a serviço da diferença e da multiplicidade. A relação entre Tapirapé, Karajá e Kayapó ilustra muito bem que os inimigos de hoje podem ser aliados de amanhã e vice-versa, como observam Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (1985).

Após o ritual, as cabeças das máscaras do *Iraxao* ficam penduradas juntas dentro da *Takãra*, e as do *Tawã* ficam penduradas nos dois extremos da *Takãra*. E posteriormente as máscaras devem ser queimadas ou jogadas ao rio para serem destruídas, pois são perigosas. E caso não sejam destruídas elas podem provocar doenças, mortes e catástrofes para quem as fabricaram, abrigam ou

colecionam. Na aldeia existem relatos sobre pessoas que desobedeceram a essa regra, e foram punidas com ataques de cobra, outras perderam dedos dos pés. Conforme Gell (1998), os artefatos têm vida, e agência e seu poder está ativo em qualquer lugar; eles podem manifestar-se para proteger, mas também para ser agressivos. Não devem ser colocados em qualquer lugar e de qualquer forma, e as pessoas não podem tocá-los sem que tenham o devido respeito. Eu, particularmente tinha intenção de adquirir uma dessas máscaras, no entanto, ao saber do poder que possuem, desisti imediatamente.

Para Lemonnier (2012), objetos ressoam uma mensagem não verbal, e sua fabricação e uso permite a continuidade e a durabilidade do sistema cultural. Esses objetos condensam relações de alteridade, e sedimenta a relação com o diferente. As máscaras permitem a quem as usa uma espécie de metamorfose espiritual, pois, para os Tapirapé, elas são os espíritos. E como aponta Lúcia Hussak van Velthem, uma máscara não representa um ser humano específico, mas a personificação de determinadas ideias sobre a humanidade, ou seja, as máscaras nascem, vivem e depois morrem (2003). Como afirma Fernando Santos-Granero:

A relação entre corpos e técnicas não é metafórica, mas literal: corpos são túnicas e túnicas são corpos. Isso se confirma tanto por narrativas míticas como por convicções relativas ao xamanismo. Ao final dos tempos míticos, os humanos conservaram suas túnicas – no sentido de seus corpos/túnicas humanos –, ao passo que as ornamentadas túnicas de animais, espíritos e outros seres transformaram-se nos seus corpos atuais (2006, p. 98).

Os saberes sobre a produção de artefatos, pinturas corporais e ritualísticos estão inseridos numa espécie da triangulação entre natureza, sobrenatureza e cultura. Esses saberes pertenciam aos animais, como a onça, o porcão, os peixes, os pássaros e foram transmitidos pelos espíritos aos xamãs. A natureza aqui é um produto de transformação, enquanto que a cultura é um produto de transferência (Lévi-Strauss, 2011; Viveiros de Castro, 2002).

Como aponta o trabalho etnográfico de Aristóteles Barcelos Neto (2008) sobre as máscaras do Waujá, as máscaras não envolvem somente o sentido visual, mas também o tato no ato de pintar e ornamentar o corpo; o olfato, pois

a resina exala um perfume; e a audição, ao ouvir as narrativas, mitos e cantos sobre os significados das máscaras. Assim, as máscaras representam também a interação, transformação e a fabricação de corpos, a relação entre humanos e não humanos, os xamãs, os espíritos, as plantas, os animais e os Tapirapé.

Considerações finais

137

Os Tapirapé conhecem muito bem os resultados do mau encontro, eles entendem de perdas, pois viveram isso. E conhecem a violência consequente do contato com os fazendeiros e com o Estado, e isso está registrado na memória voluntária e involuntária. Eles perderam o seu território em 1952, mas o reconquistaram em 1993. No entanto, a violência originada desse contato continua sendo atualizada constantemente e de forma inquietante. Um exemplo são as imensas plantações de soja que circundam o território dos Tapirapé. Os fazendeiros utilizam aviões para jogar veneno nas plantações que estão localizadas a menos de 3 (três) quilômetros da aldeia. Esses aviões sempre sobrevoam a aldeia quando vão jogar ou buscar mais veneno. Os agrotóxicos, além de contaminar as nascentes de água, os solos e os animais, chegam também à aldeia Urubu Branco. Não existe nenhum trabalho de prevenção no sentido de controlar o uso de agrotóxicos, ou impedir que sejam jogados por avião próximo a uma área indígena, ou aos moradores das cidades vizinhas.

Mas mesmo diante de tais circunstâncias, o xamanismo, os artefatos e as festas ainda mantêm a sua potência e estabelecem e demonstram a relação entre pessoas, parentes, animais e os espíritos. Os artesãos, ao confeccionarem um artefato, apresentam um conhecimento sobre o significado das formas presentes nos objetos. Desse modo, durante as festas eles experimentam situações de diversos níveis de alteridade por meio da ornamentação de seus corpos e da criação de uma rede de sociabilidade e reciprocidade. E essa rede se estende para demais povos, como os Kamayurá, Karajá e as universidades.

Referências

BALDUS, H. 1970. *Tapirapé: Tribo tupi no Brasil Central*. São Paulo, Edusp, Companhia Editora Nacional, 511 p.

BARCELOS NETO, A. 2008. *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Edusp, 328 p.

CARNEIRO DA CUNHA, M. 1998. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e tradução. In: *Mana*, 4(1): 7-22.

138

CARNEIRO DA CUNHA, M.; VIVEIROS DE CASTRO, E. 1985. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 71, p. 191-208.

COMUNIDADE TAPIRAPÉ. 1996. *Xanetãwa paragetã – histórias das nossas aldeias*. São Paulo-Brasília, MARI/MEC/PNUD, 107 p.

FAUSTO, C. 2008. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, 14(2):329-366. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31/03/2016.

GELL, A. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 271 p.

HUGH-JONES, S. 2009. The fabricated body: objects and ancestors in NW Amazonia. In: F. SANTOS-GRANERO (org.). *The occult life of things*. Tucson, University of Arizona Press, p. 33-59.

KAMAIRA'I TAPIRAPÉ. 2014. Manuscrito. Aldeia Tapi'itãwa, 32 p.

KAOREWYGI TAPIRAPÉ. 2014. Manuscrito. Aldeia Tapi'itãwa, 35 p.

LAGROU, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, TopBooks, 565 p.

LEMONNIER, P. 2012. *Mundane Objects: Materiality and Non-Verbal Communication*. UCL, Institute of Archaeology Critical Cultural Heritage Series, 205 p.

LÉVI-STRAUSS, C. 2011. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Papirus, 324 p.

_____. 2004. *O cru e o cozido. Mitológicas 1*. São Paulo, Cosac & Naify, 443 p.

_____. 2005. *Do mel às cinzas. Mitológicas 2*. São Paulo, Cosac Naify, 500 p.

_____. 2000. *La vía de las máscaras*. Ciudad de México, Siglo XXI editores, 212 p.

139

LISPECTOR, C. 2009. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 180 p.

MAKATO TAPIRAPÉ. 2010. *O corpo como suporte para a geometria Apyãwa/Tapirapé*. Monografia de conclusão de curso. Licenciatura em Ciências Sociais. UNEMAT.

MAUSS, M. 2003. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Cosac & Naif, 542 p.

OKARAXOWA TAPIRAPÉ, R. 2012. *Xekey' ma*. TCC de Habilitação para o Magistério Intercultural. In: *Escola indígena Tapi'itãwa, Secretaria de educação do Estado do Mato Grosso*. Aldeia Tapi'itãwa, 29 p.

PAULA, E. D. 2012. *Eventos da fala dos Apyãwa (Tapirapé) na perspectiva da etnossintaxe: Singularidades entre textos orais e escritos*. Tese de doutorado em Linguística, FL-UFG, 269 p.

RAEL WAKO'IAPARI, T. 2006. *O funeral tapirapé*. Monografia de conclusão de curso. Licenciatura em Ciências Sociais, UNEMAT, 32 p.

SANTOS-GRANERO, F. 2006. Vitalidades sensuais: modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena. *Rev. Antropol.*, 49(1):93-131. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17/07/2017.

SZTUTMAN, R. 2012. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 458 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102007-144056/>>. Acesso em: 28/08/2015.

TAWY'I TAPIRAPÉ. 2009. Manuscrito. Aldeia Tapi'itãwa, 34 p.

VAN VELTHEM, L. H. 2003. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Museu Nacional de etnologia; Assírio & Alvim, 446 p.

140

VIDAL, L.; RIBEIRO, B. G. 1992. Apresentação. In: *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/FAPESP, 13-18 p.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac & Naify, 480 p.

WAGLEY, C. 1988. *Lágrimas de boas vindas: os índios Tapirapé do Brasil Central*. São Paulo, Edusp, 304 p.



ENSAIOS

Ensaio visual para “Triero: nomes e passagens” e “Tríptico: tempo|matéria|história”

Néle Azevedo

142

Como escolhi a linguagem das artes plásticas para pensar e atuar no mundo, considero mais interessante apresentar aqui um ensaio visual com os conceitos que nortearam os dois trabalhos apresentados durante o III Colóquio de Estética da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (UFG) Estética Indígena. Os dois trabalhos são: 1) Instalação “Triero: nomes e passagens” realizada especificamente para o *Campus* Samambaia da UFG; 2) Vídeo “Tríptico: tempo|matéria|história” apresentado na galeria da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG, em agosto de 2018.

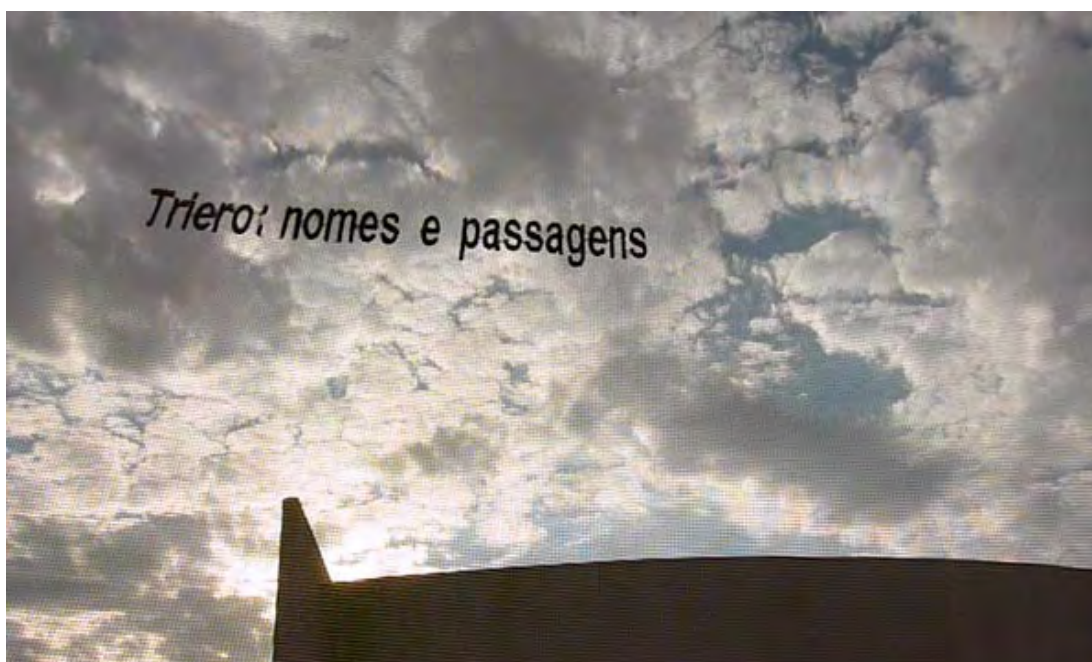


Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

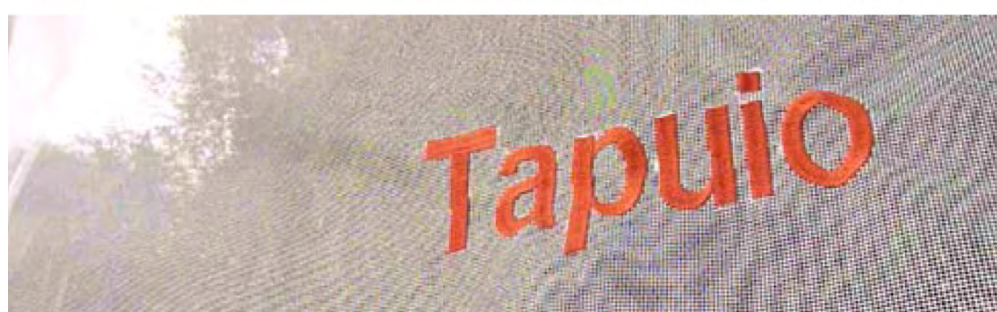
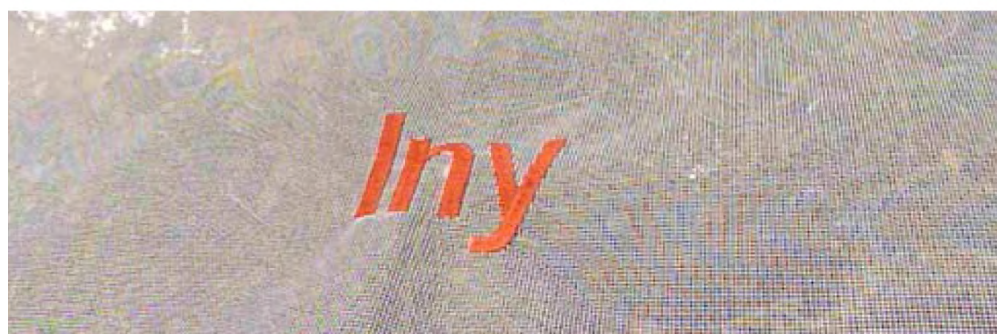


Figura 5.



Figura 6.

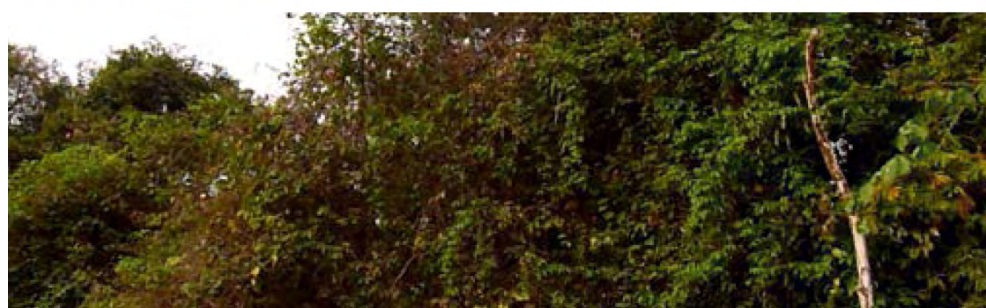
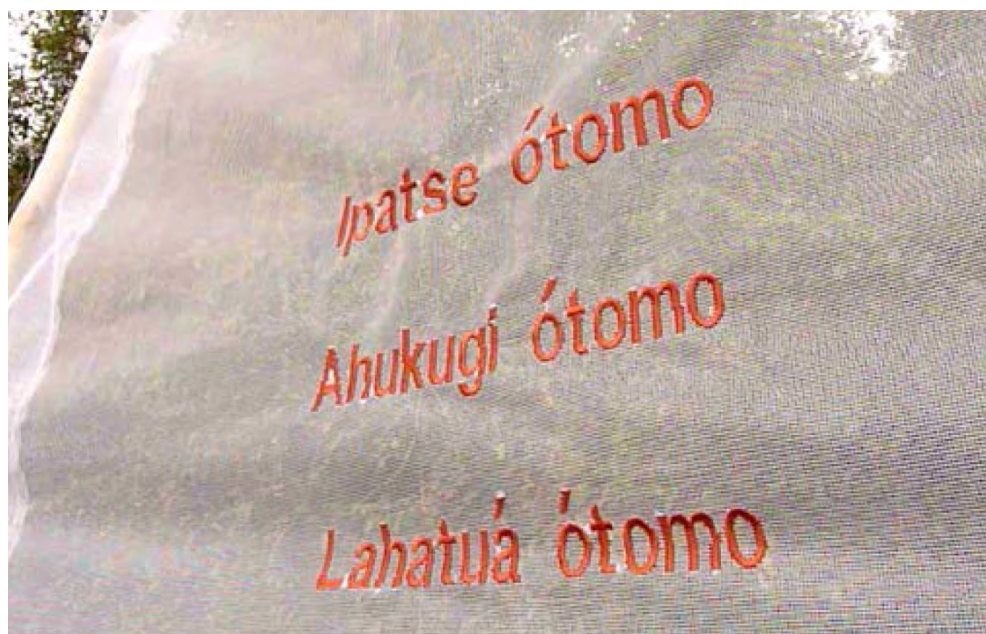


Figura 7.

Kricatijê

Mehin

Ixybiowa

Memörtumre
Ramkokamekrá
Apanyekrá

Figura 8.



Figura 9.

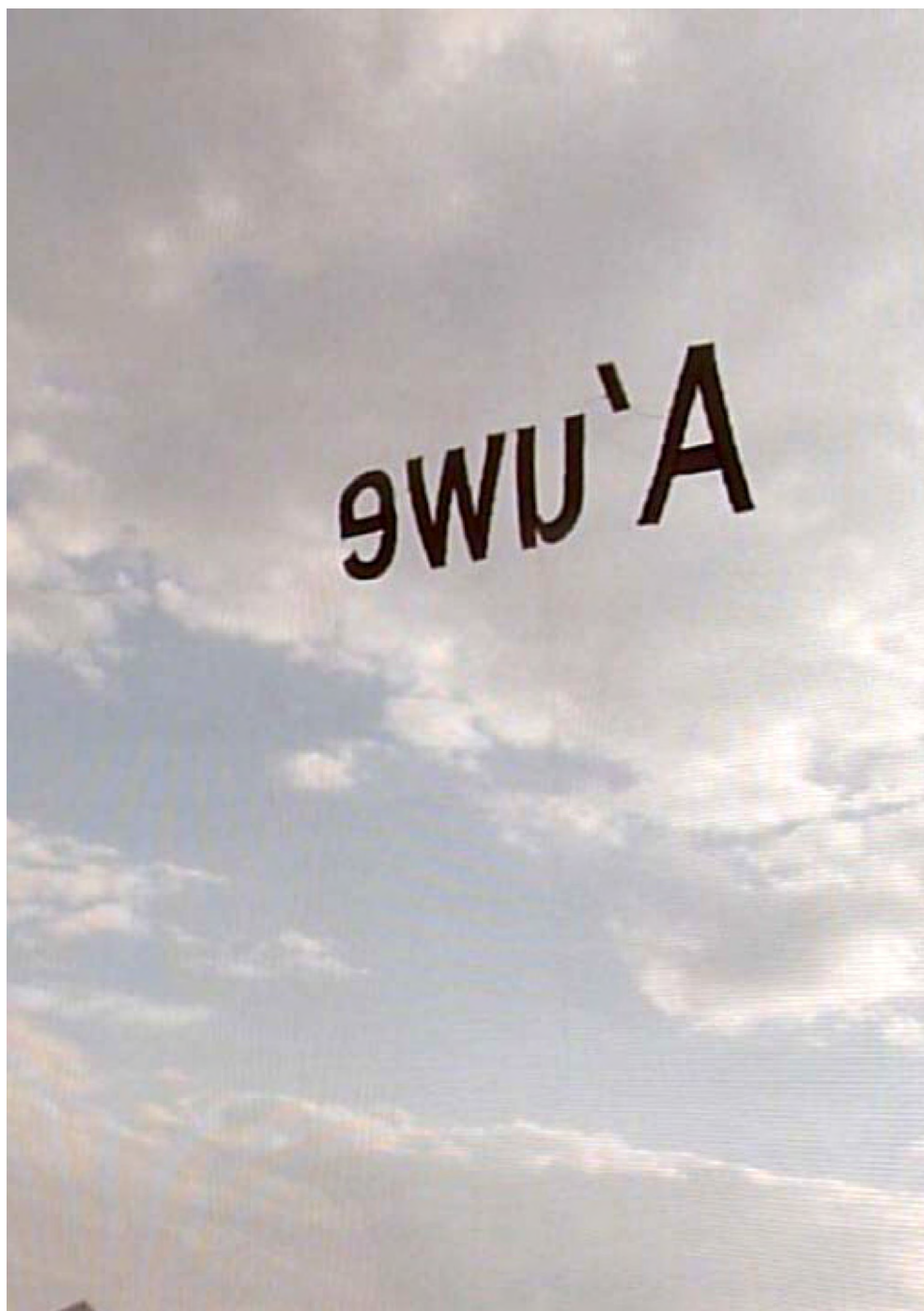


Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.

Imagens: Néle Azevedo – coleção da artista.

Video: <https://vimeo.com/314264350>.

A instalação “Trierio: nomes e passagens” é composta por vinte e quatro telas bordadas com os nomes dos povos indígenas da região Araguaia-Tocantins e Xingu que participam do curso de Educação Intercultural da Universidade Federal de Goiás, no Núcleo Takinahaky. O bordado é feito em tela de fachadeiro (daquelas utilizadas como proteção em reformas ou construção de prédios). Elas são dispostas em bambus e fincadas ao longo do caminho/“triero” criado em frente ao Núcleo. O local da instalação é a passagem que os estudantes utilizam para entrar e sair do Núcleo.

Por que os nomes?

Em “Trierio”, parti da importância do ato de nomear os povos que estão no curso de Educação Intercultural da UFG¹, como uma ação de reconhecimento do outro, de celebração, de homenagem aos povos ali presentes. Considerei o valor de instalar os nomes dos povos publicamente, o papel social da nomeação (nomes nas placas públicas comemorativas, por exemplo, podem reiterar narrativas e discursos de poder) e também a relação entre as palavras e as coisas como objeto de estudo e de debate na filosofia, pelo menos de Platão a Foucault. Tudo isso são chaves de possibilidades de leitura da obra, que é aberta e plural.

Por que Trierio?

Curiosamente, a palavra “triero” não existe em português, mas em “goianês”. É o nome atribuído a um atalho, trilha ou picada aberta em mata fechada. Refere-se exatamente ao caminho alternativo que os estudantes do Núcleo fazem para entrar ou sair na unidade; eles caminham pela terra e pela grama, em vez de usarem a passagem com calçamento que existe no lugar. Daí o nome “Trierio” no título do trabalho e a escolha do local da instalação.

A observação e a percepção do caminho alternativo foram de Carla Damião. Ela me enviou fotos, vídeos e contou-me sobre o nome “goianês” “Trierio” (ela vive em Goiânia, e eu, em São Paulo). Carla foi parceira fundamental, participou intensamente de toda a gestação do trabalho.²

1. Importante registrar a colaboração muito importante da professora Lorena que forneceu e conferiu os nomes a serem bordados e do professor Rubens Pilegi na montagem da obra.

2. Vale também ressaltar que os alunos do curso de Filosofia foram extremamente solidários e ajudaram na montagem da instalação: o Ramon Ataide, a Kellen Nascimento, a Yasmin Andre, a Liza Moura, a Kálitha Fernandes Moraes, a Lorryne Freitas, entre outros.

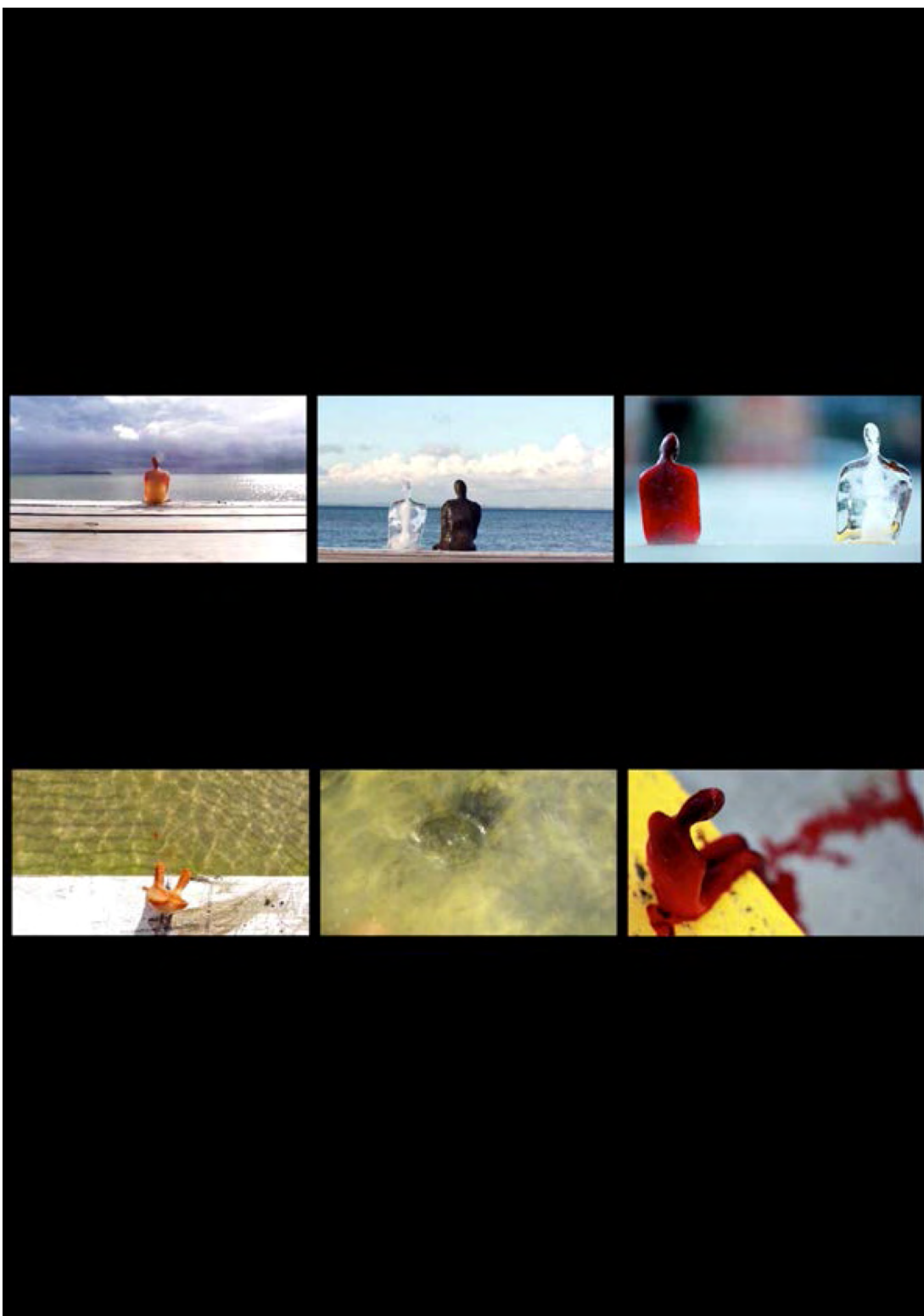


Figura 16. “Tríptico – tempo/matéria/história”. Vídeo - 1”10 em *looping* - Acervo da artista.
Vídeo: <https://vimeo.com/284192885> Imagens: Nélé Azevedo. Edição: Luiz Felipe Abbud.

“Tríptico – tempo/matéria/história”

O título “Tríptico” faz referência ao uso do formato utilizado na pintura medieval, em madeira ou tecido em três partes, usualmente narrando uma história nos três painéis. Na composição virtual, três esculturas congeladas são registradas em seus processos de derretimento, formando um tríptico em vídeo. Cada escultura é composta por uma matéria diferente: o urucum, planta utilizada na pintura corporal dos índios Tupinambá; o barro preto do mangue da ilha de Itaparica, na Bahia; e o sangue da artista, em intervenção no Memorial da América Latina (SP). Juntas, compõem uma narrativa que remete ao tempo – da história, de um lugar e da arte.

159

A propósito da origem dos trabalhos

*Pois não somos tocados por um sopro de ar que
foi respirado antes? Não existem nas vozes que
escutamos ecos de vozes que emudeceram?*

Walter Benjamin.

O centro velho de São Paulo sempre me assombrou. Primeiro, nos anos 70, recém-chegada de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, o espanto pela dimensão e pelo andar apressado de tanta gente. Posteriormente, nas inúmeras caminhadas pelo *Pateo do Collegio*, Catedral da Sé, Anhangabaú, Viaduto do Chá, o assombro por escutar o eco das vozes que emudeceram, por sentir a presença dos corpos soterrados sob a arquitetura colonizadora desses lugares, por perceber a unilateralidade da história contada pelos vencedores.

Em 2005, um dos projetos que propus para a Virada Cultural de São Paulo foi o “Monumento efêmero aos povos Guaranis – *Jasy ra`y ojovehéi hina – A lua nova renova a nossa face*”.



Figura 17. Foto e projeto de Néle Azevedo.



Figura 18. Foto e projeto de Néle Azevedo.

Versos escritos em guarani e traduzidos para o português seriam colocados na fachada de dois prédios no Vale do Anhangabaú: um deles, o prédio que sedia o gabinete do Prefeito de São Paulo. Os escritos seriam bordados em telas de fachadeiro, teriam uma escala monumental, cerca de 60 metros de altura por 6 metros de largura, e utilizariam os prédios como suporte para o poema, transformando suas fachadas em monumentos de duração efêmera.

Segundo Kaka Wera, índio nomeado guarani, o verso³ “Jasy ra`y ojo-vehéi hina – A lua nova renova a nossa face” foi ouvido nos anos cinquenta, no Paraguai, por Leon Cadogan, pesquisador de mitos e lendas naquela região. Chamou-lhe a atenção a qualidade poética do verso e, por isso, Cadogan iniciou uma pesquisa sobre sua origem. Descobriu ser de origem guarani. Depois de várias investigações, o pesquisador foi levado à aldeia dos Jeguaka Tenondé, de um lugarejo chamado Yro`ysã.

³. Chamo de verso porque sua tradução em português soa como um verso de um poema concreto.

Após muitos anos nesse lugar e depois de atender solicitações da comunidade em relação a questões da cidade, de tal modo que se tornou porta-voz dessa comunidade, o cacique Pablo Werá lhe pergunta: “ainda queres saber o sentido da lua nova?”. A partir de então, ele recebeu os ensinamentos sagrados da tradição guarani, transcreveu-os e teve autorização para sua publicação. No Brasil, “Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbya-Guarani” foi publicado na edição número 5 da *Revista de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, da Universidade de São Paulo, em 1959.

Esse verso funcionou como uma chave de entrada para o conhecimento da tradição guarani. Por essa razão escrevê-lo em escala monumental no coração da cidade de São Paulo, na Virada Cultural, também poderia ser uma chave de entrada, uma provocação simbólica que faz submergir o que está soterrado na história oficial. Esse significado é estendido ao lugar: o Vale do Anhangabaú – rio de águas maléficas – considerado pelos povos que ali viviam como um bebedouro de assombrações. Dentre os projetos que apresentei para a Virada (SP) 2005, o aprovado foi a intervenção com o “Monumento Mínimo”. E este projeto “Monumento efêmero aos povos guaranis”, apesar de não aprovado, está vivo. Ainda pode ser realizado. Minha inquietação e assombro continuam.

Em 2010, em parceria com outras três artistas – Ana Rusche, Ana Paula Do Val e Juliana Corradini –, apresentamos para o Edital da Prefeitura de São Paulo “Arte na Cidade 2010” o projeto “Anhangabaú: rio das luas passadas, céu das águas futuras”, posteriormente denominado “Anhangabaú: um rio para os ausentes”.

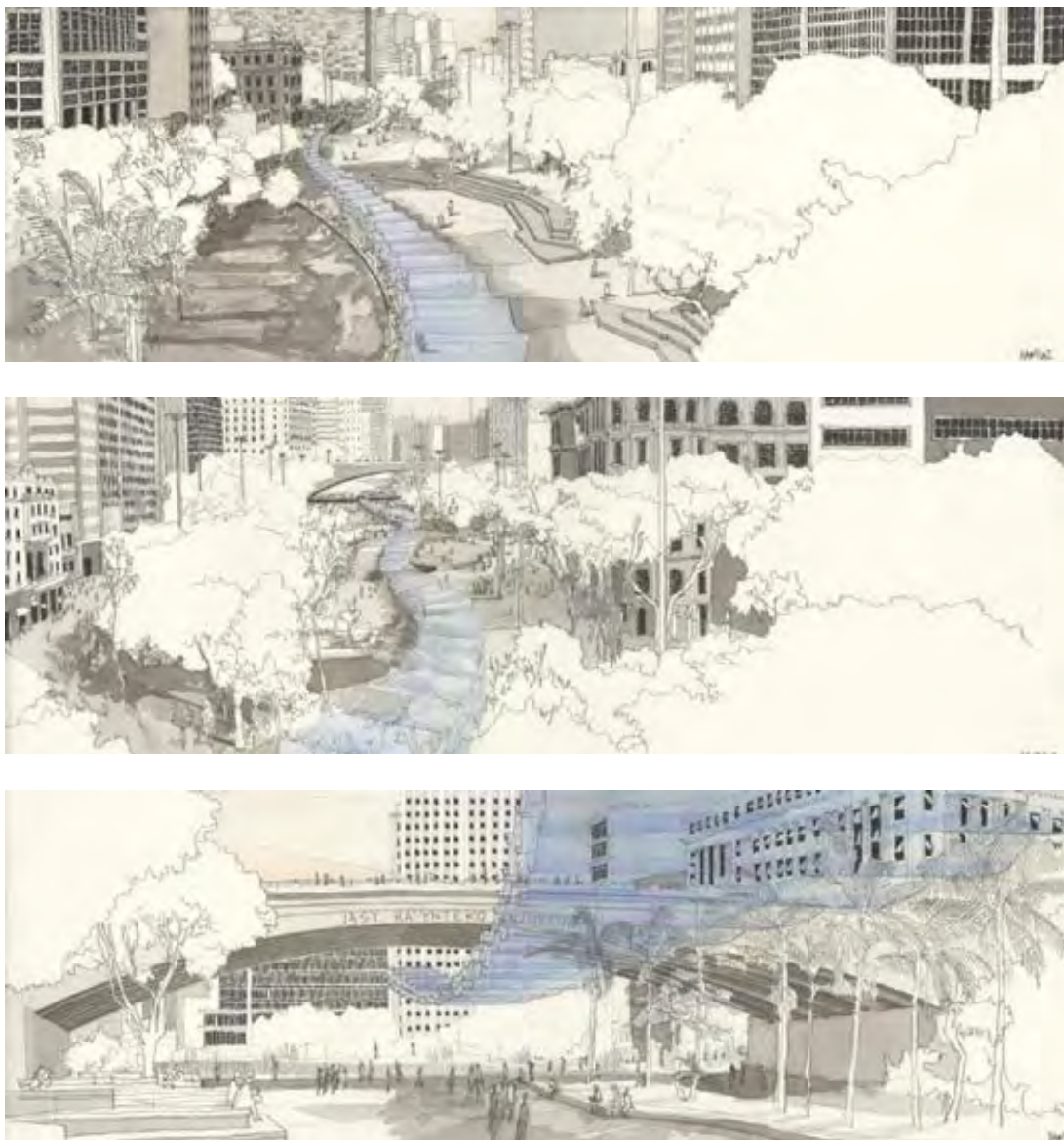


Figura 19. Desenhos de Danilo Zamboni. Fotos: Néle Azevedo.

Esse projeto propõe a recriação simbólica do Rio Anhangabaú, submerso no centro de São Paulo. Para tanto, o traçado do rio será refeito e percorrerá todo o vale, materializando-se numa estrutura suspensa de quatro a seis metros de altura e 600 metros de extensão. Retomando a escrita na língua guarani, nas laterais do Viaduto do Chá, seriam inscritos dois versos – um em guarani: “Jasy ra’y ojovahéi hina” (aquele que *funcionou como uma chave de entrada para o conhecimento da tradição guarani*); e uma versão livre do mesmo verso em português: “a noite de lua nova nos pede os mapas submersos entre as estrelas”.

O trabalho foi pensado para trazer à tona, simbolicamente, as camadas históricas contidas no local: o rio submerso e dar lugar central à memória dos povos que ali habitavam.

O projeto não foi aprovado no Edital da Prefeitura. Posteriormente buscamos patrocínio ou parcerias dispostas a executá-lo, mas não tivemos êxito. Ele continua como um projeto possível.

Em 2018, utilizei-o como base para a edição do livro de artista de minha autoria: *Anhangabaú: um rio para os ausentes | Jasy ra`y ojovehéi hina*. Nele, estão o bordado e a tela de fachadeiro.

163



Figura 20. Foto: Lia Lubambo.



Figura 21. Foto: Lia Lubambo.

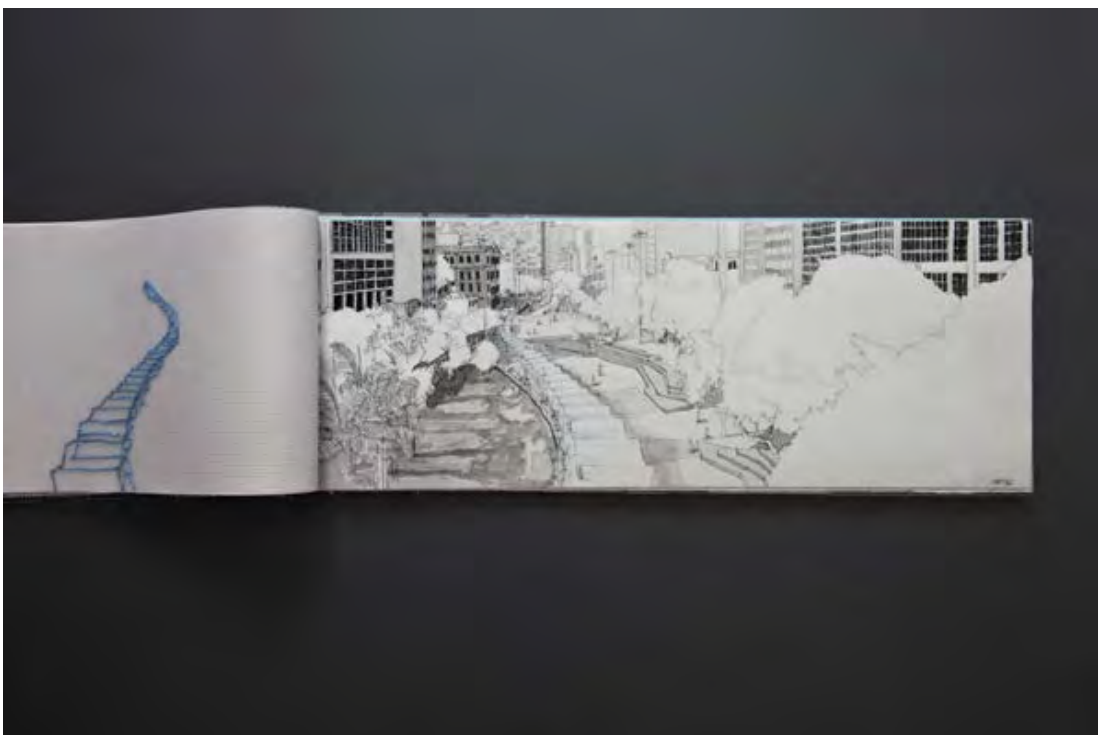


Figura 22. Foto: Lia Lubambo.

**Gloria às lutas inglórias – anti monumento no Pateo do Collegio – SP
realizado em maio/2007**

165



Figura 23. Foto Marcos Gorgati – acervo da artista.



Figura 24. Foto Marcos Gorgati – acervo da artista.

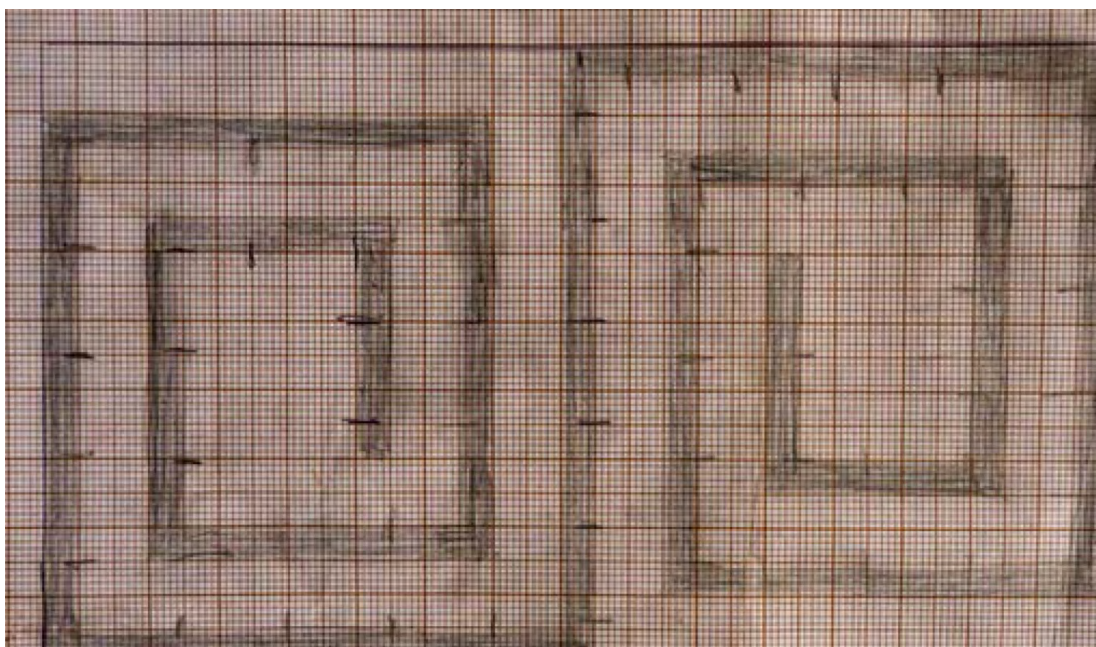


Figura 25. Fotos: Marcos Gorgatti e Néle Azevedo.



Figura 26. Fotos: Marcos Gorgati – acervo da artista.

Ainda usando a questão subjacente a todo o meu trabalho, isto é, a contraposição à representação da história oficial, realizei na Virada Cultural de São Paulo em 2007 a intervenção “Glória às lutas inglórias” – antimonumento específico no *Pateo do Collegio*, para se contrapor ao obelisco ali existente denominado “Glória Eterna aos fundadores de São Paulo”.

O antimonumento foi construído com mais de duzentos caixotes cheios de frutas. Um grande desenho horizontal e aberto formava um grafismo dos povos guaranis no mesmo tamanho do obelisco ao lado. Em meio ao desenho, muitas esteiras de palha no chão criavam espaços de convivência. Ao final da construção, o público foi convidado a celebrar através do sabor das frutas, da interação dos sentidos, a memória da vida aqui e agora.

Vale lembrar que foi no *Pateo* que a cidade de São Paulo começou. Ali os jesuítas da Companhia de Jesus fundaram o colégio onde os princípios do cristianismo foram levados aos povos indígenas. Hoje é uma praça rodeada por uma arquitetura neoclássica imponente, com prédios que sediam o Tribunal e a

Secretaria de Justiça. No centro, está o obelisco de autoria do escultor Amadeu Zani, “Glória imortal aos fundadores de São Paulo”.

O título do antimonumento proposto se coloca em oposição ao título do obelisco e é uma alusão à canção de Aldir Blanc e João Bosco. Ele pretende celebrar o que não é comemorado oficialmente. Portanto, celebra as perdas e os perdidos no processo de colonização e da construção da cidade.

A ambiguidade do monumento – o que ele revela e o que ele esconde – fica clara ao olhar o conjunto arquitetônico da praça. Carrega o eco de nossos mortos, de outra possibilidade de organização de espaço, de visão de mundo, enfim, de outra cultura.

168



Figura 27. Capa de Néle Azevedo. Vídeo: acervo da artista.

Disponível em: <https://vimeo.com/43217967>. Imagens: Pedro Arantes. Edição: Carolina Paes.

A obra “A história não é o terreno da felicidade” reúne um conjunto de trabalhos realizados na residência do Instituto Sacatar em Itaparica (Bahia), em fevereiro/abril/2013.

169

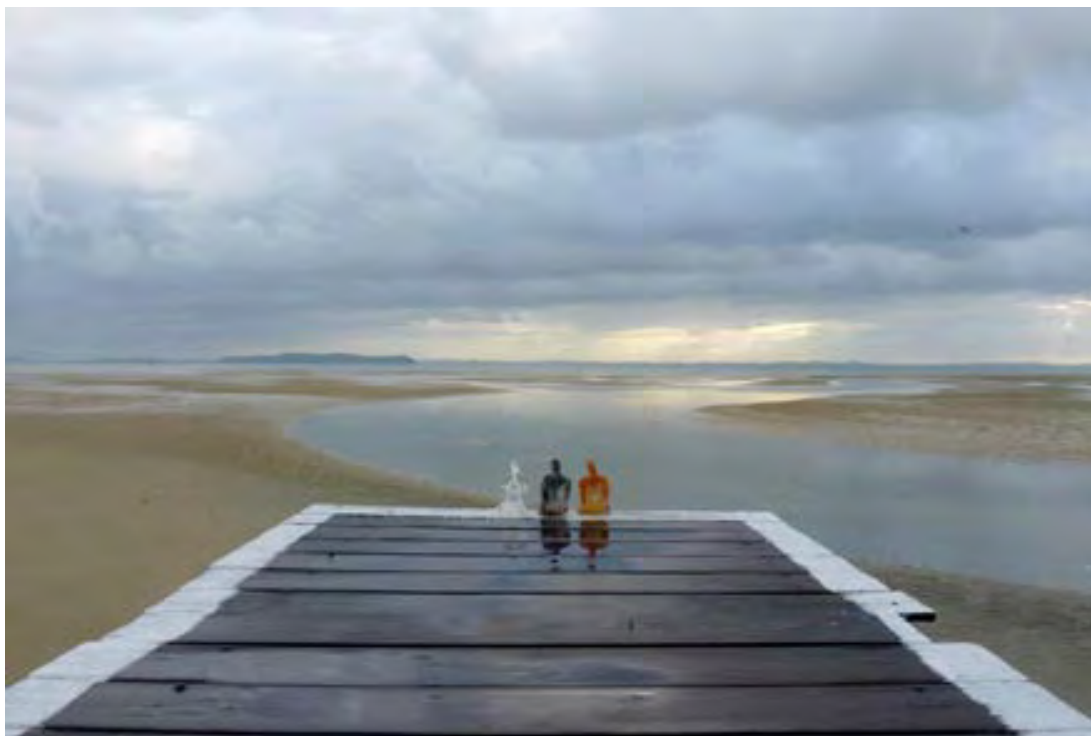


Figura 28. Série fotográfica de Néle Azevedo:
“A historia não é o terreno da felicidade” – urucum, barro preto e água congelados.

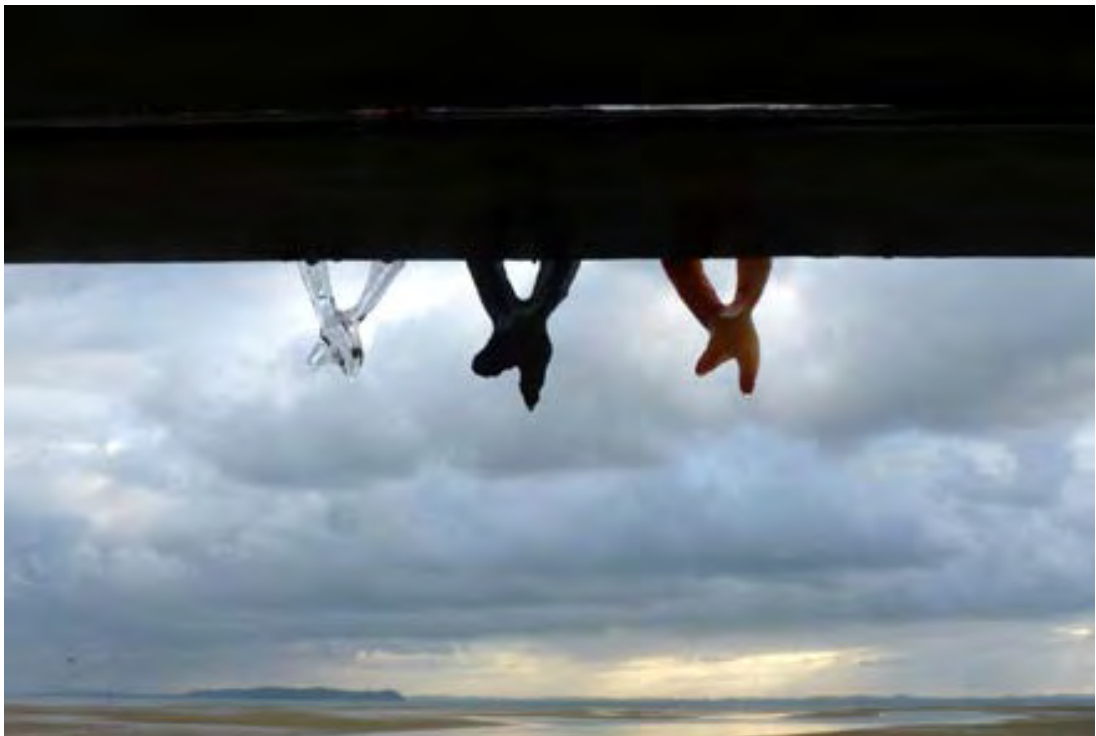


Figura 29. Esculturas congeladas com Urucum – planta utilizada como pintura corporal pelos Tupinambás –, barro preto do mangue e água são colocadas a derreter no mar de Itaparica, fazendo uma alusão à mestiçagem iniciada na Bahia pela colonização portuguesa em 1500. Local: Tápirika, Ilha de Itaparica, originalmente habitada pelos Tupinambás.

Por que apresentar trabalhos anteriores?

Considero importante mostrar o percurso do trabalho para evidenciar que escrever os nomes das etnias nas telas não é um trabalho isolado: ele é um desdobramento de outras obras propostas, costura minha percepção sensível da história e meu estar no mundo. Penso que corpo, lugar e história estão imbricados nas inquietações que nos movem. Bordar os nomes, celebrar e reconhecer o outro têm o mesmo significado poético de fazer submergir, de dar lugar ao sujeito comum, de inverter o relato da história, como tenho feito no meu trabalho com o projeto “Monumento Mínimo”⁴ – obra que alcançou uma extensão mundial.

4. Monumento Mínimo/*Minimum Monument* – intervenção urbana já realizada em 23 cidades de diferentes países. <https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo>

Finalmente, ao elaborar este ensaio, percebo que tenho empatia pelos vencidos. Revi recentemente o filme *Nossa Música* de Jean Luc Godard. Nele, o personagem, um poeta árabe, diz: “se eu pertencesse ao partido dos vencedores, participaria das manifestações de solidariedade pelas vítimas”.

Possibilidades benjaminianas de pensar, contar e poetar a história à contrapelo...

Referências

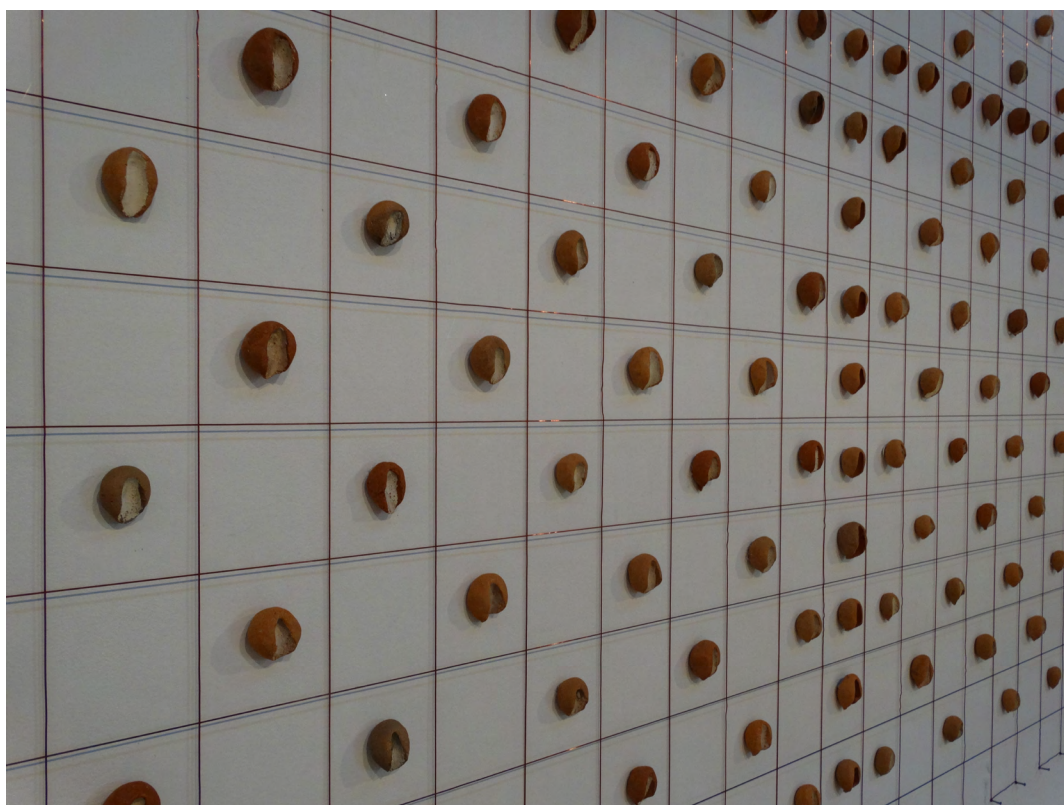
171

BENJAMIN, Walter. 1985. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 253p.

CADOGAN, Leon. 1959. *AYVU ROPYTA – Textos míticos de los Mbya-Guarani*. USP Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, revista de Antropologia, número 5. São Paulo.

GODARD, J. L. 2004. *Nossa Música*. [Filme]. Produção: França/Suíça.

JECUPÉ, Kaka Werá. 2001. *Tupã Tenondé*. São Paulo, Ed. Peirópolis, 107p.



Detalhe da instalação ELAS de Kássia Borges

Linguagem: Instalação

Título: ELAS

Material: Argila

Dimensão: 5 mil peças

Cada peça 3cm x 4cm x 3cm

Técnica: modelagem

Cerâmica engobada

Ano: 2018

A arte instalação com o título “ELAS” é constituída por 5 mil pequenas peças de cerâmica. Modeladas uma a uma, e depois engobadas e queimadas. É uma repetição de gesto como um ritual, numa gestação de nove meses, tendo a mesma conduta: amassar o barro, batê-lo para tirar as bolhas de ar, modelar com as mãos, deixar secar e levar para a queima, repetida vezes por dia por meses. As formas-conchas, inspiradas nas formas côncavas partem da esfera.

Tiro uma dedada de barro da esfera. Fica faltando um pedaço: buraco do desejo, as peças não possuem base, apoiam-se cada uma chana na parede ou na terra. Terra chã. As peças foram modeladas e queimadas. São fornadas de “chanas” ou “grão vagina”. Órgãos genitais femininos simetricamente dispostos, encurralados por fio de cobre, na superfície da parede de um prédio público. A composição na parede ou no chão, onde os objetos, colocados lado a lado, alinhados num jogo óptico como na ou como uma tridimensionalização da pintura corporal indígena, é uma característica para que os sentidos possam emergir. Como cada dia é um após o outro, os gestos se repetem, a multiplicação vem do gesto primeiro, padrão. A memória ancestral está presente em cada gesto, em cada peça. Trata-se de um vasculhamento emocional e pessoal que cria, porém, uma relação para ampliar um universo coletivo. A reflexão da obra parte da origem da artista, mestiça, filha de pai índio e mãe não índia, e reflete a origem como identidade pessoal, dentro da história de um povo.

Para mim, artista mestiça, restarão as fotografias e a memória daquilo que um dia foi e não é mais. O trabalho é um pouco agressivo ou melancólico, mas o que não é assim, depois do extermínio de milhares de índios? Antes, foram afastados de suas terras e exterminados para darem lugar à mineração e ao gado. Hoje, o processo de exclusão continua para os mestiços em geral, sob a lógica perversa e expansionista da suposta modernidade em vigência neoliberal. A arte indígena pode desaparecer, pois seu principal suporte, sua manifestação natural, são os corpos dos índios; e esses corpos massacrados estão desaparecendo.



Instalação ELAS com a presença do público

O Ciberpajé e os processos criativos psiconáuticos

Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)

175

Neste capítulo apresento o artista Ciberpajé, o alter ego de meu ser transmutado (Edgar Franco,) e destaco meu processo pessoal de transmutação que teve como base as tradições ocultistas ocidentais, orientais e o xamanismo, também trato brevemente do conceito de “softwares livres da natureza” e dou exemplos de algumas criações artísticas fruto de métodos de ENOC – estados não ordinários de consciência – utilizando enteógenos da tradição indígena ancestral dos pajés das Américas, sendo eles o *Psilocybe cubensis* e a *Ayahwasca*. Tomo a liberdade de escrever o texto em primeira pessoa e adotar um tom coloquial em muitos momentos para reforçar o caráter de relato dessas partes narrativas, tangenciando as concepções de autoetnografia (Santos e Biancalma, 2017) e relato de artista.

O processo ritualístico de transmutação em Ciberpajé: performance e magia

Início esse tópico resgatando um episódio fundante de minha infância que foi relatado mais sinteticamente por mim ao saudoso professor e pesquisador Dr. Elydio dos Santos Neto (2012). Trata-se de um acontecimento inusitado e divertido que se relaciona diretamente com minha futura condição de performer, magista e Ciberpajé. É uma história que minha mãe, Alminda Salomão, gosta muito de contar para as pessoas próximas. Aos 11 anos de idade – e durante minha infância toda – parte da atividade de criar mundos ficcionais que eu já realizava cotidianamente e que englobava o desenho e as narrativas escritas, também envolvia a

vontade constante de fantasiar-me. Para tanto eu reaproveitava roupas e sapatos velhos meus, de meus pais e irmã, trapos, peças velhas de eletrônicos, e algumas partes de brinquedos quebrados para criar minhas próprias fantasias e usá-las, incorporando assim a persona das criaturas que eu mesmo criava.

Em uma ocasião especial, estava fascinado com a imagem do pajé indígena e de seus poderes – isso vinha de minhas leituras de contos, romances e quadri-nhos – e das experiências de fruir narrativas do cinema e da TV. Passei algumas horas selecionando o que utilizaria nessa fantasia especial, entre trapos, partes de brinquedos, e outros elementos. O chocalho foi produzido com a cabeça de uma boneca velha de minha irmã, onde inseri pedrinhas e areia, o cocar foi feito de barbante e penas de pombo que eu sempre recolhia na escola, ou por onde passasse; a tanga foi feita de trapos amarrados, e para completar a produção eu usei lápis de olho e batom – pegos escondidos – de minha mãe para realizar as pinturas tribais no meu rosto, peito e braços. O arquétipo do “feiticeiro da tribo”, sempre um “mago” poderoso, era de grande fascínio para mim, e ao fantasiar-me daquele ser – mesmo que inconscientemente – eu realizava um ritual e podia durante minha brincadeira solitária sentir sua força como se tivesse o incorporado.

Depois de concluir a transformação, vestir-me e pintar-me como um pajé, fui para o quintal e sozinho, absorto no ato mágico do brincar, simulei em minha mente fértil uma tribo em agonia por uma doença maligna e a importância de meu contato com forças primevas da natureza para curar todos os enfermos. Lembro-me de brincar de incorporar animais como o lobo e a serpente, em ações atávicas aparentemente inocentes. Estava totalmente absorto no meu mundo quando bateu à porta de nossa casa um parente que há anos não nos visitava, ele era primo em segundo grau de meu pai. Minha mãe recebeu-o afetuosamente, feliz por vê-lo depois de tantos anos. Meu pai estava no trabalho naquela hora. O visitante sentou-se na sala e ficaram conversando por um tempo. Eu percebi o movimento diferente na casa e tinha ouvido alguém batendo à porta, no entanto continuei empenhado e entusiasmado a minha brincadeira. Logo minha mãe saiu da sala e foi até o quintal avisar-me da visita inusitada e de que eu deveria ir vê-lo. Eu estava por demais absorto em meu ritual brincante e não queria por nada do mundo ir até a sala.

Essa sala, da nossa casa na Avenida 22, em Ituiutaba (MG), tinha uma grande janela de madeira, daquelas de duas pás que abrem para o exterior, ela

dava para a lateral da casa, e caminhando através dessa lateral a partir do quintal era muito fácil acessá-la. Depois de refletir um pouco, eu optei por seguir com a minha brincadeira, ou seja, iria até a janela fantasiado e daria seguimento ao meu ritual para cumprimentar o visitante como um pajé! E assim o fiz, chegando à janela olhei para ele de forma firme e penetrante, e com gestos tribais ergui as mãos e o chocalho aos céus, fazendo um cumprimento ritualístico e emitindo um som monossilábico, algo como um “hoo heei”. Entendendo que tinha cumprido a obrigação de cumprimentar o visitante, saí rapidamente da janela e voltei ao quintal dando sequência ao meu brincar.

O fato hilariante dessa história que a transformou em uma anedota em nossa família, foi que o visitante, imediatamente após me ver em meus trajes de pajé, interrogou de forma firme minha mãe: “— Coitado, ele tem problemas mentais, não é?” Mamãe obviamente ficou indignada e respondeu-lhe enfaticamente que não, pois eu era um dos melhores alunos da sala na escola, tirava só notas altas, gostava muito de ler, escrever e desenhar. No entanto, parece que o nosso parente não ficou muito convencido disso não, impactado pela minha imagem na janela. Depois que ele foi embora, minha mãe repreendeu-me irritadíssima, ela disse mais ou menos algo assim: “— Edgar, você fica fazendo essas bobearas e micagens suas aí e o nosso parente pensou que você tem problemas mentais! Jamais repita isso!”

Nem me importei com a bronca e segui brincando até escurecer. Quando meu pai, Dimas Franco, chegou em casa, minha mãe contou-lhe a história ainda indignada. Ele com sua serenidade sábia deu muitas gargalhadas do acontecido e rimos todos juntos, até minha mãe. 29 anos depois do fato anedótico, quando minha mãe viu-me pela primeira vez “fantasiado” para as performances de minha banda Posthuman Tantra, imediatamente ela lembrou-se do inusitado episódio de minha infância e conectou o Ciberpajé de hoje àquele menino fantasiado de pajé que assustou o visitante. Hoje percebo claramente que existe a mesma essência nos dois, e ao fantasiar-me e realizar as performances resgato a capacidade de mergulhar também - com meus gestos e meu corpo inteiro - nos meus mundos criativos mágicos e transformadores.

Segundo Henry Jenkins (2009, p. 138) as narrativas transmídia são as que se desenrolam em múltiplas plataformas midiáticas, mas todas baseadas em universos ficcionais fundantes, cada uma delas contribuindo distintamente

para o contexto geral da construção e delineamento do seu universo ficcional. Jenkins ainda destaca que estamos “numa época em que poucos artistas ficam igualmente à vontade em todas as mídias” (2009, p. 139), reafirmando sua crença no caráter compartimentado da geração de produtos de entretenimento da indústria cultural, mesmo tratando da contemporaneidade como um momento de “cultura da convergência”.

Em minha postura pessoal como artista transmídia tenho interesse na criação de poéticas autorais desconectadas do mercado e do consumo massivo. Assim, um dos objetivos fundamentais de minhas criações é burlar a compartimentação das narrativas transmidiáticas no contexto da indústria cultural e buscar desenvolver obras artísticas que utilizem as estratégias transmidiáticas, mas com intenções poéticas e de autoexpressão. Com esse objetivo criei o universo ficcional transmídia da “Aurora pós-humana” – um work-in-progress desenvolvido por mim desde o ano 2000, e para o qual já realizei obras artísticas em múltiplos suportes – trata-se de meu esforço pessoal de levar as narrativas transmidiáticas para o contexto da arte. Assim, minhas obras em múltiplas mídias e suportes tomam como base esse universo de ficção científica (Franco, 2012).

Essas obras têm como balizador o conceito de “deslocamento conceitual” definido por P. K. Dick (*in* Quintana, 2004). Com isso, em minhas criações em diversos suportes e linguagens, desloco o tempo, a gnose e a tecnologia para um futuro hipotético para, na verdade, tratar de questões contemporâneas, intensificando-as com esse deslocamento temporal. Assim, a “Aurora Pós-humana” é um universo ficcional futurista criado por mim inspirado por artistas, cientistas, tecnólogos e filósofos que refletem sobre o impacto das novas tecnologias: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual sobre a espécie humana, somados aos aspectos do que podemos chamar de tecnognose (Davis, 1998), a continuidade das buscas transcendentais e místicas mesmo em um contexto hiper tecnologizado. Para sua criação inspirei-me também no reflexo desses questionamentos na cultura pop, com o surgimento de filmes – eXistenZ, Matrix, 13º Andar, Gattaca, Avatar – e de seitas como as dos Imortalistas, Prometeístas, Transtopianos e Raelianos. Esses últimos, por exemplo, acreditam na clonagem como promotora da vida eterna, nos alimentos transgênicos como responsáveis futuros pelo fim da fome no planeta, e na

nanotecnologia e robótica como panaceia que eliminará o trabalho humano, são liderados pelo pseudoguru Raël, um hedonista que constrói todo seu discurso a partir das previsões mais otimistas da ciência, baseando seu pensamento em afirmações messiânicas controversas (Franco, 2006).

A minha transmutação em Ciberpajé contextualiza-se no universo ficcional da Aurora Pós-humana, e envolve aspectos performáticos, míticos e mágickos, apresentados também nas performances híbridas realizadas pelo meu projeto musical performático Posthuman Tantra, ações que envolvem: vídeos, aplicações computacionais em RA (realidade aumentada), prestidigitação eletrônica, figurinos exclusivos e atos artísticos criados em parceria com os integrantes do grupo de pesquisa Cria_Ciber (Criação e Ciberarte), da FAV/UFG, o qual coordeno. Os efeitos computacionais em realidade aumentada dão um caráter híbrido às performances, pois criam “ambientes híbridos - que integram simultaneamente o real e o virtual” (Leão, 2004, p. 165), remontando os rituais atávicos de pajelança de alguns pajés que conectam o mundo dos espíritos ou dos totens animais ao mundo real.

Considero a figura do pajé particularmente fascinante, pois ele tem a capacidade de conectar-se diretamente com a natureza em ações atávicas ritualísticas para transformar a realidade. Ele mixa os mundos, somando os vislumbres de suas cosmogonias transcendentais à experiência ordinária do mundo “real”, reestruturando a realidade ao conectar esses mundos. O pajé busca a cura, a harmonia, e o equilíbrio. Em meu processo ritualístico de transmutação espelhei-me no pajé, ou xamã, como preferem alguns. Desde minha infância, como explanado anteriormente, considero-me um criador de mundos ficcionais e cosmogonias, e tenho utilizado continuamente esses mundos para transformar a minha realidade. Através da mixagem de meus mundos *mágickos* ficcionais com o chamado mundo real, torno-me um reconstrutor de minhas realidades cotidianas. O foco dessa mixagem é tornar-me gradativamente um ser integral, e através da busca do amor incondicional disseminar a capacidade que cada um tem de se autocurar.

Desse modo, o Ciberpajé utiliza a conexão entre os mundos ficcionais e o mundo real para amplificar a sua empatia e compreender as diferenças entre os seres, assim como perceber minha multiplicidade e complexidade interior e ter a coragem de “ser”, de ser eu mesmo.



O Ciberpajé em performance do Posthuman Tantra, arquivo do autor.

Insisto em meus artigos e palestras sobre a importância transformadora da criação de mundos ficcionais, inclusive acredito que deveria ser uma disciplina obrigatória no ensino básico. Pois dificilmente um criador de mundos ficcionais irá promover a guerra. Ao criar um mundo, uma cosmogonia, você precisa usar empatia para dar verossimilhança aos seus personagens, tem que colocar-se no lugar do outro, pensar como ele poderia estar pensando naquela situação. Tal reflexão criativa empática torna-nos menos dogmáticos e radicais diante da diferença, mais receptivos à visão de mundo divergentes da nossa, mais solidários, menos autocentrados e egocêntricos. Na trilogia em quadrinhos BioCyberDrama Saga (Franco e Couto, 2016), roteirizada por mim e desenhada por Mozart Couto, eu criei cerca de 100 personagens. Ao desenvolvê-los tive

que imaginar a essência de cada um deles, a sua visão pessoal de mundo nas múltiplas situações narrativa, como se portariam segundo seu histórico de vida, suas personalidades, sua forma física. Assim vivenciei no meu íntimo esses quase 100 papéis, tornei-me um pouco de todos eles, senti como são suas dores e prazeres, desdobrei-me. Ao criar novos seres ficcionais sinto-me mais tolerante para com as pessoas em geral, menos presunçoso, a minha empatia cresce no mundo real na medida em que surgem novas personagens em meus mundos ficcionais. Sugiro então aos educadores uma disciplina obrigatória chamada “Criação de mundos ficcionais” que deve ser ensinada em todas as séries dos ensinos fundamental e médio, considero-a tão importante quanto matemática e português.

181

Ainda sobre os conceitos envolvendo meu processo de transmutação em Ciberpajé, o prefixo ciber, da cibernética, foi agregado ao pajé porque ele denota a conexão e troca de informações entre seres vivos e seres vivos, mas também entre seres vivos e máquinas, ele incorpora as novas possibilidades tecnológicas como um campo amplo para os exercícios *mágickos* de conexão entre mundos que o Ciberpajé promove.

Depois de uma profunda crise existencial deflagrada por uma experiência com o Cogumelo *Psilocybe cubensis*, que me deixou em um “nigredo” quase depressivo por nove meses, renasci através de um ritual transformador. Declarei-me Ciberpajé no dia 20 de setembro de 2011, desenvolvendo um ritual mágicko artístico pessoal – criado a partir de ritos tradição ocultista oriental e ocidental, e também de perspectivas xamânicas. O ritual tomou como base a geração gradativa de meu ser renascido a partir de uma contagem regressiva diária, baseada em 10 chaves que significaram valores importantes para mim no momento da transmutação. Essas chaves foram criadas e fixadas em meu inconsciente de ser renascido através do ritual de desenhá-las e escrever para cada uma delas um aforismo que dialogasse com a arte previamente intuída, capturando sua forma em minha visão cosmogônica e fixando-a em minha mente inconsciente. No décimo dia, após desenhar e fixar a última chave, na manhã do renascimento, eu compus e gravei um ritual que considero minha declaração de “Ciberpajé”, e a partir de então assumi a identidade mágicko-artística de Ciberpajé nas performances do Posthuman Tantra, e também em minha vida ordinária, transformando-a integralmente em um

ato performático vivo em minha existência cotidiana. A música ritualística que celebra o meu renascimento foi gravada em um único *take* na manhã de 20 de setembro de 2011, dia que marcou minha transmutação. Incluo aqui o *link* do *single* com o ritual de renascimento “Ciberpajé” do Posthuman Tantra no youtube (Franco, 2019).

Seguem os aforismos que ao conectarem-se aos desenhos formaram 10 HQforismos estabelecendo as “10 Chaves da Transmutação em Ciberpajé”, que foram transformadas em uma história em quadrinhos publicada no número 6 de minha revista solo “Artlectos e Pós-humanos” (Editora Marca de Fantasia, 2012): Chave 1 - O SERENO - Ser humilde e sempre sereno diante de reis e de mendigos, de flores e de leões. Chave 2 - O MOMENTO - Viver o Agora, deixar florescer o momento: a flor que desabrocha, a borboleta que rompe o casulo, ser como uma borboleta. Chave 3 - O EQUILIBRADO - Encarar a importância do mal tanto quanto a do bem, são faces da mesma moeda, paradoxos que dão sentido à verdade! Ter serenidade para lidar com a dor e com a alegria. Chave 4 - O SINCERO - Dizer o que se pensa sempre para o outro, ser aberto, demonstrar suas fragilidades, não acumular raiva, não gerar tristeza. Chave 5 - O DELICADO - Cultivar a delicadeza e a doçura com todos os entes vivos e não vivos. Chave 6 - O AMOROSO - Amar o diferente, amar incondicionalmente! Chave 7 - O SELVAGEM - Reconectar-se ao animal interior, aos aspectos naturais do ser. Abrir-se para os prazeres terrenos. Viver o prazer sem culpa, experimentar os êxtases da vida! Chave 8 - O COMPLEMENTAR - Vivenciar masculinidade e feminilidade com intensidade, perceber a importância da complementaridade masculino e feminino, abrir-se a ela. Ir ao encontro do ser complementar sem apego, com amor, sensualidade e liberdade. Chave 9 - A RENOVAÇÃO - Experimentar todo momento como único, cada segundo é um novo nascimento, um maravilhar-se! O agora é pura eternidade! Chave 10 - O RENASCIDO - Aceitar-se completamente, ser como luz, perceber a eternidade em si mesmo, sentir a profunda conexão com todas as coisas e seres.



Chave da transmutação: O Amoroso, por Ciberpajé (Edgar Franco)

Durante os 7 anos como Ciberpajé, assumi essa identidade em todos os aspectos da minha vida cotidiana, como artista, pesquisador, professor e mago. O Ciberpajé não é um guru de ninguém, o que busco é apenas a minha própria cura através de múltiplos rituais artísticos que encaro como ritos de autocura rumo à minha integralidade de ser e à busca inequívoca da transcendência. Dentre esses rituais artísticos de transmutação, destaco aqui as minhas experiências psiconáuticas com a utilização de enteógenos de base xamânica para acessar ENOCs – estados não ordinários de consciência, visando criar obras artísticas em múltiplos suportes que vão do desenho à performance, passando pelas histórias em quadrinhos, música eletrônica e instalações interativas.

Enteógenos: criação e transmutação

Os chamados enteógenos são plantas ou fungos que possuem substâncias naturais psicoativas utilizadas em rituais xamânicos há centenas de anos. Alguns dos mais conhecidos são a Ayahuasca, bebida ritual da tradição indígena da América do Sul, produzida a partir de um cipó e de uma folha naturais da Amazônia; o Peyote, cacto muito encontrado no México, e o *Psilocibe cubensis*, cogumelo encontrado com facilidade em muitas regiões das Américas Latina, desde o México até a Argentina (Franco, 2017). Sobre a palavra “enteógeno” Terence McKenna (2004, p. 247) destaca: “Termo cunhado por R. Gordon Wasson, que ele preferia ao termo comum psicodélico. A palavra refere-se a uma divindade interna sentida sob a influência da psilocibina.” Terence McKenna (1993, p. 11) também os chama de “plantas de poder”. Eles têm despertado o interesse de artistas das mais diversas vertentes já há décadas, muitos deles relatam as transformações que seus processos criativos sofreram a partir do uso dessas substâncias. Vários artistas “psiconautas” – um dos termos utilizados para definir aqueles que experimentam as “viagens cósmicas” induzidas por essas substâncias – compõem uma das vertentes da chamada arte Visionária, o artista e pesquisador L. Caruana define essa arte:

184

Os artistas visionários buscam mostrar o que repousa além das fronteiras de nossa percepção. Através dos sonhos, trances ou outros estados alternativos, o artista busca ver o invisível (ou o mundo dos espíritos) – atingindo um estado visionário que transcende nosso modo ordinário de percepção. A tarefa que o espera, conseqüentemente, é comunicar suas visões de forma reconhecível como na “visão do dia-a-dia” (Caruana, 2013, p. 1).

Roy Ascott (2003), artista inglês pesquisador e pioneiro da arte telemática, tem se inspirado na biofotônica e na polêmica teoria dos “Campos Mórficos” do biólogo inglês Rupert Sheldrake. Ascott também faz reflexões sobre a expansão da consciência através da ingestão de substâncias naturais usadas em rituais xamânicos da América Latina e resgatadas por seitas atuais como Santo Daime e União do Vegetal. Em 1997, seus estudos sobre transcendência, consciência e rituais ancestrais levaram-no a visitar uma aldeia dos índios Kuikurus, na região do parque do Xingú, Amazônia, Brasil; desenvolvendo com outros

ciberartistas do país - entre eles Tânia Fraga, Maria Luiza Taunay, Gilberto Prado e Diana Domingues -, o projeto Rede Xamânica (*The Shamantic Web*), que objetivava criar uma ponte entre o universo mítico dos povos indígenas amazônicos, sua visão cosmogônica peculiar e abrangente e o novo universo “tecnoético” (Franco, 2017).

Auxiliar na incorporação dessa conectividade da mente é parte da tarefa do artista, navegar nos campos da consciência que novos sistemas materiais irão gerar é parte do prospecto da arte. Os cruzamentos entre arte, ciência, tecnologia e mitologia significarão que, cada vez mais, vivemos num contexto de realidade mista (*mixed reality*). Realidade mista também é a rubrica de uma tecnologia emergente que lida ao mesmo tempo com o mundo virtual sintetizado e o mundo físico real (Ascott, 2003, p. 274).

Roy Ascott acredita que paralelamente ao uso crescente das novas tecnologias como fonte de investigação das relações entre matéria e consciência, a humanidade irá utilizar cada vez mais a antiga tecnologia dos xamãs para buscar a transcendência e novos estados de consciência. Ele chama essa tecnologia de “tecnologia das plantas”, se referindo às substâncias vegetais, que proporcionam alteração da consciência e já eram usadas por pajés tribais há séculos (Franco, 2017). Após essa constatação, o pesquisador propõe a divisão da mente atual em um triângulo de três pólos que ele chama de “Três RVs”: “Realidade Virtual”, “Realidade Validada” & “Realidade Vegetal” (Ascott, 2003, p. 277). Ascott explica que a “Realidade Virtual” envolve toda a ontologia da telepresença, da imersão sensorial e conectividade imaterial telemática; enquanto a “Realidade Validada” representa nossa experiência diária, a ortodoxia do senso prático comum que tem base no pensamento euclidiano que nos leva a rejeitarmos os princípios da física quântica e do misticismo oriental; já a “Realidade Vegetal” refere-se aos estados de percepção aguda (*insights*) conhecidos há milênios pelos xamãs e ainda pouco difundidos no mundo ocidental, esses *insights* têm um poder amplamente visionário. Ascott chega a ressaltar o paralelismo entre as práticas espirituais da floresta tropical e as novas descobertas da genética molecular:

É possível demonstrar que as práticas xamânicas têm tudo a ver com esses assuntos – com DNA, comunicação genética e manipulação molecular. Embora saibamos pouco em termos neurológicos sobre como os enteogênicos (os ingredientes psicoativos das plantas usadas pelos xamãs) atuam no organismo, não há nada de misterioso ou mágico sobre sua eficácia (Ascott, 2003, p. 278).

Na perspectiva de Ascott e de suas conexões propostas entre as poderosas tecnologias ancestrais das realidades vegetais e as modernas tecnologias digitais das realidades virtuais, como artista, eu considero os enteógenos uma forma de software natural, capaz de produzir mudanças em nosso hardware cérebro-consciência e permitir o desenvolvimento de processos criativos diferenciados, assim batizei-os de “softwares livres da natureza”. A seguir falarei brevemente de partes de duas de minhas experiências recentes, uma delas com cogumelo *Psilocybe cubensis* e outra com a Ayahuasca e alguns de seus desdobramentos criativos artísticos.

O cogumelo *Psilocybe cubensis* pode ser encontrado nos campos de todo o Brasil, principalmente em pastos que servem aos rebanhos bovinos. A substância psicoativa presente nesses cogumelos é a psilocibina. O *Psilocybe cubensis* é um enteógeno muito utilizado por indígenas de toda América e a primeira xamã nativa a abrir os rituais de ENOC com o cogumelo aos estrangeiros não iniciados foi a curandeira mazateca mexicana Maria Sabina, que vivia na Sierra Mazateca do sul do México, cresceu com os avós maternos; sendo que seu avô e bisavô tinham sido xamãs.

Na manhã do dia 10 de dezembro de 2017, caminhando com meus cães e a I Sacerdotisa Rose Franco (minha esposa) pelas matas do Campus Samambaia da UFG em Goiânia – em uma área utilizada como canteiro experimental pela veterinária onde circula gado -, achei por acaso um enorme cogumelo *Psilocybe cubensis*. O maior que já tinha visto em minha vida! Coletei-o delicadamente e fiquei observando-o estupefato, era enorme e exuberante. Num ato meio tolo e inconsequente decidi comê-lo ali mesmo, pois tinha lido em fóruns sobre *cubensis* que cogumelos grandes costumam ter pouca quantidade de psilocibina. A I Sacerdotisa deu duas pequenas mordidas e comentou do sabor azeitado do cogumelo. Eu o comi inteiro, apenas separei parte do talo com o enraizamento que ficava próximo do esterco de vaca e joguei fora.

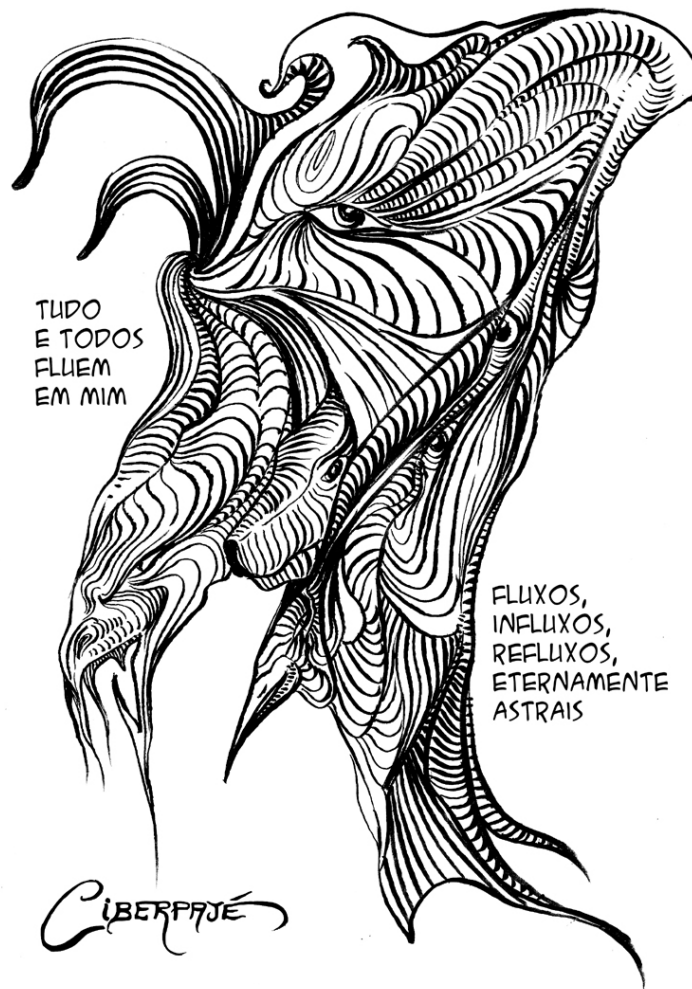
Considero essa experiência em especial a mais fabulosa e impactante que já tive com os cubensis e uma das mais transformadoras de minha vida, mesmo vivenciando o extremo horror do seu início. Petulantemente acreditei que só teria minha percepção alterada de forma “moderada” ao comer o cogumelo, então fui muito surpreendido pelo que aconteceu. Uma das minhas teorias racionais para tentar explicar essa experiência de horror extremo inicial é a de que, no retorno à minha casa após o passeio, entrei no banheiro negando que algo forte aconteceria, pois sairíamos logo pra uma festa de fim de ano. Ou seja, a princípio eu queria continuar com minha vida ordinária e cotidiana mesmo comendo o cogumelo, por isso fui advertido pela natureza do enteógeno de sua força e sacralidade. Dividi a experiência em 5 estágios a partir das sensações mais pregnantes em cada um deles: Estágio 1 – Horror e Desespero; Estágio 2 – Medo e Reconexão; Estágio 3 – Serenidade e Enlevo; Estágio 4 – Êxtase e maravilhamento; Estágio 5 – Harmonia e Integralização. Os detalhes sobre a experiência vivida em cada estágio podem ser lidos em entrevista conduzida pela IV Sacerdotisa Dra. Danielle Barros Fortuna (2017), professora da UFSB e pesquisadora de minha obra.

Dentre as inúmeras visões de seres e criaturas que tive durante tal experiência, destaco aqui um dos momentos geradores de múltiplas artes, incluindo HQforismos e desenhos. Boa parte da experiência eu vivenciei no jardim de minha casa que possui diversas árvores frutíferas, incluindo duas jabuticabeiras, um coqueiro e diversas PANCS – plantas alimentícias não convencionais, como Ora-pro-nóbis e Cará do Ar. No entanto, esse fluxo de visões em particular aconteceu quando eu olhava uma das paredes ao fundo do jardim que possui manchas da pintura que descascou. Passei a fitar a parede e ela pareceu-me uma tela tridimensional. Inicialmente vislumbrei ali um rosto de mulher, muito delicado e sereno, de olhos fechados a princípio, mas que se abriram e fitaram-me profundamente - uma das artes que utilizei na capa do EP “Ciberpajé Vida que Pulsa” foi baseada nessa visão.



Capa do EP Ciberpajé – Vida que Pulsa (Lunare Music, 2018), criada com artes fruto de experiência de ENOC, por Ciberpajé (Edgar Franco)

Depois começaram a descortinarem-se múltiplas imagens de seres que se transmutavam a todo instante, e eram conectados por vários olhos, desses olhos iam surgindo novas formas, principalmente cabeças de seres, algumas lembravam claramente serpentes, outras cabeças de aves, cães, lobos e felinos, também elefantes, pacas, ratos, javalis. As formas transmutavam-se sem parar e o que aparecia eram basicamente as cabeças dessas criaturas conectando-se de diversas maneiras. As imagens iam de tons ocre até multicolores, depois de um tempo começaram a formarem-se também nessas mutações faces humanas e humanoides e alguns crânios humanos e animais. Tenho criado vários desenhos baseados nessas imagens mutantes, até HQs, ainda inéditas, e um HQforismo publicado na revista *Artlectos e Pós-humanos* #12 (Marca de Fantasia, 2018).



HQforismo publicado na revista *Artlectos e Pós-humanos* # 12 (Marca de Fantasia, 2018),
por Ciberpajé (Edgar Franco).

Na tese “Cartografias do Inconsciente em Quadrinhos: Ayahuasca, Respiração Holotrópica e Sonhos Lúcidos”, defendida por Matheus Moura Silva (2018) sob minha orientação no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG), eu incluo um breve relato de uma história em quadrinhos produzida a partir de uma experiência de ingestão de Ayahuasca em uma roda xamânica, em Uberlândia (MG) no ano de 2016. Durante a experiência, que durou das 22h até às 6h, portanto uma noite e uma madrugada inteiras, eu tomei 3 doses da bebida xamânica ancestral. Reproduzo na sequência parte desse relato que pode ser lido em Silva (2018, p. 362-364), onde também pode ser lida na íntegra a HQ Nuasca, destaco o processos criativos da obra e seus aspectos visionários.

Este breve relato trata do processo criativo de uma história em quadrinhos expandida (Franco, 2017), entendendo como HQs expandidas não só aquelas que se utilizam de novos recursos tecnológicos e hipermidiáticos na sua linguagem e fruição, mas também aquelas que lançam mão de recursos não tradicionais para a sua gestação. Sobretudo os quadrinhos criados sob a influência dos enteógenos que funcionam como “softwares livres da natureza” (Franco, 2017) expandindo nossa consciência aos ENOC – estados não ordinários de consciência (Mikosz, 2015).

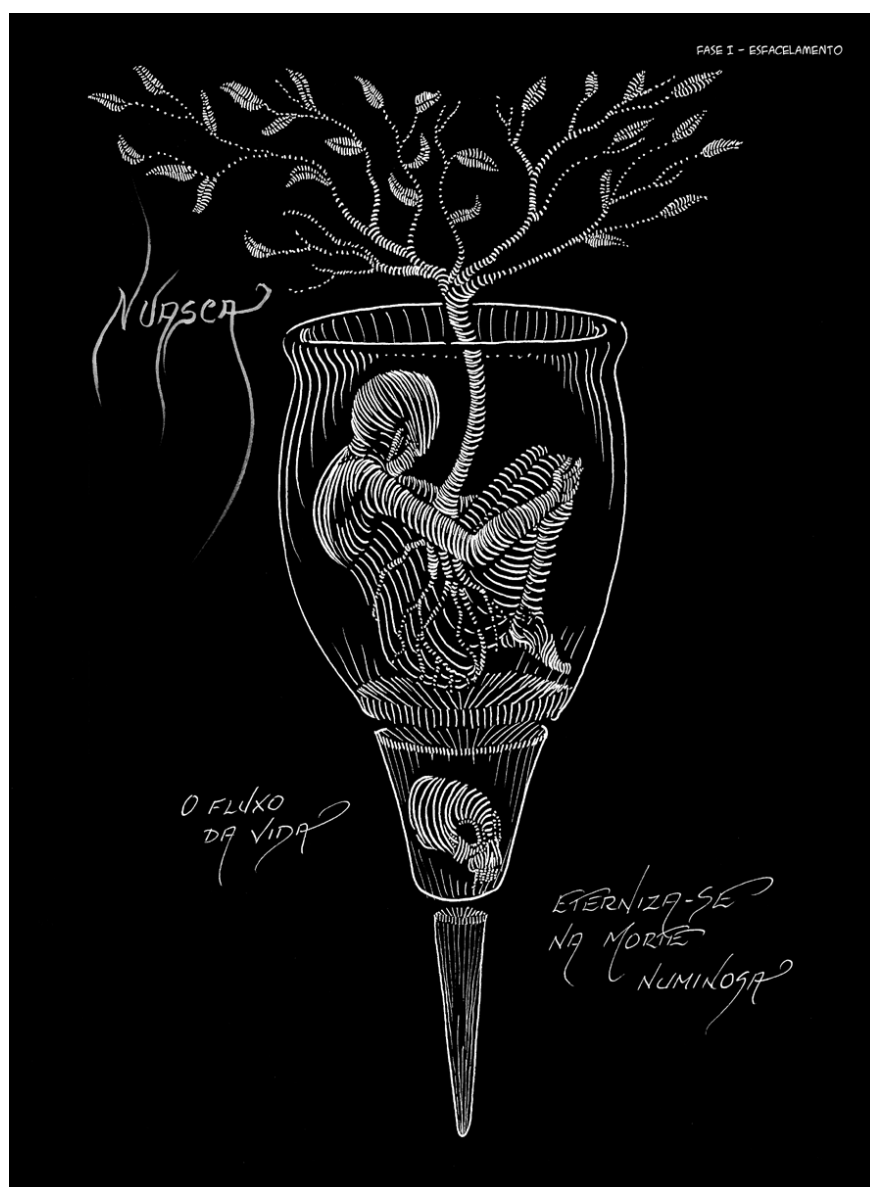
“Nuasca” é uma narrativa gráfica e sonora criada utilizando como base cinco estágios de uma experiência de ingestão de ayahuasca realizada no ano de 2016. Um dos frutos dessa experiência é uma história em quadrinhos de cinco páginas composta por cinco HQforismos, cada um deles é relativo a um dos estágios/fases da referida experiência que também gerou um EP da banda “Posthuman Tantra”, com cinco faixas musicais que retratam os mesmos estágios e utilizam como letras os textos aforísticos presentes na história em quadrinhos. O processo criativo levou em conta – para a definição dos estágios da experiência – os estudos de Eduardo Ekman Schenberg *et al.* (2015) sobre os efeitos bifásicos da ayahuasca, segundo os quais por volta de uma hora após a ingestão ocorreram diminuições das ondas alfa (8 a 12 ciclos por segundo) no córtex temporo-parietal, e cerca de duas horas após a ingestão as ondas alfa retornam ao padrão, mas os ritmos gama, de frequências muito altas (30 a 100 ciclos por segundo), se intensificaram por quase todo o córtex cerebral. As imagens da HQ foram criadas a partir das visões obtidas nos dois estágios e em sua sobreposição pela ingestão de novas doses completando 5 estágios, perfazendo um período de 8 horas, no qual ingeri 3 doses de ayahuasca.

As 4 primeiras páginas, representam os 4 ciclos e tiveram seus rascunhos desenhados e seus textos/aforismos escritos no dia posterior à experiência, já a página 5 foi desenhada ainda durante a experiência, naquele que considerei o ciclo final e quando eu já tinha habilidade total para desenhar, apesar de ainda estar sob os efeitos do enteógeno. Vou tratar brevemente de cada uma das fases e artes/textos dos HQforismos: Fase I – Esfacelamento (Primeira dose) – Diminuição das ondas alfa (8-12hz) no córtex temporoparietal. Nessa fase senti-me inicialmente morto, parecia estar dentro de um grande vasourna apodrecendo e de mim nascia uma planta ainda jovem. Representei no desenho essa sensação e visão. O texto

aforístico representa essa percepção e experiência da morte de maneira fluida e até prazerosa. Aforismo: “O fluxo da vida eterniza-se na morte numinosa.” Fase II – Dissolução – Aumento das ondas gama (30-100hz) em todo o córtex cerebral. A sensação e visão de morte foram substituídas gradualmente por explosões de cores e linhas luminosas que pareciam esfacelar-me. Abri os olhos e vislumbrei na copa de uma árvore frondosa o rosto de uma mulher idosa que foi transmutando-se e tornando-se jovem, para esfacelar-se na forma de um crânio. Inúmeras outras visões sucederam-se, mas essas foram as mais pregnantes. Desenhei então a face da mulher velha e jovem e o crânio. O texto aforístico trata da experiência transcendente como real e transformadora: “Só a experiência sabe. Só o infinito é.” Fase III – Reintegração (Segunda dose) – Ondas alfa + ondas gama. Passei um longo tempo de olhos fechados navegando por um universo de cores pulsantes e insetos estranhos, depois abri os olhos e fitei o céu, a noite tinha uma lua cheia e estrelas, a lua muito luminosa começou a passar por mutações, pulsava como um coração e soltava chamas como o sol, finalmente tornou-se a enorme e luminosa cabeça de um touro que se movia e olhava-me nos olhos, era deslumbrante e magnífica a sensação de vislumbrar aquela inexorável e incognoscível criatura. Depois de um tempo abriu-se em sua testa algo que parecia uma vagina e também um olho. Desenhei a cabeça do touro-lua, e escrevi um aforismo que trata da dimensão cósmica do ser: “O coração é o terceiro olho que pulsa no ritmo das estrelas.” Fase IV – Hiperconexão (Terceira dose) – Sentando, observando a fogueira no centro cerimonial, via criaturas imemoriais dançando ao seu redor, uma delas era ao mesmo tempo a imagem de um demônio sumério e de uma santa católica, em certo momento parecia empunhar uma enorme espada, essa visão durou um tempo que me pareceu extremamente longo, a santa-demônio diante da fogueira bruxuleante, outras imagens também surgiram como a de uma tribo de nativos que lembravam os de etnia norte-americana. Representei nessa página a imagem da santa-demônio na fogueira. O texto aforístico desnuda a ilusão das oposições cósmicas: “Não existem opostos na trama etérea do cosmos.” Fase V – Cosmodiluição – Ao final da experiência as imagens visionárias foram cedendo lugar a uma sensação de integralidade e profunda serenidade. Quando peguei o papel para desenhar algo, linhas brilhantes apareciam sobre ele, tentei segui-las e percebi a forma do que parece uma ave. Olhando para o desenho, senti grande enlevo e ternura e o texto aforístico surgiu imediatamente: “A dor e o prazer são licenças poéticas do infinito.”

A arte final da HQ foi realizada entre os dias 30 de janeiro e 5 de fevereiro de 2018, utilizei para as 4 primeiras páginas os rascunhos desenhados como base para desenhar a arte final, já a arte da quinta página é exatamente a que desenhei durante a experiência, apenas a inverti utilizando software gráfico para que a sua estética ficasse semelhante às demais. Os textos aforísticos foram escritos à mão livre sobre as páginas para manter a fluidez visual, já para o nome das fases – que aparece discretamente no canto superior direito das páginas – utilizei a fonte ACME. (Franco *in* Silva, 2018).

192



Página 1 da HQ Nuasca, do Ciberpajé (Edgar Franco).

Sigo realizando experimentos criativos utilizando métodos ancestrais desenvolvidos por culturas primevas das Américas, considero-as métodos eficazes de autoconhecimento e autocura, o processo criativo artístico conectado à tais experiências amplifica-as por permitir-nos um novo mergulho em seus sentidos e significados profundos auxiliando no processo de autoconhecimento e de reconexão com a natureza. Experimentos recentes têm sido realizados na academia sobre a eficácia incontestável de enteógenos como a Psilocibina e a Ayahusca no tratamento terapêutico da depressão e outros distúrbios psicológicos, promovendo um emergente retorno à essas chamadas culturas arcaicas, uma retomada necessária nesse momento dramático de um iminente colapso da biosfera, e de uma anunciada “sexta extinção massiva de espécies” (Kolbert, 2015).

Referências

ASCOTT, R. 2003. Quando a onça se deita com a ovelha: a arte com mídias úmidas e a cultura pós-biológica. In: D. DOMINGUES (org.). *Arte e vida no século XXI – tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo, Editora Unesp, p. 273-284.

CARUANA, L. 2013. *O primeiro manifesto da arte visionária*. Curitiba, Grande Loja da Jurisdição da Língua Portuguesa, 70 p.

DAVIS, E. 1998. *Techgnosis – myth, magic and mysticism in the age of information*. New York, Harmony Books, 457 p.

FORTUNA, D. B. 2018. [Entrevista] Horror & êxtase supremo: Ciberpajé em experiência visionária com cogumelo *Psilocybe cubensis*. In: *A arte do Ciberpaje*. Disponível em : <https://ciberpaje.blogspot.com/2018/02/entrevista-horror-ex-tase-supremo.html>. Acesso em 11/02/ 2019.

FRANCO, E. S. 2012. A transmutação em Ciberpajé: transmídia, performance e vida. In: *Anais do #ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, XI,

Brasília, UnB. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/Edgar_Franco.pdf. Acesso em 11/02/2019.

_____. 2006. *Perspectivas pós-humanas nas ciberartes*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado em Artes. ECA/USP, 246 p.

_____. 2019. Posthuman Tantra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Jc2jjDt7OE&t=176s>. Acesso em 11/02/2019.

_____. 2017. *Quadrinhos expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de Neocortex*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 100 p.

194

FRANCO, E. S. e COUTO, Mozart. 2016. *BioCyberDrama saga*. Goiânia, Editora UFG, 280 p.

FULLER, R. B. 1998. *Manual de instruções para a nave espacial Terra*. Lisboa, Via Optima, 94 p.

JENKINS, H. 2009. *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph.

KOLBERT, E. *A sexta extinção: uma história não natural*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2015, 336 p.

L. LEÃO 2004. Cibernarrativas ou a arte de contar histórias no ciberespaço. In: L. LEÃO (org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo, Annablume; Senac, p. 163-180.

SILVA, M. M. 2018. *Cartografias do inconsciente em quadrinhos: ayahuasca, respiração holotrófica e sonhos lúcidos como processos criativos*. Goiânia, GO. Tese de Doutorado em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 483 p.

MCKENNA, Terence. *Alucinações reais: uma viagem cósmica inspirada pelo uso das plantas de poder*, Rio de Janeiro, Nova Era, 1993, p.289.

_____. 2004. *O pão dos deuses: em busca da árvore do conhecimento original*. Lisboa, Via Optima, 288 p.

MIKOSZ, J. E. 2014. *Arte visionária – representações visuais inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC)*. Curitiba, Prismas, 233 p.

NETO, E. S. 2012. *Os quadrinhos poético-filosóficos de Edgar Franco: textos, HQs e entrevistas*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 100 p.

QUINTANA, H. G. 2004. Os discursos da ciência na ficção. *Revista on-line com ciência* (Tema: Ficção e Ciência, nº 59, outubro). Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportage.shtml>. Acesso em 11/12/2004.

195

SANTOS, C. M. e BIANCALMA, G. . 2017 Autoetnografia um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspás* 7(2):53-63. Disponível em: www.revistas.usp.br/aspas/article/download/137980/139694/. Acesso em 11/02/2019.

SCHENBERG, E. E. et al. 2015. Acute biphasic effects of ayahuasca. *PLoS ONE*. 10(9):137-202.

Lugar de fala como afirmação dos opostos

Rubens da Silva

“Mil nações moldaram minha cara
Minha voz, uso pra dizer o que se cala
O meu país, é meu lugar de fala”.
“O que se cala”, música de Douglas Germano,
do álbum *Deus é mulher* (2018), de Elza Soares.

196

No presente ensaio, busco pensar a questão indígena em um cenário de retrocessos nas políticas públicas, em todos os âmbitos, com ataques aos direitos das populações mais vulneráveis do espectro social e, também, ao meio ambiente, com a volta de pautas desumanas que tinham sido superadas, há anos. A situação é tão alarmante que até o mosquito da febre amarela voltou, depois que as barragens de Mariana e Sobradinho – da mineradora Vale, privatizada durante o governo de Fernando Henrique Cardoso – se romperam, matando os rios Doce e Paraopeba. E, com eles, os peixes e sapos que comiam os mosquitos¹.

No plano das lutas indígenas, a cada dia uma liderança é assassinada, uma reserva é invadida, áreas extensas da floresta são incendiadas, partes imensas de reservas são privatizadas, agrotóxicos proibidos ao consumo humano são liberados. O capitalismo age de forma brutal, violenta, rápida e inconsequente contra a terra e seus filhos, matando o que estiver à sua frente e ao seu alcance,

1. Há várias fontes. Aqui, apenas um exemplo, disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/12/12/interna_gerais,1012466/virus-da-febre-amarela-volta-a-circular-em-minas-gerais.shtml> Acesso em: 11/02/2019.

visando somente ao lucro e nunca ao bem coletivo². O próprio presidente do Brasil disse, enquanto fazia campanha pela sua eleição, em 2018, que “se eu assumir, índio não terá mais 1 cm de terra”³.

Dentro desse cenário nada animador – exigindo postura crítica e força de resistência daqueles que ocupam espaços dentro das universidades– proponho, como conteúdo de reflexão, pensar na validade da ideia da miscigenação cultural, a partir de autores do modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade (2003) e Gilberto Freire⁴ (2003). Afinal, quando olhamos para a história, longe da conciliação inter-racial que a teoria desses autores mostrava, o que temos é uma exploração de terras e de mão de obra a custo zero, em que apenas a população branca é beneficiária, enquanto que as populações negra e indígena vivem às margens dos benefícios do sistema produtivo⁵, como apontam os dados das pesquisas de Institutos como o IBGE.

Vale lembrar a sedução causada pelas ideias trazidas pelo antropólogo pernambucano, no que diz respeito à relação amistosa entre brancos e negros, considerando a culinária, costumes e até a língua, como herança desse encontro. Já para o poeta e ensaísta paulista, a miscigenação faria de nós, brasileiros, uma “raça forte”, com desdobramentos capazes de impor ao velho mundo uma nova civilização. E não foram – e nem são – poucos que sustentam essa visão de mundo, se pensarmos nos efeitos dessas ideias nos movimentos artísticos do Neoconcretismo, da Tropicália e, mesmo, em autores que passam de Darcy Ribeiro ao atuante antropólogo Viveiros de Castro.

Nesse ponto, alguns teóricos de Arte Contemporânea, em debates sobre a relação entre forma e conteúdo, advinda de textos como “O autor como produtor” (1936), de Walter Benjamin, podem ajudar a ampliar nossos questionamentos,

². Entre os exemplos, podemos elencar a privatização do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. Disponível em <<https://exame.abril.com.br/brasil/parque-nacional-da-chapada-dos-veadeiros-e-concedido-a-iniciativa-privada/>>. Acesso em: 11/02/2019.

³. Disponível em: <<https://www.noticiasominuto.com.br/politica/520688/se-eu-assumir-indio-nao-tera-mais-1cm-de-terra-diz-bolsonaro>>. Acesso em: 11/02/2019.

⁴. Apenas para sinalizar a questão, destaco os Manifestos Pau-Brasil e Antropófago, de 1921 e 1928, respectivamente, do primeiro autor; e do segundo autor, o livro Casa Grande & Senzala, de 1933.

⁵. É o que se pode constatar a partir desta matéria sobre os números do IBGE, de 2010, disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/06/29/em-dez-anos-populacao-que-se-autodeclara-negra-sobe-e-numero-de-brancos-cai-diz-ibge.htm>> Acesso em: 11/02/2019.

de modo a tornar pertinente essa complexa questão do “outro cultural” que aponta o III Colóquio da FAFIL, intitulado de “Estéticas Indígenas”. Nesse texto, Benjamin defende que o problema da forma versus o conteúdo está solucionado, levando em consideração a arte política feita por artistas como o dramaturgo alemão Bertold Brecht, que investia na linguagem como modo de criar percepções da realidade ao público presente em suas peças teatrais.

Ainda que o termo “conciliação” possa ser desejável – mesmo em textos como “O artista como etnógrafo”, de Hal Foster (2005) ou, outros, mais recentes, como “Tensas relações entre arte e política: as vanguardas e o modelo etnográfico”, de Alessandra Parente (2018) – o problema das diferenças identitárias permanece insolúvel. Como pensá-las em uma época em que a urgência nas ações se faz tão determinante? Como a arte poderia corresponder ao seu próprio tempo, quando tudo à sua volta parece estar condenado a uma espécie de fim, inclusive a própria noção de campo em que ela se coloca, ou seja, em suas propriedades formais?

No texto de Hal Foster, este diz que o artista plástico, antes, tinha inveja do escritor e, na arte contemporânea, do antropólogo, buscando fazer uma arte que se torna “perigosamente política” (Foster, 2005, p. 148). Ainda que ele compreenda a contribuição de artistas que ganham visibilidade a partir de contextos que não aqueles que giram em torno dos centros hegemônicos, seu olhar ainda está centrado, sobretudo, na visibilidade da obra. Alessandra Parente, balizada pela experiência da arte política, 20 anos depois, traz o problema do “lugar de fala” e reflete sobre quem estaria “autorizado” a falar em nome de quem e do quê.

Esse “lugar autorizado de fala” me parece ser o cerne da questão identitária e antropológica que o mundo da arte tem investido, desde a época das vanguardas, pelo menos. Ou mesmo antes, como a *art brut*, com as obras “espontâneas” de Jean Dubuffet somado ao seu interesse pela expressão visual dos internos em sanatórios psiquiátricos. E, antes dele, *Les Demoiselles D’Avignon*, de Picasso. E Gauguin, que, segundo Ernest Gombrich (1999), teria sido o inspirador da *art naïf*. E, antes, ainda, lembremo-nos dos exotismos na pintura de Ingres, representando odaliscas árabes. Enfim, o exótico nos atrai, há séculos, mas quem somos nós para assumir o lugar de fala do outro? Afinal, como se coloca o problema da representação, ainda hoje, em uma produção artística que se quer, também, ativista? A dicotomia, enfim, continua presente.

Se não há conciliação, porém, como pensar a coexistência de diferentes marcas identitárias que coabitam o mesmo território e lutam por espaços de visibilidade? Repetida muitas vezes no espaço escorregadio da web, a frase atribuída ao educador Paulo Freire diz que: “não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua base ideológica é inclusiva ou excludente?”. Portanto, podemos tirar daqui um primeiro princípio de convivência, que seria a “empatia”. Mesmo não sendo negro, índio, gay, mulher, eu consigo identificar injustiças e ser solidário a quem é vítima dela. Ou seja, o primeiro princípio de convivência é o da boa vontade, isto é, de se colocar no lugar do outro. Se isso não é uma ação que resolve um problema, ao menos cria um espaço de acolhimento da diferença.

199

Tomando um conceito emprestado do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, podemos pensar a relação por contrastes, isto é, de uma oposição por diferenciação entre figura e fundo. Aqui, a ideia de ser contra não se dá no sentido polêmico ou crítico, “mas contra como um ‘a partir de’, como figura que se desenha contra, isto é, sobre, um fundo”, diz o antropólogo (Sztutman, 2008, p. 28). A paisagem não se apaga, mas a figura central ganha relevo justamente porque se coloca na frente do cenário onde se dá o conflito. Em uma época de fragmentação generalizada, essa pode ser uma resposta interessante à dicotomia descrita acima, porque não aceita a capitulação e o enfrentamento não se dá pela anulação entre uma das partes, mas pela superposição de uma sobre a outra, por camadas.

Nesse sentido, o “lugar de fala” revela que o debate sobre o “multiculturalismo”, também conhecido como “pluralismo cultural”, nascido nos EUA, apresenta alguns problemas no próprio dispositivo de sua enunciação. Ao propor, por exemplo, a horizontalidade nas relações, o multiculturalismo não leva em consideração uma diferença básica e intransponível, que é a de se perguntar de onde nasce a proposta para que esse acontecimento se faça. Viveiros de Castro (*idem*, p. 112) propõe, então, baseado em seus estudos sobre os Araweté, um “mononaturalismo”, isto é, um princípio de desigualdade. Só pela negociação, caso a caso, a afirmação cultural pode ser garantida, sem prejuízo de apropriação de uma parte pela outra. Em um universo onde tudo é relativo, aquele que detém os meios de produção passa a gerenciar a igualdade do outro.



Galdino Pataxó vive! (2018). Rubens da Silva. Performance realizada durante o III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG: Estética Indígena. (Imagem: Vandimar Damas)

Pois bem, a partir do que foi colocado acima, como a arte pode e deve se manifestar nesse cenário conturbado e complexo? O que pode um simples trabalho artístico diante dessa avalanche de catástrofes? Qual a importância – para mim, como docente e artista – do engajamento em um seminário de filosofia e estética com esse tema sobre “estética indígena”? Como me aproximar desse assunto, eu que não sou indígena? Essas e outras perguntas eu fui fazendo a mim mesmo, enquanto ia compondo o meu trabalho performático para apresentar no dia da abertura do seminário. Assim, em vez de me colocar no lugar do outro, que não sou, preferi abordar a questão pela violência institucional que autoriza o genocídio do outro e a perpetuação do poder autoritário.

Foi nesse cenário, questionando-me sobre meu “lugar de fala”, que a performance artística “Galdino Pataxó vive!” foi realizada. Ou seja, contextualizada enquanto visão de mundo onde “o outro” é tomado como problema, seja ele meu vizinho de casa, seja ele de uma outra cultura, totalmente diferente dos conhecimentos que eu possuo.

Sem que a justiça tenha sido feita, a morte do índio Galdino Pataxó, em Brasília, no ano de 1997 – assassinado por um grupo de vândalos, jovens ricos

que buscavam diversão⁶ – me fez buscar ali, naquele ato violento, um pouco de catarse para tantas dores. Assim, usando como mote a frase “a gente pensou que era só um mendigo”, proferida por um dos criminosos, em depoimento na delegacia, após o assassinato de um ser humano, tracei as linhas gerais do que eu gostaria de mostrar como trabalho artístico.

É de se pensar no porquê, em ano eleitoral, de a população votar em candidatos que atuam pelo desmatamento de áreas verdes, redução das áreas indígenas e contra seus próprios direitos. Assim, são muitos políticos defendendo pautas impopulares, chamados no Congresso Nacional de “Bancada do boi, da bala e da bíblia”. Para eles, os indígenas são vistos como párias sociais, e a solução, sob a ótica que apontam, é o extermínio desses povos originários do Brasil. A desumanidade chega a tal ponto contra os menos favorecidos economicamente que justificar a morte de pessoas se torna algo banal. Afinal, não haverá punição contra os poderosos, donos do poder, no país, principalmente se eles defendem o interesse do grande capital. Mas não agem sozinhos, pois parte do que se chama de *agrobusiness* nos noticiários de TV está ligado à violência no campo com setores do Judiciário que defendem os que defendem a morte. No fim, todos perdemos, porque é a própria terra, a natureza e a diversidade que são sacrificadas em nome dos grandes negócios e lucros privados. É isto que meu trabalho busca mostrar: o modo como agem os políticos ligados aos representantes do capital financeiro internacional e ao agronegócio.

Vestido de roupa branca, distribuí ao público presente um impresso onde se lia um recorte de uma notícia do jornal *O Globo*, de 2016, sobre o assassinato de Galdino. Do lado de fora da galeria de arte, diante de uma silhueta humana feita de cobertor de carga, forrada com papel de jornal, vesti três máscaras de papel, de políticos ligados ao latifúndio. Uma, inclusive, do atual governador do estado de Goiás. Com duas garrafas de álcool ateei fogo no “corpo” estendido no chão, chamando atenção para minha ação e atraindo as pessoas para perto do evento, dizendo, repetidamente, sob as máscaras que usava: “a gente pensou que era só um mendigo”.

6. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/indio-galdino-foi-queimado-vivo-por-cinco-rapazes-em-brasilia-em-abril-de-1997-11510805>. Acesso em: 11/02/2019.

Nesse momento em que a própria universidade pública – lugar da pesquisa científica no país – está sendo sucateada, com vistas a ser privatizada, é preciso aprender com aqueles que lutam e resistem há mais de 500 anos nessa terra. Pois, malgrado todo esse retrocesso, todas essas equações sobre nossa herança cultural tendem a se avolumar, tornando nossos posicionamentos mais claros em relação a temas que envolvam a discussão sobre forma e conteúdo, representação versus autonomia. Porque não é uma questão de quem tem o direito de falar por quem. Mas como é que se enuncia aquilo que se deve falar. Inventar lugares em que a fala possa ganhar ressonância é o desafio que nos move a partir de pequenos contratos que aceitamos em fazer uns com os outros. Porque, em épocas de condições adversas, até a aceitação da ideia do choque como elemento propositivo, criando uma oposição entre paisagem e figura, depende da criação mínima de uma empatia entre as partes. Antes de qualquer um de nós apontarmos o dedo na direção do outro, encenando desferir um tiro, talvez tenhamos que nos perguntar, quem, de fato, é o inimigo. Afinal, nem todo ativismo é inclusivo, principalmente se ele é fruto de ressentimento e de disputa de poder, fazendo os que são próximos se afastarem e os que oprimem se sentirem livres, sem contraposição aos seus desmandos.

Referências

ANDRADE, O. 2003. *Pau Brasil*. Obras completas, São Paulo, Globo, 230 p.

BENJAMIN, W. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Luiz Moita. Lisboa Portugal: Relógio D'Água, 235 p.

FOSTER, H. 2005. O artista como etnógrafo. *Revista Arte & Ensaios* (PPGAV-UFRJ), nº 12, p. 17-151.

FREYRE, G. 2003. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global. 375 p.

GOMBRICH, E. H. 1999. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 688 p.

PARENTE, A. 2018. Tensas relações entre arte e política: a vanguarda e o modelo etnográfico. *Revista CULT*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/as-vanguardas-e-o-modelo-etnografico/>>. Acesso em: 11/02/2019.

SZTUTMAN, R. (org.). 2008. *Eduardo Viveiros de Castro*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue. 261 p.



ENTREVISTAS



Takumã Kuikuro

Foto de Alícia Bastos

Entrevista com Takumã Kuikuro

Carla Milani Damião

205

Esta entrevista foi concedida via Whatsapp e transcrita posteriormente. Optamos por não corrigir ou editar trechos, para que a fala de Takumã não perdesse sua autenticidade. Somos muito gratos a ele pela disposição em vir ao evento, apresentar seus filmes, participar de uma mesa de discussão, ao lado de Vincent Carelli, Marcela e Guilherme Borela. O reconhecimento do projeto do Vídeo nas Aldeias e a luta por incorporar o audiovisual como registro de memória das culturas dos povos indígenas é também um sinal de uma luta maior que é a da autodeterminação dos povos indígenas mesmo quando realizam intercâmbios culturais. A distinção é claramente demarcada nessa entrevista.

Entrevista

Carla Milani Damião (CMD)

Takumã Kuikuro (TK)

CMD — Como você se tornou um cineasta ou produtor de audiovisual?

TK — Oi Carla, boa tarde. Vou começar aqui a responder tua mensagem... então... eu comecei em 2002 a fazer oficinas junto com o vídeo nas aldeias que chegou aqui a primeira vez ... na época eu não falava nem português e mesmo tendo dificuldade, eu entrei e as pessoas, outras pessoas, era indicado pela comunidade pra fazer e eu não fui indicado. Pelo interesse mesmo pra fazer

a oficina de audiovisual... 2002... e o objetivo era pra gente documentar tudo o que a gente tem, coisas tipo rituais, os cantos, rezas, outras coisas de cantos e material, tudo o que a gente tem para o futuro do povo Kuikuro. O objetivo era pra gente documentar as coisas, como a gente mora aqui na aldeia, como a gente conhece nossa própria história, nossa língua. Na verdade, não é realmente cineasta indígena, o objetivo não é ser cineasta, era o pesquisador indígena, pra documentar as coisas, pesquisar as coisas, o conhecimento dos mais velhos, esse é que era o objetivo. Pela Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) junto com o Carlos Fausto, antropólogo, linguista também, Bruna Franchetto, Mara Santos, nossos parceiros, o Museus do Índio, Museu Nacional, Vídeo nas Aldeias, tudo assim que a gente trabalhando muito forte. Documentamos muita coisa, durante isso fizemos um filme que chama *O Dia que a Lua Menstruou* sobre o eclipse da lua. E, em 2003, 2004, 2005, a gente foi registrando aquele *Cheiro de Pequi*, um documentário também. Aí a gente foi fazendo esse trabalho, tentando valorizar e era difícil do povo entender como é o papel do audiovisual. Aí a gente foi exibindo as coisas nas aldeias, cada um, muita gente era contra, e foi difícil no começo, depois que eles começaram a entender, acharam a importância do audiovisual. Assim a gente levou esse trabalho cada vez mais forte.

E, segundo foi *Hyper Mulheres*, a gente construiu junto com o Carlos Fausto, Vídeo nas Aldeias, Leonardo Sette, era uma coisa... a gente estava aprendendo a fazer filmes. Foi uma experiência, construir um longa metragem... chama as *Hyper Mulheres*. A gente tinha ganhado um edital do IPHAN, nosso projeto foi aprovado pelas Associação dos Índios Kuikuro, pra gente poder documentar o ritual das mulheres, a transmissão do canto das mulheres para os outros, para as novas gerações. A gente foi fazendo esse trabalho e uma coisa que onde eu aprendi mais conhecimento junto com outras pessoas, outros cineastas, e depois que foi lançado nos festivais, e entrou no circuito comercial ... uma coisa, a gente não esperava que acontecesse isso. Acho que o nosso povo Kuikuro, o filme representou muito forte a comunidade Kuikuro, através desse filme. Na verdade, até agora, que foi visto e claro que tem alguns erros que a gente fez, mas o importante é que o filme representa muitas comunidades do Xingu realmente e nós também, quem fez o filme, os autores desse filme, acho que foi uma coisa... primeira experiência que a gente teve com esse filme longa-metragem.

O objetivo aqui não é só fazer filme, filme pra mostrar fora, o objetivo é pra mostrar as coisas mesmo e mostrar nas aldeias mesmo. Como rituais, rituais mesmo... documentar tudo o que a gente tem, os cantos e as pessoas, e aprender através do audiovisual. Pra todo mundo, não é só para cineastas indígenas, pra todos os velhos, crianças aprenderem através desse nosso trabalho.

CMD — No curta *Pele de Branco* você mostra aspectos da tecnologia. Pode comentar um pouco?

TK — Em 2007, mais ou menos, 2008, eu fiz o filme que chama *Pele de Branco*, sobre tecnologia, o que que hoje em dia é na pele dos índios... roupas, celulares, computador... isso já está na pele dos índios, por isso que chama “pele de branco”, já tá na pele dos índios. Mais ou menos isso, porque a gente estava trabalhando, fazendo sessões de filmes nas comunidades e, durante isso, eu fui registrando esse documentário e chama *Pele de Branco*. Isso era pra gente, eu mesmo, vendo como é que faz o filme, como faz roteiro, produção, e fazer uma narrativa dentro do audiovisual. Isso foi minha aprendizagem também durante essa mostra de cinema nas aldeias. Uma coisa que fui aprofundando do audiovisual.

Aqui nas aldeias temos também um centro de documentação, onde a gente pode guardar as coisas, o que a gente tinha registrado para a gente poder ter depois um acesso com os mais novos. E pra todo mundo aprender através dessas coisas. Assim a gente trabalha ... e não é só aqui também, a gente pode fazer capacitação pra outras pessoas como manusear a câmera. Não é só aqui, de outros estados também, no Brasil. Isso eu mesmo faço, até pra outras comunidades indígenas também. A gente se tornou multiplicador de audiovisual para os outros povos indígenas.

CMD — No curta *London Village*, você claramente enxerga aquele povo com lentes próprias. Pode comentar mais sobre essa fusão de culturas tão diferentes?

TK — Depois, 2010, 2011, 2012, eu tinha feito uma escola de cinema no Rio de Janeiro, no Instituto de audiovisual Darcy Ribeiro, escola de cinema Darcy Ribeiro. Uma experiência que foi muito forte, que eu tinha feito lá, e aprendi muita coisa, como fazer as coisas, né, filmes, entender o negócio de

autoria, né? Importante isso, quem se torna dono do filme? Quem são... tudo isso pra entender o que é direito autoral, direito de imagem... acho que isso é importante pra, do lado dos povos indígenas, pra gente não ser enganado pelos não-indígenas. Quando as pessoas chegam aqui na comunidade indígena, dizendo que “estamos ajudando o povo” não é realmente... é eles que se tornam dono do filme, porque eles que estão dirigindo. Quem faz filme, quem dirige filme, quem edita filme, aquela pessoa é o autor daquele filme. Por isso que eu tinha interessado de entrar nessa escola pra poder entender a importância do direito, né. Como é que a gente pode fazer filme, quem se torna dono do filme, pra poder entender como é que a linguagem cinematográfica fora... eu falo assim, como a gente mora na comunidade indígena, isso é uma coisa que a gente pode entender junto com o povo Kuikuro.

Durante essa escola de cinema, eu construí filmes sobre minha família mesma, morando na cidade, como é que é hoje em dia quando a gente sai na cidade, a gente olha a cidade muito perigoso, através disso eu construí um filme que chama *Carioca*, sobre as crianças morando no Rio de Janeiro, como é que a gente sai vindo pra cá, pra entender como a família se preocupa quando a gente está na cidade. Mais ou menos sobre isso, né. Eu tinha feito esse filme, um curta-metragem, que foi premiado em vários lugares, também nacional, e ganhou melhor documentário, melhor direção, e outras coisas também, menção honrosa... isso foi uma coisa... não esperava que fosse acontecer isso, ser premiado pelos festivais nacionais. Isso me marcou dentro do audiovisual.

CMD — No longa *Hyper Mulheres*, houve uma experiência com o cinema do tipo mais comercial. Pode contar um pouco como foi essa experiência?

TK — Através disso de todo esse meu trabalho, eu fui conhecendo várias pessoas, diretores de cinema, conhecendo festivais, e outros projetos também, como fazendo intercâmbio de audiovisual, em mostra de cinema, de audiovisuais, toda essa ... e, através disso eu participei de um edital que chama “Londres como uma aldeia”. Era 2015, aonde eu fui conhecer as pessoas que até agora eu estou trabalhando com ele, que chama People Palace Project do Reino Unido. Uma organização que fica no Reino Unido, em Londres, aonde eu fui fazer intercâmbio cultural, lá, onde eu passei um mês registrando ingleses, outra cultura.

Não é a cultura do povo indígena. Era uma coisa muito difícil de entender, a cultura inglesa, porque eu não sei falar inglês... como é que eu posso chegar? como é que eu vou organizar esse trabalho? Uma coisa que era muito difícil de entender, porque muito frio também tinha lá, porque outra cultura, porque eu na minha cultura, ficou muito difícil entender como eu consegui fazer filme, como poderia fazer aquilo. Então, foi muito difícil. Mesmo assim, eu comecei entender comparando com a cultura da gente, né. Como consegui encontrar a cultura indiana, a comunidade que mora dentro do barco, e uma coisa que comecei a entender a comparação com os povos indígenas.

209

CMD — Você poderia falar dos novos projetos e de como eles auxiliam o povo Kuikuro e os outros povos indígenas nesse momento?

TK — Vou te responder a sua pergunta, é a última, tá? Sobre o novo projeto: como auxiliar povo Kuikuro e outros povos também. Como o povo Kuikuro está usando a documentação do nosso trabalho, como é o novo projeto do povo Kuikuro. Hoje em dia, a gente precisa fortalecer mais a cultura, a gente já gravou muita coisa, a gente já documentou... agora, a gente precisa praticar isso, é realizar as coisas pra que as pessoas possam aprender realmente pelo nosso trabalho. Isso é nosso novo projeto, A gente tem que praticar e aprender tudo o que a gente tem, já gravamos e a gente precisa praticar isso, por isso que existe hoje em dia, no ano passado começou o festival da cultura Kuikuro. Festival cultural povo Kuikuro. Já realizamos três vezes pra gente ter a prática disso, de fortalecer e as pessoas aprenderem com isso. Claro, tenho também projetos sobre audiovisual, sempre estou na luta, fazendo oficinas com outros povos, porque cada povo tem sua cultura diferente, cada língua é diferente também, por isso queremos que cada povo aprenda, aprender como manuseia a câmera, a editar, pra que as pessoas se tornem donas da sua própria cultura, sua imagem... ter direito autoral próprios dos indígenas, como aquele povo, por exemplo, povo Kuikuro faz aquele filme e pode se tornar dono do filme, do cineasta indígena, desse jeito. A mesma coisa com os outros povos, a gente orienta pra ter direito pra eles. Isso é nossa luta, pra que gente ter direito autoral para aquele povo, não é o branco que pode se tornar dono da nossa imagem, do nosso conhecimento. Isso é a nossa luta!

E outro projeto também aqui é que a gente precisa estudar mais, e próprio nós podemos se cuidar, professores indígenas nas salas de aulas, dando aulas para os próprios indígenas, pra gente mesmo aprender com nossa própria cultura, com a língua, com os mais velhos também, como as coisas na aldeia, sobre as aldeias, tradicionalmente, a gente pode aprender. A gente precisa separar duas coisas, coisa dos brancos, coisa dos índios, assim a gente pode fortalecer nossa própria cultura. Assim é o nosso futuro, né? Pra gente não perder nossa cultura. Aqui no Xingu, no alto Xingu principalmente, na minha comunidade aqui, a gente não quer ser evangelizado, mas claro que a gente acredita pela igreja também, mas a gente tem que fortalecer nossa própria religião, como através dos rituais, das coisas, a gente tem nossa religião. A gente representa vários tipos de espíritos de natureza. Por isso que a gente não quer esse tipo de igreja na aldeia, a gente não sabe fazer, rezar como na igreja. Isso é nossa luta, pra não perder a cultura indígena. A gente tem que saber usar a nova tecnologia dentro da comunidade, senão a gente morrendo, acaba com isso, com a nossa cultura, né? A gente tem que usar ao contrário a nova tecnologia, fortalecendo a nossa própria cultura através dessa nova tecnologia. Assim é nossa luta, nosso projeto pra não perder a própria nossa cultura.

E outra também, o nosso projeto aqui nas aldeias, os jovens estudar como médico, enfermeiro, técnico de enfermagem, próprios nossos indígenas podem cuidar de seu povo, da comunidade. Isso é nossa luta, pra nós mesmos trabalhar pra gente mesmo. Isso é nosso projeto, pra gente ter aqui só indígenas trabalhando dentro da própria comunidade.

E o outro projeto, eu mesmo assim que eu tenho, pra trazer artistas nas aldeias, como o pessoal do People Palace, fortalecer através dos artistas e nossa cultura. Claro que tem um impacto grande também, mas de outro lado, a gente tem que controlar isso pra a gente ser não influenciado pela cultura não-indígena, a gente tem que fortalecer dos artistas, do conhecimento dos artistas nossa cultura. Isso nosso desafio assim, fortalecer mais a nossa cultura.

O projeto que a gente tem e eu tenho aqui é mais também audiovisual, realizar mais oficinas, aprender e formar mais outros povos. Como a gente já vem há muito tempo ... Vídeo nas Aldeias formou a gente pra nós podermos fazer também a mesma coisa. A gente se torna como multiplicador, multiplicadores

indígenas pra outros povos. Isso é importante dentro do nosso projeto: nós mesmos podemos realizar e ensinar outros povos, não é branco mais pode entrar. Isso é nossa luta. Os parentes, de outros povos, podem vir ensinar aqui a gente, conhecimento branco, que eles têm conhecimento deles, assim como a gente pode fortalecer como intercâmbio cultural, assim a gente pode fortalecer nossa própria cultura. Então é isso, muito obrigado, qualquer coisa eu estou por aqui pra te responder a sua pergunta, tá bom?



Vincent Carelli

A experiência do projeto Vídeo das Aldeias: uma entrevista com Vincent Carelli

Maria Luiza Rodrigues

212

Nesta entrevista, realizada por Skype, a antropóloga Maria Luiza Rodrigues conversa com o indigenista e cineasta Vincent Carelli. Lidam com diversos temas, em especial com o cinema produzido por grupos indígenas em diversas regiões do Brasil. O papel do projeto Vídeo nas Aldeias e o envolvimento de Carelli na formação da prática audiovisual ganharam o reconhecimento dos povos indígenas, que já se sentem plenamente emancipados para realizarem os seus próprios filmes. Carelli continua realizando filmes de teor político e crítico, os quais diferem do trabalho de formação de cineastas indígenas. Estes, por seu turno, para além da formação recebida, têm criado obras audiovisuais associadas a diversas áreas do interesse das suas comunidades – da narrativa das memórias ao direito à preservação das suas culturas. Em todos esses materiais, esses grupos se apresentam como sujeitos, e não mais exemplares expostos à curiosidade seletiva da “civilização”. Distantes das sociedades de massas, servem-se ironicamente de instrumentos afins a essas mesmas sociedades e oferecem olhar bastante peculiar e sensível. Nas entrelinhas das suas obras, e também desta entrevista, também se pode entrever uma exigência: “Demarcação já!”

Entrevista

Maria Luiza Rodrigues (MLR)

Vincent Carelli (VC)[†]

MLR — Então, vamos lá. Queria começar te pedindo para você se apresentar, da maneira que você acha que hoje em dia você se apresentaria. Diga aí!

VC — (Risos). Bem, eu fiz uma trajetória particular. Eu acho que eu tive um contato com os índios muito cedo, foi uma revelação para a minha vida e foi o que definiu a minha trajetória. Desde muito cedo.

MLR — Desde quando isso?

VC — Bom, conheci os índios em 1969.

MLR — Super novinho.

VC — Eu tinha dezesseis anos. E isso é um marco definitivo na minha vida. E aí eu passei por ... eu diria, muitas funções nessa militância. Eu vivi com os índios, depois trabalhei na FUNAI, criei ONG, fiz o projeto Vídeo nas Aldeias, a cada momento tentando encontrar a forma de estar junto e de contribuir em alguma coisa. Eu acho que foi essa a trajetória de vida e é isso.

MLR — Uma vida inteira.

VC — Eu me defino como indigenista e cineasta.

MLR — Certo. É uma vida inteira, não é?

VC — Sim.

MLR — É muito forte mesmo, essa experiência. Tendo em vista o evento que a Carla² organizou sobre estética indígena, eu queria que você falasse um pouco, eu sei que a pergunta vai ser muito ampla, mas como é que é a tua experiência, como é que você vê essa experiência dos índios com o vídeo, especificamente – se existem diferenças de apropriação dessas tecnologias por parte dos índios –, o que você destacaria como superimportante nessa vasta experiência do Vídeo nas Aldeias e do teu trabalho levando a prática de vídeo, de cinema para as aldeias e para as etnias diferentes.

1. Indigenista e cineasta. Criador do projeto Vídeo das Aldeias:

<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=3>

2. Professora Carla Milani Damiano (FAFIL-UFG).

VC — Eu acho que todos os índios, é uma coisa geral, são muito abertos às novidades. E com o audiovisual, especificamente, eles têm uma empatia muito grande, porque de certa maneira é libertador da contingência da escrita, de todas essas coisas que eles têm que aprender. E o audiovisual mexe com muitas coisas – se ver é ser visto”, não é? Sempre digo, tem essas duas faces muito importantes. “Se ver é relembrar”, “se ver é se reconhecer”. Tem povos que estão sofrendo processos muito rápidos e muito intensos de mudança. Incorporação de coisas novas. É muito importante a visibilidade, a invisibilidade! É um lampejo de possibilidades na sua vivência específica.

MLR — Certo.

214

VC — Agora, cada povo que encontra essa ferramenta está vivendo um momento específico, desafios específicos, não é? Ou está lutando por terras, ou está tentando salvar uma língua, ou está tentando propor novas maneiras de se relacionar com a natureza, sua ideia de produção, trabalho, progresso. Enfim, cada povo vive temáticas específicas, momentos históricos específicos, e aí encaixa no audiovisual sempre funções específicas. Há os que estão retrabalhando a questão da memória, que sofreram muitas perdas da sua memória, do seu patrimônio cultural. Vão atrás disso. É uma ferramenta para pesquisar, interrogar os mais velhos. Aqueles que estão mexendo com meio ambiente querem falar sobre isso. Cada um quer falar sobre os seus desafios e seus temas centrais. E também todos veem na possibilidade da produção audiovisual, a possibilidade de representar o belo, e no fundo essa que é a questão central – onde eles se reconhecem, onde eles se curtem, onde eles se reencontram. É registrar, mostrar, assistir às coisas belas – os cantos, as falas, as danças, coreografias e tudo mais, os saberes, enfim tudo o que eles valorizam realmente. Então, o audiovisual é libertador nesse sentido. Acho que em qualquer lugar do mundo, em qualquer momento, tem dezenas, centenas, milhões de talentos a serem revelados, pelo simples fato de oferecer a possibilidade. Não creio que a gente seja os únicos mestres, não, as pessoas têm a possibilidade, experimentam, se descobrem. Então, é isso.

MLR — E vamos seguindo.

VC — E aí, quer dizer, eu acho que os índios mais acochem, mais eles reagem. Então, é isso.

MLR — Deixa eu te perguntar uma coisa. Deixa eu ver se eu elaboro isso direito. Eu te conheci acho que na década de 70, ainda quando eu participei junto com vocês da fundação do CTI³. Depois disso, você sai do CTI e funda o Vídeo nas Aldeias...

VC — Caramba, agora que está caindo a ficha! Caramba!

MLR — (Risos) Eh memória! Lembrou, agora? É tempo... é tempo...

VC — É tempo... é tempo...

MLR — Muito tempo! Então, depois do CTI – são duas coisas. A primeira é mais pontual. Assim, quando que é fundado o Vídeo nas Aldeias – para as pessoas poderem saber dessa sua larga experiência com essa prática de cinema indígena. E a outra coisa, que não é tão pontual, eu acho que é mais complexa de ser dita, é do aspecto autobiográfico em obras como, por exemplo, *Corumbiara*, em que fica muito evidente, e em *Martírio*. O que eu quero dizer é o seguinte, a tua experiência de levar essa tecnologia, essa prática para várias etnias diferentes não se separa em absoluto da tua vivência. Eu queria que você falasse dessas duas coisas. Primeiro, pontualmente, quando que funda o Vídeo nas Aldeias – agora que você lembrou de mim (Risos). E depois, da questão autobiográfica nessas obras que são mais tuas. Enfim, que você fale um pouco dessas coisas. São lá mais de quarenta anos – eu fiz as contas... Pois é!

VC — A gente fundou o CTI em 79.

MLR — Foi 79 ou 78? Bom, por aí.

VC — Sim, por aí. Talvez formalmente, no cartório.

MLR — Formalmente, sim. Estava todo mundo numa época horrível, sendo expulso de área indígena, ninguém podia entrar. Lembro que a Regina foi trabalhar na FUNAI, porque não podia ir para os Asurini. Era um tempo muito doloroso, como a gente está vivendo novamente.

VC — Pois é! E aí, a um certo momento, não me lembro quando, eu passei a trabalhar nos dois – na coordenação do CTI e no Instituto Socioambiental,

3. Centro de Trabalho Indigenista – associação sem fins lucrativos fundada por antropólogos e indigenistas em março de 1979. Para mais informações, consulte o site da instituição:

<https://trabalhoindigenista.org.br/home/>

que era o CEDI⁴. Comecei a mexer com arquivo, a montar um arquivo fotográfico para uma enciclopédia nacional, *Povos indígenas no Brasil*⁵. E aí eu resolvi, em 86, experimentar o Vídeo nas Aldeias. Lá no CTI a gente tinha tido aquela cooperação com o cineasta Andrea Tonacci, que afinal não tinha rolado – era um pouco cedo. E quando pintou o VHS eu resolvi experimentar. O meu campo era a fotografia, eu gostava de fotografia. E aí comecei com esse experimento, ainda trabalhando no CEDI e no CTI. Inclusive fui lá com o Beto, que era o meu parceiro de trabalho no CEDI. Essa primeira experiência com os Nambiquara era um pouco o meu refúgio, porque entre os Nambiquara eu tinha um outro nome. Eu me chamava Roberto.

MLR — Roberto?

VC — Roberto.

MLR — Então a primeira experiência com vídeo foi com os Nambiquara, lá por 86, mais ou menos?

VC — Isso.

MLR — O Roberto levando VHS! (Risos).

VC — Era o meu refúgio. Quando fui declarado *persona non grata* na FUNAI, eu deixei o Pará e fui para o norte do Mato Grosso, Rondônia. Como Roberto. Lá eu tinha um certo sossego. E aí, justamente a experiência começa lá. Eu fui convidado para filmar lá um negócio, e aconteceu o que aconteceu. O Beto estava comigo, fazendo o som. Quer dizer, a gente era super-amador, evidente. Com uma televisãozinha 12 ou 14 polegadas e aparelho de VHS.

MLR — Era um trambolho para levar para as aldeias.

VC — E então começo a experiência do Vídeo nas Aldeias. Saio de CEDI, inclusive. A experiência foi tão exitosa, tão marcante, era tão evidente que ali tinha muita coisa, que despertava muita coisa nos índios, que, portanto, esse trabalho tinha um potencial. Eu até saí do CEDI, o Beto ficou meio chateado e falou: “Vincent, carreira solo é meio difícil!”. Mas eu falei: “Não, eu confio no

4. Centro Ecumênico de Documentação e Informação. Institucionalizou-se em 1974 e encerrou as suas atividades em 1994, após haver se multiplicado em outras quatro organizações: Núcleo de Estudos sobre Trabalho e Sociedade (NTES), Ação Educativa – Assessoria, Pesquisa e Informação, Instituto Socioambiental (ISA) e Koinonia – Presença Ecumênica e Serviço. Mais informações sobre o ISA encontram-se no site da instituição: <https://www.socioambiental.org/pt-br>

5. Disponível no site do ISA: https://pib.socioambiental.org/pt/Página_principal>

meu taco”. E aí, foi pelo CTI. Mas a experiência foi se ampliando. E também estar numa ONG específica, como o CTI, era um pouco uma camisa de força – porque tinha toda aquela polarização de muitas ONGs, cada uma defendia o seu peixe. E aí num certo momento eu senti que o Vídeo nas Aldeias não podia estar atrelado a uma ONG específica desse campo indigenista, que ele podia oferecer o seu serviço e as suas experiências para outros povos, com outros parceiros. E aí coincidiu com o fato de que a Virgínia, minha esposa morreu, e um pouco o que precipitou as coisas. Eu resolvi sair do CTI – eram vinte anos de CTI. Foi uma partida um pouco traumática. Na verdade, o Vídeo nas Aldeias só foi formalizado, enquanto instituição autônoma, em 2000.

217

MLR — Eu não sabia desse aspecto, dessa data. E o Vídeo nas Aldeias também se transformou. Atualmente vocês estão em outra toada.

VC — Olha, se transformou o tempo todo. Foram muitas transformações. Para situar diretamente, em 1999 a Virgínia morreu, eu estava em plena produção da série *Índios no Brasil*, para a TV Escola⁶.

MLR — Que é uma série maravilhosa! A melhor coisa que já vi para TV!

VC — A produção estava no meio do caminho – para rodar o Brasil. Morre a Virgínia, saio do CTI... Enfim! Foi um momento difícil!

MLR — Dificílimo!

VC — Mas eu acho que a primeira década é um pouco a minha trajetória, a minha câmera, em parceria com algumas lideranças indígenas, como era a dos Gaviões. Enfim, visitei todos aqueles povos, alguns com quem eu tinha trabalhado. E depois dessa década começa realmente a escola, as oficinas. Também foi outra década bem – aliás, foi mais de uma década – inventiva. Eu quase não fiz mais nada. Eu fiz toda uma série de curtas e média metragens na primeira década. E aí também jogando com várias coisas. Começou o reconhecimento de patrimônio imaterial. Fizemos três processos com o IPHAN. Depois a coisa foi se desdobrando, se consolidando uma produção de autoria indígena, produzida através das oficinas. Novos campos se abriram. Por exemplo, a questão escolar – a gente investiu muito para fazer chegar essa produção nas escolas. Enfim,

6. Disponível em: <https://api.tvescola.org.br/tve/videoteca/serie/indios-no-brasil>

a cada porta que se fechava, abria-se uma janela. Mas sempre nessa interface entre *produzir* e *dar visibilidade*.

MLR — Certo.

VC — Nesses trinta e tantos anos, trinta e dois anos, eu acho que o Vídeo nas Aldeias fez história no sentido de fazer chegar uma pontinha da realidade indígena numa parcela, sei lá qual, da população brasileira. Enfim, a gente continua nessa toadinha – um pingo d'água no oceano. Mas é um gesto necessário, que dá sentido às coisas.

MLR — Exatamente! E aí, fala um pouco de *Corumbiara* e depois de *Martírio*.

218

VC — Eu acho que depois com a derrocada geral do Ministério da Cultura (Minc)... A coisa foi crescendo – o Gilberto Gil no Minc, o Juca Ferreira, a gente estava assim, apesar da Dilma...

MLR — Apesar dos pesares!

VC — A gente estava finalmente traçando... O cinema indígena chegava a ter uma visibilidade no meio profissional.

MLR — Exato!

VC — Reconhecido como uma coisa nova no cenário audiovisual brasileiro. Necessário. E a gente estava traçando já uma política pública, com a ANCINE⁷, com o Minc, de apoio e subsídio ao cinema indígena de uma maneira para além da pequena força de uma ONG. Atendia a um novo cenário, com muitas iniciativas acontecendo em milhares de lugares do Brasil, com o apoio de diversos grupos, cineastas, respondendo a um novo cenário. Antes da derrocada final de tudo isso, a gente estava realmente caminhando para alguma coisa sólida, no sentido de dar um novo passo nessa construção do cinema indígena. O fato de não ter mais a possibilidade de estar fazendo “fina” e realmente “bombar” essa questão – esse momento seria realmente de investimento em informação e acesso –, sobrou um pouco o tempo e tive vontade de fazer um balanço mesmo. Um balanço em que eu poderia falar de experiências de povos que eu acompanhei durante toda a trajetória da minha vida com os índios. Investi anos, vinte anos atrás dos índios de Corumbiara. Enfim, falar de uma maneira... e aí eu entro como personagem. Primeiro porque é meio um confessorário. E eu

7. Agência Nacional do Cinema.

acho que é também trazer essa experiência com toda a sua complexidade. Tem tanta gente se interessando pelos índios atualmente, que eu acho que é uma contribuição trazer uma reflexão sobre quais eram as nossas utopias dos anos 70, 80. E o que a gente tem que aprender com o que a história realmente nos apresenta. Então esses filmes são um pouco isso – uma reflexão, um balanço de histórias que eu acompanhei, com as quais eu estive envolvido. Eu acho que Guarani-Kaiowá, em *Martírio*, não. Não interferei. Mas em *Corumbiara*, o fato de eu estar filmando, e mandando as imagens para o juiz, quer dizer, a filmagem não era só uma filmagem, era um ato dentro dos acontecimentos. *Adeus, Capitão*, sobre os Gaviões, também. Eu e Iara, participando, o CTI como um todo.

MLR — A produção imagética do cinema indígena, tanto essa que você diz que é mais sua, como uma proposta de denúncia, ela é um documento histórico fundamental, importantíssimo, inclusive para o que a gente está vivendo hoje em dia. Eu fiquei pensando sobre esse último dia 31⁸ em que se fizeram manifestações em prol dos direitos indígenas em tudo quanto é canto deste país, que parece que a gente revive o passado e tem que fazer tudo de novo, e estar sempre falando, sempre batalhando.

VC — Eu estou aqui na minha casa, e como a gente não tinha dinheiro para pagar o aluguel, fechamos o escritório, e o escritório está aqui em casa.

MLR — Ah, é?

VC — Você quer mais anos 80?

MLR — (Risos) É verdade! Que é isso! Mas eu estou vendo que agora é um retrocesso tão perigoso, tão diferente da ditadura dos anos 70, que é difícil.

VC — É a casa aparelho!

MLR — A casa aparelho! (Risos). Bom, pelo menos agora é época digital, dá para sair correndo com uma mochilinha. Nos anos 80 tinha que ter um carro para levar tudo. Está difícil! Escuta, a conversa eu acho que nunca termina, e é super-legal estar falando de novo com você, com mais tempo. Mas eu quero te fazer uma pergunta, diante de tudo isso, queria que você pensasse um pouco para me responder uma pergunta que eu acho que não tem muito em entrevistas formais para publicar em *e-book*. Do que você tem saudades? (Risos). É porque eu

8. Refere-se às manifestações do dia 31 de janeiro de 2019, que tinham com lema: “Sangue indígena: nenhuma gota a menos”. Ocorreram em diversas cidades do país e do mundo.

acho que a gente chega a uma fase da vida em que a gente pode falar de algumas saudades. Algumas são mais especiais do que as outras, na minha opinião. A gente tem muitas saudades no bom sentido – não é aquela coisa nostálgica, não, saudades no sentido criativo, mesmo. Saudade como alguma coisa que te alimenta para hoje.

VC — Eu quero falar da saudade. Eu estou fazendo uma viagem no tempo, tentando meio que fechar um ciclo – um ciclo de vida. Eu estou digitalizando o acervo inteiro.

MLR — Nossa!

VC — Aliás, eu vou dar uma corridinha para ver se a fita acabou e já volto. Um segundo. O acervo está aqui, no fundo da casa.

220

MLR — Vai lá ...

VC — ... Então, eu estou empreendendo uma viagem no tempo, não só através das imagens, como o fato de eu voltar para o Gavião e tentar fazer um balanço de tudo que aconteceu nesses quarenta anos. E finalmente eu estou voltando para os Xikrim onde tudo começou.

MLR — Nossa, que coisa louca!

VC — Então, você falou de saudades... Eu sinto saudade de todos aqueles velhos que me acolheram quando estive na aldeia...

MLR — Ai, é difícil ...

VC — Então, essas saudades eu tenho. Mas eu não sou um cara de muita saudade, eu sou um cara de “bola prá frente”. Eu estou curioso de conhecer o que pensa e qual é a recriação do mundo que essa nova geração está fazendo.

MLR — Você voltou para aldeia, voltou para os Xikrin recentemente?

VC — Voltei em julho passado e vou em julho agora.

MLR — Sei.

VC — O último filme está sendo mais de memórias afetivas, um enfoque menos político. Mas nós vamos acabar topando com os mesmos assuntos, qualquer que seja a via. Então, é isso. Eu não fico me detendo muito, eu fico...

MLR — Mas é saudade como impulso, como impulso para continuar fazendo, não é saudade para ficar preso num passado.

VC — Exato. Essa energia, que me foi transmitida, sempre está aí.

MLR — Nossa, é muito forte! Vai voltar para os Asurini um dia, para os Krahô? Será?

VC — Eu estive perto dos Asurini. Mas aí complicou por lá, a Regina perdeu o controle da situação lá. Eu estava muito animado. Mas também quando eu soube que a Baia, a mulher com quem eu tive um relacionamento, tinha morrido, eu assim, fiquei... Mas acabou que não “rolou”. Eu queria voltar. Os Krahô é mais difícil, preciso de dinheiro para chegar lá. Não dá para você chegar lá de mão vazia.

MLR — (Risos). Krahô é complicado, mas dá para chegar.

VC — Cada dia desses me toma anos de vida.

MLR — Nossa, cada história!

VC — São mergulhos, não é?

MLR — São.

221

VC — Seu eu chegar a fazer o Xikrim, está de bom tamanho. A história dos índios não é só dos índios, é a história do país, das pessoas, da relação. Os americanos [perguntavam]: “Por que você tinha que narrar o *Martírio*?” São filmes polifônicos!

MLR — São.

VC — São muitas vozes. E a minha voz, como um branco, de fora, me envolvendo com a história, também é um personagem dessa história, cumpre um papel na narrativa desse indigenismo brasileiro, da existência indígena. É também libertador. Ter feito *Corumbiara* foi uma coisa tão sofrida...

MLR — Tão tensa, como é a história do país!

VC — Corremos, corremos e chegamos tarde! É um povo que está se acabando, vai se acabar. E aquilo ficava voltando... Depois que eu fiz o filme, tudo bem, pronto! É um processo libertador também, de compartilhar e de se libertar dessa memória difícil. É uma experiência e também um exercício permanente de se repensar, de estar atento às realidades. Por exemplo, eu fui para os Xikrim – 95% são evangélicos. Lá, a gente foi se aproximando. Eu falei: o que é o evangélico nessa aldeia específica? Como eles se apropriaram disso? Você vê que não é nada disso, nesse caso. O pastor estava super-aberto, disse que Jesus diz para ele defender a terra. Estava “rolando” o maior ritual com a cantiga das Kayapó na Igreja. Aí você tem que falar: espera, deixa eu entender isso. Bom, eu estou vivendo hoje de fazer filme. Tem essa realidade também. A cooperação que mantinha esse trabalho, apoio em vinte anos, acabou. Eles acharam que não estava nas linhas programáticas deles, que era “gênero e clima”.

Eu disse que não ia ficar nessas temáticas, pré-encomendadas. Então, estou vivendo de fazer filme (Risos).

MLR — Esses anos todos você está vivendo de fazer filmes, ensinar a fazer filmes. É um aspecto também da beleza do cinema como arma. Eu acho muito que o cinema é arma, mesmo aquele filme mais medíocre que você possa ver, eu acho que ele é um documento histórico.

VC — No documentário brasileiro tem uma emergência da periferia no cinema, com o cinema de resistência. Acho que é um fenômeno nacional.

MLR — Fiquei emocionada agora quando você falou da tua saudade, comecei a lembrar também dos Asurini, com quem eu convivi bastante, com os Krahô. E eu lembrei também que a gente tem um aspecto comum de ser *persona non grata* na FUNAI, que está sendo desmontada agora. Eu também sou *persona non grata*, me tiraram dos Asurini, depois dos Munduruku, uma coisa absurda. Mas a FUNAI está completamente desmontada agora. Para encaminhar para um final, que não é um final dessa conversa, mas é o que a gente pode fazer agora, senão o povo que vai transcrever vai ficar maluco. Enfim, eu queria que você me dissesse um pouco desse novo momento terrível que a gente vem vivendo depois das últimas eleições⁹ – se você tem alguma perspectiva, o que você está vendo, se você já consegue delinear alguma coisa.

VC — Está muito obscuro ainda, está se configurando ainda. Não sei qual vai ser o nosso espaço, qual vai ser o grau de repressão, quais serão as nossas estratégias.

MLR — Mas que é difícil, é.

VC — Compartilho o pensamento do Ailton [Krenak], que chega a ser cínico. Ele falou: “– Olha, tem mais de quinhentos anos que a gente existe. Eu estou preocupado com vocês, brancos”.

MLR — (Risos). Também acho. Apesar de que as violências agora têm outras facetas, etc. Bom, Vincent, queria que você terminasse falando alguma coisa que te ocorre que você ache importante nessa grande história de cinema indígena, alguma coisa que você quisesse falar para terminar essa conversa.

VC — Eu queria o Lula livre!

⁹ O segundo turno das eleições presidenciais ocorreu no dia 28 de outubro de 2018.

MLR — Também queria! Eu quero o Lula livre! A gente tem que colocar no tempo presente. Tem que acabar com essa “pataquada” toda. A gente tem um preso político aqui. Não é?

VC — É.

MLR — Fora os outros todos. Obrigada! Beijo grande! Foi muito bom falar com você, muito emocionante, tanta história. A gente se mobiliza inteira. E assim que estiver transcrita, eu te passo. Eu tenho os teus e-mails. Você não mudou e-mail nenhum, não é?

VC — Não.

MLR — Está bom. E aí eu passo para você dar uma olhada, se você quiser complementar alguma coisa. Ah, só para encerrar mesmo. O que é beleza indígena, para você? Eu sei que é uma pergunta generalista, mas como é que você definiria isso? O que é essa experiência do belo para os povos indígenas? Essa pergunta é difícil! (Risos).

VC — É complexo! Eu acho que a beleza é a energia que as pessoas transmitem.

MLR — Isso! Perfeito! Falou, obrigadíssima pela conversa! Valeu! E a gente se fala, está bom?

VC — Está bom.

MLR — Grande beijo!

VC — Beijo!

MLR — Fique bem! E Lula livre!

Transcrição: Gilmário Guerreiro da Costa

Artigos

224

Lucia Hussak van Velthem possui graduação em Museologia pela UNIRIO (1972), mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1983), doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1995) e pós-doutorado pela EREA-CNRS, na França (2006). Pesquisadora titular do MCTIC, vinculada ao Museu Paraense Emílio Goeldi e professora do Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural do MPEG. Dedicou-se à área de Antropologia, com ênfase em Etnologia Indígena, a saber: índios Wayana e Aparai, no Norte do Pará; índios Baré, no Noroeste do Amazonas e também pequenos agricultores no Acre. Atua principalmente nos seguintes temas: arte, estética e cosmologia indígenas, cultura material, coleções etnográficas e curadoria de exposições.

Imaculada Maria Guimarães Kangussu é professora-titular no Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Fez mestrado e doutorado em Filosofia, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e pós-doutorado na School of Arts and Science da New York University (NYU), como bolsista da CAPES. Dedicou-se ao estudo de estética, filosofia da arte e teorias críticas. Escreve ensaios, organiza eventos e publicações, entre elas *Kátharsis* (Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2002), *Theoria Aesthetica* (Porto Alegre: Ed. Escrita, 2005), *Dimensão estética* (Belo Horizonte: Ed. ABRE, 2008), *O cômico e o trágico* (Ed. 7letras, 2008, Rio de Janeiro), *Estéticas do deslocamento* (Belo Horizonte: Ed. ABRE, 2008), *Fantasia & crítica* (Belo Horizonte Ed. ABRAE, 2012), *Arte da Vingança* (Belo Horizonte Ed. ABRE, 2017), *Estéticas moderna e contemporânea* (Belo Horizonte: Relicário, 2018). É autora de *Sobre Eros* (Belo Horizonte: Ed. Scriptum, 2007) e de *Leis da liberdade* (São Paulo: Ed. Loyola, 2008). É membro do grupo de pesquisa *Arte e Conhecimento* (CNPq), do GT de *Estética e da International Herbert Marcuse Society*. Sua pesquisa atual tem como tema as articulações entre *Fantasia* e *Racionalidade*.

Tarsilla Couto de Brito é professora de Teoria Literária e Ensino de literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2005, 2013). Pesquisa e orienta trabalhos sobre problemas de ficção de autoria feminina a partir da perspectiva da Literatura Comparada. Integrante-fundadora do grupo de pesquisa “Crítica e Tradução do Exílio”; coordena o grupo de estudos “Desmundo”.

Rachel Cecília de Oliveira é mestre e doutora em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Fez mobilidade doutoral na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne, pós-doutorado no Braude College of Engineering em Israel, em arte e tecnologia e um segundo pós-doutorado como bolsista de PNPD do Programa de pós-graduação em Filosofia da UFOP. Foi parte da diretoria da Associação Brasileira de Estética - ABRE - por dois mandatos e professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Atualmente é professora efetiva de História da arte Moderna e Contemporânea da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG e de seu Programa de Pós-graduação em Artes. Atua como professora colaboradora do Mestrado em Filosofia da UFOP, onde também é editora da revista ArteFilosofia. Possui livros organizados, artigos publicados e trabalha como crítica e curadora independente.

Alice Lino Lecci é Professora Adjunta no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso; Doutora em Estética Contemporânea (2015) pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, com tese intitulada: Kant e a crítica de arte; Mestre em Estética e Filosofia da Arte (2008) pelo Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, com dissertação intitulada: Belo e Sublime: a mulher e o homem na filosofia de Immanuel Kant; Bacharel e Licenciada em Filosofia (2006) pela Universidade Federal de Ouro Preto. Áreas de interesse: Estética, Filosofia da Arte, Gênero, Relações Étnico-raciais e Kant. Últimas publicações e comunicações: *A negação do Brasil: estereotipagem e identidade negra*. Revista educação, artes e inclusão, v. 14, 2018; *O feminismo negro e o sentimento do sublime na performance “Merci beaucoup, blanco!”* Revista ArteFilosofia, v. 25, 2018; *Infância roubada em Falcão: meninos do tráfico*. Filme Cultura, v. 1, 2017; *O pensamento*

de Mario Costa no Brasil: arte, tecnologia e a estética do sublime. In: Vincenzo Cuomo; Igor Pelgrefi. (org.). Arti e tecniche nel Novecento. Studi per Mario Costa. 1ed. Roma: Editions Kaiak - Collana "Estetica e teoria delle arti", 2017.

Mariana Andrade é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) da Bahia e mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Desenvolve pesquisas na área Estética, com ênfase nas relações entre Filosofia e Literatura a partir do pensamento de Walter Benjamin, atuando principalmente nos seguintes temas: formas literárias e discurso filosófico; escrita filosófica e forma ensaística; memória e narração; literatura brasileira e pensamento decolonial.

226

Vandimar Marques Damas é professor de sociologia da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE-GO), e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2007. Concluiu o mestrado em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG, em 2011. Doutorou-se em Arte e Cultura Visual também pela Faculdade de Artes Visuais da UFG em 2016, e participou do Programa de Doutorado Sanduíche na Universidade Nacional Autônoma do México, em 2015. Realiza pesquisa sobre artefatos indígenas, e cinema.

Ensaios

Néle Azevedo nasceu em Santos Dumont –MG. Vive e trabalha em São Paulo- Brasil, onde construiu seu percurso como artista visual e pesquisadora independente. É mestre em Artes visuais pela UNESP. Na primeira individual, em 1998, expôs instalação com esculturas em ferro no Centro Cultural dos Correios (RJ), vencedora do Prêmio Aquisição no Salão de Arte Contemporânea de Santo André (SP). Com outra instalação, feita de esculturas em acrílico, venceu o Prêmio Viagem ao Japão, oferecido pelo Salão Bunkyo em 2002. Interessada em investigar as relações entre o corpo e a cidade, tema de dissertação de mestrado

defendida no Instituto de Artes da Unesp, Néle Azevedo iniciou, em 2001, uma série de ações no espaço urbano com a obra *Monumento Mínimo*, esculturas em gelo postas a derreter no espaço público. Sempre contextualizando a ação efêmera ao local, a artista percorreu dezenas de cidades no Brasil e no exterior. Registradas por TVs, jornais e pelo público em geral, as imagens da ação urbana criada por Néle Azevedo tornaram-se mundialmente conhecidas para além do circuito da arte contemporânea.

227

Kássia Borges é artista plástica e professora de artes com ampla produção e experiência. Possui graduação em Educação artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (1987), mestrado em Artes Visuais na área de poéticas visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), com o título; Origem: um princípio a fundar; e Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade no Amazonas pela Universidade Federal do Amazonas com a tese: As mulheres ceramista do Mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais. Foi professora na Universidade Federal de Uberlândia, na Universidade Federal de Goiás, no Centro Universitário de Caldas Novas (Unicaldas) com as disciplinas Linguagem Tridimensional e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: origem, fantasma, ato criativo e utopia e nas seguintes áreas: cerâmica, fotografia, desenho, instalação, arte contemporânea, meios mistos, escultura e vídeo. Coordenou, o curso de Arte-Educação da FIMES, em Mineiros-GO, onde também foi diretora e professora. Hoje é professora efetiva nas áreas de tridimensional e arte contemporânea na Universidade Federal do Amazonas. Em 2007, de maio a outubro, fez duas residências artísticas em França, onde também realizou duas exposições e uma curadoria, além de lançar naquele país um livro de arte, em francês. Publicou artigo em revista bilíngue do Instituto de Artes da UFRGS (Portoarte) e participou de CD ROM lançado em 2007, com obra e ensaio. A artista estudou e Trabalhou com os seguintes artistas: Joseph Beuys seu pai intelectual, Macief Babinsk, Leda Catunda, Nuno Ramos, Dudi Maia Rosa, Luiz Hermano, Xico Stockinger, Vasco Prado, Maria Tomazelli, Ibêre Camargo. Tem participado em diversos salões e exposições em São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Goiás, Bahia, Amazonas, Alemanha e França com os artistas: Nazareh Pacheco, Mírian Topollar, Antônio Poteiro, Yftah Peled, Marcelo Solá, Edney Antunes, Eder Rocha.

Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Artista transmídia com premiações nas áreas de quadrinhos e arte e tecnologia. É um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos, e mentor da banda performática Posthuman Tantra. Pesquisador criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e inúmeros artigos, pós-doutor em arte e tecnociência pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela Unicamp, e professor permanente do Programa de Doutorado em Arte e Cultura Visual da UFG, em Goiânia.

228

Rubens da Silva é Professor Doutor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Artista plástico. Desenvolve pesquisas no campo da ação de ocupação de territórios, da instalação sonora e na produção de objetos escultóricos. Sua temática está voltada para a instabilidade na relação dos materiais com a gravidade e a ideia do silêncio como parte da ação artística.

Entrevistas

Carla Milani Damião é formada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (graduação e mestrado) e Unicamp (doutorado), tendo sido bolsista do convênio DAAD-Capes, durante o doutorado, na Universidade Livre de Berlim. Publicou o livro *Sobre o declínio da sinceridade. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (Loyola, 2006), vários artigos em revistas acadêmicas e capítulos de livros, tendo organizado coletâneas em livro e revistas acadêmicas. Foi professora nos Cursos de Filosofia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e atualmente é professora na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (FAFIL-UFG), na qual é responsável pela disciplina de Estética. É professora do Programa de Pós-Graduação (PPGFIL-UFG), do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual PPGACV (UFG), e colaboradora no Programa de Pós-Graduação “Linguagens e representações”

(UESC/BA), orientando alunos do mestrado e doutorado. Participou e organizou eventos e publicações na área de Estética nos últimos anos com atenção particular para os escritos de Walter Benjamin. Coordenou o GT de Estética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF), é participante da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e da Associação de estudos do século XVIII (ABES). Concluiu seu pós-doutorado na Universidade de Amsterdã (UvA) em 2014. Foi professora visitante na Faculdade de Filosofia da Universidade de Pádua na Itália de janeiro a julho de 2019 e é atualmente pesquisadora colaboradora no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP).

229

Maria Luiza Rodrigues Souza possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, doutorado em Ciências Sociais - Estudos Comparados sobre as Américas pela Universidade de Brasília CEPPAC/UnB e estágio de Pós-doutoramento no PPGAS da UFSC. Atualmente é professora adjunta aposentada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Atuou como docente no PPGAS (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), UFG, participa do Ser-Tão, Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Etnologia Indígena e Antropologia e cinema, atuando principalmente nas seguintes áreas: etnologia indígena, memória, educação antropologia da imagem, arte, gênero e sexualidade.