

A criatividade indígena e a cultura material

aluno: Daniel Belik

semestre: 1o / 2010

Este texto enfocará a importância da cultura material para o desenvolvimento das populações indígenas. Trata-se de um tema que se encontra na intersecção de muitos campos do conhecimento e por isso pode ser trabalhado a partir de diferentes vieses, tais como o da arqueologia, da antropologia (etnologia indígena), da História, da arquitetura e das artes plásticas e visuais. Os estudos de cultura material constituem uma via privilegiada para acessar as dimensões mais recônditas da sociedade, seus aspectos encobertos nas relações sociais, o modo como as narrativas míticas influenciam a construção da visão de mundo, como operam as transformações culturais, enfim como uma dada sociedade se concebe expressando-se por meio de símbolos. No caso ameríndio, parece particularmente interessante analisar os artefatos corporais e o modo como veiculam os valores estéticos e sociocosmológicos envolvidos na construção do corpo social, à construção da pessoa. Sobre este aspecto, nossos critérios epistemológicos se mostram bastante limitados, como é o caso da tão cara dualidade ocidental para as representações arquetípicas da sociedade que concebe o mundo inteiro pela oposição entre Natureza e Cultura, Privado e Público, Corporal e Social.

O aspecto corporal, físico, não se opõe ao social. O corpo é investido pela sociedade que determina o modo como o corpo é imaginado, qual sua imagem específica e, assim é moldado e esculpido socialmente. Entre os indígenas o estatuto do corpo é outro e não admite uma simples análise que se fundamente nas categorias ocidentais de Público ou Privado, Corporal ou Social.

Assim, corpo é pintado, escarificado, perfurado, adornado com artefatos diversos, porém o significado das intervenções ultrapassa a mera decoração. Tais procedimentos afetam a forma do corpo e alteram elementos que estão além da sua materialidade, é um meio de moldá-lo segundo preceitos bem definidos a fim de afastar a condição natural da qual são provenientes para tornarem-se membros da sociedade, fazerem-se seres sociais, garantirem seu estatuto de humanidade e

receberem a identidade seja ela Suyá, Xikrin, Assurini, etc.

Os Suyá, por exemplo, estudados por A. Seeger, fornecem interessantes elementos para pensar a elaboração social do corpo e a constituição da pessoa, bem como a expressão de tais conceitos através dos ornamentos corporais¹. Outra vez é a cultura material revelando o aspecto da existência e da metafísica de um dado grupo. Entre eles, por exemplo, as duas faculdades consideradas sociais são enfatizadas e elaboradas com ornamentos corporais, a saber: os discos labiais e os discos auriculares que, claramente, evidenciam uma valorização da boca e do ouvido, ou além, o valor cultural específico da audição e da fala. A ornamentação de um órgão revela o significado simbólico desse órgão para a sociedade. A orelha é furada para que as pessoas possam aprender, ou seja, a audição vincula-se ao conhecimento e ao aprendido. Ouvir-Compreender-Saber são sinônimos; sendo o ouvido o órgão receptor e depositário do saber, não o cérebro ou a mente. Sinal disso é a afirmação de que quando algo foi aprendido está guardado "no ouvido". Assim, a pessoa integrada socialmente ouve com clareza, ao passo que age mal aquele que não ouve ou compreende bem. Quanto ao disco labial seu significado associa-se à agressividade e à belicosidade, características correlacionadas com a autoafirmação masculina, a oratória e a canção. Da mesma forma que enfatizam a audição, colocam grande ênfase na fala, sendo a canção o máximo da expressão oral, tanto individual como coletiva. E há um tipo de canção que vale como um traço de auto-identificação pelos Suyá, junto com o disco labial que ressalta o valor da fala.

A elaboração conceitual da imagem, representação física da pessoa Suyá, materializa-se nos discos labiais e auriculares; através da perfuração da boca e do lobo da orelha e da inserção dos discos pintados, o corpo torna-se socializado. Os discos auriculares e labiais corporificam os valores que estão relacionados com conceitos fundamentais da pessoa, moral e simbolismo das partes corporais. A bem da verdade, os Suyá definem-se como uma tribo que se difere das demais pelo uso dos discos nos lábios e nas orelhas, mas também por cantarem num estilo particular. E ainda afirmam que sem esses três atributos não é possível ser completamente humano. No que diz respeito à visão, o olho é a representação do perigo e da antisocialidade. São os feiticeiros que possuem visão aguçada, que veem coisas que as pessoas, em geral, não conseguem. Audição e fala são as faculdades eminentemente sociais, os feiticeiros

¹ Os Suiás (Kisêdjê) são um grupo indígena que habita o estado brasileiro de Mato Grosso, mais precisamente a Terra Indígena Wawi e Norte do Parque Indígena do Xingu.

têm a visão superdesenvolvida e os animais, por sua vez são definidos pelos cheiros.

De modo mais geral, e para não se focar em uma única forma de apropriação, podemos dizer que a cultura de um povo se expressa nas suas práticas sociais, no seu discurso, na sua fala, nas suas diversas formas de manifestações artísticas e, ainda na criação de objetos que são incorporados à vivência. Esses objetos apresentam uma função pragmática, pois uma panela é usada para cozer alimentos, bem como a função de um cesto é a de transportar; contudo, nas sociedades ameríndias o valor e os significados desses artefatos ultrapassam a esfera pragmática. Esses objetos alcançam um elevado grau de rigor formal e de beleza, maiores que o necessário para que cumpram suas funções, de modo que evidenciam um importante atributo estético ou uma veemente vontade de beleza que estão além do mero valor utilitário. Ou como nos diz Darcy Ribeiro em "*A Arte Índia*":

Um arco cerimonial emplumado dos Borôro - mas, não um arco comum - uma enorme peneira Desâna, trançada de forma a ressaltar desenhos decorativos - mas não qualquer peneira - seriam criações artísticas porque se destacam como objetos de beleza extraordinária. O importante, porém, é que, lá, qualquer arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso. (RIBEIRO, 1962, p. 30)

Outro interessante indício do caráter multifacetado dos objetos indígenas nos é dado por um exemplo da linguística, a saber, um mesmo termo é usado para designar tanto a beleza do objeto como sua utilidade, ou seja, bom e bonito são sinônimos:

Os indígenas e outros povos não-ocidentais não fazem objetos que servem só para serem contemplados. Tudo o que fabricam tem que ser bonito, além de bonito, bom. Em muitas línguas, como a dos índios Xavante, do Mato Grosso, um mesmo termo significa ambas as qualidades; entre os Kaxináwa, do Acre, bom, saudável e bonito são sinônimos. (VIDAL & LOPES DA SILVA, 1995, p. 374).

Na sociedade ocidental, de modo geral, a arte é dissociada da vida, i.e., independente das esferas da vida social; a "boa arte" não tem nenhuma outra função além da de ser arte, de suscitar reflexões e sensações, ou de provocar uma experiência estética. Trata-se da chamada "arte pela arte". No caso das manifestações artísticas indígenas é o contrário, pois trata-se de uma arte da vivência, não uma especialidade apartada do resto da vida. Esses objetos se inserem no universo de um dado povo por suas funções pragmáticas, como dito anteriormente, mas, principalmente, por materializarem a cultura, ou seja, são manifestações concretas do imaterial. Na

gênese desses objetos está a própria cosmologia do povo (entendida no sentido lato de visão de mundo), na escolha dos materiais, no modo como são trabalhados ou na forma que lhes é dada estão imiscuídos os símbolos de sua mitologia.

Analisemos a circunscrição dos objetos indígenas em seus temas cosmológicos a partir de alguns estudos de Barcelos Neto, 2005-2006, sobre a cerâmica Wauja, em que aborda a relação da mitologia Wauja com as propriedades formais e sonoro-musicais dos seus objetos cerâmicos². Conta um mito Wauja que todos os tipos de artefatos cerâmicos foram trazidos sobre o dorso de uma grande cobra; entre esses objetos vieram as panelas e todas elas cantavam o nome da cobra numa escala que ia dos tons agudos aos graves. As panelas pequenas cantavam em tons agudos, ao passo que as panelas grandes em tons graves. Nas palavras de Barcelos Neto: “A chegada mítica das panelas dá-se como uma dramatização musical da sua natureza físico-formal, a escala tonal correspondendo à escala dimensional, a qual por sua vez está ligada às propriedades utilitárias de cada panela” (idem, p. 360). O mito é a referência para a manufatura das panelas, uma panela bem feita ressoará no tom adequado ao seu tamanho, tom este entoado em sua chegada mítica sobre o dorso da cobra; o ceramista, com leves batidas no fundo externo, avalia se o som da panela concorda com sua forma.

Nos trançados Krahó, Castro (1994) decidiu estudar seus desenhos, pois estes revelam detalhes, oferecem as particularidades do objeto e ampliam os conhecimentos sobre o mesmo. Os trançados revelam, então, o modo como se inserem na organização social Krahó e como estão vinculados à sua cosmologia³. Os trançados inserem-se em uma das metades do mundo Wakmeie ou Katamie, cada qual com suas particularidades e características. Pertence à metade Wakmeie tudo o que se relaciona ao sol e pertence à metade Katamie tudo o que se vincula à lua. Essa dualidade também se expressa no trançado, o kokaigor, trançado na direção horizontal se insere na metade katamie, pois as águas correm na horizontal, e o kotxua, trançado na direção vertical se insere na metade Wakmeie porque é vertical como cresce o milho.

² Os Waujá habitam as proximidades da lagoa Piyulaga, que pode ser traduzida por "lugar" ou "acampamento de pesca", e que também dá o nome à aldeia. A lagoa está ligada por um canal à margem direita do baixo rio Batovi, na região ocidental da bacia dos formadores do rio Xingu, estado do Mato Grosso.

³ Os Krahô vivem no nordeste do Estado do Tocantins, na Terra Indígena Kraolândia, situada nos municípios de Goiatins e Itacajá. Fica entre os rios Manoel Alves Grande e Manoel Alves Pequeno, afluentes da margem direita do Tocantins. O cerrado predomina, cortado por estreitas florestas que acompanham os cursos d'água. É mais larga a floresta que acompanha o rio Vermelho, que faz o limite nordeste do território indígena.

Novamente vemos como os objetos indígenas são a materialização dos símbolos cosmológicos, reproduzindo sua lógica e materializando seus mitos.

Concluimos que os objetos se inserem no universo indígena como expressão da sua cosmologia; sendo "cultura material" a expressão que melhor designa a capacidade expressiva desses artefatos de transmitir os significados simbólicos de uma dada cultura. Essas artes armazenam e transmitem as informações dos mitos pela sua materialidade, ou seja, pelos seus elementos estéticos visuais, cujo código para compreendê-los é compartilhado pelo artista e pelo grupo ao qual ele pertence.

Portanto, o estudo da cultura material nos revela o código simbólico compartilhado por todos os membros de um dado grupo social e que, através dele, atribui significados ao mundo e expressam o seu modo de entender a vida e suas concepções quanto à maneira como ela deve ser vivida (VIDAL, 1992). Como revelam os ornamentos Suyá, o disco labial e o auricular que enfatizam as faculdades por eles elaboradas culturalmente; esses objetos evidenciam o modo como o corpo é elaborado, como a pessoa Suyá é concebida a partir de certos valores.

É neste contexto que passa a ser importante uma investigação sobre a origem destes bens materiais e de que modo se processa a criatividade dos povos indígenas em absorver ou recriar simbolicamente a representação de certos objetos vindos de fora da comunidade. Isso porque se, por um lado, a própria cultura produz artefatos, os artefatos eles mesmo são reproduzidos pela cultura que a todo tempo se resignifica com o mundo exterior, ou mundo dos brancos. Inspirado pelo texto de Sahlins (1997) pode-se entender que se a cultura for compreendida como meio simbólico que organiza as experiências e as ações humanas; Tessitura que confere valores e significados às pessoas, às relações e às coisas que povoam a existência do homem, sendo que tais significados não poderiam ser expressos em termos puramente físicos ou biológicos; É possível que afirmemos que o conceito de cultura é intrinsecamente plural, pois representaria formas específicas de vida, em contraste com a noção de um progresso universal que culminaria na civilização ocidental.

De fato, em o "Pessimismo Sentimental" (SAHLINS, 1997), o autor denuncia uma concepção persistente que sentenciava de morte as culturas indígenas, postulava que a modernidade não poderia abarcá-las num mundo globalizado regido pela técnica e pelo saber científico, onde não haveria espaço para comportar uma miríade de crenças inconciliáveis e 'superadas'. Os chamados "povos primitivos" estariam em vias de extinção, cedo ou tarde sucumbiriam ao inexorável progresso do ocidente,

suas culturas 'exóticas' desintegrar-se-iam ('aculturação'), devido ao assédio do capitalismo mundial. E por fim, transformar-se-iam em versões locais do ocidente. Os modos de vida tradicionais fraturados pelo choque do contato, 'desorientaria' os nativos que já não poderiam se guiar pela velha ordem das sociedades tribais; o futuro tornava-se nebuloso, já que na nova ordem do mercado mundial não divisavam lugar no qual poderiam encaixar-se: o sentimento era de desolação.

O imperialismo ocidental, ao longo do desenvolvimento do subdesenvolvimento, haviam devastado as instituições, valores e consciência cultural dos povos (ex-) aborígenes em todo mundo. Na verdade acreditava-se que a modernização levaria o processo de deculturação a uma solução final, visto que os costumes tradicionais eram considerados como um obstáculo ao 'desenvolvimento'. (SAHLINS, 1997, p.51)

Sensação semelhante impregnava os estudos antropológicos revestidos pelo salvacionismo dos projetos que almejavam preservar as culturas indígenas fadadas à extinção. Seus estudos obcecavam-se por salvar tais objetos em desaparecimento, vítimas das investidas imperialistas do capital. Como nos diz Malinowski em seu *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1961): "A etnologia se encontra hoje em uma situação tristemente ridícula (...) seu objeto de estudo se dissolve (...) os habitantes [das terras selvagens] vão-se extinguindo diante de seus olhos" (MALINOWSKI, 1961)

Tanto foi assim que a prática do Colecionismo era uma das mais comuns nas expedições europeias. O desenvolvimento desta prática pode ser estudado sob a perspectiva da mudança de uma prática caracterizada como dominadora, uma vez que vinculava-se à espoliação das culturas indígenas das terras recém descobertas do Novo Mundo, ação predatória que reafirmava o controle colonial, para a prática do colecionamento como instrumento político de afirmação das identidades étnicas, ou seja, a apropriação das instituições e da linguagem museológica pelos indígenas. E paralelamente à prática do colecionismo está o surgimento e o desenvolvimento da própria ciência antropológica. Por este motivo, creio ser interessante uma breve incursão na prática colecionista antes de continuarmos a falar sobre esta criatividade indígena que inclusive fez a antropologia aprender a dialogar mais com disciplinas vizinhas como a História e a Arqueologia.

A coleta de objetos das culturas ameríndias iniciou-se com a descoberta do Novo Mundo. Entre os séculos XVII e XIX, foram enviadas diversas expedições ao

país cujo intuito era explorar esta parte do mundo recém descoberta. Assim, desembarcaram viajantes, cronistas, aventureiros e naturalistas guiados por sua curiosidade ou pela curiosidade de outrem a fim de recolher espécimes da flora e da fauna locais, que muito chamavam a atenção dos europeus por sua exuberância. Também interessavam, apesar de considerados como parte da natureza local, os artefatos indígenas, apreciados pelo seu exotismo e raridade.

Os gabinetes de curiosidades ou os quartos das Maravilhas, ou até, *Kunst- und-Wunderkammern* [gabinetes de artes e prodígios, em alemão], os antigos precursores dos museus modernos, eram o destino de muitos desses objetos coletados⁴; posteriormente, as expedições passaram a ser subsidiadas por instituições museológicas europeias interessadas em formar coleções de artefatos ameríndios. Como a expedição Langsdorff, projeto financiado pelo governo russo e chefiado pelo Barão de von Langsdorff, que iniciou seu percurso em 1825 a partir de São Paulo, e posteriormente, foram percorridas regiões hoje compreendidas pelos estados do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia, Amazonas e Pará, destino alcançado em 1828. A expedição Langsdorff é um dos exemplos emblemáticos que nos revelam o interesse da comunidade acadêmica pelo campo antropológico ainda em surgimento, pois além de terem documentado a fauna e flora locais e de terem recolhido tais espécimes, também documentaram e coletaram artefatos indígenas.

Quanto aos objetos que integravam os gabinetes de curiosidades sua natureza era diversa, colecionavam-se pedras, vegetais, animais empalhados, objetos da antiguidade e objetos dos povos americanos. O esforço do colecionador era alimentado por tudo aquilo que era bizarro, pelas novidades e curiosidades, pelas obras de arte que imitavam a natureza e pelos povos que pareciam próximos do estado de natureza. Note-se que a avaliação das artes ameríndias se dava a partir dos pressupostos europeus, o pensamento ocidental sobrepunha-se e distorcia os objetos ao abordá-los segundo critérios e categorias estranhos ao pensamento indígena, tal postura revelando a persistência em transformar o desconhecido em algo conhecido. Neste sentido esse colecionismo almejava a uma espécie de completude, não importando se a função atribuída pelos europeus em seus gabinetes, correspondia ao

⁴ Os Gabinetes de Curiosidades designam os lugares em que durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, se colecionavam uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: animalia, vegetalia e mineralia; além das realizações humanas. Em geral os gabinetes de curiosidades eram uma exposição de curiosidades e achados procedentes de novas explorações ou instrumentos tecnicamente avançados.

uso dado pelos povos que o originaram. Por este motivo ignorava as hierarquias, inclusive as religiosas, étnicas ou culturais dos povos ameríndios a medida que justapunha coleções e objetos diferentes, as vezes sob denominações e rótulos semelhantes.

É pertinente, por seu caráter ilustrativo, o comentário de Galileu Galilei (1564-1642)⁵ sobre a sensação provocada pelos estranhos objetos dos *Kunst-und-Wunderkammern* [gabinetes de artes e prodígios]:

[...] entrar num pequeno gabinete de algum homenzinho curioso, que se haja deleitado em enfeitá-lo com coisas que tenham, por antiguidade ou por raridade ou por outra coisa, a ver com o peregrino, mas que sejam de fato coisinhas, havendo ali, como se diria, um caranguejo petrificado, um camaleão seco, uma mosca e uma aranha de gelatina num pedaço de âmbar, alguns desses bonequinho de barro que dizem se encontrar nos sepulcros antigos do Egito, e assim, em matéria de pintura, alguns pequenos esboços de Baccio Bandinelli ou de Parmigiano, e outras coisinhas semelhantes (GINZBURG, 2007, p.69).

A escolha dos objetos coletados fundava-se no gosto pelo exótico, se considerarmos o gosto como um filtro com implicações cognitivas e estéticas, a coleta era guiada por certos pensamentos e estava impregnada de concepções teóricas. A doutrina evolucionista permaneceu dominante até meados do século XX; sendo o pensamento no qual se fundava a prática do colecionismo nessa época. De acordo com o evolucionismo, o ser humano passa por sucessivos estágios de desenvolvimento, estes seriam progressivos, num sentido valorativo, únicos e obrigatórios a todos os homens. Assim, ao longo da marcha humana, todos passariam pelas mesmas etapas. Os artefatos mostravam-se, então, como índice do desenvolvimento por evidenciarem em qual estágio encontrava-se dada sociedade. Esse pensamento tomava como referência a sociedade europeia, o mundo ocidental se colocava como destino da humanidade, se enaltecia e se afirmava ao classificar como inferiores às demais sociedades. Desta maneira, negava todas as demais formas de organização e culturas humanas.

Os artefatos coletados testemunhavam que as sociedades ameríndias ainda se encontravam num estágio primitivo da cultura humana, seu modo de vida, bem como

⁵ Físico, Matemático e Astrônomo, Galileu Galilei nasceu na Itália no ano de 1564. Fez a descoberta da lei dos corpos e enunciou o princípio da Inércia. Foi um dos principais representantes do Renascimento Científico dos sécs. XVI e XVII.

seus objetos de madeira, plumas e barro mostravam que ainda não haviam se dissociado da natureza. A comparação dos artefatos e armas de fogo versus arcos e flechas evidenciava, inequivocamente, a evolução e a modernidade ocidentais. E uma vez que o passado era uno e comum a todos os homens, confirmavam o triunfo e a superioridade europeia. Os indígenas revelavam como era a infância do homem, próximo do estado de natureza, ou seja, integrado ao meio ambiente do mesmo modo que a flora e a fauna, e por isso estariam fadados à extinção, ou seja, estavam ainda muito próximos da ingenuidade original, eram ainda comandados pelas leis naturais e muito pouco influenciados pelas leis ocidentais. Cabia aos colecionadores preservar essas formas de existência por meio da coleta dos seus artefatos.

A coleta baseada no pensamento evolucionista obscurecia os aspectos sociais e simbólicos dos artefatos ameríndios, uma vez que sua ordenação e classificação linear privilegiavam os aspectos formais e funcionais dos objetos, descontextualizando-os e alienando-os dos seus critérios originais de avaliação. Também eram o símbolo da conquista, o europeu através do despojo sistemático do patrimônio cultural desses povos, capturava sua herança e memória, ou seja, se apropriava de sua história e falava em seu nome.

A prática do colecionismo reproduz em sua dinâmica tanto a história do contato, como a história da ciência antropológica. Saber quem foi o colecionador e sua forma de colecionamento revela o campo intelectual que produziu dada coleção. Quanto ao coletor é fundamental levar em conta além do seu campo intelectual, seus interesses principais e os subsidiários que influenciaram a seleção dos artefatos coletados.

O novo olhar que resignifica as coleções etnológicas tratam os objetos para além da sua materialidade ou do seu valor pragmático. O estudo assim guiado não dissocia o sistema de objetos da esfera da vida, mas o considera como elemento que contém em sua constituição física, seja na forma, no material, no grafismo ou no uso a dialética entre o mundo material e o imaterial. Esse deslocamento do olhar é o próprio movimento da disciplina antropológica que passa das alteridades radicais, ou seja, do estudo que objetifica a cultura de povos exóticos ou radicalmente diferentes da sociedade do observador para a construção de alteridades mínimas; a indagação sobre si, o discurso em primeira pessoa.

O sistema de objetos artefatuais constitui a cultura material de um dado povo e para apreender seus múltiplos valores e significados, requer-se sua contextualização e

avaliação segundo categorias e critérios próprios do grupo. Esses objetos trazem a marca distintiva do seu povo, imiscuída à sua materialidade está até mesmo sua cosmologia. Deste modo, a manutenção da cultura material é a reafirmação da própria identidade daqueles que a produziram e sua preservação mostra-se como importante instrumento político.

Neste mesmo sentido está o processo de indianização dos museus etnológicos; se antes os indígenas eram musealizados, agora se apropriam do museu como espaço de afirmação da diferença. Esse processo de recontextualização marca o movimento de resistência étnica, como sinal da autonomia a ser reconquistada. Os grupos indígenas ao se apropriarem da estrutura organizacional e da linguagem dos museus redefinem sua própria cultura para resistir, social e politicamente. Trata-se de um deslocamento do olhar: agora os indígenas passam a olhar para si e a tecer auto retratos, ou seja, constroem a própria alteridade. Importantes exemplos nos são apresentados por Abreu (2005) em *“Museus Etnográficos e práticas de colecionamento”*, como o Museu Magüta, em Benjamin Constant, na Amazônia. Tal museu surge como estratégia de organização da memória e revigoração da identidade dos Ticuna⁶.

Os desaparecimentos das tradições, da língua nativa, dos objetos ou dos rituais seriam, portanto, evidências da perda da memória, o índice de seu processo de extinção, ou ainda indicador do grau de integridade ou autenticidade culturais. Contraditoriamente, os estudos amparados em tal visão pessimista que apregoava o fim das culturas, reproduzia o estigma de inferioridade do indígena em relação ao poder do ocidente. Negavam-lhes a autonomia histórica de se conduzir, de resistir e de interpretar, aproximavam-se do colonialismo que condenavam e impunham-lhes a condição de seres neo-a-históricos ilustrados muito bem pela prática do colecionismo europeu.

Negando as profecias apocalípticas os povos indígenas se recusavam a desaparecer ou a se tornarem brancos. O fim da cultura é desmentido por diversas experiências etnográficas que revelam a resistência cultural e a reinvenção da própria identidade indígena. Contudo, não se trata de otimismo sentimental, antes se objetiva mostrar como os povos que sobreviveram fisicamente às investidas colonialistas

⁶ Os ticunas são um povo ameríndio que habita atualmente na fronteira entre o Peru e o Brasil e no Trapézio Amazônico na Colômbia, que fica entre o rio Putumayo, Içá e o rio Amazonas no baixo Caquetá-Japurá. Atualmente contam mais de 30 mil pessoas.

assumiram a empreitada de elaborar culturalmente o que lhes foi infligido: a tentativa de incorporar o sistema mundial à sua própria ordem cultural. Então não diremos otimismo, pois “trata-se aqui, ao contrário, de uma reflexão sobre a complexidade desses sofrimentos, sobretudo no caso daquelas sociedades que souberam extrair, de uma sorte madrastra, suas presentes condições de existência” (SAHLINS, 1997).

A questão do contato transmuta-se de decadência cultural em ‘indigenização’ da modernidade, relação antropofágica de incorporação de elementos externos e sua transformação em algo novo, ou a questão expressa em termos oswaldianos: *tupi or not tupi: that’s the question*. São vários os exemplos de grupos que a despeito dos interesses do mercado, que os ameaçam à uma penosa condição de dependência e pobreza, a ele se articulam a fim de expandirem e fortalecerem sua cultura por meio da economia capitalista. Esse é o caso dos Waiwai⁷ que se valem das mercadorias e das relações estrangeiras para o desenvolvimento de sua rede de trocas intertribais.

A subversão do discurso revela que apesar da colonização, a mente permanece livre, ou seja, mesmo em condições materiais que dificultam a reprodução social, a cultura permanece viva e reinventando-se. Estruturas e instituições sociais foram impregnadas de novos valores; como o museu, grande representante da causa colonial que ao ser apropriado pelos grupos indígenas constituiu-se como meio de promoção de sua cultura e de afirmação de sua identidade. As estruturas da cultura não são erodidas pela ação do mercado, tampouco os significados e relações que as mercadorias portam de sua origem ocidental são transpostas às sociedades indígenas eles não veem os objetos da mesma forma que nós, suas finalidades substituem as nossas e suas percepções se guiam por outras concepções. Isto é, o sistema cultural local ainda é a estrutura dentro da qual são definidos os sentidos e os significados.

Como as imposições do imperialismo não são de fato capazes de constituir uma existência humana, e como a consciência e a capacidade dos povos vitimados de forjar significados permanece intacta, o industrialismo colonial não consegue forçá-los a ‘internalizar’ seus próprios pressupostos sobre a natureza humana (SAHLINS, 1997, p. 57)

Parafrazeando Sahlins: “O dinheiro é o servo do costume não o seu senhor, a integração global é um fato, mas o mesmo pode ser dito sobre a diferenciação local. A integração à economia de mercado não só não destrói o sistema cultural local como

⁷ Wai-wai: Ou Waiwai, Uaiyai. Povo de língua da família Karíb. Vivem na área indígena Nhamundá-Mapuera, na fronteira do Pará com o Amazonas, e Waiwai, em Roraima. A população é constituída por

contribui para sua diferenciação. Integração e diferenciação não se mostram como condições mutuamente excludentes; é possível pensar em novas formas de vida sincréticas, translocais, multiculturais e neotradicionais que vão em direção oposta à homogeneidade monótona do mercado global ou ao capitalismo desterritorializado.”

É o caso dos Waiwai, analisado por Howard em *A domesticação das mercadorias: Estratégias Waiwai (2000)* no qual aborda o modo como este grupo manipula os bens ocidentais a fim de controlar a situação de contato no qual se inserem. Trata-se de estratégias de domesticação e desconstrução simbólica das mercadorias com o intuito de satisfazer seus próprios fins. A incorporação das mercadorias não contaminou seu sistema material ou degenerou suas relações sociais, uma vez que foram submetidos ao controle simbólico específico dos Waiwai e adequados ao seu sistema de trocas.

O grupo tinha acesso aos bens manufaturados por meio das trocas interétnicas que não foram abandonadas, mesmo com o acesso direto a esses bens ocasionado pelo contato com os brancos. A rede tradicional de trocas foi reformulada devido às novas relações com os forasteiros e, ao invés de abandoná-la, expandiram-na de modo a englobar os brancos e suas mercadorias, dominando-os como mais uma fonte de bens. As trocas interétnicas constituíram-se num meio sutil de resistência que inverte e desconstrói os valores e símbolos dos brancos impregnados em suas mercadorias, estas são metamorfoseadas e seus significados, reconstruídos à imagem da sociedade indígena. A resistência velada adquire ares de acomodação à primeira vista, percepção que se desfaz diante das articulações da vida cotidiana que em vez de irromperem no plano político se mostram no dia-a-dia.

Os Waiwai apesar da imagem negativa que fazem dos brancos admiram o seu engenho técnico manifesto em suas mercadorias. Assim, adaptaram sua rede tradicional de trocas ao novo contexto. Como dito acima, ainda que o acesso aos bens manufaturados seja direto, por meio dos missionários, agentes de governo e colonos, a preferência é adquiri-los de outros grupos indígenas, contrariando princípios básicos do capitalismo, uma vez que aumenta os "custos" e o trabalho, mas os valores locais reafirmam-se. As trocas devem ser feitas num ritmo que respeite a reciprocidade, noções específicas de valor e o código de conduta Waiwai, sem hierarquia ou acumulação, considerados como anti-sociais e individualizantes. Estratégias são

uma mistura de várias tribos atraídas e assimiladas por eles ao longo dos anos.

criadas para canalizar o lucro individual para o bem comum, a própria troca insere-se numa relação mais ampla e complexa que visa estabelecer vínculos amistosos entre os diferentes grupos.

A solução Wayana⁸ para a introdução das mercadorias dos brancos em sua sociedade visa, como entre os Waiwai, domesticar os bens; contudo estes não são integrados ao seu universo simbólico, permanecendo sempre como algo vindo de fora, “feito pelo inimigo”. Os bens são adequados à perspectiva estética Wayana, compreensão que abarca forma, decoração e funcionalidade. A partir de intervenções, fundamentais antes da utilização, os bens industrializados são aproximados do modelo indígena, às vezes alteram-se as cores bem como os materiais.

A incorporação não é neutra, ela se faz no novo domínio ao qual agora pertencem os bens. Contudo, entre os Wayana os objetos não são completamente incorporados, permanecem como presas, “cativos de guerra“. A condição das mercadorias é explicitamente distinta dos objetos autóctones, os primeiros não possuem local adequado para armazenamento ou nome próprio dado pelos Wayana.

Pensemos ainda o caso Xikrin⁹, os Mebengokre que passaram de heróis ecológicos representantes do movimento de preservação da floresta para vilões irmanados aos madeireiros e garimpeiros destruidores da amazônia. Muito criticados por sua postura dúbia, uma vez que “serviam” a causas opostas, as atitudes dos Mebengokre refutavam a imagem edênica do bom selvagem, defensor da natureza e da floresta, enfim da utopia do bom selvagem. O problema é que a princípio a idealização de sua figura lhes foi conveniente, do mesmo modo que o negócio com os garimpeiros e madeireiros, provocando o furor da opinião pública que chegou mesmo a questionar sua autenticidade indígena, “já que não são bons selvagens, não são doravante índios”.

Exploravam a natureza como qualquer capitalista inescrupuloso e ávido pelo dinheiro, segundo a opinião corrente. Mas, para compreender o consumismo mebengokre é preciso não considerá-lo como efeito inexorável do contato interétnico, ou seja, não se tornaram brancos “capitalistas ávidos”. A fim de entendê-lo é preciso

⁸ Os Waiana é um povo falante de língua Caribe que habita o Parque Indígena Tumucumaque (PIT), com 3.071.067 há, nos municípios de Oriximiná, Almeirim, Óbidos e Alenquer. A demarcação do Parque foi homologada em 1997, pelo Decreto 213 (Diário Oficial da União, 4 de novembro de 1997). Suas aldeias se estendem também na Terra Indígena Rio Paru de Leste, também homologada em 1997.

⁹ Os Xikrin do Cateté pertencem ao grupo Kaiapó, nome do povo e da língua que utilizam. Localizam-se, atualmente, próximo ao rio Cateté, afluente do rio Itacaiúnas e Trincheira Bacajá em área de mata rica em mogno e castanheiras, no estado do Pará.

inscrever o fenômeno no interior de seu regime sociocosmológico e veremos como se trata de algo particular dos índios em relação ao mundo dos bens, uma necessidade interna ao seu regime social. O consumismo se insere como parte da cosmologia e ocorre seguindo a lógica local: É a tentativa de utilizar a 'cultura' dos brancos sem precisar absorver sua sociedade.

Em “As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen” (2004), Barcelos Neto objetiva sustentar a tese das transformações culturais como o resgate das práticas ‘tradicionais’ e sua reelaboração dialética no âmbito da sociedade envolvente; marcadamente evidentes na cultura material e que é utilizada como meio de reafirmação da ‘nova’ identidade étnica de grupos indígenas ditos ‘emergentes’ (etnogênese). Isso significa que por mais que para um observador externo possa parecer que os índios homogeneizaram suas práticas se assemelhando ao homem branco, esta verossimilhança deve ser mais bem averiguada a medida que os mesmos objetos podem carregar valores completamente diferentes em seus usos e significados.

A reafirmação étnica passa a desempenhar papel fundamental nas lutas que visam a garantia de direitos à terra e aos auxílios da FUNAI. Salientamos que a recuperação de uma identidade indígena é, simultaneamente, a produção de uma ‘nova’ identidade. As práticas denominadas “tradicionais” são retomadas, como a produção artesanal, os rituais, as performances, e, às vezes, o próprio idioma. Não obstante, todos esses elementos são resemantizados em um novo contexto, constituindo uma nova identidade. E ainda, apesar do novo rótulo, não se está inventado do nada ‘novos’ grupos indígenas, mas trata-se de perceber que a geração de novas identidades, novos signos, está vinculada a antigas cosmologias e sistemas culturais.

Incentivados por agentes ou agências ligados à causa indígena, os grupos emergentes iniciaram um processo de retomada de suas práticas “tradicionais”, como o artesanato, as práticas rituais e a língua nativa; "reaprenderam" suas antigas tradições, produziram objetos e adornos com materiais e técnicas autóctones, muitos desses artigos são comercializados nas lojas da FUNAI. O aprendizado pode se dar por meio dos ensinamentos dos mais idosos, a partir de relatos de viajantes ou etnógrafos, e também a partir de desenhos e fotografias dos artefatos. Mas, para além de um retorno às tradições e à identidade tradicional, há uma reelaboração/invenção cultural que não se limita às técnicas e materiais considerados autóctones, mas que

também se apropria de novos elementos e dialoga com a contemporaneidade.

Reelaborar a cultura e, particularmente, a cultura material tem implicações cruciais como meio de afirmação, pois o grupo é identificado pelos objetos que produz, ou seja, a marca do povo é impressa em sua cultura material: na sua feitura a cosmologia ganha materialidade. E tal valor é especialmente relevante para os grupos indígenas em questão, uma vez que estão empenhados em alcançar o reconhecimento. Assim, podemos dizer que os seus objetos apresentam uma dimensão emblemática, por quanto são tidos por insígnias, figuras simbólicas representativas de um dado grupo e, nesse sentido, seu uso pode ser comparado ao dos brasões e outros símbolos de distinção.

No entanto, as inovações, não raras vezes, são introduzidas à revelia da opinião pública que não considera admissível o retrato do indígena que não se enquadra na imagem de alteridade máxima, visão do índio genérico bem ao gosto da mídia e da literatura não especializada. A toda tentativa de transformação, seja pela utilização de materiais industrializados ou pela incorporação de técnicas dos brancos, levanta-se alguma voz que profetiza a aculturação, a decadência e a perda de autenticidade. O efeito deletério acometeria a toda cultura indígena que se atrevesse a incorporar os chamados "materiais heteróclitos". Enfim, heresia cultural.

Para ser índio seria preciso andar nu, viver na floresta, fazer artesanato segundo preceitos bem estabelecidos pela tradição e coisas semelhantes; logo, estar em conformidade com a visão utópica do bom selvagem, distante no tempo e no espaço. Fundamentando tal pensamento encontramos a contraposição entre tradição e modernidade: nas culturas indígenas não haveria espaço, ou mesmo possibilidade, para a inovação porque seu modo de vida seria regido por firmes leis ditadas pela tradição, por isso intrinsecamente vida pretérita à semelhança dos ancestrais. Portanto, nenhuma reelaboração cultural vista sob tal prisma é considerada autêntica.

Outra importante diferenciação que notamos é a classificação da produção material indígena como artesanato, afinal se a tradição acorrenta o indivíduo, sua cultura material pautar-se-ia em uma inevitável rigidez formal comprometida com a tradição, seu universo temático seria específico e limitado, seu repertório material não permitiria a invenção; Ao passo que no âmbito da arte, toda inovação é instigada, a arte seria o terreno do inusitado e da transformação. Embasando essa distinção encontramos a ideia de estabilidade das culturas indígenas, ou seja, sua cultura material seria uma espécie de veículo transmissor do conteúdo cultural, uma vez que

não há escrita, de modo que toda introdução de elementos estranhos implicaria na introdução de conteúdos culturais estranhos que frustrariam a perpetuação da tradição.

A função pedagógica dos objetos, preconizada por Darcy Ribeiro, opõe tradição e modernidade, o que implica na nefasta exclusão dos grupos indígenas de um tempo histórico (RIBEIRO, 1970) tornando também a reelaboração das identidades dos grupos emergentes do Nordeste inautêntica. O que vemos é que as fronteiras fixas e rígidas entre arte, artesanato e práticas cotidianas são mais fluidas do que imaginamos e se misturam em cada nova tentativa de definição. Se chamamos estas atividades de Cultura Material isso se deve mais a dificuldade em definir estes termos de forma precisa do que de uma divisão estanque e bem esclarecida.

Passemos ao caso do ritual de máscaras Wauja a fim de apresentarmos um exemplo que questione a pecha de rigidez e estabilidade apregoadas pelas contraposições entre artesanato/arte e tradição/modernidade. Entre os Wauja, os rituais de máscaras têm a importante função de curar as doenças provocadas pelos *apapaatai* quando estes roubam as almas. Caberá ao *yakapá* por meio do sonho ou do transe, entrar em contato com o sobrenatural e descobrir qual *apapaatai*, ser extra-humano, roubou a alma. As visões do *yakapá* serão reproduzidas em desenhos e em diversos objetos, como as máscaras, a fim de atrair os *apapaatai* e resgatar a alma roubada¹⁰.

A grande dificuldade relatada por Barcelos Neto (2004) consistia em determinar a identidade das máscaras, pois os motivos gráficos e a morfologia são se mostravam suficientes para tal. Sua análise progride quando passa a considerar a mudança como elemento constituinte da cosmologia Wauja, ou seja, as máscaras consideradas como objetos, conduziam o estudo para as suas características físico-formais. No entanto, a máscara é, antes de tudo, uma roupa que será portata por um dado personagem. Assim compreendida torna-se evidente que a atribuição das identidades das máscaras não pode ser feita externamente à performance e ao conjunto ritual completo no qual está inserida. A inconstância identitária das máscaras se deve à multiplicidade de formas pelas quais um *apapaatai* pode se apresentar, de modo que o conteúdo de cada máscara tem uma duração específica, dada pela relação

¹⁰ Os Wauja reconhecem três classes de xamãs: *yakapá*, *pukaiwekeho* e *yatamá*. Os *yakapá* são os xamãs de maior poder terapêutico e prestígio ritual devido à sua especialidade em resgatar as almas levadas pelos *apapaatai* e *yerupoho*, revertendo as situações de maior risco vital para os doentes. *Yakapá* significa, literalmente, "aquele que corre semiconsciente" para resgatar almas. Esta sua habilidade relaciona-se intimamente à visão (adivinhação/identificação) das doenças e dos seus agentes

entre doente, *yakapá* e o *performer* no ritual.

Contradizendo a suposta estabilidade do mundo indígena temos a inconstância como essência, a mudança como elemento intrínseco ao universo simbólico, as identidades das máscaras não estão presas à materialidade, mas dependem da experiência xamânica e do que vê o *yakapá*. Descolado do contexto, as identidades se esvaem e os *apapaatai* apresentar-se-ão em novas roupas, serão outros os grafismos a representá-los. Ou nas palavras de Barcelos Neto:

O que interessa aos Wauja não são os motivos em si, mas como eles se revelam a partir da relação doença-cura-ritual. O grafismo enquanto marcador de identidades está profundamente ligado a um processo criativo no interior do mundo dos *apapaatai* e que é revelado pela experiência xamânica. (BARCELOS NETO, 2004, p.61)

As transformações culturais sejam como elementos constituintes da tessitura cultural de um grupo, como é o caso dos Wauja, sejam como efeito de um momento histórico, como é o caso dos grupos emergentes do Nordeste, são explicitadas na cultura material. A reelaboração das identidades se faz também dialogando com a sociedade envolvente, sem que o contato e o intercâmbio signifique mera reprodução. A apropriação dos materiais e técnicas dos brancos se faz segundo os critérios indígenas, ilustremos com o exemplo das esculturas dos Kambiwá:

Os kambiwá começaram a fazer esculturas. Sabe-se que o vale do São Francisco tem uma forte tradição de esculturas em madeira, como as carrancas e a estatuária de santos católicos, esta última sendo mais frequente no sertão (...) A técnica e a madeira empregadas são, de fato, idênticas às dos santeiros. Mas, os elementos representados (cotias, tatus, mascarados do praiá) não encontram similares. (BARCELOS NETO, 2004, p.209)

As mudanças não são reproduções, são mais incorporações de elementos externos segundo os próprios termos indígenas. Apropriar-se do outro é um modo de afirmação, a reelaboração da identidade não se dá pela negação, mas se faz “antropofagicamente” na síntese dialética entre o chamado mundo civilizado e o mundo selvagem, é o ponto no qual os mundos dialogam.

Por fim, e à título de ilustração em relação às diferenciações que foram feitas sobre o significado que os povos indígenas atribuem a estes objetos, considero importante fazer uma distinção fundamental entre os objetos indígenas como arte e

humanos e/ou extra-humanos e às relações amistosas mantidas com os seus *apapaatai* auxiliares.

como artesanato; o que já nos impele à uma discussão de ordem mais conceitual e como sempre, aproximando as produções e racionalidades indígenas à dos “civilizados.”

Os objetos indígenas são julgados valorativamente a partir da distinção entre arte e artesanato, sendo tal classificação hierárquica, pois artesanato é considerado como desprovido de autoria individual, sua produção é sempre anônima, liberta da necessidade de determinar e reconhecer a autoria individual; outro critério distintivo classifica as produções indígenas como artesanato porque estariam intimamente ligadas à tradição, a um modo de vida pretérito, atrasado, aspecto invariavelmente associado às culturas indígenas.

As denominações, comumente utilizadas para fazer referência aos objetos indígenas também exprimem esses valores, uma vez que se apoiam na distinção entre produção tosca e sofisticada. Dizer “arte” é diferente de dizer “arte primitiva“, o adjetivo “primitivo” a qualifica como atrasada, menos elaborada e a exclui da categoria que engloba a chamada “grande arte”, aquela que é apresentada nos museus e galerias.

Contudo, chamar os objetos indígenas de obra de arte não resolve a questão, pois a categoria arte, do ponto de vista ocidental, não abarca a multiplicidade dos sentidos que os objetos indígenas possuem. O pensamento ocidental tende a considerar como arte somente as peças de maior impacto, ou seja, objetos plumários, cestarias, cerâmica, entalhe e tecelagem, e a desconsiderar os objetos mais simples. Exclui-se toda arte de caráter efêmero como as pinturas corporais, as performances ou as apresentações musicais. Também ignora o valor dos objetos que, segundo o ponto de vista ocidental, possuem apenas valor pragmático como panelas, pratos, pentes e etc. A produção indígena precisa ser considerada em um contexto mais amplo que permita que seja explicitada sua elaboração formal, maior que o necessário para que cumpra suas funções de uso, e que possa se revelar a veemente vontade de beleza, mesmo nas coisas mais miúdas, como panelas, pratos ou pentes.

Essas duas abordagens foram apresentadas por S. Price (2000) em “Arte primitiva em centros civilizados”, sendo que a conclusão da autora é um meio termo, ou seja, um possível caminho de discurso seria aquele que não ignora o valor estético dos objetos não ocidentais, mas suas qualidades plásticas são tomadas em seu contexto de produção, i.e., segundo os critérios da sociedade do artista que as produz e para tal, faz-se necessária a contextualização etnológica de dada sociedade. Nada

muito diferente do que havíamos dito antes a respeito do principal problema que os gabinetes estavam imbuídos, ao dissociar completamente a função (e por sua vez o local de produção) do objeto, do seu valor estético.

Como nos diz Price sobre essas duas abordagens:

Uma opção é apresentar um dado objeto no seu contexto antropológico, juntamente com outros artefatos semelhantes, e torná-lo acessível ao público através de textos didáticos que expliquem a sua manufatura, o seu papel na vida tradicional da comunidade e de seu significado social ou religioso. A segunda opção é dar ao objeto seu próprio pedestal ou estojo, indicando aproximadamente o continente ou arquipélago onde foi coletado e, pelo simples fato de deixar que o objeto 'fale por si só', conceder-lhe um lugar na elite das obras de arte que são aceitas com base no seu puro mérito estético (PRICE, 2000, p.130).

Os objetos produzidos por sociedades não ocidentais, incluindo as ameríndias, são considerados ora como obras de arte ora como artesanato, contudo, em ambos os casos, de modo parcial e problemático. A primeira opção, a saber: quando expostos em museus de arte ou galerias, a prioridade é o prazer daquele que observa, ou seja, a experiência sensorio-emocional, nos termos de S. Price, em detrimento da contextualização etnológica. Na realidade, a ignorância dos significados é um valor positivo, pois a sensibilidade estética não se apoiaria na compreensão da mitologia ou do simbolismo da sociedade que produziu a peça, uma vez que as obras seriam capazes de se sustentar pelos seus méritos artísticos. Como obra de arte, os objetos adquirem uma "aura" e são apresentados como as obras de arte ocidentais: iluminação especial, disposição minimalista no espaço e textos enxutos. O importante deste modo de considerar os objetos não ocidentais é comunicar a experiência estética essencial, contemplar as obras com a consciência de beleza, contemplação que não se vale de análises ou discursos, mas de uma atitude silenciosa.

A abordagem artística é feita segundo os critérios ocidentais, descontextualizando o objeto, afinal, o reconhecimento da arte verdadeira independe da sociedade que a tenha produzido; esta pode, inclusive, nem considerar tal peça como arte. Tampouco importa buscar as intenções daquele que a produziu, pois diz-se que a intenção da arte não ocidental seria pré-cognitiva. Os objetos seriam produzidos de modo mais espontâneo e menos refletido, sem intencionalidade artística; o objetivo seria a eficácia ritual ou qualquer coisa semelhante. Não há o reconhecimento de opções estéticas à disposição ou das consequências estéticas de suas escolhas.

A classificação desses objetos como arte seria exclusiva da sociedade ocidental, pois a categoria arte não pertenceria a nenhuma outra sociedade. Tentar encontrá-la ou invocar supostas concepções estéticas nas sociedades indígenas seria uma falácia etnológica. Os ocidentais teriam, portanto, o controle do julgamento estético de todas as formas de arte do mundo.

O segundo modo de tratar os objetos não ocidentais é a abordagem antropológica que prioriza a compreensão cognitiva-educacional baseada nos textos e nas etiquetas que apresentam o contexto em que objeto foi produzido, o seu uso, o seu papel na sociedade e seu significado religioso. Desconsidera qualquer qualidade estética que possa “falar por si”, ou seja, a absorção da obra não se dá por seus méritos plásticos ou por qualquer outra via sensorio-emocional. Os objetos não são tidos como obras de artes, mas como artefatos etnográficos.

Como foi dito, nenhuma dessas vias é suficiente para resolver a questão. Price nos apresenta um terceiro caminho que, segundo sua concepção, abarcaria as intenções “originais do artista”, ao considerar a arte em seu contexto de produção, de modo a permitir a avaliação de seus múltiplos significados, revelando toda sua complexidade. Tem assim o intuito de realçar a diferença de outras formas de manifestação artística, sem, porém considerá-las como aquém da arte ocidental. A escolha entre uma via, ou outra, como podemos ver, é falaciosa, pois uma opção é avaliar os objetos a partir de uma experiência mística fundada em pressuposições vagas de uma arte universal e a outra é negligenciar as demais facetas dos objetos para além de sua função utilitária ou ritual.

O fato de olharmos para as obras a partir de uma educação cultural Ocidental não implica na impossibilidade de apreendê-las considerando intenções e escolhas que também refletem uma educação cultural. No jogo de alteridades deve-se olhar para si e perceber seu contexto e olhar para o outro o contextualizando, o resultado é a expansão da experiência estética para além dos limites de nossa educação cultural. Considerar o contexto antropológico do outro não é limitar-se aos seus costumes exóticos, é mais um meio para reconhecer a existência e a legitimidade de categorias e critérios estéticos distintos. Essa abordagem não afasta a beleza, mas a evidencia segundo o olhar não ocidental.

Portanto, os objetos indígenas não são artesanato, mas obras de arte se compreendidas a partir de critérios que considerem os valores do artista e o seu contexto original, pois como diz Velthem (2000): “para uma apreciação justa de obras

estimadas e consideradas especiais é fundamental indagar a seus produtores e criadores seu significado e importância”. No caso das artes ameríndias essa abordagem se faz fundamental, pois esses objetos não estão dissociados da dinâmica da vida, da comunidade onde estão inseridos e de sua cultura local. A criação de uma obra de arte não se dá somente pela ação humana sobre uma matéria qualquer, isto é, se o status de obra de arte é conferido culturalmente, faz-se necessário buscar esse significado no interior da cultura. Segundo Geertz: “A ação sobre a matéria não é criadora por si mesma. É preciso remetê-la à dinâmica geral da experiência humana. Sendo assim, os trabalhos de arte acabam por ter uma significação cultural localmente elaborada”. (GEERTZ apud VIDAL, 1983, p.282)

Por fim, me valho de um trecho de Price, fazendo de sua opinião a minha, para direcionar um possível futuro promissor quando olhamos para a questão da arte indígena e sua relação com outras expressões estéticas:

A minha própria opinião é de que o próximo passo rumo a uma concepção perspicaz da natureza da expressão artística e da sua recepção deve ser dado em duas direções: suplementando o discurso estético acerca da Arte Ocidental com uma discussão profunda do seu ambiente social e histórico, e suplementando o discurso etnográfico acerca da arte primitiva com investigações a respeito da natureza dos arcabouços estéticos, dentro dos quais se mantém viva. (PRICE, 2000, p. 142)

Referências e bibliografia

ABREU, Regina (2005). Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. Brasília: Museus. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº31, p.100-125.

BARCELOS NETO, Aristóteles (2004). As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen, Societé Suisse des Américanistes, Bulletin 68, p. 55-71

_____. (2005-2006) A Cerâmica Wauja: Etnoclassificação, Matérias-Primas e Porcessos Técnicos. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, 15-16..

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (1986). Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade, São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. (1992). História dos Índios no Brasil. (org.) São Paulo. Companhia das Letras.

_____. (1995). O futuro da questão indígena. In: Estudos Avançados 8(20), IEA-USP, p.121-136.

_____. (2009). Cultura com Aspas. São Paulo. Cosac e Naify.

_____. (2009). Tastevin, Parrissier: Fontes sobre os índios e seringueiros do Alto Juruá. Série Monografias, Museu do Índio – FUNAI. Rio de Janeiro.

CASTRO, Esther. (1994). O Cesto Kayapó dos Krahó: Uma abordagem Visual. São Paulo dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

GALLOIS, Dominique T. (2004). Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?. In: Fany Ricardo. (org.). Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza. 1 ed. São Paulo: Instituto Socioambiental, v. , p. 37-41.

Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (<http://www.institutoiepe.org.br/>)

_____. (org.). (2005). Redes de relações nas Guianas. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.

GEERTZ. Clifford. (2008). O saber Local. Petrópolis, RJ. Editora Vozes. [1983].

GINZBURG, Carlo. (2007). O Fio e os Rastros. São Paulo, Companhia das Letras.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi; SILVA, Aracy Lopes da. (org.). (2004). A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para professores de 1º e 2º Graus. São Paulo: Global; Brasília: MEC; MARI: UNESCO.

HOWARD, Catherine V. (2000). A domesticação das mercadorias: Estratégias Waiwai. Pacificando o Branco – Cosmologias do contato no Norte-Amazônico, Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (org). São Paulo: UNESP.

KUPER. Adam. (2002). Cultura: A visão dos Antropólogos. Bauru, SP. EDUSC.

_____. (1978). Antropólogos e Antropologia. Rio de Janeiro. Francisco Alves.

- LÉVI-STRAUSS. (1961). Claude. O Totemismo Hoje. [várias edições]
_____. (2005) O Pensamento Selvagem. Campinas, Papirus, [1962].
_____. Raça e história. São Paulo. Perspectiva
_____. (2008). Antropologia Estrutural. São Paulo, Cosac e Naify.
_____. (1976). Antropologia estrutural II. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro.
_____. (1996). Tristes Trópicos. [1955]. São Paulo, Companhia das Letras.
_____.(1990). Claude & Didier Eribon. [1988]. De Perto e De Longe. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1961). Argonautas no Pacífico Ocidental. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Editora Abril.
- MELATTI, Julio Cezar. (2007). Índios do Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. Página do Melatti (<http://e-groups.unb.br/ics/dan/juliomelatti/index.html>)
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (1972). O Índio e o Mundo dos Brancos. São Paulo, Pioneira Editora, [1964]. (Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais)
_____. (1968). Urbanização e Tribalismo. Rio de Janeiro, Zahar Editora.
_____. (1972). A Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro Tempo Brasileiro.
- PRICE, Sally. (2000). Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- RIBEIRO, Darcy. (1962). A política indigenista Brasileira.
_____. (1970) Os Índios e a Civilização. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- SAHLINS, Marshall. (1997). O Pessimismo Sentimental ou a Cultura não está em vias de extinção. MANA Revista de Pós Graduação do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SEEGER, Anthony. (1980). Os Índios e Nós. Rio de Janeiro. Editora Campus.
- VAN VELTHEM, Lucia. (2000). Artes Indígenas. São Paulo. Catálogo da Mostra do Redescobrimento, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

VIDAL, Lux. (1992). Grafismo Indígena. São Paulo. Studio Nobel.

VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes da. (1995). O sistema de objetos nas sociedades indígenas: Arte e Cultura Material A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus - organizado por Aracy Lopes da Silva e Luís Donisete Benzi Grupioni, MEC/MARI/UNESCO, Brasília.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1992). O campo na selva visto da praia. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, nº 10, p.170-190.

_____. (1999). Etnologia Brasileira, In: O que ler nas Ciências Sociais. Anpocs, p. 109-223.

Vídeo nas Aldeias (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=58>)

Vídeo nas Aldeias - Curtas no You Tube

(www.youtube.com/user/videonasaldeias)