

“Artes indígenas”: diversidade e relações com a história da arte brasileira

Estela Pereira Batista Barbero¹

Norberto Stori²

Resumo: Acostumados ao contato com a arte dos povos indígenas através de uma linha do tempo que a insere entre a arte rupestre e as influências vindas da Europa, destinamos a essas manifestações culturais um espaço reduzido na história da arte brasileira. Inicialmente vista como “objetos exóticos”, essa produção foi levada aos gabinetes de curiosidade da Europa e posteriormente classificada através do pensamento evolucionista que a desvalorizava pela sua distância do ideal de cultura eurocêntrica. Entretanto, com o passar do tempo, acabou por estimular a produção de importantes artistas visuais brasileiros que, embora numa abordagem por vezes realista e por outras bastante fantasiosa, nos ajudam na compreensão e aproximação com essas culturas que tornam-se objeto de maior atenção por parte de pesquisadores em Arte e Antropologia da Arte a cada dia.

Palavras-chave: Arte Indígena Brasileira, Etnoarte, Artes Visuais Brasileiras.

Abstract: Through the contact with the indigenous peoples art in a time line that locates them between rupestrian art and the influences come from Europe, we give these cultural manifestation a reduced space in the history of brazilian art. Inicially seem as “exotic objects”, this production was taken to the european cabinets of curiosities and was classified later through the evolutionist thinking that devaluated it because of its distance from the eurocentral culture ideal. Otherwise, as the time passed, it has been stimulating the production of important brazilian visual artists that, sometimes in a realistic way and others in a fantasious one, help us to comprehend and aproximate to these cultures that become object of attention for researchers in Art and Ethnoart day by day.

Keywords: Brazilian Art, Indigenous Art, Antropology of Art.

¹ Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pelo PPG da Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduada pela Faculdade de Comunicação e Artes da mesma instituição, tem por objeto de pesquisa a Arte Indígena como produção e estímulo para Artes Visuais Brasileiras.

² Livre Docente em Artes Visuais – Instituto de Artes da UNESP/SP. Mestre e Doutor - Universidade Presbiteriana Mackenzie/UNESP. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie SP. Artista Plástico.

Arte Indígena ou “Artes Indígenas”?

A arte indígena já foi denominada por “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte tradicional”, “arte nativa”, “arte índia”. Segundo as considerações do antropólogo americano Harry R. Silver, apresentadas por Lucia H. Van Velthem (1992), todas essas nomenclaturas, no entanto, remeteriam a julgamentos de valores, calcados numa visão colonialista em que a referência da arte mais evoluída seria aquela das culturas dominantes.

O termo “indígena” já constitui uma generalização ocidental para designar povos que se reconhecem por nomes distintos – Bororo, Kayapó, Karajá, Xavante, Asurini, Kadiweu, Yanomami entre tantos outros – e que foram categorizados ao longo de um processo de colonização que considerava os diferentes como sendo todos iguais entre si, ou seja, quem não era branco, europeu, passou a ser indígena independente de seu território, dos costumes e modo de vida.

A própria noção de “arte indígena brasileira” vem impregnada de uma generalização na qual toda manifestação artística oriunda dos grupos indígenas seria considerada sob o aspecto de uma categoria única – embora, como ponderou o antropólogo Darcy Ribeiro (1983), sejam evidentes alguns aspectos comuns nessas expressões que as distinguem de outros povos como os africanos, asiáticos ou até mesmo de outros grupos sul americanos – é importante considerar a grande diversidade dessas expressões.

Pesquisas antropológicas recentes realizadas sobre arte e estética indígena brasileira propõem uma nova forma de pensar o conceito, utilizando a expressão “Artes Indígenas” no plural. O objetivo é esclarecer que “não há uma arte comum e geral dos índios, visto que ela se expressa de tantas formas quantos são os povos que as produzem (...)” (Van Velthem, 2003, p. 48).

Para a antropóloga Lux Vidal, “como não existe algo chamado ‘índios do Brasil’, não existe também a arte de ‘nossos índios’.” (1992, p. 290). Assim, pensar em “Artes Indígenas” representa considerar não apenas a diversidade de linguagens artísticas desses povos – que vão desde as visuais mais conhecidas como a plumária, cestaria, cerâmica, pintura corporal até a dança, a música, as performances rituais, entre outras – mas atentar para o fato de que há uma grande diversidade na forma como estes elementos são tratados pelas diferentes etnias.

Assim, cada grupo étnico desenvolve sua própria arte, expressão e individualidade, o que nos faz compreender, portanto, que são várias as artes dos indígenas e que há diferenças e especificidades nas manifestações. Neste contexto de reconhecimento de que cada grupo com seu modo de ser e de pensar o mundo apresenta produções diferentes e exclusivas, nos deparamos com uma enorme riqueza de possibilidades de representações que passamos a perceber, valorizar e fruir a partir desse olhar mais atento.

Para ilustrar essa diversidade, se observarmos apenas poucos exemplos da produção de cestaria de grupos que habitam regiões muito próximas, como é o caso dos Wayana e Aparai do sudoeste do Amapá e Norte do Pará, estudados pelo grupo de pesquisadores antropólogos coordenados pela professora Dominique Tilkins Gallois; e dos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi-Kali'na, habitantes das Terras Indígenas Uaçá, Galibi e Juminã, também no Amapá, mais especificamente na região do Baixo Oiapoque, à norte do estado, fronteira com a Guiana Francesa, estes últimos estudados pela antropóloga Lux Vidal e equipe, já conseguimos perceber uma pluralidade de resoluções e opções diferenciadas de formas das peças, decoração, uso, materialidade, acabamentos, técnicas de trançamento, e até de referências cosmológicas como estímulo para criação.

Nos estudos organizados por Gallois, encontramos o seguinte:

Entre os Wayana e Aparai – como entre os outros grupos indígenas do Amapá e norte do Pará – as técnicas usadas para a decoração de corpos e objetos constituem um modo de re-introduzir eventos e personagens do tempo das origens. Por isso, os Wayana dizem não possuem padrões gráficos. Dizem que, quando fazem pinturas corporais, quando trançam cestos ou quando decoram outros objetos, apenas estão repassando para esses suportes os desenhos que pertencem à Cobra grande. (GALLOIS, 2006, p. 42).



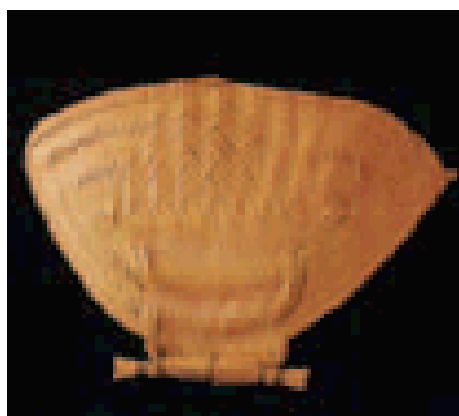


Figs. 1 - Cestos Waiana e Aparai – acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, in GALLOIS (2006, p. 42).

E naqueles organizados por Vidal, no norte do Amapá, temos:

Os Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na dominam a arte de trançar (*naté*, *patoá*; *humka*, *palikur*) fibras vegetais e com elas produzem peneiras, tipitis, esteiras, abanos, cestos, jamaxins e suportes para ornamentos plumários. Cada um desses objetos exige que o cesteiro tenha conhecimentos muito precisos sobre as matérias-primas a serem utilizadas e sobre o ato de entrecruzar as fibras. (VIDAL, 2007, p. 38).





Figs. 2 - Senhor Lod (Galibi Kali'na), cestos e abano. Fotos de Sergio Zacchi, *in* VIDAL (2007, p. 39).

Lux Vidal (2007) nos explica que para esses povos citados, os objetos de uso, cuja fatura foi aprendida ao longo das gerações, continuam sendo produzidos até hoje, como as peneiras, tipitis, esteiras, abanos, cestos, entre outros. Cada uma dessas peças exige um conhecimento técnico para escolha do material, modo de trançar e desenhos decorativos das peças, que foi herdado da tradição do grupo. Outros objetos, portanto, podem ser criados e desenvolvidos pelo artista e assim propostos ao grupo como uma nova experiência.

Observando os dois exemplos citados em Gallois e Vidal, percebemos as diferenças dos grafismos, dos formatos dos cestos, da função das peças, enfim, são estéticas diferentes que se apresentam em grupos que poderíamos chamar de “quase vizinhos”, num país

continental como o nosso. Algumas semelhanças obviamente se apresentam se comparamos essa produção à estética do não-indígena, e isto se dá, entre outros fatores, pela utilização de material (fibras) e pigmentos naturais de que os povos indígenas fazem uso, mas não se pode negar que haja diferenças importantes nos resultados finais.

As Artes Indígenas na História da Arte Brasileira.

Outro dado importante para entender o valor da arte indígena é a compreensão de que sua produção não está restrita temporalmente ao período do pré-contato com o branco. Há, em algumas publicações sobre história da arte no Brasil, e mais especificamente em materiais didáticos antigos, um congelamento cronológico da arte indígena, localizando-a numa linha do tempo, num período posterior à arte rupestre neolítica e anterior ao aparecimento do Maneirismo³, Barroco⁴ e demais influências europeias no Brasil, como se a produção de arte indígena tivesse se encerrado naquele período.

Essa distinção por períodos e a falta de atualização sobre produções artísticas dos grupos indígenas atuais levam a uma leitura equivocada e a uma diferenciação do que seria a arte brasileira pré e pós-contato, reforçando de certa forma a conotação preconceituosa de que o modelo europeu, mais desenvolvido tecnológica, econômica e culturalmente seria uma evolução, um estágio posterior e superior de modo de vida e, portanto, também das expressões artísticas humanas.

Darcy Ribeiro chama a atenção para a necessidade de um olhar menos preconceituoso:

Duas ordens de considerações prévias se impõem aqui para limpar o terreno em que pisamos. Primeiro, que os índios não são fósseis vivos, representativos de etapas pristinas da evolução humana. Segundo, que não há uma indianidade comum, porque cada tribo tem seu universo cultural próprio tão diferenciado dos demais como nós o somos de qualquer outro povo. (RIBEIRO *in* ZANINI, 1983, p. 52).

³ Produção artística do século XVI, localizada entre os períodos do Alto Renascimento e o Barroco. Ver http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm, consultado em 25/03/2010.

⁴ Arte europeia do século XVII, tendo sido trazida ao Brasil pelos portugueses e sido adaptada às condições regionais, adquire características próprias apenas no século XVIII. Ver http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm, consultado em 25/03/2010.

A função estética da arte para esses grupos também se dá de forma bastante diferenciada da maneira como compreendemos arte, para os indígenas geralmente há, na confecção de um objeto, a busca pela qualidade formal e pelo melhor resultado estético, mas esses objetos por melhor elaborados que sejam, permanecem com suas características funcionais e não passam a ser motivo de pura contemplação, não adquirem o status de objeto de arte, não são expostos num local especial, não são mantidos como relíquias. Para os indígenas a arte está inserida no cotidiano, percorre todos os elementos da vida comum, “não se trata de uma especialidade separada do resto da vida” (Vidal e Silva, 1995) há arte nos objetos rituais, nos de caça, nos utensílios para cozinhar, nas canoas, nos brinquedos, enfim, não há uma distinção de “espaço ou território exclusivo de arte” como ocorre com o não-indígena ocidental que separa os objetos de arte, distingue-os dos demais, dando-lhes um status de maior valor.

A visão evolucionista e a forma fragmentada como concebemos o mundo nos distancia do indígena desde a época do contato, impedem a comunicação e compreensão mais efetiva sobre a maneira de ser desses povos e leva a leituras curiosas e idealizadoras de seu comportamento, à mitificação de sua existência e dos produtos dessa existência; ao indígena brasileiro foram destinados inúmeros papéis, desde o selvagem sem alma das ilustrações assustadoras de Theodore de Bry (1528-1598) sobre o ritual antropofágico tupinambá, baseadas nos relatos de Hans Staden, conforme figura 1, até o de bom selvagem na pretensão filosófica de capturar sua essência com base na teoria “rousseauiana”⁵.



Fig. 3 - Theodore De Bry, Grandes Viagens, 1592.

⁵ Conceito de “bom selvagem” definido pelo filósofo iluminista suíço do século XVIII Jean-Jacques Rousseau que defendia que o homem nascia livre e bom e era corrompido pela sociedade. Ver http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Leopoldi.pdf, consultado em 25/03/2010.

No indianismo romântico o indígena foi exaltado como “guerreiro corajoso”, como podemos observar em “O Último Tamoio” de Amoedo, na figura 2; e na proposta nacionalista do modernismo representado como o brasileiro autêntico, estímulo para a busca da identidade nacional.



Fig. 4 - Rodolfo Amoedo, O Último Tamoio, 1876.

Assim como o índio idealizado como o “senhor da natureza”, “dono legítimo da terra brasileira”, seus mitos e sua arte também foram estímulos importantes para produção de artistas visuais em muitos momentos da história da arte brasileira, a exemplo do que podemos observar nas figuras 3 e 4 de Vicente do Rego Monteiro:



Fig. 5 – Vicente do Rego Monteiro,
Mani Oca/ O nascimento de Mani, 1921.

Este indígena, tema recorrente do imaginário artístico e literário do branco, constitui-se hoje em grupos que enfrentam maior ou menor proximidade com os centros urbanizados dos brancos, dependendo da localização da aldeia, que defendem politicamente seus espaços e direitos e que procuram manter sua tradição, crença e arte, mas sofrem transformações.

Os indígenas na contemporaneidade e o trabalho de Claudia Andujar.



Fig. 6 – Vicente do Rego Monteiro, O Boto, 1921.

As populações indígenas se reconstróem, modificam-se com as novas gerações, fazem adaptações na materialidade de sua arte e em sua rede de significados, dinamizam-se culturalmente. São grupos contemporâneos, expostos como nós às mudanças e aos problemas atuais.

Ainda hoje projetamos nos indígenas alguns dos nossos próprios ideais, fantasiando, por exemplo, uma imagem do “índio ecologista”, o que segundo Gordon (2001) não necessariamente constitui verdade; embora até então tenham demonstrado uma maior capacidade de relacionar-se com o meio ambiente, manejando os recursos naturais de forma menos predatória que os brancos, utilizam em sua arte uma materialidade constituída de elementos naturais que vem sendo substituídos por

outros por imposição de órgãos reguladores do meio ambiente, como as penas de arara substituídas pelas de aves domésticas pintadas ou os dentes de macaco para produção de colares, hoje já confeccionados com peças esculpidas em PVC.

A compreensão das características individuais de cada grupo indígena que ocupa territórios diferentes, mas que interage com os não-indígenas e passa por mudanças assim como nós, é um fator importante para o entendimento da condição contemporânea do indígena atual e conseqüente aproximação das culturas.

Alguns artistas, a exemplo da fotógrafa Claudia Andujar (1931), trazem essa relação em sua produção com os aspectos atuais dos grupos indígenas com quem trabalha ou pelo qual são estimulados a produzir.



Fig. 7 – Claudia Andujar, Yanomami, 1974.

A obra de Claudia Andujar apresenta uma leitura bastante sensível do grupo étnico que ela busca apresentar ao mundo através de sua fotografia, no caso dos Yanomami, cujo território encontra-se na divisa do Brasil e da Venezuela, na região do interflúvio Orinoco no Amazonas⁶, a artista consegue, como resultado de seu trabalho, um enfoque bastante interessante tanto do ponto de vista estético quando da representação do contexto do

⁶ Localização e outras informações sobre os Yanomami, disponíveis em: http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/bas_e_ini.htm, consultado em 25/03/2010.

grupo, transmitindo através das fotos as expressões e angústias, os momentos de alegria e as dificuldades.



Fig. 8 – Claudia Andujar, Yanomami, 1974.



Fig. 9 – Claudia Andujar, Yanomami, 1974.

Claudia Andujar iniciou já nos anos 60 seus primeiros registros dos Yanomami e por essa experiência com o grupo, foi contratada na década de 80 para acompanhar médicos em missão de salvamento, já que os Yanomami estavam sendo vitimados por doenças adquiridas através do contato com mineradores e garimpeiros que haviam invadido suas terras em busca de ouro, e precisavam ser vacinados.

O propósito da presença da fotografia era produzir um documento para recenseamento dos Yanomami, que foi feito a partir da identificação de cada um dos indivíduos vacinados com um número, conforme a própria artista relata:

O intuito era começar a organizar o trabalho na área da saúde. Uma de minhas atividades era fazer o registro, em fichas, das comunidades Yanomami. Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada índio “vacinado”. Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura. (ANDUJAR, 2009, Introd.)



Fig. 10 – Claudia Andujar, Série Marcados, 1981-83.

Essa série de fotografias deu origem à exposição na Galeria Vermelho de São Paulo em 2009 e à publicação do livro intitulado “Marcados” no mesmo ano. As imagens trazem evidentemente muito mais que o registro dos indígenas vacinados, muito mais que documentos para um censo, mas a percepção da artista sobre as expressões humanas de cada indivíduo. Claudia Andujar sempre foi engajada com a causa dos indígenas, mas evita a exploração de elementos dramáticos que direcionem a interpretação do espectador, como ela própria indica em seu livro, tratava-se de uma ação de proteção da saúde e da vida dos Yanomami, a artista apresenta especialmente neste trabalho um enfoque natural, quase corriqueiro, aproxima o espectador dos Yanomami, os sorrisos, caretas e olhares retratados dão a sensação de reconhecimento, quase de familiaridade, não há em seus retratos fantasias idealizadas sobre os indígenas, nem julgamento de

valores sobre sua cultura, mas uma bela representação de seu modo de ser, promovendo um bonito diálogo entre as culturas indígenas e não-indígenas.

Referências bibliográficas:

ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GALLOIS, Dominique T. (org.) *Patrimônio Cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. São Paulo: Iepé, 2006.

GORDON, César. Nossas Utopias não são as Deles: os Mebengokre (Kayapó) e o Mundo dos Brancos. *Revista Sexta-Feira*, n. 6, 2001.

_____. & SILVA, Fabíola. A. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. *Estudos Históricos*, n. 36, 2005.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

VAN VELTHEM, Lucia H. Arte Indígena: Referentes sociais e Cosmológicos. GRUPIONI, Luis D.B. (org.) *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

_____. O ocidente, a Antropologia e as Artes Indígenas: elementos de compreensão. VAN VELTHEM, Lucia H. *O Belo é a Fera – A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio e Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VIDAL, Lux B. (org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

_____. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

_____. & SILVA, Aracy L. O Sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: arte e cultura material. SILVA, Aracy L. & GRUPIONI, Luis D. B. (orgs.) *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

_____. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio e Iepé, 2009.

Documentos eletrônicos:

Figuras 1: Imagens do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi de peças Waiana e Aparai, encontradas em GALLOIS (2006, p. 42), também disponíveis em documento eletrônico, consultado em 08/04/2010: <http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/livros/70.html>.

Figuras 2 - Senhor Lod (Galibi Kali'na), cestos e abano. Fotos de Sergio Zacchi, em VIDAL (2007, p. 39), também disponíveis em documento eletrônico, consultado em 08/04/2010: <http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/livros/71.html>.

Figura 3: Ilustração do relato das viagens de Hans Staden ao Brasil. Theodore De Bry em *América Tertia pars...*, 3º volume de *Grands Voyages*, Frankfurt, 1592, in PEREIRA, Rafael S. B., *O Trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore de Bry na representação da Barbárie*. Departamento de História da UFRN, endereço eletrônico <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT07/7.10.pdf>, consultado em 18/03/2010.

Figura 4: Rodolfo Amoedo: O Último Tamoio. Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural. Endereço eletrônico: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=3196, consultado em 20/03/2010.

Figura 5: Vicente do Rego Monteiro: Mani Oca/ O nascimento de Mani. Site MAC USP. Endereço eletrônico: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/artistas/monteiro/obras.htm>, consultado em 20/03/2010.

Figura 6: Vicente do Rego Monteiro: O Boto. Site MAC USP. Endereço eletrônico: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/artistas/monteiro/obras.htm>, consultado em 20/03/2010.

Figuras 7, 8 e 9: Claudia Andujar. Site Itaú Cultural. Endereço eletrônico: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=875&cd_idioma=28555, consultado em 21/03/2010.

Figura 10: Claudia Andujar. Figura 8: Claudia Andujar. Série Marcados. Site consultado em 21/03/2010: <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraGaleria/11016/Marcados.aspx>.