

“ARTES INDÍGENAS” – TERRITÓRIOS DE DIÁLOGOS

Estela Pereira Batista Barbero
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Norberto Stori
Universidade Presbiteriana Mackenzie

RESUMO:

À arte indígena sempre foi destinado um espaço reduzido na história da arte brasileira, inicialmente vista como exótica e levada aos gabinetes de curiosidade da Europa pelos colonizadores, acabou por estimular a produção de importantes artistas visuais em diferentes fases dessa história de contato das culturas indígenas com a não-indígena, tornando-se objeto de maior atenção graças às pesquisas em Arte e Antropologia da Arte. O distanciamento inicial talvez tenha ocorrido pela apresentação cronológica que coloca a arte indígena como sendo anterior às influências européias, o que induz uma leitura evolucionista e a desvaloriza. Entretanto, a obra de artistas visuais brasileiros que foram estimulados pelo indígena e sua estética, embora numa abordagem por vezes realista e por outras bastante fantasiosa, nos ajudam na compreensão e aproximação com essas culturas.

Palavras-chave: Arte Brasileira, Arte Indígena, Antropologia da Arte.

ABSTRACT:

The brazilian indigenous art has always had a restricted space in the history of the brazilian arts, innitialy seen as exotic and taken to the european cabinets of curiosities by the colonnizers, it has stimulated the production of several important visual artists in different phases of the contact between indian and non-indian cultures, becoming an object of interest thanks to the researchers from Art and Antropology areas. The distance has maybe occuried by the cronological place that indigenous art is submited, in a time line, before the european influences, what promotes an idea of evolution e devalues the indigenous art. Otherwise, the work of brazilian visual artists that has been stimulated by the indigenous aesthetics, in a realistic or sometimes fantasious way, help us in a better comprehension of these cultures.

Key-words: *Brazilian Art, Indigenous Art, Antropology of Art.*

“Artes Indígenas” – territórios de diálogos.

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 e a valorizar a partir desse olhar mais atento.

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 Maneirismo¹, Barroco² e demais influências européias 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).

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”³.



Fig. 1 - Theodore De Bry, Grandes Viagens, 1592.

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. 2 - 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. 3 – Vicente do Rego Monteiro, Mani Oca/ O nascimento de Mani, 1921.



Fig. 4 – Vicente do Rego Monteiro, O Boto, 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.

As populações indígenas se reconstroem, 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 o antropólogo César 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 espaços 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, numa promoção de diálogos entre os territórios.

A obra da fotógrafa Claudia Andujar (1931) apresenta uma leitura bastante sensível do grupo étnico com quem trabalha, os Yanomami, cujo território encontra-se na divisa do Brasil e da Venezuela, na região do interflúvio Orinoco no Amazonas⁴. Tendo vivido entre eles, a artista consegue, como resultado de seu trabalho, um enfoque bastante interessante tanto do ponto de vista estético quando da representação do contexto do grupo e transmite através das fotos as expressões e angústias, os momentos de alegria e as dificuldades.



Fig. 5 – Claudia Andujar, Yanomami, 1974.



Fig. 6 – Claudia Andujar, Yanomami, 1974.



Fig. 7 – 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 fotógrafa 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.)

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.



Fig. 8 – Claudia Andujar, Série Marcados, 1981-83.

Claudia Andujar sempre foi engajada com a causa dos indígenas, mas evita a exploração exagerada de elementos dramáticos que direcionem a interpretação do espectador, parece buscar a representação da realidade do grupo sem recursos que permitam uma interpretação errada sobre o tema que, 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 daquele momento, a estética está no resultado visual que 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 os territórios culturais indígenas e não-indígenas.

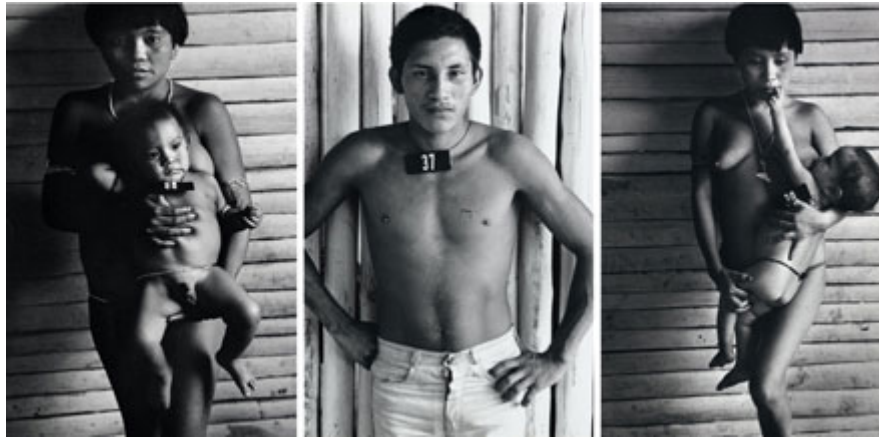


Fig. 9 – Claudia Andujar, Série Marcados, 1981-83.

¹Produção 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.

²Arte 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.

³ 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.

⁴ 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/base_ini.htm, consultado em 25/03/2010.

Referências

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

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.

_____ & SILVA, Aracy L. O Sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: arte e cultura material. SILVA, Aracy L. & GRUIONI, 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

Figura 1: 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 2: 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 3: Vicente do Rego Monteiro: Mani Oca/ O nascimento de Mani. Site MAC USP. Endereço eletrônico: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/monteiro/obras.htm>, consultado em 20/03/2010.

Figura 4: Vicente do Rego Monteiro: O Boto. Site MAC USP. Endereço eletrônico: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/monteiro/obras.htm>, consultado em 20/03/2010.

Figuras 5, 6 e 7: 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 8: Claudia Andujar. Série Marcados. Site consultado em 21/03/2010: <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraGaleria/11016/Marcados.aspx>.

Figura 9: Claudia Andujar. Série Marcados. Site consultado em 21/03/2010: <http://msn.lilianpacce.com.br/home/marcados-claudia-andujar/>

Estela Pereira Batista Barbero

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.

Prof. Dr. Norberto Stori

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.