

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo estudar a arte krikati nas linguagens plástica, musical e cênica, como expressão sociocultural que evidencia as relações sociais e políticas desse povo, reforça a identidade étnica e garante a possibilidade de existir como cultura diferenciada.

PALAVRAS-CHAVE: Povos Indígenas do Brasil, Krikati, Sociologia da Arte, Arte Indígena

Introdução

Para compreender o papel social da arte é necessário observá-la “in loco”, isto é, no cotidiano da comunidade e também nos períodos celebrativos, rituais, momentos privilegiados para a produção artística. Neles, há uma grande síntese entre grafismo, teatro, música, dança e discurso. Através da pintura, do canto, da dança, das narrativas míticas, tornam-se visíveis os diversos aspectos da organização social de um povo indígena.

Assim, arte, rito e cotidiano são inseparáveis e cada um contribui para tornar o outro um espaço e tempo particulares, um momento participativo e, muitas vezes, comunitário da manifestação artística, na qual não há espectadores, mas atores assumindo cada qual seu lugar social em vista da coesão e “harmonia” da sociedade.

A festa-cerimonial é, por tudo isso, um evento de arte. (...) Como se vê, a festa-cerimonial é, em si, uma imensa obra de arte, planejada, ensaiada, montada e realizada através de passos meticulosos. O milagre

* Este artigo origina-se do projeto de doutoramento em sociologia sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia Maria Schmuziger de Carvalho.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 14800-901 - Araraquara (SP); Profa. Assistente UFMA, Dep. De Artes.

da festa indígena, entretanto, reside em que nela, como em tudo o mais no seu mundo comunitário, não há espectadores passivos...(Ribeiro D., 1987, p. 59)

A sociedade krikati

Espaço da aldeia e organização social

A aldeia Krikati¹ é formada por três círculos concêntricos. O pátio é o menor e é destinado ao governo da aldeia, no que concerne ao cotidiano e aos rituais. Portanto, todas as decisões são tomadas no pátio em uma assembléia geral dos homens que levam a “fala da casa para o pátio” e, deste, de volta para a casa. É assim que deliberam sobre o trabalho, viagens e realização de rituais.

O segundo círculo é maior, e convencionou-se denominá-lo caminho circular. É um grande anel que estabelece o limite entre o pátio e as casas. O caminho circular, em princípio, é via de acesso somente enquanto permite chegar até o caminho radial mais próximo. Este sim, é o caminho que deve ser usado para se ir de uma casa a outra, isso se a casa onde se pretende chegar estiver do lado oposto ao ponto de partida, pois, para se chegar às casas que estão de um mesmo lado, deve-se utilizar o caminho circular.

Finalmente, há o círculo formado pelas residências que emolduram o caminho circular. Se o pátio é o lugar dos homens, a casa é apenas um abrigo passageiro para eles, enquanto que é para as mulheres o seu território permanente. Quando se diz que a casa é um abrigo temporário para o homem, é porque ele nasce na casa, porém, ao atingir a puberdade deveria migrar para o pátio para, a partir de lá, encontrar outra casa. Com o casamento, ele recebe outro abrigo, de onde será, novamente, “expulso” pela senilidade e, finalmente, pela morte. Pode-se ainda inferir que, enquanto a casa atua como espaço de reprodução física, o pátio se encarrega da reprodução política, uma vez que a pessoa de sexo masculino só é admitida ali quando tem pré-requisitos para interpretar leis, normas e valores.

¹. Povo Indígena Jê, da família lingüística Timbira, que habita o sertão do Maranhão na região Tocantina.

O espaço exterior pode ser interpretado como circular, mas destinado à mediação homem-natureza, homem-supranatureza. Os mortos ficam nesse lugar, exterior, delimitado apenas pela cúpula celeste.

Cada par de elementos em oposição pode manter analogias com outros pares. Assim, a oposição Wakmeyê/Katmeyê tem alguma coisa em comum com a oposição vida/morte. Realmente os primeiros elementos de tais oposições estão associadas ao centro da aldeia, ao oriente, ao dia; os segundos elementos, à periferia da aldeia, ao ocidente, à noite. (Melatti J.C., 1976, p.142)

Os membros da comunidade Krikati estão organizados segundo um par de metades: Wakmeyê e Katmeyê. Para os rituais, existem outros pares de metades, assim como para a corrida de tora.

Por essa razão, os pares de metades Wakmeyê e Katmeyê dizem respeito à relação social, uma vez que permitem identificar cada grupo e seus componentes. O que se percebe, no entanto, é que essas metades não são geograficamente localizadas, de modo que a divisão não afeta o espaço físico da aldeia, mas distingue, pela pintura corporal e pelo nome, cada indivíduo. Assim, cada grupo doméstico, contendo elementos das duas metades, pode reproduzir em miniatura o círculo da aldeia.

A chefia

A comunidade krikati é coordenada por um chefe mais seu auxiliar, os quais são escolhidos pela comunidade que discute sobejamente sobre qualidades apreciáveis e detestáveis de um “candidato” a chefe. A confirmação acontece numa das reuniões matinais do pátio.

A pessoa indicada não faz nenhum esforço para chamar a atenção sobre si. Ao invés, seus familiares costumam censurá-lo porque é comum o chefe ser criticado mesmo que desempenhe bem sua função². Por isso,

² Se por um lado a crítica é temida pelo chefe e seus familiares, por outro é um mecanismo acionado pelo grupo para estimular o chefe a se dedicar com desvelo ao seu serviço e para inibir possíveis abusos.

seus filhos e sua esposa ficam receosos. A chefia, em suma, é um serviço que se presta à comunidade.

Para ser chefe é necessário ter um profundo conhecimento da própria cultura, ser um bom exemplo de pessoa krikati, ser trabalhador, não ter vícios que o torne moralmente frágil frente aos demais e principalmente aos jovens a quem deve encorajar para o trabalho, para os ritos, para o uso correto da própria língua.

Um bom chefe não deve proferir seus discursos intercalando vocábulos da língua portuguesa à língua do grupo; isso encoraja os jovens a fazer o mesmo. Ultimamente, se exige do chefe que tome a iniciativa de coordenar a luta pela terra frente ao judiciário. Por isso se exige dele que fale bem a língua portuguesa.

A chefia não está vinculada ao sistema de divisão em metades. A escolha de dois chefes se justifica como sendo um o auxiliar do outro, para que não fique muito pesado para um só. Porém, conforme se observa, o todo (sociedade) é formado por um par (de metades). A própria origem dos Krikati é devida a uma dupla: sol e lua; portanto, é compreensível que o governo da comunidade fique a cargo de duas pessoas. Aliás, segundo Queiroz, o Timbira ideal se inspira no caráter do herói mítico pyd (sol).

O indivíduo ideal em tal comunidade tinha naturalmente de ser uma criatura pacífica, que foge de disputas, que cede o seu lugar mesmo quando tem a ele todos os direitos, que evita qualquer zanga. (Queiroz, 1976, p.297)

A chefia é um serviço que se reveste de prestígio. O poder é exercido através da oratória, da persuasão, uma vez que a coerção não se desenvolveu e nem ganhou espaço nessa cultura.

De fato, a coerção de um indivíduo sobre os outros é considerada odiosa, seja do homem sobre o homem, seja do homem sobre a mulher” ... “Concordar é a mais alta virtude nesta organização votada ao

esforço de impedir dissensão interior. (Queiroz, 1976, p.296-7).

Apesar da comunidade depositar no chefe responsabilidades quanto às questões de ordem interna e externa à aldeia, não há qualquer sentimento relacionado à coerção, seja por parte da comunidade como por parte do chefe. Não reside na chefia nenhum poder de punir, uma vez que as qualidades mais apreciadas num chefe são a abnegação, a humildade e a coragem. O respeito, a obediência e o trabalho são atitudes recíprocas entre os membros da própria comunidade e entre eles e o chefe, como bem ilustra o discurso de Pré'Cohpa (Bernardino, 20): "...Nenhum de nós deve desobedecer uns aos outros. Quando a comunidade for fazer alguma coisa, todo mundo tem que participar."

A economia

Os Krikati atuais têm sua economia baseada na agricultura, na coleta e na pesca. A caça, enquanto atividade econômica através da qual adquiriam parte da proteína que nutria o grupo, hoje pode ser interpretada como um "culto" a um passado de abundância.

A agricultura tornou-se a base da alimentação dos Krikati, de onde obtêm principalmente o arroz, que é seguido, a nível de importância na dieta alimentar, pela mandioca, fava, feijão e inhame. Praticam a agricultura de coivara. Com ela, não visam produzir excedentes, mas apenas o seu sustento. Na divisão dos trabalhos, compete ao homem o corte de ervas e arbustos (broque³) e árvores (derrubada). O primeiro é realizado com o uso de facões ou foices e a segunda, com machados. Feito isso, espera-se que seque a vegetação cortada e depois ateia-se fogo. O plantio, como a colheita, são atividades desenvolvidas por ambos os sexos. Numa mesma roça os Krikati costumam plantar, além dos legumes acima citados, milho, batata doce, amendoim, aipim e outros produtos.

A caçada é uma atividade exclusivamente masculina, praticada individualmente ou por grupos. Hoje restam, para os Krikati, os animais

³. Corte dos arbustos para facilitar a derrubada da mata.

que os sertanejos não consomem, como preguiça (*Bradypus torquatus*), quati (*Nassua nassua*), macaco (*Primata-mico*) etc. Os animais de grande porte, como veado (*Ozotocerus bezoarticus*), caititu (*Tayassu tajacu*), porco queixada (*tayassu pecari*), ema (*Rhea americana*) etc., estão extintos ou em fase de extinção.

O desaparecimento de animais de caça compromete não só a economia mas toda a cultura simbólica e o sistema de crenças dos Krikati. Além do que, existem rituais cujo sentido é a caçada, como possibilidade de fortificar os laços de parentesco formal. O fim dessa atividade pode significar, ao longo dos anos, o desaparecimento de certos rituais e práticas, ou a transformação deles em folclore.

A coleta⁴, ao lado da agricultura, é um item de grande importância para a alimentação dos Krikati. A época de maior abundância coincide com a entressafra, período de grande escassez de alimentos que vai de novembro a março. Assim, quando já estão desaparecendo os frutos do buritizeiro e o pequi, por exemplo, começam a amadurecer milho, abóbora e melancia.

Os Krikati contam com uma relativa variedade de frutas silvestres, como mangaba (*Hancornia speciosa*), murici (*Byrsonima*), caju (*Anacardium occidentale*), pequi (*Caryocar brasiliense*), bacaba (*Oenocarpus circumtextus*), buriti (*Mauritia vinifera*), juçara (*Euterpe edulis*), cajá (*Spondias lutea*) e também babaçu (*Orbignia martiana*).

Se a caça é uma atividade exclusiva dos homens, a coleta é eminentemente feminina. É comum que os maridos acompanhem suas mulheres quando estas se dirigem a uma área de coleta. Porém, se um deles pegar algum fruto, é para consumi-lo ali mesmo e nunca para colocar no kaj de sua esposa.

A pesca é uma atividade inerente ao homem e à mulher, por ser um misto de caça e coleta. Mas, conforme já salientei no preâmbulo, as aguadas que banham o território Krikati são pouco significativas em piscosidade. Eles pescam em grotas, lagoas, riachos, mas é no rio Arraias

⁴ Coleta-se buriti, bacaba, juçara, pequi, bacuri, mangaba, babaçu, cajú e manga.

que a pesca assume maior importância na economia desse povo.

A socialização através da arte

Entre os Krikati, a capacidade de produzir objetos artísticos é inerente a qualquer indivíduo. Porém, esta acha-se subordinada à divisão sexual do trabalho e à aptidão inata.

Se alguém nasce para cantar nos rituais, ao longo do seu crescimento vai sentir dentro de si essa vontade e vai procurar um chefe de ritos que o inicie. Se pretende dominar os padrões e técnicas próprios da cestaria, deve pedir orientação a um homem mais velho, geralmente ao pai.

A arte nessa sociedade está inserida em dois grandes campos que se interpenetram: um vinculado ao cotidiano e outro aos rituais.

A cestaria, em princípio, é a técnica utilizada para a produção de utensílios de uso doméstico feminino, para a colheita de frutos silvestres e cultiváveis. Esse trabalho é executado por homens, que também coletam a matéria prima necessária para fazer esses utensílios.

Do pecíolo da folha de buriti (*Mauritia vinifera*) eles extraem talismãs com as quais confeccionam cestos. Os padrões geométricos são variados: sarjado, losango com diamante, listras inclinadas, listras em zigue-zague, transversais e verticais. A quantidade de talas envolvidas em cada padrão e a maneira de sobrepor ou intercalar é que define a forma. Mesmo assim, não raro o artista reveste os pecíolos, uns com carvão e outros com urucu, possibilitando uma harmonia por contraste, enfatizando cada padrão.

Para o “estrangeiro” essas são formas abstratas, mas para o artista e o público Krikati, são representações da natureza: pele de diferentes tipos de cobra, jacaré, peixes etc.

O homem caçador, ao produzir os cestos, está associando a fauna à flora: simbolicamente esses cestos são peles de animais que não precisaram morrer para estar ali, pois foram feitos com elementos da flora.

A pintura corporal é um item que também faz parte do cotidiano, mas durante os rituais se reveste de maior importância. Ela apresenta um grau de complexidade não apenas no que concerne ao tema e à forma, mas também ao uso. Sabemos que a pintura sobre o corpo está presente em quase todas as sociedades indígenas brasileiras e que ela, a exemplo do que ocorre com os artefatos, também tem seus aspectos particulares. Assim, embora os pigmentos sejam os mesmos, as pinturas variam na forma. Contudo, devemos considerar alguns pontos da pintura corporal que lhe são próprios: existe uma pintura de uso cotidiano e existe uma outra destinada às festas. Essas últimas estão direcionadas aos ritos, principalmente os de iniciação

Cada indivíduo, ao nascer, herda, juntamente com o nome, o seu espaço dentro dos rituais⁵. Ali, ele está representando a sua metade ritual - Wakmeyê ou Katmeyê -, seu grupo ritual específico e reverenciando a pessoa que lhe deu o nome (seu “*kamaoront*”) e aquele que se tornou seu “amigo formal” (seu “*pemchui*”). Permanecer fiel ao seu grupo é demonstração de respeito a essas pessoas com as quais o indivíduo estabelece relações de parentesco não consanguíneo (formal).

A metade Wakmeyê está relacionada ao dia (clareza) e ao período seco, enquanto que a metade Katmeyê está associada à noite (escuro) e à estação chuvosa. No que concerne a ornamentação do corpo, os indivíduos da metade Wakmeyê pintam o corpo com listras verticais e, para a emplumação, quer do corpo ou das esteiras, usam plumas de periquito. Os membros da metade Katmeyê usam listras horizontais na pintura corporal e usam plumas de gavião para a emplumação.

A produção artística, assim como as demais atividades, acha-se disciplinada pela divisão do trabalho. Os objetos de uso feminino, como o cesto e as esteiras para sentar, são confeccionados pelo homem (pai, irmão ou marido). O “*kaypó*” (espécie de bolsa usada pelo homem para

⁵ Lave diz que “a nomenclatura, em princípio, faz a reposição social do seu específico doador de nome” (Lave, 1967, p.144) e continua: “Os nomes classificam um número limitado de posições sociais. ... É como se cada grupo de donos de nomes tivesse um limitado número de posições disponíveis para que eles possam recrutar membros. No total, o número de recrutados não pode exceder o número de posições” (Lave, 1967, p.147).

transportar tabaco, munições etc.) é também feito pelo homem. A cestaria, em geral, é uma atividade masculina, à exceção de um tipo em que se reproduz em miniatura panelas, chapéus e cestos para fins comerciais, que é feito pela mulher.

Em termos de arte, compete à mulher tecer, com fios de algodão, a faixa ritual feminina (Caxyc) e seu equivalente masculino (Rohcyh). A primeira é entregue ao homem durante o ritual do Wu'tú, para que ele cante. Simbolicamente representa a lua, sendo que a maioria das cantorias e danças são realizadas durante a noite. O segundo simboliza o sol e é usado, de dia, pelas mulheres durante o ritual. Esses dois objetos simbolizam a inversão de papéis sexuais que acontece durante o ritual. O chefe dos ritos não participa dessa inversão pois ele é a pessoa que coordena os rituais.

Na sociedade Krikati a produção de objetos de arte não se divorcia das demais atividades do cotidiano. A faculdade que o artista tem de produzir objetos belos não o isenta do trabalho na lavoura e de participar das atividades de caça. Ele é apenas um caçador que se compraz em compor na superfície do corpo, ou dos cestos, formas harmoniosas. Assim, sendo o Krikati um povo coletor, caçador e agricultor de floresta, a arte é a expressão de seu modo de ser, sua postura frente à natureza e ao mundo sobrenatural.

Segundo Santos Y. (1996), “a arte é um produto cultural que tem como objetividade a práxis histórico-social. Ela retrata a realidade de sua época”. Cabe então perguntar qual a época da arte indígena? Com base no que foi exposto acima, o tempo ou a época é indefinido: é ontem, é hoje, será amanhã também. O tempo do artista é bastante preciso, porém, essa precisão é vulnerável, pois ninguém saberá quais os objetos que ele elaborou, uma vez que eles não foram conservados. O que persiste são os padrões que, pela oralidade, atravessam qualquer tempo através das gerações. Cada geração de artistas evoca padrões cuja origem diz respeito ao campo da imemorialidade. Talvez seja exatamente essa a fonte da emoção estética: a manipulação de formas que atravessaram incontáveis gerações num contínuo recriar.

A arte: questões teóricas e metodológicas

O conceito de arte

Desde que se debruçaram sobre o estudo das artes, historiadores, filósofos, sociólogos e artistas buscaram construir conceitos adequados à Arte. Esses conceitos existem e são tão numerosos quanto os seus autores. No entanto, mais importante que discutir conceitos é perceber como a arte opera na sociedade.

Gostaríamos, então, de dialogar aqui com algumas fontes que nos ajudarão a entender a arte, seus mecanismos e funções, quer na sociedade ocidental, quer nas sociedades primitivas. Essa interdisciplinariedade é uma busca de “respostas” mais convincentes sobre esse problema tão instigante que é a Arte.

Começamos com Lukács, cuja contribuição nos parece de grande importância. Segundo esse autor:

Nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante para a própria existência individual. (Lukács, 1970, p.268-9)

Lukács destaca as grandes obras como portadoras de mensagens que possibilitam essa transcendência no tempo. Assim, ele parece aludir que entre os objetos artísticos, alguns conseguem ascender ao status de obras e, entre estas, ao de grandes obras. Só estas favorecem o “diálogo” entre épocas diferentes. Portanto, para um objeto de arte vir a ser uma obra de arte são necessários alguns requisitos. Nessa transformação, o papel do espectador é importante.

O autor nos fala, também, que esse contato da humanidade com seu passado, com o presente e o futuro é “essencial para a própria vida e importante para a própria existência individual”. Portanto, se isso for verdadeiro, por que a História não pode ser um substituto da Arte?

Sendo a resposta negativa, podemos admitir que a Arte é um “elo” de ligação entre homens de épocas históricas diferentes, cujo contato se perdeu nos meandros do progresso tecnológico, em que a memória passou a ser apropriada pela escrita. Os homens se perderam uns dos outros, desconhecem seu passado e, por isso, carregam a angústia de terem uma identidade incompleta. A obra de arte é esse ponto de encontro para onde convergem homens em busca de um reencontro nesse grande “espelho” que é a arte.

Segundo Francastel:

Todo objeto de arte é um *ponto* de convergência no qual encontramos o testemunho de um número mais ou menos grande, porém que pode chegar a ser considerável, de pontos de vistas sobre o homem e sobre o mundo. (1972, p.19)

Mas, para que a arte desempenhe esse papel de “elo”, é necessário que cumpra o requisito básico de ser uma linguagem:

Se toda arte é linguagem, não é certamente no plano do pensamento consciente; quero dizer que todos os meios que estão à disposição do artista constituem da mesma forma signos, e que a função da obra de arte é significar um objeto, estabelecer uma relação significativa com um objeto.” E continua: “... a linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que propõe significar, enquanto na arte, uma relação sensível continua a existir entre signo e objeto. (Charbonier, 1989, p.98)

A contribuição de Nanda é de cunho antropológico e tem como objetivo explicar a arte em sociedades primitivas, nas quais, segundo ela “a arte refere-se tanto ao processo como aos produtos da habilidade humana aplicada a qualquer atividade que satisfaça as normas de beleza numa sociedade em particular.” (Nanda, 1994, p.335)

Referindo-se ao processo, a autora enfatiza que o gozo estético é

vivenciado desde a idealização do objeto na mente do indivíduo, perpassa o processo e não se esgota diante da obra pronta, porque ela está aberta ao diálogo com o público. Concepção e fruição acontecem simultaneamente.

Analisando estilo e sociedade, Fischer (1961) levanta hipóteses interessantes que achamos pertinentes ao nosso estudo. A partir das artes gráficas, o autor detectou que desenhos com grandes áreas vazias e nas quais há repetição de vários elementos simples e predomínio da simetria somada à ausência de limites externos, são característicos de sociedades igualitárias. Segundo ele, a multiplicação dos mesmos elementos no desenho é a representação simbólica de EGO e seus pares. Ressalta também que as relações interpessoais se baseiam em princípios igualitários, nas quais a interação acontece cara a cara entre iguais.

Nas sociedades hierárquicas, os desenhos integram vários elementos diferentes, as figuras têm limites externos e poucos ou nenhum espaço vazio. Donde resulta que nesse tipo de sociedade a segurança depende das relações com indivíduos localizados em vários lugares diferentes. Os limites simbolizam a importância das fronteiras entre indivíduos de níveis diferentes.

O nosso objeto de estudo acha-se respaldado pelas hipóteses de Fischer, porque a arte krikati é composta de elementos simples que se repetem em composições com grandes áreas vazias, bem equilibradas pela simetria.

Abordagens sobre arte indígena

A antropologia da estética ou antropologia da arte tem se debruçado sobre a produção material de povos indígenas e procura, dessa maneira, acercar-se dessas culturas pela via da arte.

Ao longo desse percurso, surgiram documentos importantes a respeito da função social da arte, suas técnicas, seus significados. Mas, se vasculharmos esses documentos, poucos são os que se atrevem a conceituar a arte indígena.

O próprio termo é por si só polêmico e há quem o considere

inadequado, da mesma forma que as designações “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte tradicional”, “arte nativa” e “arte índia” - algumas delas com carga pejorativa - colocando em oposição a arte indígena à da “sociedade ocidental”.

Essa situação tende a se complicar por não haver, na maioria das culturas outras que a ocidental, um termo específico equivalente a “arte”. Contudo, não é esse debate que nos interessa.

Na ausência de um termo aproximado, optamos por “arte indígena”, respeitando as diferenças existentes do espaço social das sociedades indígenas e da sociedade ocidental, mas sem juízo de valor que enalteça uma em detrimento da outra, entendendo que são formas específicas de expressão cujo estudo deve levar em conta a estrutura da sociedade.

Berta Ribeiro tem uma considerável produção sobre a arte dos povos indígenas brasileiros em seus trabalhos mais relevantes: “A arte plumária dos Urubu Kaapor” (1957), em conjunto com Darcy Ribeiro; “Diário do Xingu” (1979); “A arte do trançado dos índios do Brasil - um estudo taxonômico” (1985a); “Os estudos de cultura material: propósitos e métodos” (1985b); “Suma Etnológica Brasileira - Vol. 3, Arte Índia” (1987); “Dicionário de artesanato indígena” (1988); “Arte indígena e linguagem visual” (1989); “As artes na vida do indígena brasileiro” (1992), “Os índios das águas pretas” (1995). Neles, a arte é entendida como um “elemento de cultura” (1989:30), “uma insígnia, um emblema visual que singulariza os membros de um grupo em oposição a outros” (1989:13).

Lúcia Hussak Van Velthem estudou o trançado dos índios Wayana-Apalai (1984) em sua dissertação de mestrado intitulada “A pele de tuluperê: estudo dos trançados dos índios Wayana-Apalai” e a iconografia desse mesmo grupo em “Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana” (1992a). Essa mesma autora analisa a arte indígena em “Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos” (1992b) no qual entende a estética “como uma performance reveladora de aspectos individuais e sociais” (1992b:87), e continua afirmando que:

As representações visuais compreendem um

exercício contemplativo o qual representa uma forma de conhecimento, pois através da arte são transmitidas referências sobre a vida em sociedade: o sexo, a idade, o grau de parentesco, a filiação clânica, a metade exogâmica de seus membros e também noções acerca do mundo não social: a natureza e a sobrenatureza. (Van Velthen, 1992b, p.87-8)

Lux Vidal dedica-se especificamente ao estudo do grafismo indígena, a partir da pintura corporal dos Kayapó-Xikrin do Cateté (1992). Essa autora, tomando como referência Terence Turner, identifica a pintura corporal como uma “pele social” que se sobrepõe à pele biológica:

a pintura corporal sobrepõe uma segunda ‘*pele social*’ à pele biológica, desnuda, do indivíduo. Essa segunda pele, constituída de padrões estandardizados, exprime simbolicamente a ‘*socialização*’ do corpo humano: a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns. (Vidal 1992, p.143)

Regina Polo Müller estudou as artes gráficas contidas em potes de cerâmica de autoria dos Assurini do Xingu (1992; 1993) e as comparou com a pintura corporal, em que são aplicados os mesmos padrões gráficos. Ela analisa também a ornamentação corporal dos Xavante afirmando ser esta a linguagem própria dos grandes cerimoniais: “A pintura corporal Xavante marca, antes de mais nada, a participação do indivíduo em rituais e cerimônias, separando o cotidiano e a esfera doméstica da vida pública e cerimonial.” (1992, p.134)

Sonia Ferraro Dorta desenvolveu pesquisas entre os Bororo de Mato Grosso. A autora faz uma interessante abordagem sobre o “Pariko” (1981), um artefato plumário que representa a filiação de seu portador - seu status social - a cada um dos clãs que compõem essa sociedade, donde concluiu ser o “Pariko” detentor de um código de mensagens:

a importância social do diadema se expressa pela sua função de código transmissor de mensagens a respeito

dos grupos clânicos e suas subdivisões e da posição social de seus possuidores e portadores. E sendo de uso cerimonial, pertence à esfera masculina no mundo bororo. (Dorta, 1979, p.236)

Ao estudo da arte Karajá e dos Mehináku dedicou-se especificamente Maria Heloisa Fénelon Costa (1987) nas décadas de 1960-70. Ela relaciona a arte ao pensamento mítico e, portanto, as formas animais desenhadas pelos artistas desse povo às personagens zoomorfas dos mitos.

Enfim, Dolores Newton (1971 e 1988) desenvolveu estudos sobre a cultura material (os nós dos arcos de algumas tribos amazônicas) dos arcos e outros artefatos rituais Krikati; e Delvair Montagner Melatti sobre o “simbolismo dos adornos corporais Marubo” (1986), relacionando seu uso aos ritos de passagem e à posição social de cada pessoa.

Considerações finais

Dessas colocações, podemos inferir que, se a arte dos indígenas é um fato social que envolve aquela determinada comunidade como um todo, ela é coletiva e, conseqüentemente, o estilo também é coletivo e adquirido através de um processo de socialização.

O pensamento acima exposto é comungado pela maioria dos especialistas no assunto. Darcy Ribeiro nos oferece uma síntese que é o amalgamento dessas teorias. Esse autor inicia com o questionamento: “O que é arte índia?”:

Com esta expressão designamos certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Não todas elas, naturalmente, mas aquelas entre todas que alcançam tão alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético. Neste caso, a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta os homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados. Não se

trata de nenhuma necessidade imperativa como a fome ou a sede, bem o sabemos; mas de uma sorte de carência espiritual, sensível, onde faltam oportunidades para atendê-la; é de presença observável, gozosa e querida, onde floresce. (Ribeiro, D. 1987, p.29).

Ribeiro recorre, nessa formulação, a Lukács e Boas, entre outros. Boas é o precursor em estudos de cultura material de povos “primitivos”. Geógrafo de formação, nasceu na Alemanha em 1859 mas desde 1886 trabalhou nos Estados Unidos. Estudou as sociedades da Colômbia britânica (Canadá) onde recolheu contos e mitos. Em 1927 publicou “Primitive Art”, onde conclui que:

Todos os seres humanos, de uma maneira ou de outra, são sensíveis ao prazer estético e por quanto diferentes possam ser os ideais do belo, em qualquer lugar a apreciação estética apresenta as mesmas características: os rudes cantos dos Siberianos, as danças dos negros africanos, os mímicos dos indígenas californianos, as esculturas de pedra dos neozelandeses, as madeiras entalhadas dos melanésios, as esculturas do Alasca exercem naqueles que as produzem um fascínio não diferente daquilo que provamos quando escutamos uma canção, assistimos a uma dança artística ou admiramos uma obra ornamental, uma pintura ou uma escultura” (Boas, 1981, p.33).

e continua:

Não há povo, por duras que possam ser suas condições de vida, que dedique todo o seu tempo em busca de comida e moradia. Também entre as tribos mais pobres produzem-se trabalhos que são para elas fonte de prazer estético. (Boas, 1981, p. 33)

Para Lukács

A Arte corresponde a uma necessidade, e a um profundo sofrimento da humanidade, e a este

sofrimento se contrapõe o objetivo real, o mundo empiricamente inadequado tanto para o artista como para o público. Conseqüentemente, é preciso justapor a esta realidade “insuficiente” um mundo que esteja em conformidade com as suas exigências. E a arte é a grande válvula para a consecução desta necessidade (Lukács. apud Santos , 1996, p.19)

Entre os indígenas brasileiros, a preocupação com os aspectos não pragmáticos de objetos utilitários induz a afirmar que a necessidade de marcar, pela via do belo, certos artefatos e a própria pele é uma constante que se interpõe ao mundo natural e humano, ao mesmo tempo em que o homem oferece, através de seus utensílios, uma interpretação da natureza. Essa é uma das formas pela qual o homem “primitivo” se relaciona com um mundo do qual depende a própria existência.

A afirmação pareceria absurda, considerando que os indígenas se expressam através de padrões geométricos. Mas, segundo Lukács, também as formas chamadas abstratas são reflexos da realidade: “nossa análise das formas chamadas abstratas tem mostrado que, inclusive, elas são modos de refletir a realidade objetiva.” (Lukács, 1966, p.7)

A arte indígena, tal qual os nichos em que ela se realiza, é feita para ser “consumida”. Os objetos não são feitos para serem retidos e conservados, pois os padrões estéticos são de domínio do grupo e, por isso, não são perecíveis. É necessário levar em consideração o ato de produzir objetos artísticos:

Ao esquimó interessa o ato artístico não o produto dessa atividade. Um entalhe, como uma canção não é uma coisa, é uma ação. Quando você sente uma canção brotando de dentro, você a canta, quando você sente uma forma emergindo do marfim, você a liberta. (Carpenter, apud Ribeiro, B., 1989, p.16-7).

Um dos itens que gera polêmica quando se aplica o conceito de arte à cultura material dos indígenas refere-se à originalidade (critério usado para a arte ocidental). Ocorre que a arte primitiva é um sistema de

signos e, para ser inteligível, é necessário que permaneça inalterado: "... é um fenômeno de grupo, é constitutiva do grupo, só existe pelo grupo, pois a linguagem não se modifica, não se perturba à vontade" (Lévi-Strauss em entrevista a Charbonnier, 1989:55). Lévi-Strauss compara a arte "primitiva" à linguagem. Se se mudam os códigos, a comunicação se torna impossível e deixa de cumprir a sua função social.

Referências Bibliográficas

- BOAS, F. *Arte Primitiva - forme, simboli, stili e tecniche*. Torino (Itália): Boringhieri Ed., 1981
- CHARBONNIER. G. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Campinas (SP): Papirus, 1989.
- COSTA, M.H.F. O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku. In: RIBEIRO, B.G. (org.). *Suma etnológica brasileira. Vol. 3, Arte Índia*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 239-264.
- DORTA, S.F. Cultura material e organização social: algumas inter-relações entre os Bororo de Mato Grosso. In: *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Vol. XXVI. São Paulo: USP, 1979, p. 235-246.
- DORTA, S.F. *Pariko: Etnografia de um artefato plumário*. Coleção Museu Paulista. Etnologia. São Paulo: USP, 1981.
- FISCHER, J. Art Styles as Cognitive Maps. In: *American Anthropologists*, n. 63, 1961, p. 79-93.
- FRANCASTEL, P. *Sociologia del Arte*. Buenos Aires: Emecé Ed, 1972.
- LAVE, E.J.C. *Social taxonomy among the Krikati (Jê) of Central Brazil*. Cambridge: tese de doutoramento apresentada a Harvard University, 1967, mimeo.
- LUKÁCS, G. *Estética 2 - Problemas de la mimesis*. Barcelona - México, D.F.; Ediciones Grajalbo, 1966.

- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista - Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MELATTI, D.M. Simbolismo dos adornos corporais Marúbo. In: *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Vol. XXXI. São Paulo: USP, 1986, p. 7-41.
- MELATTI, J.C. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Kraho. In: SCHADEN, Egon. *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 139-148.
- MÜLLER, R.P. Mensagem Visuais na ornamentação corporal Xavante. In VIDAL, Lux (org). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Edusp, Fapesp; 1992, p. 133-142.
- MÜLLER, R.P. *Os Assuruni do Xingu - História e Arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- NEWTON, D. *Social and historical dimension of Timbira material culture*. Cambridge, Haward University. 1971, tese de doutoramento. mimeo.
- NEWTON, D. Nós de arco: explorações e sua microvariação e taxonomia. In: *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Vol. XXXII. São Paulo: USP, 1988, p. 235-266.
- NANDA, S. *Antropologia Cultural - Adaptaciones socioculturales*. Quito (Equador): Instituto de Antropologia Aplicada, 1994.
- QUEIROZ, M.I.P. Organização social e mitologia entre os Timbira de Leste. In: SCHADEN, Egon. *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, pag. 292-205
- RIBEIRO, B.G. *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- RIBEIRO, B.G. *A arte do trançado dos Índios do Brasil: um estudo taxonômico*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985a.
- RIBEIRO, B.G. Os estudos de cultura material: propósitos e métodos.

In: *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Vol. XXX. São Paulo: USP, 1985b, p. 13-41

RIBEIRO, B.G. A linguagem simbólica da cultura material. In: RIBEIRO, B.G. (org.) *Suma etnológica brasileira. Vol. 3, Arte Índia*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 15-28.

RIBEIRO, B.G. *Dicionário de artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, B.G. *Arte indígena e Linguagem Visual*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

RIBEIRO, B.G. As artes na vida do indígena brasileiro. In: GRUPIONI, D. (org.). *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de S.P., 1992, p.136-144.

RIBEIRO, B.G. *Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. São Paulo: Companhia das Letras e EDUSP, 1995.

RIBEIRO, D. Arte Índia. In: RIBEIRO, B. G. (org.). *Suma etnológica brasileira. Vol. 3, Arte Índia*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 29-64.

RIBEIRO, D & RIBEIRO, B.G. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Seikel S.A, 1957.

SANTOS, Y.L. A produção artística do ponto de vista sociológico. In: *Arte UNESP*, Vol. 12. São Paulo: UNESP, 1996, pp.11-21

VAN VELTHEM, L.H. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, D. (org.). *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992a, p. 83-92.

VAN VELTHEN, L.H. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In VIDAL, L. (org). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Edusp, Fapesp; 1992b, p. 53-65

VIDAL, L.B. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In VIDAL, L. (org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, EDUSP, Fapesp; 1992, p.143-189.