



Nos

DOSSIÊ

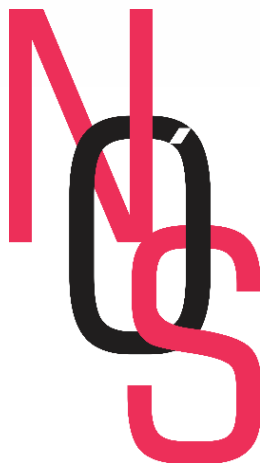
Artes, estéticas e
representações
Indígenas

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 07, Nº 02 - 2º SEMESTRE - 2023

ISSN 2448-1793





Apoio:



EXPEDIENTE

Editores do Dossiê:

Poliene Soares dos Santos Bicalho
Carlos Benítez Trinidad

Editores da Revista:

Ademir Luiz da Silva (UEG)
Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)

Editores Executivos da Revista:

José Eduardo Alcântara Lima (UEG)
Jovanir José Lopes Filho (UEG)
Pedro Almeida Costa (UEG)
Rafaela Duarte de Souza (UEG)
Renner Patrick Cesário Vilela (UEG)

Revisor de língua portuguesa:

Roberta do Carmo Ribeiro (UEG)

Revisor de língua estrangeira:

Adriana Aparecida Silva (UEG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
Jacqueline Siqueira Vigário (UFG)

Conselho Científico (pareceristas):

Alcides Freire Ramos (UFU)
Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Edgar Silveira Franco (UFG)
Edgard Vidal (CNRS/FR)
Giuliana Vila Verde (UEG)
Julierme Sebastião Moraes de Souza (UEG)
Marcos Silva (USP)
Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Rosangela Patriota Ramos (UFU)
Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Valmor da Silva (PUC/GO)

Pareceristas Ad hoc

André Luiz de Souza Filgueira / Universidade Federal do Pará
Anna Paula Daher / Universidade Federal de Goiás
Celina Almeida Manso / Universidade Estadual de Goiás
Cilene M. Pereira / Universidade Vale do Rio Verde (UninCor)
Claudia MosqueraRosero-Labbé / Universidad Nacional de Colombia (Colômbia)
Eduardo Gusmão de Quadros / Universidade Estadual de Goiás
Elisângela Gomes / Universidade Federal de Goiás
Euzébio Fernandes de Carvalho / Universidade Estadual de Goiás
Fernando Macias Aranda / Universitat de Barcelona (Espanha)
Glauber Lopes Xavier / Universidade Estadual de Goiás
John Anton Sanchez / Instituto de Altos Estudios Nacionales (Equador)
Jordana Barbosa / Universidade Estadual de Campinas
Jorge Luís Rodrigues dos Santos / Sec. Educação do Rio de Janeiro
José Fábio da Silva / Universidade Federal de Goiás
Karla Castanheira / Universidade Federal de Goiás
Luiz Augusto Coimbra Rezende Filho / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maíra Teixeira Pereira / Universidade Estadual de Goiás
Mariza Fernandes / Universidade Federal de Goiás
Paulo Petronilio Correia / Universidade de Brasília
Pedro Henrique Máximo / Universidade Estadual de Goiás
Rafael Franco Coelho / Universidade Federal de Goiás
Rafael Pereira da Silva / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Renato Vieira / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Roseli Tristão Maciel / Universidade Estadual de Goiás
Sandra Rodart Araújo / Universidade Estadual de Goiás
Sildemar Alves da Silva Kunz / Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas
Suzanne Harris / Pesquisadora Independente (Inglaterra/Malawi/ Argentina)
Vanilda Maria de Oliveira / Universidade do Estado de Mato Grosso

Diagramação e arte:

Pedro Almeida Costa (UEG)

Imagens da capa:

LioniziaGoyá

Artista desta edição:

LioniziaGoyá

INDEXADORES

Indexadores





Observador

Texto Poético Visual Série: Eu sou quem sou
Óleo sobre tela - 0,70 X 0,50 cm

Índice

EXPEDIENTE	02
APRESENTAÇÃO Poliene Soares dos Santos Bicalho / Carlos Benítez Trinidad	09
DOSSIÊ: ARTES, ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS E SOBRE INDÍGENAS Organizadores: Poliene Soares dos Santos Bicalho / Carlos Benítez Trinidad	
ENTREVISTA (por Carlos Benítez Trinidad e Poliene Soares dos Santos Bicalho) ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS com ELS LAGROU	17
ENSAIO ARTÍSTICO DESENHOS DO MENINO ÆWA Associação do Povo Æwa - Brasil - TO / Kamutaja Silva Æwa	38
PRODUÇÃO DE CERÂMICA NA RESERVA INDÍGENA KADIWÉU: ARTEFATO DE ARTE? ARTE DE FATO? Vânia Perrotti Pires Graziato / Giovani José da Silva	45
"CABEÇA DE PEIXE É BOM PRA MEMÓRIA": RETOMADA NA OBRA DE MOARA TUPINAMBÁ Leandro Raphael de Paula / Jane Marques	90
É ÍNDIO QUE CHAMA? PERFORMANCES VISUAIS NA ESCOLA INDÍGENA MARIA VENÂNCIA ALMOFALA/CE (2017) Janaína Ferreira Fernandes	109
DOS RITUAIS E ESPÍRITOS: REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA PAUMARI Larissa Lacerda Menendez / Ana Caroline Amorim Oliveira / Ricieri Carlini Zorzal	138

CONTRA-NARRATIVAS INDÍGENAS NAS CANÇÕES DE KAÊ GUAJAJARA Maria Aparecida da Silva Medeiros / André Luis Campanha Demarchi	158
O PAPEL DO PROFESSOR DE LÍNGUA PORTUGUESA NA MEDIAÇÃO E COMPREENSÃO DE LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA Vanessa Hãtxu de Moura Karajá / Marcelene Batista Cunha / Maria Célia Gomes de Souza	178
AS EXPRESSIVIDADES ARTÍSTICAS DOS KAYAPÓ DO SUL SOB O OLHAR DOS VIAJANTES POHL E SAINT-HILAIRE José Eduardo Alcântara Lima / Poliene Soares dos Santos Bicalho	195
POVOS INDÍGENAS, ORIENTAÇÕES CURRICULARES E MANUAL DO PROFESSOR DE HISTÓRIA: ESTREITANDO O OLHAR NO ANO DO BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL Ordália Cristina Gonçalves Araújo	222
O PERIGO INDÍGENA NA FUNDAMENTAÇÃO DO DISCURSO DA DECADÊNCIA NA CONQUISTA DO SERTÃO DE AMARO LEITE, NO SÉCULO XIX Maria Juliana de Freitas Almeida	251
PERFIL DO ARTISTA LIONIZIAGOYÁ por Léa Zumpano França	276
por Ana Luiza de Lima Guimarães	279
por Elizabeth Abreu Caldeira Brito	282
por Ivone Gomes de Assis	284
por Nonatto Coelho	287



Jurema

Texto Poético Visual Série: O não grito da Mulher
Óleo sobre tela e assemblage de memória - 0,60 X 0,50 cm

Apresentação

por ***Poliene Soares dos Santos Bicalho***
e ***Carlos Benítez Trinidad***

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377413>

Carlos Benítez Trinidad



Historiador, mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidad de Sevilla e doutor em História de América Latina pela Universidade Federal da Bahia / Universidad Pablo de Olavide. Fundador e membro do Conselho Editorial da Revista-Rede Iberoamérica Social. Atualmente, seus principais interesses de pesquisa são: o poder simbólico dos povos indígenas durante a ditadura; as heranças coloniais no imaginário contemporâneo brasileiro.

Poliene Soares dos Santos Bicalho



Possui graduação e mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás; doutorado em História Social pela Universidade de Brasília; e Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Atualmente é professora titular da Universidade Estadual de Goiás.

DOSSIÊ ARTES, ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS

Apresentação

A diversidade indígena no Brasil e no mundo é fato inquestionável, além de representativa cultural e socialmente, em vários aspectos. Nesse sentido, podemos falar da existência de diversas artes e estéticas indígenas, com inúmeras expressões entre povos e culturas; além de diferentes abordagens de pesquisas produzidas por indígenas e não indígenas quanto às artes, estéticas e representações socioculturais. Sob a perspectiva indígena, ressalta Lúcia Hussak van Velthem, falar em artes e estéticas (sempre no plural quando se tratar de povos indígenas),

...requer a consideração de um conjunto muito amplo de técnicas, materiais, práticas, conceitos, representações que participam estreitamente das dimensões da vida cotidiana e das práticas rituais. O que o pensamento ocidental entende como arte não encontra correspondente nas sociedades ameríndias e, assim, sua definição e circunscrição, para ser bem sucedida, deve ser efetivada em primeiro lugar por seus criadores e produtores. Entender as estéticas indígenas requer a aceitação de seus próprios termos, a consideração de como os Wayana, Wajãpi, Kuikuro, Munduruku, Baniwa, Desana, Araweté, Xikrin, Karajá, Tariana, EneweneNawe e muitos outros a vivem (*In*: DAMIÃO & BRANDÃO, 2019, p. 15).

Para tanto, entendemos que falar em artes indígenas requer uma percepção teórica e metodológica própria, e que seja capaz de conceber arte e estética a partir de referenciais e perspectivas distintas daquelas comuns ao universo eurocêntrico. Ou seja, demanda o deslocamento de nossas próprias convicções e visões de mundo, para somente então compreender como o outro diferente de nós enxerga o ato de transformar coisas, matéria e espírito, em outras coisas repletas de novos sentidos e sensações imbuídas de beleza, inquietação, angústia, prazer, revolta, medo, deleite, intencionalidade, funcionalidade etc. Nesse sentido, os estudos culturais e pós-coloniais, que se propõem à ruptura com os paradigmas teóricos ocidentais clássicos, com vistas à produção de conhecimentos fincados em nossas próprias realidades, alicerçam as reflexões que norteiam os artigos que compõem este Dossiê. Compactuamos, assim, com a visão de Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 21):

En efecto, la ciencia social contemporánea no ha encontrado aún la forma de incorporar el conocimiento subalterno a los procesos de producción de conocimiento. Sin esto no puede haber descolonización alguna del conocimiento ni utopía social más allá del occidentalismo. La complicidad de las ciencias sociales con la colonialidad del poder exige la emergencia de nuevos lugares institucionales y no institucionales desde donde los subalternos puedan hablar y ser escuchados. **Es en este sentido, siguiendo a Nelson Maldonado-Torres (2006), que hablamos de un 'giro decolonial', no sólo de las ciencias sociales, sino también de otras instituciones modernas como el derecho, la universidad, el arte, la política y los intelectuales.** El camino es largo, el tiempo es corto y las alternativas no son muchas. Más que como una opción teórica, el paradigma de la decolonialidad parece imponerse como una necesidad ética y política para las ciencias sociales latinoamericanas. (Grifos nossos)

A partir desse pressuposto, o **Dossiê Artes, Estéticas e Representações Indígenas e sobre Indígenas** foi pensado com o objetivo de receber artigos, ensaios e resenhas que se debruçassem sobre os mais diversos temas inerentes às três categorias básicas presentes no título do Dossiê – Artes, Estética e Representações –, tais como: Etnofotografia; Autorias Indígenas; Literatura Indígena; Audiovisual Indígena; Sensibilidades Indígenas; Representações Indígenas; Arte, Política e Movimentos Indígenas; entre muitos outros assuntos que se conectem com a proposta em tela, em diferentes tempos e espaços.

Ao todo, o Dossiê comporta uma entrevista, um ensaio e nove artigos. A entrevista foi nos cedida, generosamente, pela professora Els Lagrou, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, referência nos estudos relativos às artes e estéticas indígenas no Brasil. Sua entrevista localiza o leitor no tema geral proposto pelo Dossiê, perpassando aspectos teóricos e metodológicos da Antropologia da Arte; a importância das artes indígenas para a emancipação do pensamento sobre arte e estética em nossa sociedade, com vistas ao reconhecimento da diferença; e a trajetória de formação e consolidação deste campo do saber. Diante das reflexões de Lagrou, as epistemologias e estéticas indígenas podem ser tomadas como ferramentas interculturais de potencial compreensão holística de um mundo cada vez mais degradado e esgotado.

O ensaio escrito por Kamutaja Silva Āwa – pedagoga pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e presidente da Apãwa (Associação do Povo Āwa) – resulta de uma

breve reflexão sobre os desenhos produzidos pelo artista indígena autodidata *JawanawaBaidjawariÃwa*, seu sobrinho. Em suas palavras, “Jawanawa nasceu com o dom do *ipajé* e tem a sensibilidade de ver pessoas que já se foram”; além de alcançar com sua arte dois importantes objetivos: “a resistência do povo *Ãwa*” e a “própria relação das pessoas que estão em torno do artista e as suas representações”.

Vânia Perrotti Pires Graziato e Giovani José da Silva nos presenteia com um artigo intitulado “Produção de cerâmica na reserva indígena Kadiwéu: artefato de arte? arte de fato?”, que atualiza aspectos importantes da arte em cerâmica do povo *Kadiwéu* como uma expressão do ser próprio, a partir de uma pesquisa que tem por objetivo verificar como esta produção é apresentada nos registros que há sobre este povo desde o final do século XIX até a atualidade. O estudo abarca desde a coleção etnográfica de Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano (1892 e 1897), até a coleção que o Darcy Ribeiro reuniu na convivência com os *Kadiwéu* (1947 / 1948), para fechar com algumas coleções particulares recolhidas no início do século XXI.

No artigo “Cabeça de peixe é bom pra memória”: retomada na obra de Moara Tupinambá a análise aborda os tensionamentos que a arte indígena cria com os padrões eurocêntricos de Arte e propõe uma reflexão a partir da noção de decolonialidade como chave de leitura que tenha mais coerência com a produção estética de uma artista indígena. A partir desta opção teórica, Leandro Raphael de Paula e Jane Marques analisam detidamente a trajetória pessoal e profissional da artista indígena Moara Tupinambá e a sua obra “Cabeça de peixe é bom pra memória” em específico.

Em “É índio que chama? Performances visuais na escola indígena Maria Venância”, o povo indígena Tremembé de Almofala, do litoral do Ceará, foi o escolhido pela autora para realização de sua pesquisa de doutorado em Antropologia. Após uma incursão etnográfica de dez meses na comunidade, Janaína Ferreira Fernandes produziu um ensaio fotográfico como objetivo de trazer para debate as imagens e auto-imagens

da etnicidade indígena e o que ela implica social, política e historicamente para as populações que a reivindicam.

O povo Paumari do Amazonas e a reflexão sobre a sua música compõem o mote de análise do artigo “Dos rituais e espíritos: reflexões sobre a música Paumari”, escrito por Larissa Lacerda Menendez, Ana Carolina Amorim Oliveira e Ricieri Carlini Zorzal, a partir dos rituais tradicionais de iniciação feminina. A metodologia consiste em análise bibliográfica e relato etnográfico, e as principais referências teóricas abordam estudos da etnomusicologia e os estudos críticos decoloniais.

O artigo “Contra-narrativas indígenas nas canções de Kaê Guajajara” tem por objetivo analisar a vida e a obra da indígena, cantora e multiartista Kaê Guajajara, através do conceito de contra-narrativas indígenas (Demarchi, 2020) presentes em suas canções. Para tanto, Maria Medeiros e André Luiz Campanha Demarchi fazem uma breve biografia da rapper Kaê Guajajara, que é apresentada com o intuito de compreender o contexto em que a artista está inserida; e, em seguida, analisam a sua trajetória de vida e importante contribuição para a luta dos povos originários, por consequência.

A Literatura Indígena e o seu papel nos espaços educativos são temas centrais do artigo “O papel do professor de língua portuguesa na mediação e compreensão de Literatura Indígena Brasileira”, Vanessa Hãtxu de Moura Karajá, Marcele Batista Cunha e Maria Célia Gomes de Souza realizam uma abordagem histórica e conceitual da Literatura Indígena, além de analisar criticamente as categorias literaturas indianista, indigenista e indígena no Brasil; na continuação, são propostas algumas reflexões sobre a importância do tema e o protagonismo docente como difusor desta literatura na escola.

Buscar nas expressividades artísticas do povo Kayapó do Sul a sensibilidade que desperta o encanto e ajuda na redução da ignorância e dos preconceitos em relação aos povos originários brasileiros é o objetivo principal do artigo “Expressividades artísticas

dos Kayapó do Sul sob o olhar dos viajantes Pohl e Saint-Hilaire”, escrito por José Eduardo Alcântara Lima e Poliene Soares dos Santos Bicalho a partir das contribuições dos viajantes Saint-Hilaire e Emanuel Pohl, em cujas narrativas identificou-se aspectos das expressões artísticas dos Kayapó do Sul, em matéria do que aqui denominamos de artes e estéticas indígenas.

O aporte teórico-epistemológico da Interculturalidade Crítica (ou Decolonialidade) é a espinha dorsal do artigo “Povos indígenas, orientações curriculares e manual do professor de história: estreitando o olhar no ano do Bicentenário da Independência do Brasil”, de Ordália Cristina Gonçalves Araújo, no qual, a partir de uma leitura crítico-analítica das textos da BNCC, reflete sobre os debates contemporâneos em relação à diversidade cultural no Brasil e às histórias indígenas (in)visibilizadas nos currículos escolares e aponta para a necessidade de reescrita das histórias produzidas.

No artigo “O perigo indígena na fundamentação do discurso da decadência na conquista do Sertão de Amaro Leite, no Século XIX”, Maria Juliana de Freitas propõe uma reflexão sobre a conquista dos povos indígenas, através de narrativas acerca da Província de Goiás, relacionando-a ao fim da crise econômica. Ressalta-se que os povos indígenas estavam presentes nas diversas localidades e grupos sociais, inclusive no Sertão de Amaro Leite, e o modo como o discurso da decadência foi elaborado impactou diretamente os povos indígenas que ali habitavam, e possibilitou a conquista do seu território.

Desejamos uma boa leitura!



Consumida

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido e de renda - 2017 - 0,80 x 0,90 cm

DOSSIÊ

**Artes, Estéticas e
Representações
Índígenas
e sobre Indígenas**

Entrevista

com **ELS LAGROU**
por **Carlos Benítez Trinidad e**
Poliene Soares dos Santos Bicalho

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8379962>

ESTÉTICAS E REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS

Poliene Soares dos Santos Bicalho



Possui graduação e mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás; doutorado em História Social pela Universidade de Brasília; e Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Atualmente é professora titular da Universidade Estadual de Goiás.

Carlos Benítez Trinidad



Mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidad de Sevilla e doutor em História de América Latina pela Universidade Federal da Bahia e a Universidad Pablo de Olavide. Fundador e membro do Conselho Editorial da Revista-rede Iberoamérica Social. Tem estudado o poder simbólico dos povos indígenas durante a ditadura. Atualmente, seu principal interesse de pesquisa são as heranças coloniais no imaginário contemporâneo brasileiro.

Elsje Maria Lagrou



Professora Titular do Departamento de Antropologia do IFCS-UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA). Pesquisadora do CNPq. Seus interesses de pesquisa incluem a etnologia ameríndia, seus regimes ontológicos, sociais e estéticos, assim como a antropologia das formas agentivas e expressivas.

Elsje Maria Lagrou, mais conhecida como **Els Lagrou**, é professora titular do Departamento de Antropologia do IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. Fez doutorado em Antropologia Social entre os anos de 1992 e 1998, sob orientação dupla de duas grandes referências do campo da Antropologia da Arte e Estéticas Indígenas: Joana Overing, da University of St. Andrews, Escócia; e Lux Vidal, da Universidade de São Paulo, Brasil.

A tese defendida em 1998 é considerada um marco acadêmico-científico para os estudos relativos à Antropologia da Arte no Brasil, intitulada *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Desde então, orientou e orienta trabalhos importantes para o avanço e reconhecimento das pesquisas relativas às artes e estéticas indígenas, como a tese *Arte, terra indígena. Caminhos e relações da arte indígena contemporânea entre mundos*, de Nina Vincent Lannes, defendida em 2021; e de André Demarchi, *KukràdjàNhipêjx - Fazendo Cultura - Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre - Kayapó*, defendida em 2014. É autora de várias obras de referência para todas as pesquisas e curiosos que buscam conhecer um pouco mais sobre este universo ainda pouco conhecido e respeitado, o das Artes Indígenas no Brasil, entre as principais, estão: *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*, 2007; *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, 2016; *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*, 2014, que organizou com o francês Carlo Severi; e *Arte indígena brasileira: agência, alteridade, relação*, 2010.

Mesmo em meio a inúmeras tarefas a cumprir, que ampliam em progressão geométrica na vida de toda/o professora/or universitária/o no final do ano, Els Lagrou, com imensa generosidade, e após insistência incomum de nossa parte – o que se explica diante da consciência de sua relevância e importância para a composição deste Dossiê sobre **Artes, Estéticas e Representações Indígenas** –, conseguiu se organizar para nos ceder esta valiosa entrevista, que certamente impactará positivamente àqueles que se dispuserem à imersão em mundos outros além dos seus, para tanto, como a própria Els Lagrou finaliza esta instigante conversa, “Basta querer ver para que um novo mundo de possibilidades relacionais e ontológicas se abra, não somente para os aprendizes de antropólogo, mas para todos que querem e podem ver”.

Poliene/Carlos:

Como uma das pesquisadoras mais importantes e respeitadas em matéria de artes indígenas no Brasil, autora de vários livros e artigos sobre o tema, em poucas palavras, como definiria este universo? Quais suas principais características? O que torna estas artes alvo de tantas críticas, objeções, recusas? A ignorância e o desinteresse – justificado por discursos hegemônicos herdeiros do colonialismo do poder – que paira na maioria dos grupos sociais sobre os povos indígenas explicariam esse descaso?

Els Lagrou:

As artes indígenas são artes de produzir a vida, de produzir corpos belos, fortes e saudáveis. São técnicas estéticas e rituais que implicam em uma arte do *bem viver* que concebe o engendramento de novos corpos de humanos e não humanos, celestes e ‘terrâneos’, como intrinsecamente interligados. Quando os mitos ameríndios nos ensinam que o que temos aqui são mundos povoados de “gente-adorno”, lidamos com uma ciência do estar conectado. Ailton Krenak diz que, para seus parentes, “o homem é o enfeite do mundo”. Os

Maxakali/Tikmu'un contam como as mulheres surgiram de contas de pedra verde. Os *Wayana* chamam as plantas de “enfeites do roçado”.

Para os *Mamaindê* Nambikwara, como para o filósofo surrealista Walter Benjamin, os “Ornamentos são colônias de espíritos”; no caso *Mamaindê*, são os colares que contêm e mantêm o espírito perto do corpo e esses colares habitam tanto o interior quanto o exterior do corpo. Também para os *Piaroa*, as contas de granito preto contêm os pensamentos que capacitam as pessoas a produzirem vida; originalmente perigosos e tóxicos, pois são os excrementos da anta-anaconda ancestral, essas contas *Piaroa* são lavadas em noites de lua cheia nas cascatas celestes da divindade *Sherehu* por intermédio do canto do xamã *Ruwang*. Para os *Marubo*, como nos explica Nelly Varin Mema Marubo, em sua bela dissertação sobre o “conhecimento que mora nas pontas dos dedos”, os colares de aruá são a materialização do pensamento que liga as pessoas às fontes da vida, como as conchas das quais são feitas as contas, ligadas às fontes dos rios de água doce. Varin Mema ouviu das suas tias anciãs que aquelas ou aqueles jovens *Marubo*, que andam pelo mundo sem esses enfeites são como o ‘povo minhoca’ que não tem rumo e esquece dos seus parentes.

No mito *Desana*, a gente-peixe vira gente quando, saindo da cobra-canoa, coloca os enfeites, cocares de penas e colares de quartzo. E a avó do universo sai do pensamento a partir da junção de vários artefatos-enfeites, como explica Luís Lana *Desanano* seu livro *Antes o mundo não existia*: a avó surge da junção do porta-charuto, o próprio charuto, o banco, o cocar de penas. É fumando que a avó do universo engendra o mundo, pensando sua própria existência, assim como a dos demais.

Para os *HuniKuín*, uma mesma palavra *dau* significa remédio, veneno, enfeite e encanto. Aqui plantas e enfeites se encontram no fazer e desfazer dos corpos. Durante o ritual xamanístico de ingestão do *nixipae* (*ayahuasca*), os enfeites e as pinturas jogados pelos duplos (espíritos) dos animais caçados sobre o espírito do olho, duplo do caçador, são índices de processos de devir, porque a pessoa coberta com os enfeites de outro povo/espécie se transforma nestes

seres, o que faz com que esses processos de devir precisem ser interrompidos através do canto apropriado, para que a pessoa possa voltar a seu corpo humano. Voltar a seu corpo de humano, no canto, se faz retirando os enfeites e a roupa da gente-queixada, gente-cairara, gente-jiboia e outras tantas gentes-espécies que o cobriram com os seus. Vemos assim como a estética, os cantos, os desenhos e os enfeites fazem parte do processo de engendramento e transformação das formas que habitam a floresta, um ambiente habitado por outros sujeitos, além dos humanos.

A ideia de uma arte separada da vida, e de uma esfera do 'sagrado' separada de uma suposta esfera do 'profano', onde se fabricam pessoas, roçados e artefatos, não faz sentido aqui. Porque a matéria não é considerada inerte, não espera passivamente que alguém, algum sujeito transcendental lhe imponha uma forma. Os materiais transportam suas próprias potencialidades de engendramento, são as substâncias os veículos do espírito. O surgir das formas no desenrolar da vida é eminentemente estético e para os povos indígenas este processo é totalmente pluriverso; a sociodiversidade tão apreciada pelos povos ameríndios – que apreciam e respeitam muito as diferenças estilísticas de cada grupo e de cada espécie na pintura, plumária, tecelagem e cestaria –, se encontra também na agrobiodiversidade que estes mesmos povos produzem e deixam proliferar nos seus roçados, quando preferem plantar uma multiplicidade cromática de tipos de cada espécie de fava, mandioca ou milho, em vez de um só tipo, como acontece na monocultura que tomou conta do mundo. As pequenas variedades de cor, cheiro, gosto e forma dos alimentos constituem um prazer estético que caracteriza a culinária ameríndia, que privilegia na pesca e na caça a mesma pluralidade de formas e gostos que celebra no plantio e na fabricação de corpos que pertencem a coletivos específicos. Os corpos se parecem não somente por causa das pinturas e adornos que caracterizam seu coletivo, mas também pelo que comem e pelo modo que preparam os alimentos.

A estética permeia a vida e não separa os coletivos indígenas do ambiente que ajudam a criar. É hoje amplamente sabido e demonstrado pelas pesquisas

arqueológicas e etnobotânicas mais recentes que a Floresta Amazônica nunca foi virgem, que ela é, pelo contrário, o efeito de uma cosmopolíticamulti-espécie, de uma cuidadosa diplomacia interespécie que tem o xamã como intermediário entre o mundo dos seres-imagens que zelam pela caça e os humanos que dela dependem para viver. Uma explicação minuciosa desta delicada interdependência pode ser encontrada no grande manifesto cosmopolítico do xamã Davi Kopenawa no livro que concebeu junto com Bruce Albert, 'A queda do céu'. O que torna essa cosmopolíticamultiversa dos povos originários, responsável pela riqueza em biodiversidade das florestas e do Cerrado, alvo de tanta crítica por parte dos invasores de suas terras? A obstinação em mostrar, pela sua própria resistência e sobrevivência, a possibilidade de modelos socioeconômicos radicalmente diversos do sistema capitalista no qual a sociedade envolvente insiste em tentar capturá-los.

É somente quando nosso modelo começa a mostrar seus limites, com a inevitável crise climática que ameaça de fato nossa sobrevivência na terra, que os expoentes do capitalismo tardio começam a querer prestar atenção nestas outras possibilidades de viver no mundo, de povos originários que o habitavam sem destruí-lo. E quanto mais a ciência e, aos poucos, a própria imprensa se rendem às evidências desta nova era do Antropoceno, e começam a alertar empresários e detentores do grande capital para a urgência de uma mudança de rumo, mais ameaçador se torna esta nova realidade para aqueles que preferem não ver, que não conseguem conceber um universo distinto daquele que gira em torno do aumento infindável da produção de novas mercadorias; é deste 'abismo cognitivo', nas palavras de Ailton Krenak, desta impossibilidade de olhar para o mundo de outro modo que como se fosse 'um bolo de aniversário a ser devorado pelos humanos', que surge o negacionismo autoritário que se alimenta da disseminação das *Fake News*, um fenômeno que ameaça as democracias, não somente aqui, mas pelo mundo afora.

Poliene/Carlos:

Vivemos sob as coordenadas culturais eurocêntricas ainda, infelizmente. O que é interessante, da concepção indígena da arte, segundo suas pesquisas, é que os artefatos são como quase que corpos, e corpos são concebidos em termos de artefatos. Isso quebra completamente a lógica ocidental na qual estamos inseridos, e que é transversal à estética, às relações sociais e, inclusive, de poder na nossa sociedade. A capacidade indígena para não só conviver/aceitar a diversidade, mas fazer disso algo belo é muito inspirador. A senhora acha que as artes indígenas – como prefere denominar, no plural, Lúcia van Velthem – têm uma dimensão pedagógica não explorada e que poderia ser uma potencial ferramenta na formação das novas gerações, submetidas a um bombardeamento de padrões estéticos e comportamentais muito agressivos e homogeneizantes?

Els Lagrou:

Acho que sim, as artes de viver indígenas, que se caracterizam por uma extrema tolerância e fascínio pela pluralidade das formas existentes no mundo e pela alteridade que nunca é aniquilada, mas cuidadosamente incorporada, depois de passar, sempre, por um elaborado processo de ‘pacificação estética’, esse estilo de se relacionar com o mundo e os seres que o habitam é definitivamente um estilo muito mais sustentável do que aquele que o Ocidente inventou há alguns séculos e insistiu em exportar para todos os cantos do mundo e impor a todos os povos que habitavam áreas ricas em recursos dos quais a máquina de produção industrial precisava para sua interminável expansão.

Como disse Edmund Leach muitos anos atrás, quem quer entender a ética de um povo precisa estudar sua estética. A estética indígena é uma estética do diverso, a nossa, segundo o diagnóstico preciso de Pierre Bourdieu, é a estética da distinção, da exclusão e do bom gosto que se constrói sobre o desgosto. Temos aí as raízes da negação, a negação de outros modos de ser e de outros mundos possíveis além daquele revelado pela crença nas verdades únicas.

O impulso de nossa tradição criativa de origem judaico-cristã é iconoclasta, desde seus primórdios religiosos, quando a tradição monoteísta se construiu sobre uma complexa relação de amor e ódio com relação às imagens, uma relação cujo 'duplo vínculo' Batesoniano foi muito bem compreendido e demonstrado por Bruno Latour na sua exposição chamada '*iconoclash*'. O *iconoclash* se dá quando, depois de destruir uma imagem, o crítico com o martelo na mão, que acusa o outro de acreditar cegamente em imagens que ele mesmo criou, para para pensar se ao destruir 'o mal' que ele mesmo inventou, ou seja, a 'superstição' do Outro crédulo, pagão, ingênuo, ele não teria destruído também, sem querer, algo muito precioso.

Acho que chegamos neste momento numa crise de consciência da sociedade metropolitana e urbana, que chegou ao ponto de se perguntar se, com todo esse afã civilizador de querer transformar o mundo inteiro numa grande cidade consumidora, não teríamos também destruído algo muito precioso que é preciso resgatar antes que seja tarde. Este algo precioso pode ser resumido na ideia de que as 'ontologias relacionais', pelas quais rezam as sociedades não Ocidentais, são ontologias que levam a sério as relações subjetivas que nos ligam a outros seres não humanos; o que faz com que zelem pelo equilíbrio das relações entre os humanos e os seres não humanos que permitem nossa existência nesse planeta, como os animais, as plantas, as constelações. Esta relação contrasta com a 'ontologia dualista' que caracteriza o Naturalismo moderno que opõe Natureza e Cultura, como se opõe o objeto passivo e o sujeito da razão. Cada vez mais cientistas estão se dando conta desta questão e é essa descoberta que faz com que os povos que resistem nas margens e não abrem mão da sua relação com a terra de onde tiram seu sustento ganhem, de repente, um interesse enorme, tanto para o mundo da ciência quanto para o mundo da arte.

Poliene/Carlos:

A antropóloga Alcida Rita Ramos assegura que as sociedades latino-americanas estão construídas sobre as ruínas dos povos indígenas destruídos, silenciados e até certo ponto, parasitados, pois, além do desprezo e do apagamento, há uma necessidade voraz de consumo simbólico do que é indígena, ainda que como ‘curiosidade exótica’, basicamente. Deveria haver um maior apoio público e da própria sociedade – acadêmica e em geral – quanto ao conhecimento, valorização e estima pelas artes indígenas no Brasil?

Els Lagrou:

Não há dúvida de que as Américas como um todo, do Norte ao Sul, se construíram sobre as ruínas das sociedades indígenas e de que se tentou silenciar os povos indígenas de todas as maneiras possíveis, desde as campanhas de extermínio, passando pelos diversos processos de tentativa de assimilação; desde a evangelização, católica, protestante e evangélica, os internatos onde era proibido falar a língua, adoções forçadas para romper os laços de parentesco e de memória, pelo trabalho forçado, endividamentos de toda sorte, roubo de suas terras, confinamentos em áreas pequenas onde a auto-sustentabilidade se tornou impossível... A história dos povos indígenas do Norte, Estados Unidos e Canadá, foi ainda mais trágica que a dos indígenas do Sul no sentido do seu apagamento físico quase total, enquanto em muitos países da América Latina grande parte da população continua indígena. Mas os coletivos indígenas resistiram e resistem, do Norte ao Sul, e depois de períodos de invisibilidade, estratégia de sobrevivência, veio o momento de expressiva ‘re-indigenização’ do mundo, de muitos grupos que ressurgem e reivindicam sua ancestralidade indígena. E aqui de novo, na medida em que esse movimento de retomada e ressurgimento ganha força, o movimento contrário também ganha em expressividade, como vimos neste último governo que está prestes a sair de cena

e que elegeu a causa ambiental e indígena como inimigo do Estado e do capital, acelerando em tempo recorde o ritmo de invasões de terras indígenas e de queimadas das florestas e dos cerrados ainda existentes.

Discordo, no entanto, em um ponto importante com Alcida Rita Ramos, e este ponto é de crucial importância para a Antropologia e a Etnologia ameríndia, um ponto que argumentei em um texto chamado ‘Copérnico na Amazônia’. Quando Eduardo Viveiros de Castro publicou seu artigo ‘Perspectivismo e Multinaturalismo’, já se vão mais de vinte anos, – este artigo-síntese de uma filosofia indígena ameríndia reveladoramente distinta da nossa, e resultado de esforço combinado de uma etnologia internacional de alta qualidade da qual participaram nomes hoje internacionalmente conhecidos como Descola, Ingold, Overing, mas também toda uma geração de etnólogos brasileiros, franceses e ingleses da mais alta qualidade, entre os quais KayArhem e Tania Stolze Lima, que introduziram a ideia de perspectiva –, não havia dúvida de que a Antropologia tinha voltado a interferir no campo do pensamento filosófico e das humanidades. Este feito foi imediatamente diagnosticado por Claude Lévi-Strauss, que atribuiu à Antropologia brasileira este mérito de ter dado o primeiro passo da volta à filosofia indígena. A Etnologia ameríndia, ou seja, o pensamento ameríndio traduzido para o mundo da alta teoria, foi corresponsável pela chamada ‘virada ontológica’ nas ciências humanas e além. E esta nova onda veio com um recado político potente: a de que temos que levar o pensamento indígena extremamente a sério.

Alcida Rita Ramos, no entanto, escreveu, logo depois do aparecimento do artigo sobre ‘Perspectivismo’, um artigo em inglês, para um público americano, no qual afirmava que Viveiros de Castro estaria exotizando o pensamento ameríndio; ela alertava para os perigos políticos desta exotização e insinuava que os etnólogos brasileiros que dialogavam com esta teoria seriam meras réplicas acríticas do mestre. A história acadêmica dos últimos vinte anos prova que ela estava enganada com relação ao potencial político e intelectual desta nova formulação filosófica de origem ameríndia, que foi cada vez mais revelando seu

parentesco com o pensamento de Pierre Clastres e de Deleuze e Guattari. O público de não especialistas, sem paciência para ler longas e complexas etnografias monográficas, encontrou neste e em outros novos livros de síntese, que se seguiram a esta virada, como os trabalhos de Latour, Ingold e Descola, inspiração para começar a sonhar com um mundo possível nos moldes de uma re-indigenização do mundo. Nas palavras de Ailton Krenak: “A floresta precisa invadir a cidade”. E esta causa não diz mais respeito somente aos indígenas, explicam tanto Krenak quanto Kopenawa: “nosso mundo já acabou diversas vezes, agora é o mundo de vocês que está correndo o perigo de chegar ao fim”.

Poliene/Carlos:

A Antropologia da Arte no Brasil vem se empenhando, desde meados dos anos 1980, em desenvolver pesquisas que busquem evidenciar o caráter peculiar e sublime das artes indígenas. Os precursores deste movimento – Darcy e Berta Ribeiro; Sônia Ferrado Dorta; Maria Helena Fénelon Costa etc. –, que foram seguidos por nomes marcantes como o da sua orientadora de doutorado, Lux Vidal, professora da USP e autora da obra **Grafismo Indígena**, que marcou a nova geração de pesquisadores do tema, como Els Lagrou; Lúcia Hussak van Velthem; André Demarchi; entre outros. Entre a primeira geração e a atual, há vicissitudes no modo de se perceber e compreender as artes indígenas, que, além de representações simbólicas das diferentes culturas indígenas, adquirem caráter *sui generis* de comunicação; logo, muito além da simples contemplação, elas agem “sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas” (LAGROU, 2013, p. 12). Poderia nos falar um pouco mais sobre este processo, e de como ele pode contribuir para que as artes indígenas ganhem mais espaço e reconhecimento, dentro e fora da Universidade?

Els Lagrou:

Sim, meu trabalho se insere numa linhagem de, sobretudo, antropólogas, mulheres, que repensaram o tema das artes indígenas em diálogo com as vertentes teóricas em voga no momento de sua produção. Num artigo recente, que escrevi junto com Lucia van Velthem, antropóloga-museóloga que me antecedeu como aluna da Lux, junto com a geração de Regina Müller, Dominique Gallois e Rafael Bastos, todos especialistas que se debruçaram sobre o tema da arte, faço um pouco o balanço deste longo processo. Lucia enfatiza bastante o importante papel que teve Berta Ribeiro, que trabalhava como museóloga no Museu Nacional do Rio, e que foi um marco no estabelecimento de um vocabulário preciso para poder falar das técnicas de produção dos artefatos nos mais diversos materiais possíveis. Seus trabalhos servem assim de referência para todos os estudos museológicos e de cultura material que visam descrever os processos de fabricação dos artefatos, aspecto importantíssimo para o campo da análise da arte. Além da minuciosa descrição técnica, Berta também avançou na análise simbólica das artes de diversos grupos por ela visitados, alguns, como os *Kadiwéu*, na companhia de Darcy Ribeiro, que fez uma belíssima coleção de desenhos e uma análise em profundidade da estética e estilo de vida deste grupo. Com Lux Vidal e a primeira geração de alunos acima citados, entre os quais se destaca a riquíssima análise da cestaria *Wayana* feita por Lucia van Velthem, entramos numa nova fase da pesquisa etnológica, quando se estabeleceu a permanência demorada em campo, o aprendizado da língua e a participação no cotidiano do grupo estudado nos moldes *Malinowskianos*, o que permitiu a articulação do estudo das artes – como pintura corporal, plumária e cestaria – com a vida ritual e cotidiana, o xamanismo e a organização social, aspecto este ainda pouco explorado nos trabalhos anteriores focados unicamente na técnica, no simbolismo ou na estética.

O livro ‘Grafismo indígena’, editado por Lux Vidal no começo dos anos noventa, reflete essa produção dos anos oitenta, não somente da própria Lux e seus orientandos, mas também de outras pessoas que já trabalhavam, desde os

anos setenta, com grafismo e sua relação com o ritual xamanístico, como o trabalho de Esther Jean Langdon, minha orientadora em Florianópolis, no Mestrado. Em termos de análise da pintura corporal e facial e suas possíveis relações com a vida social e ritual dos povos em questão, os textos de Lux Vidal entre os *Kayapó-Xikrin* e de Jean Langdon entre os *Siona* são marcos importantes. Tive a sorte de ter sido orientada por ambas, Jean no Mestrado e Lux no doutorado. Outra autora que influenciou bastante o pensamento sobre arte e vida ameríndia foi Joanna Overing, uma das primeiras a argumentar, em termos teóricos, a favor da não separação entre produtividade, instrumentalidade e estética, nos anos oitenta, bem antes da publicação de 'Arte e Agência' por Alfred Gell. Conheci Joana Overing na USP em 1992 e fui trabalhar com ela na Inglaterra (Escócia) entre 1995 e 1997. Minha tese de doutorado foi escrita em duas línguas, inglês e português, com duas orientações, a de Joanna e de Lux. Tive, assim, o privilégio de ter tido como guias grandes antropólogas que ajudaram a construir o campo da antropologia da arte ameríndia. Na mesma linha de pensar o grafismo como uma atividade feminina intrinsecamente ligada à produção de corpos capazes de viver uma vida produtiva especificamente indígena se situa também o trabalho de Peter Gow, outro orientando de Joanna Overing, que contribuiu bastante para pensar os grafismos indígenas para além da tradicional análise simbólica. Com relação ao grupo de etnólogos de arte da última geração de orientandos da Lux, vale ainda mencionar Aristóteles Barcelos, professor da *University of EastAnglia*, que fez a primeira análise em profundidade do sistema estético e ritual das máscaras no Xingu.

Depois, quando chegou a minha vez de orientar teses de pós-graduação, a partir de 2000 na UFRJ, tive o privilégio de formar uma brilhante nova geração de etnólogos com foco nas artes, pinturas e artefatos através de uma colaboração de longa data com o Museu do Índio/UNESCO do Rio, onde orientamos o projeto de qualificação de acervos indígenas, com a colaboração de pesquisadores indígenas e estudantes de doutorado e mestrado do IFCS (PPGSA), assim como o grande projeto de pesquisa que resultou na exposição

‘No Caminho da Miçanga’. André Demarchi pertence a esta nova geração, junto com Diego Madi Dias, Ana Gabriela Morim de Lima, Nina Vincent, Felipe Agostini, Bruno Aroni, Maria Isabel Cardoso, Tiago Coutinho, Renan Reis, Eduardo Ferreira, Peter Beysen, para nomear somente alguns cuja pesquisa foca especificamente no tema das artes indígenas.

Em 2013 editei, junto com Carlo Severi, o livro ‘Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas’, um livro que junta os especialistas no tema, trinta anos depois do livro de Lux, incluindo, inclusive várias autoras já presentes no primeiro. Este livro também parte de um seminário e se concebe como homenagem à trilha aberta por Lux Vidal, ao mesmo tempo em que reconhece as mudanças ocorridas desde então, mudança com a qual corroborei ativamente, pelas influências sofridas tanto pelo que o campo me ensinou quanto das discussões que se originaram sobretudo na Inglaterra dos anos oitenta e noventa, sob a pena de pessoas como Overing, Gow, Ingold e, finalmente e sobretudo, Alfred Gell com um livro que mudou para sempre os rumos da Antropologia da Arte. Vou citar aqui a pequena orelha que produzimos para o livro: “Todos os artigos participam da recente guinada e renovação teórica que marcou a antropologia e a etnologia da arte, das imagens e dos objetos em direção a abordagens mais agentivas, fugindo do paradigma comunicativo e simbólico que marcava as abordagens anteriores”. As abordagens agentivas implicam quase sempre, implicitamente, uma referência à obra de Gell. Como é sabido, a obra de Alfred Gell foi publicada de forma póstuma, um ano depois de sua morte prematura. Seu legado sofreu depois várias reelaborações, inclusive na França.

A partir de 2006, me engajei num intenso projeto de intercâmbio com os colegas franceses, principalmente com Carlo Severi, que formulou uma abordagem muito interessante para a imagem, que associa a análise da figuração e da produção de pictogramas ao estudo das técnicas ou artes da memória. Já que meu trabalho focava também na relação entre percepção, as diferentes técnicas de visualização relacionadas a estilos gráficos extremamente

minimalistas, e às artes visionárias xamanísticas, nossas abordagens se complementavam de modo interessante. E assim surgiu a proposta que se resume neste livro: “A partir da relação do grafismo (pintado, trançado ou tecido) com os diversos suportes sobre os quais se aplica e que ajuda a constituir, propomos uma antropologia da percepção que analisa o estatuto e a agência da imagem na sua relação com o universo cognitivo particular no qual opera... Atenção particular é dada à relação entre ritual e criação artística, assim como à relação entre os diferentes meios artísticos que no contexto ritual revelam todo seu potencial sinestésico: constata-se, deste modo, que as relações entre música, ritmo, movimento e grafismo se mostram tão ou mais relevantes no contexto ritual ameríndio quanto à relação entre a narrativa da experiência xamanística e o conteúdo gráfico dos instrumentos e corpos envolvidos”. Na última parte do parágrafo que resume a proposta do livro, se trata, na verdade, da atualização teórica de uma temática com a qual meus professores do Mestrado em Antropologia em Florianópolis já trabalhavam no final dos anos oitenta: Jean Langdon com a sinestesia entre cantos e desenhos na experiência com *Yagé* e Rafael Bastos com a análise intersemiótica do sistema ritual xinguano a partir da importância central, como linguagem unificadora, da música. O mundo dá muitas voltas e hoje estes temas da multimodalidade, intersemiotividade e sinestesia voltaram a ganhar atenção e, nesta perspectiva, participo atualmente de dois grupos de pesquisa, um em Paris no *Collège de France* com a etnolinguista Valentina Varnapski; e outro na *Columbia University/New Orleans* com a etnomusicóloga Ana Maria Gaultier Ochoa, que retomam este tema na chave de uma reflexão sobre as relações interespecies em contexto ritual.

Poliene/Carlos:

Desde meados dos anos 1990 os povos indígenas vêm, cada vez mais, se tornando protagonistas de suas demandas, sejam elas políticas, territoriais, sociais, ambientais e/ou artísticas. Neste sentido, a Literatura Indígena vem ocupando importante espaço, ainda que tímido, com autores como Daniel Munduruku, Kaká WeráJecupé, Ailton Krenak etc.; e também na Música – com nomes como BrôMc's e We'e'ena Tikuna – e nas Artes Plásticas, com artistas como Jaider Esbell e Daiara Tukano. Como você observa este movimento da chamada Arte Indígena contemporânea? Em que medida ela se desvincularia (ou não) das artes indígenas de caráter mais tradicional, coletiva e de forte apelo identitário, sob a perspectiva étnica ou da chamada Arte Primitiva analisada por Franz Boas?

Els Lagrou:

Esta entrada dos *artistas* indígenas na cena da Arte Contemporânea é um evento importantíssimo e aguardado há muito tempo por todos nós interessados no mundo indígena e suas artes. A 'arte indígena contemporânea', como o batizou o saudoso Jaider Esbell, um dos seus maiores expoentes nestes últimos anos de Pandemia, antes de sua repentina e muito sentida partida, ocupa um lugar bem específico na luta de artistas e pensadores indígenas. Isso porque o mundo das bienais e dos museus representa espaços estratégicos na sociedade metropolitana nacional e internacional, onde possam dar a ver sua *arte de viver*, onde possam se fazer ouvir para poder continuar existindo e com eles modos de vida que possuem o potencial de nos mostrar saídas para o beco sem saída para o qual nosso regime de extrativismo predatório nos levou.

A vocação crítica da arte contemporânea indígena no Brasil é muito clara. Essa arte é conceitual no sentido que tem a ver com modos de aprender a

imaginar mundos possíveis. O pensador, poeta e escritor Ailton Krenak teve um papel muito importante na articulação deste movimento que conta hoje com curadorias indígenas em lugares de destaque como o MAR no Rio de Janeiro, no MAM, no MASP e na Bienal em São Paulo, em BH e em outros lugares onde Denilson Baniwa, Sandra Benites, Naine Terena e Ariana Pataxó assumiram curadorias, e onde artistas como Daiara Tukano, Caboclo, o coletivo Huni Kuin Mahku, Isael e Sueli Maxakali e tantos outros expuseram suas obras.

Nos últimos anos tenho acompanhado muito de perto este cenário, participando de seminários e bancas sobre o tema, visitando exposições, convidando artistas indígenas para virem falar na universidade e, sobretudo, acompanhando as pesquisas riquíssimas de meus orientandos sobre o tema. Atualmente oriento duas teses em vias de conclusão, uma de Amilton Mattos, que teve papel crucial na fundação do coletivo *Mahku* de Ibã Huni Kuin, um dos primeiros movimentos artísticos a despontar no mundo da arte internacional; e outra de Clarissa Diniz, curadora de arte de renome que começou a se interessar pelo mundo da arte indígena com a curadoria da exposição '*DjaGuatá Porã, a presença indígena no Rio de Janeiro*', no MAR, exposição na qual colaborou com Sandra Benites e Ribamar Bessa, além do curador Espanhol Pablo Lafuente. Para quem quiser dar um mergulho neste fascinante universo da Arte Indígena Contemporânea, recomendo a leitura da tese de Nina Vincent, *Arte é território indígena*, defendida no ano passado sob minha orientação.

Lembro que quando Nina começou a pesquisa, o problema era a quase ausência de artistas indígenas nos grandes estabelecimentos do mundo da arte, fenômeno este que se transformou rapidamente nos últimos anos. Antes da entrada dos indígenas na Bienal, Damiana Bregalda mapeou suas atividades nas margens da Bienal de São Paulo em 2016, numa tese muito importante para entender como surgiu este movimento. Uma performance muito decisiva foi a

de Denilson Baniwa, que, como pajé-onça, colocava flores debaixo das fotos expostas na exposição de pessoas de um povo extinto da Terra delFuego, transformando assim o que tinham sido meros retratos de um 'outro' estetizado, em pungente crítica ao genocídio silenciado. Esta performance causou muito impacto e preparou o terreno para a entrada dos indígenas enquanto artistas na Bienal de São pouco tempo depois. Agora, neste final de ano de 2022, Denilson abriu uma grande exposição solo na Galeria Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, chamado *Frontera*, uma exposição que combina autobiografia com uma crítica reveladora das sucessivas ondas de extrativismo que assolaram sua região e seu povo. Como atividade de conclusão do nosso curso de teoria na Pós, tivemos uma excelente visita guiada na exposição na qual Denilson nos falou sobre sua trajetória de artista, ativista e militante político, ilustrando de modo cristalino como para os artistas indígenas a luta pela sobrevivência de modos de ser está sempre presente na obra.

Outro evento importante foi a exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, no ano passado, com curadoria de Naine Terena, onde conviviam artefatos indígenas, essas poderosas coisas vivas, densas condensações de relações, tecnologias e conhecimentos da vida indígena, ao lado das artes indígenas contemporâneas, mostrando que o universo indígena é ele mesmo uma estética, enquanto arte da vida. Outro exemplo desta tomada do espaço das visualizações de mundos possíveis é a exposição CURA, Circuito de Arte Urbana, em Belo Horizonte, com curadoria de Arissana Pataxó, onde Daiara Tukano pintou o maior mural já pintado por um(a) artista indígena, a 'Selva mãe do Rio Menino', lembrando que para que exista água é necessária a floresta, e que essa relação é espiralar: "os rios são avôs, todo avô já foi menino e todo rio tem mãe. E essa mãe é a mãe natureza". Jaider Esbell, por sua vez, instalou, no viaduto Santa Teresa, duas grandes jiboias infladas, cintilantes com

suas cores e grafismos, chamadas *As entidades*, que suscitaram a ira dos fundamentalistas, inimigos das cosmopolíticas da vida¹. As releituras indígenas de apropriações feitas pelo mundo da arte produzem cativantes inversões de perspectiva. Assim, o universo que conecta Jaider Esbell a seu avô *Makunaima*, quintessência do múltiplo e da transformação, da capacidade de criação de mundos, entidade que conquistou o Brasil “ao se colar na capa do livro de Mário de Andrade”, voltou para dar voltas e inverter o vetor de captura na obra de seu neto, o artista de origem *Makuxi*, um dos povos de língua Carib da região de Roraima que têm Macunaimi como ancestral e protagonista de seus mitos de origem².

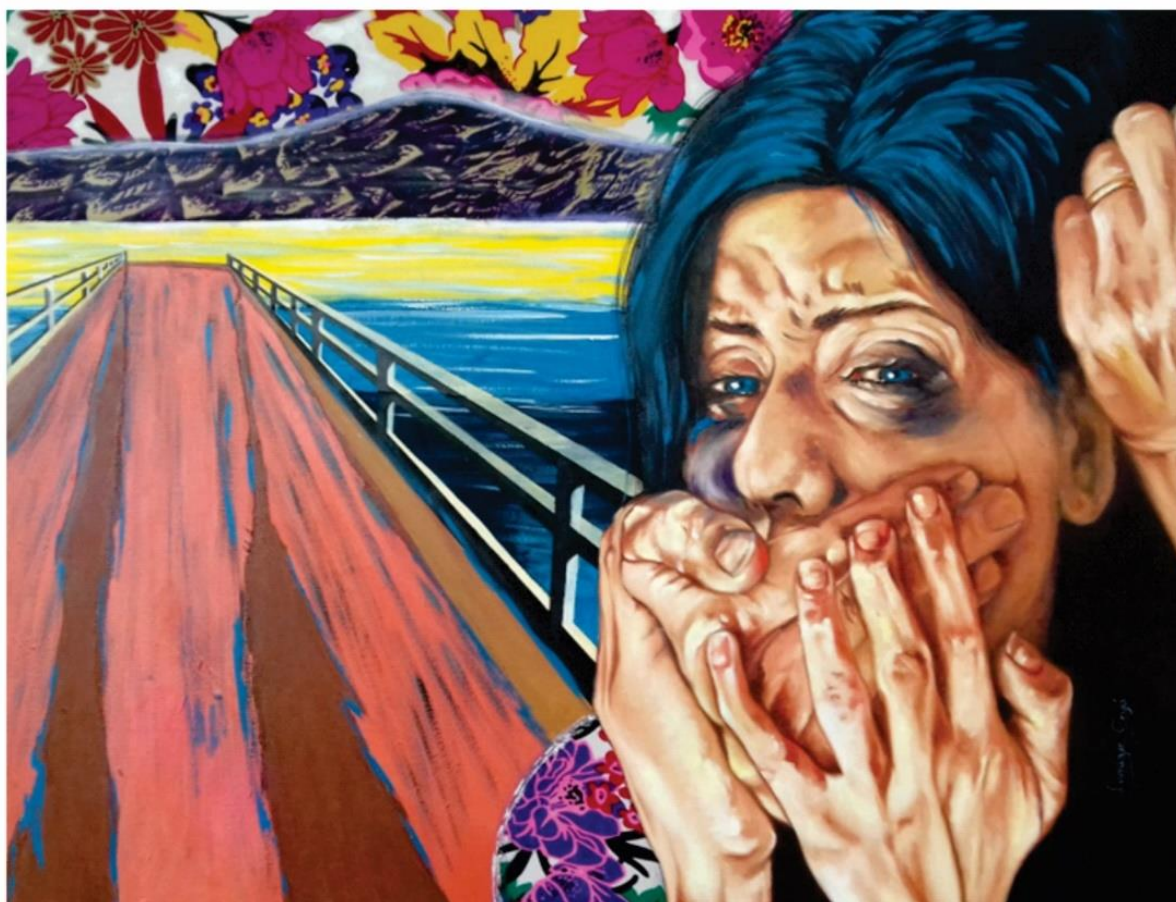
Vários artistas indígenas, como Jaider Esbell, Denílson *Baniwa* e Isael e Sueli *Maxakali* já foram vencedores do prêmio PIPA *Online*. A entrada de produções indígenas no espaço de artes não indígenas não é restrita ao campo da pintura, mas se faz notar também de modo expressivo no campo do cinema e da música. Para os artistas em questão, é fluida e natural a passagem do artefato, que faz os corpos e a vida relacional indígena, para uma arte indígena contemporânea, ativista ou não, que tematiza questões vitais para a vida comunitária e dá a ver cosmopolíticas diversas e relacionais. Basta querer ver para que um novo mundo de possibilidades relacionais e ontológicas se abra, não somente para os aprendizes de antropólogo, mas para todos que querem e podem ver. É por isso que a entrada dos indígenas no mundo das artes metropolitanas é crucial, importante e urgente.

¹ Daiara em <https://www.hypeness.com.br/2020/10/daiara-tukano-a-autora-do-maior-mural-feito-por-uma-artista-indigena-no-mundo/>; Em 25 de setembro 2020, Daiara e Jaider falam ao vivo na rádio yandé sobre as ameaças dos fundamentalistas à obra *Entidades*, ver facebook.com/radioyande/videos/77906050626615025.

² Esbell, Jaider. “Makunaima, o meu avô em mim!”, *Iluminuras*, v.19, n.46, 11-39, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

REFERÊNCIAS:

- BREGALDA, Damiana Jaenisch.. **Cosmocoreografias. Poéticas e políticas do mover**. PhD Thesis. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- DESCOLA, Philippe.. **Pardelà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.
- GELL, Alfred. **Art and agency. An anthropological theory**. Oxford: ClarendonPress, 1998.
- HOLBRAAD, Martin; Pedersen, Morten Axel. **The ontological turn: an anthropological exposition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**, in Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, pp. 25-44, 2012.
- KOPENAWA, Davi; Albert, Bruce. **La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami**. Paris: Plon. 2010.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte. 2014 [2009].
- LAGROU, Els; SEVERI, Carlo (Eds.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 67-109, 2013.
- LAGROU, Els. **Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?** Revista de Antropologia, 54/2, p. 747-780, 2011.
- LAGROU, Els. **Copernicus in the Amazon**. Revista de sociologia & Antropologia, vol.8. 1, 2018.
- LAGROU, Els. **“Devir-jiboia: cantos-imagem HuniKuín, uma estética relacional ameríndia”**. CadernosSelvagem (online) (HorizontesAntropológicos, 2018), 2021.
- LATOUR, Bruno. **Perspectivism: Type or bomb?** *Anthropology Today*, 25/2, p. 1-2. 2009.
- LATOUR, Bruno. **“Iconoclash”**. Horizontes antropológicos. ‘Antropologia e arte’. Ano 14, Nº 29. 2008.
- LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi**. Mana, 2/2, p. 21-47, 1996.
- RAMOS, Alcida Rita. **The politics of perspectivism**. Annual Review of Anthropology, Nº 41, p. 481-494, 2012.
- VINCENT, Nina Lannes. **Arte é território indígena**. Tese de doutorado, PPGSA/IFCS, UFRJ. 2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, 2/2, p. 115-144, 1996.



Consternada

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido - 2016 - 0,80 x 0,90 cm

Ensaio Artístico

ASSOCIAÇÃO DO POVO ÃWA - BRASIL - TO

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377540>

Envio: 16/09/2022 ♦ Aceite: 07/11/2022

Kamutaja Silva Ãwa



Pedagoga pela Universidade Federal do Tocantins - UFT). Presidente da Apãwa (Associação do Povo Ãwa), também do Tocantins

DESENHOS DO MENINO ÃWA



Os desenhos aqui expostos são do artista autodidata *Jawanawa Baidjawari Āwa*, do povo indígena *Āwa*. *Jawanawa* desenvolveu sua habilidade de desenhar como um meio de se comunicar, em compensação a uma deficiência auditiva. Suas obras retratam a memória histórica de nosso povo, que está em luta pela demarcação da Terra Indígena *TaegoĀwa*, no Estado do Tocantins-Brasil. Para o nosso povo *Āwa*, seus desenhos são tão certos como a arte de fazer flechas, sendo representativos da nossa resistência.

Por não ter desenvolvido a fala, dedicou-se ao trabalho artístico, expressando seus sentimentos e a relação com o meio em que vive. *Jawanawa* é bisneto de nosso avô *TutawaĀwa*, grande líder e pajé que nosso povo tem como referência em todos os aspectos da luta social, *Tutawa* garantiu que nosso povo continuasse existindo e nos fortaleceu para seguir na luta por nosso território *TaegoĀwa*.

A arte que *Jawanawa* produz tem dois aspectos importantes, que é a resistência do povo *Āwa*, mas também da própria relação das pessoas que estão em torno do artista e as suas representações. *Jawanawa* nasceu com o dom do *ipajé* e tem a sensibilidade de ver pessoas que já se foram.

O autor dos desenhos faz parte da segunda geração pós-contato, somos o povo *Āwa*, conhecido na literatura como Avá-Canoeiro e regionalmente como cara-preta. A luta de resistência começou quando, no século XVIII, os invasores europeus iniciaram o investimento em agropastoril, e, devido à brava coragem de não se entregar aos inimigos, nosso povo *Āwa* aderiu a métodos de sobrevivência, dispersou-se pelo Brasil Central.

Em decorrência da expansão da invasão europeia, alguns de nosso povo deslocou-se rumo ao Araguaia, fazemos parte da família que se moveu rumo ao Formoso do Araguaia, este foi o último refúgio de nosso povo *Ãwa*. Em 1973 passamos por um momento traumático, que foi o contato forçado realizado na época da Ditadura Militar nos anos 1970 pela FUNAI. Retirou nosso povo de nosso território e nos colocou na aldeia do povo *Iny/Javaé*, aldeia Canoanã. Passamos a viver durante anos sob as sombras desse povo, perdemos nossa visibilidade dentro do estado do Tocantins e a nossa autonomia enquanto povo dentro de um mundo cultural distinto do nosso.

Somente em 2009, com o estudo de identificação da T. I *TaegoÃwa* e a entrega do relatório à FUNAI em 2012, é que a nossa esperança e a fé de retornar para nossa terra ancestral renasceu, e começamos a nos organizar politicamente e construir nossa rede de apoio, hoje temos a 'COMISSÃO MEMÓRIA DE TUTAWA', que é formada por pessoas da sociedade civil, assim como organizações federais e Ongs.

Atualmente, estamos no processo judicial para retornarmos à nossa terra ancestral, em dezembro de 2022 o juiz da vara de Gurupi deu a sentença favorável ao nosso povo, reconhecendo a tradicionalidade da terra reivindicada, o erro foi alterar a delimitação do território, assim, esperamos que essas alterações sejam revogadas e o processo chegue ao fim, para que possamos voltar de onde fomos retirados contra a nossa vontade, e que possamos dar continuidade, com mais vigor, à existência, à resistência e à resiliência do Povo *Ãwa*.



Desenho de *TutawaÁwa*
Autor: *JawanawaÁwa*



Desenho de uma jovem Javaé
Autor: *JawanawaÁwa*



Desenho de *TutawaÁwa*
Autor: *JawanawaÁwa*



Combalida

2020

Mista sobre tela e assemblage de memória

Retalhos de renda - 0,80 x 100 cm

Artigos

QUE COMPÕEM O DOSSIÊ

PRODUÇÃO DE CERÂMICA NA RESERVA INDÍGENA KADIWÉU: ARTEFATO DE ARTE? ARTE DE FATO?¹

CERAMIC PRODUCTION IN THE KADIWÉU INDIGENOUS TERRITORY:
ART ARTIFACT? REAL ART? CRAFTSMANSHIP?

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377583>

Envio: 12/12/2022 ♦ Aceite: 15/06/2022

Vânia Perrotti Pires Graziato



Graduada em Artes Visuais e Licenciada em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado, com Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo. Docente da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, nos cursos de Design, de Artes Visuais e de Produção Cultural.

Giovani José da Silva



Licenciado e Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Especialista em Antropologia: Teorias e Métodos pela Universidade Federal de Mato Grosso e Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Docente da Universidade Federal do Amapá.

¹ Trata-se de uma versão ampliada e modificada de um dos capítulos da dissertação de mestrado da autora, defendida em 2008 na Universidade de São Paulo (cf. GRAZIATO, 2008).

RESUMO

O artigo tem como objeto de estudo a cerâmica produzida por mulheres da Reserva Indígena Kadiwéu, localizada em Mato Grosso do Sul, na fronteira do Brasil com o Paraguai. A cerâmica praticada pela maioria das sociedades indígenas desperta nos pesquisadores, desde os primeiros contatos, grande interesse e curiosidade. Assim sendo, a pesquisa verifica como a produção é apresentada nos registros sobre indígenas Kadiwéu, desde o final do século XIX até a atualidade, considerando como referência inicial a coleção etnográfica de Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano (1892 e 1897); a coleção de Darcy Ribeiro, por ocasião de sua convivência com os indígenas (1947/ 1948); além de coleções particulares recolhidas no início do século XXI. Constata-se que a produção atual de cerâmica entre os Kadiwéu ultrapassa os estreitos limites do artesanato, constituindo-se em arte, uma expressão de ser Ejiwajegi.

PALAVRAS-CHAVE: Kadiwéu; Cerâmica; Universo Feminino; Tradição Oral; Poética Visual.

ABSTRACT

The object of study is the ceramics produced by women from the Kadiwéu Indigenous Reserve, located in Mato Grosso do Sul, on the border of Brazil and Paraguay. The ceramics practiced by most indigenous societies arouse in researchers, from the first contacts, great interest, and curiosity. Therefore, the research verifies how production is presented in the records about Kadiwéu indigenous people, from the end of the 19th century to the present day, considering as an initial reference the ethnographic collection of Guido Boggiani, Italian naturalist and explorer (1892 and 1897), the collection by Darcy Ribeiro, on the occasion of his coexistence with the indigenous people (1947/1948), as well as private collections gathered at the beginning of the 21st century. It appears that the current production of ceramics among the Kadiwéu goes beyond the narrow limits of craftsmanship, becoming art, an expression of being Ejiwajegi.

KEYWORDS: Kadiwéu; Ceramics; Feminine Universe; Oral Tradition; Visual Poetics.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os Kadiwéu (ou *Ejiwajegi*, autodenominação) constituem a única sociedade indígena do Centro-Sul brasileiro a viver atualmente em um território com mais de meio milhão de hectares de terras. São falantes de um idioma filiado à família linguística isolada Guaikuru e habitam o Norte do município de Porto Murtinho, região do Pantanal Sul-mato-grossense, fronteira do Brasil com o Paraguai. O conjunto de terras onde homens e mulheres indígenas estão localizados, a “Reserva Indígena Kadiwéu” (regionalmente conhecida como “Campo dos Índios”), possui aproximadamente 538.536 hectares de terras, onde vivem mais de 1.500 indivíduos autodeclarados Kadiwéu (BRASIL, 2010), distribuídos em seis aldeias: Barro Preto, Bodoquena, Campina, Córrego do Ouro, São João e Tomázia (JOSÉ DA SILVA, 2014).

Ao longo do tempo, os Kadiwéu se constituíram em uma sociedade historicamente estratificada, dividida entre “senhores” (*otagodepodi*, considerados “puros” e chamados de “nobres”) e “cativos” (*niotagipe*, grupo resultante de relações interétnicas), além de guerreiros. As mulheres Kadiwéu, na atualidade, são (re)conhecidas, inclusive fora do Brasil, como excelentes ceramistas, verdadeiras artistas da arte em argila/ barro. O objetivo do presente artigo é verificar como tal produção é apresentada em registros sobre esses indígenas, desde o final do século XIX até a atualidade, considerando como referência inicial a coleção etnográfica de Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano (1892 e 1897), a coleção de Darcy Ribeiro, por ocasião de sua convivência com os *Ejiwajegi* (1947/ 1948), além de coleções particulares recolhidas no início do século XXI.

ARTES INDÍGENAS?

Embora a produção de artefatos, objetos e adornos praticada por grupos indígenas espalhados por todo o território brasileiro atual seja alvo de interesse de estudiosos, tal manifestação, tão rica e variada, muitas vezes é colocada em um “lugar menor”, relegada a segundo plano por muitos. Constatando esse fato, Lux Vidal (2000) afirma que há uma tendência em julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um “Éden perdido”. Dessa forma, deixa-se de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano.

A cerâmica, por exemplo, desperta em pesquisadores muitos questionamentos acerca das transformações e das permanências sofridas por tal prática. Graças ao estudo e à análise de material, é possível discutir aspectos mutáveis e permanentes de muitas culturas. Tais considerações devem, no entanto, estar inseridas no contexto da sociedade que as produz. No caso de manifestações artísticas oriundas de grupos “tribais”, como são denominados os povos indígenas por Berta Ribeiro (1989, p. 16), ao contrário dos grupos “civilizados”, em que tudo tende a se separar, as manifestações estéticas estão intimamente relacionadas a hábitos, mitos, histórias e rituais de cada sociedade, sendo que as línguas indígenas nem sequer possuem termo específico para a palavra “arte”, com significado correspondente entre não indígenas.

Embora o conceito de arte assuma diferentes significados, Ribeiro acredita que a “arte tribal” ou “étnica” deva ser estudada como elemento cultural, “cujos procedimentos e iconicidade identificam dada cultura, não apenas por sua concepção formal, mas também pelo código de seus significados simbólicos” (RIBEIRO, 1989, p. 30). A produção indígena, sob a ótica dos etnólogos, tem sido assim concebida e estudada dentro do contexto da investigação de matérias-primas, de técnicas utilizadas e da finalidade a que se destina, considerando-se, ainda, a intuição estética. A produção dessas sociedades está intimamente relacionada à vida e ao cotidiano. Qualquer peça – seja um cesto, um ralador de mandioca, uma máscara ritual ou mesmo um pote de barro –, no que se refere tanto à forma quanto à ornamentação, está imbuída de elementos

estéticos que transcendem a função do objeto, sendo seu principal objetivo utilitário e/ou simbólico. Assim, os motivos e significados semânticos impressos em um pote de cerâmica, um cesto, um utensílio em madeira ou um instrumento musical conferem a identidade visual que os diferencia de um grupo a outro.

Desde cedo, crianças se habituem a representar padrões identificadores de sua família ou de seu clã nos objetos que aprendem a produzir observando o trabalho de adultos. Essa prática lhes possibilita a consciência de uma personalidade étnico-cultural. Assim sendo, a arte, a língua, as crenças, os mitos, as danças e os costumes reforçam o sentido de etnicidade e de resistência de cada grupo. A “humanização” ocorreu pelo domínio da ação humana sobre a matéria, a habilidade de produzir artefatos que possibilitassem segurança, conforto e melhores condições de (sobre)vivência. Tal habilidade de produzir objetos, que distingue os humanos de outros animais da escala zoológica, ou o conjunto de modos conscientes do “fazer”, denomina-se tecnologia.

As sociedades indígenas brasileiras desenvolveram, ao longo do tempo, habilidades e tecnologias para a produção de uma infinidade de objetos, fazendo uso da abundante variedade de materiais à disposição — como madeiras, cipós, palhas, fibras, resinas e sementes, além de pedras, ossos, conchas, dentes de animais, penas, argilas etc. —, como matérias-primas para a construção de casas, canoas, armas e artefatos de usos diário e ritual, demonstrando um apurado domínio de técnicas de manipulação. Excluídas a habilidade manual e a força muscular, um importante elemento de ação sobre a matéria é o fogo. As técnicas de transformação pelo fogo constituem a base da metalurgia e da cerâmica, essa última presente em todos os grupos da Floresta Tropical e em muitos do Cerrado. A prática da cerâmica possibilitou a cocção de cereais e de outros alimentos, atendendo, assim, a uma importante necessidade humana, além de armazenamento de grãos e de água para o consumo. Cada grupo imprimiu nessa atividade uma identidade, sendo que “a um estilo técnico, sobrepõe-se um estilo étnico” (BALFET, 1975, p. 48).

A produção de cerâmica indígena brasileira está associada à esfera familiar e é praticada na maioria das etnias por mulheres, exceto em poucos casos, como os

Waharibo-Yanomamie os *Yekuana* ou *Mayongong*². Recentemente, a prática tornou-se comum entre os *Waurá*, em que os homens, além de coletar e carregar o barro, têm contribuído na produção e, conseqüentemente, com a renda familiar obtida pelo comércio das peças, na região xinguana. Entre os Juruna, a produção é de responsabilidade de homens e mulheres; os Tapirapé e os Kaxinawá, por sua vez, dividem assim a função: homens fabricam cachimbos e outros objetos em barro e mulheres fazem louça utilitária.

No que se refere à técnica da confecção, a cerâmica mais refinada, na opinião de Berta Ribeiro (1989, p. 46), é a dos grupos Pano, da bacia Juruá-Purus, pois é “[...] a que mais se assemelha à porcelana vitrificada [...] e do ponto de vista da ornamentação, ganha notoriedade também a cerâmica Kadiwéu, que, no tocante à técnica oleira, é muito mais pobre que a de seus vizinhos Terena, do tronco Aruak e ceramistas por excelência”. Entende-se que Ribeiro refere-se à técnica de modelagem e não à ornamentação Kadiwéu, principal diferencial da cerâmica em questão.

AS ARTES KADIWÉU EM FORMA DE CERÂMICA

Os escritos do missionário José Sánchez Labrador (1910) e do viajante Herbert Smith (1922), sobre a prática da cerâmica entre os *Mbayá-Guaikuru* (ancestrais dos Kadiwéu) permitem supor que, como o grupo possuía características nômades, as indígenas começaram a produzir cerâmica quando se fixaram em aldeias e, depois, aos pés da Serra da Bodoquena, onde hoje está localizado o grupo, com terras demarcadas e asseguradas pelo governo federal desde meados dos anos 1980. As pesquisas da etnóloga Branislava Susnik (1978) sugerem que a técnica foi aprendida com os *Guaná*, ancestrais dos atuais Terena, Layana e Kinikinau:

[...] as aldeias dos *Cadigueodi* [Kadiwéu] não tinham locação separada das aldeias *Guaná*; a plantação, [...] e o lote apto para o pastoreio de cavalos [...] se uniam; no habitat *Cadigueodi* se

² Respeitando-se as normas definidas pela Associação Brasileira de Antropologia, em 1953, acerca da inexistência do emprego de plural para nomes de grupos indígenas, agrupamentos sociais e linguísticos, ao se referir aos grupos indígenas será grafado “os Mbayá”, “os Kadiwéu” etc., exceto nas citações (Cf. SCHADEN, 1976).

intercambiavam as “*dimi*” (casa grande de esteiras) com as “*peti*” (casas comunais) *Guaná*. Esta estreita convivência local contribuiu para uma maior “guana-ização” dos elementos culturais dos *Cadigueodi* que se transformaram posteriormente em excelentes ceramistas e bons tecedores (SUSNIK, 1978, p. 11-12; *itálicos no original*; tradução de Giovani José da Silva).

Guido Boggiani registrou a técnica de fabrico de cerâmica, ao final do século XIX, em seus diários de viagem (posteriormente reunidos e editados como *Os Caduveos*):

Quando estão completamente secas, antes de levá-las ao fogo, se lhes pintam as partes que devem ter a cor vermelha, que se obtém com o esfregar fortemente uma contra outra duas pedras de ferro naturais, juntando-se um pouco d’água, que não tarda a se colorir de vermelho intenso. [...] Lavada a louça das brasas, quando ainda está quente se pintam as partes do desenho que devem figurar em negro. Essa tinta se obtém com a resina do pau-santo (*Cuiayacoefficinale*), que ao contacto da terra cozida quente se funde e cobre como que de um verniz negro (BOGGIANI, 1945, p. 160; *itálicos no original*).

Os *Mbayá-Guaikuru*, provavelmente, assimilaram a técnica de modelagem dos *Guanáe* e transpuseram os padrões e técnicas de ornamentação incorporados dos *Aruak*, representados então na pintura corporal, para a superfície da cerâmica. Darcy Ribeiro constata a semelhança entre a pintura corporal e os desenhos da cerâmica, acreditando “estar diante da transposição de uma técnica muito mais antiga, a da ornamentação do corpo, para um campo relativamente novo” (RIBEIRO, 1980, p. 290). O mesmo autor ainda atribui aos constantes deslocamentos no “*GranChaco* e nos campos do Pantanal, [...] onde não existem algumas matérias primas de que necessitam” (RIBEIRO, 1980, p. 259), a queda de qualidade da cerâmica. Contudo, com a fixação de indígenas próxima à Serra da Bodoquena, cercada por montanhas e entrecortada por inúmeros riachos, com solo rico em minerais, a produção de cerâmica modificou-se e revigorou-se ao final do milênio. A prática atual da cerâmica Kadiwéu concentra-se na Aldeia Bodoquena, localizada ao pé da serra de mesmo nome. O solo desse local é rico, adequado à modelagem e oferece grande variedade de barros coloridos, muito utilizados na ornamentação das peças. A atividade é a maior expressão artística do grupo, além de garantir boa parte da economia familiar.

Darcy Ribeiro se refere, também, ao domínio da técnica do desenho e impressão de padrões praticada por alguns homens, nomeados como *cudinas*:

[...] estes *cudinas*, descritos por toda a documentação etnológica sobre os antigos Guaikuru, [...] adotavam quase inteiramente a conduta feminina: vestiam-se como mulheres, andavam e se sentavam como elas, simulavam a menstruação, dedicavam-se às artes femininas, chegando a ser grandes “virtuosos”, e até se casavam (RIBEIRO, 1980, p. 14).

Não se percebeu em registros atuais, tampouco em trabalhos de campo realizados junto aos Kadiwéu, a existência de produção artística e comportamento dessa natureza. Atualmente, os fazeres artesanais masculinos foram praticamente abandonados — eram peças modeladas em metal, cachimbos entalhados em madeira, pentes esculpidos em ossos de animais, chapéus feitos com palha de carandá (*Copernicia alba*), ainda observados por Darcy Ribeiro na década de 1940. Existem uns poucos e raros artesãos nas aldeias Tomázia e Bodoquena, geralmente pessoas mais idosas, que produzem chapéus e algumas flautas de bambu para uso próprio ou para atendimento a pedidos de turistas. Os principais motivos do abandono dessas práticas pelos homens foram, de acordo com o sociólogo e geógrafo José Luiz de Souza,

[...] o processo de sedentarização (que eliminou as incursões guerreiras, dificultando as trocas, onde os homens Kadiwéu adquiriam os metais que, ao serem amassados, transformavam-se em joias) e o fato de as moedas hoje possuírem valor econômico, afastando a possibilidade de esses índios continuarem amassando moedas (SOUZA, 2005, p. 12).

Os homens se ocupam, hoje em dia, da lida com cavalos e gado, não priorizando a produção artística ou mesmo a agricultura, como é comum entre outras sociedades indígenas, característica que vai ao encontro do mito de criação Kadiwéu. As mulheres, por sua vez, contradizendo as previsões de Lévi-Strauss — que, em 1935/ 36, alegou estar a cerâmica, “de acordo com as últimas amostras recolhidas e publicadas, [...] em total degenerescência” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 174) — têm se preocupado em manter uma intensa produção artesanal, principalmente na aldeia Bodoquena. Tal produção consiste em cestaria feita em palha de pindó (*Syagrusromanzoffiana*), carandá e caraguatá (*Bromeliabalansae*), vegetação abundante na região; colares feitos com sementes recolhidas na mata; faixas trançadas com fios de algodão; couros de animais pintados com suco de jenipapo (*Genipa americana*); pintura corporal e cerâmica.

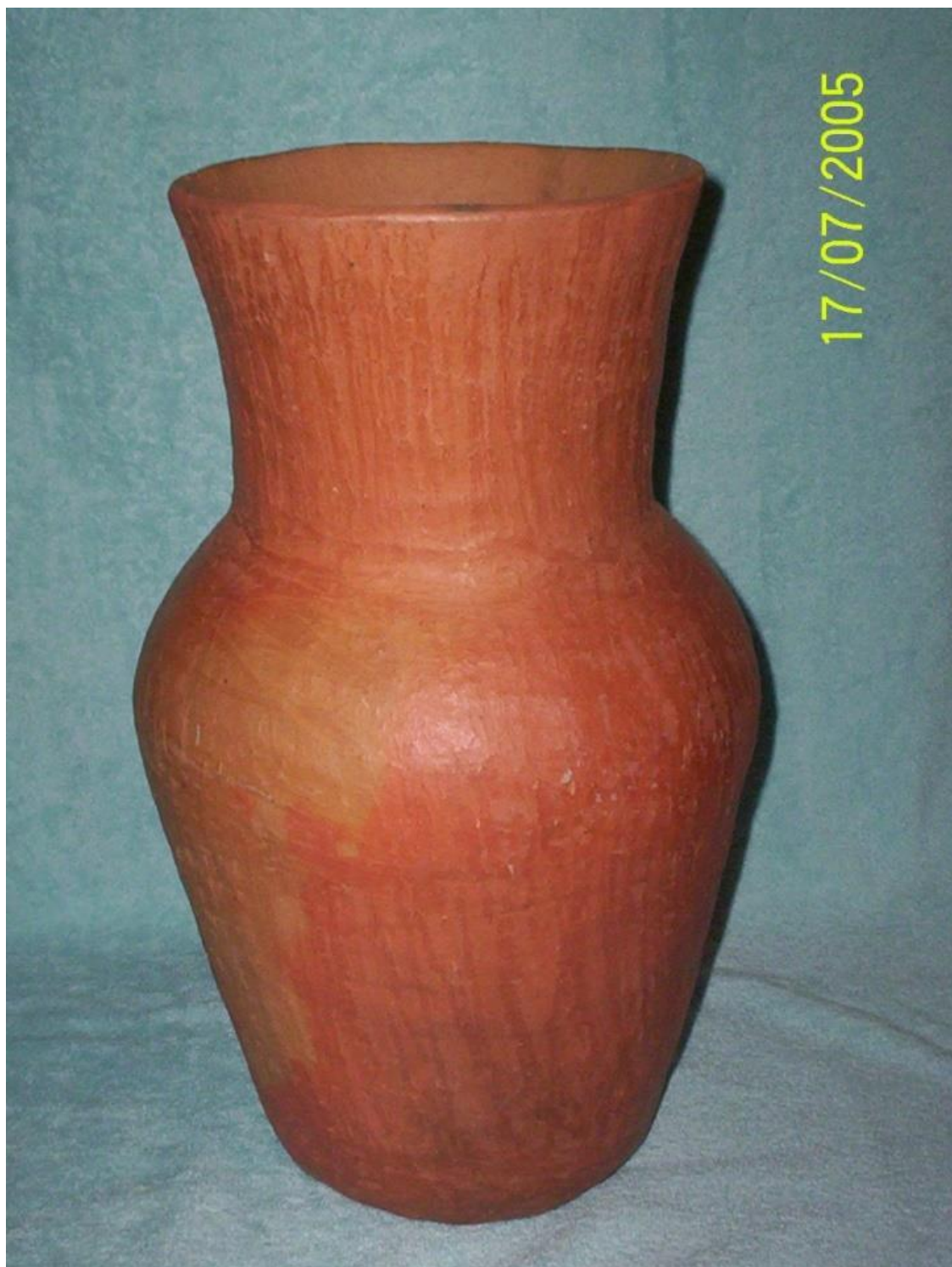
Dessa produção tão rica e variada, é na cerâmica (*enodagagi*)³ que se encontra a maior expressão da arte Kadiwéu, em que as mulheres demonstram toda a sua habilidade, manifestando de forma clara um estilo étnico que define sua herança étnico-cultural, contribuindo para a reafirmação da identidade *Ejiwajegi*. Os homens se ocupam da lida com cavalos, do trato de parte do território negociado como pasto para gado e de algumas poucas roças familiares, hábito incorporado graças a casamentos interétnicos com indígenas Terena, exímios agricultores. Muitas mulheres continuam a produzir cerâmica, expressando o que Darcy Ribeiro chamou de “vontade de beleza”:

Os Kadiwéu são conhecidos como criadores de uma das melhores cerâmicas indígenas brasileiras, [...]. Suas mulheres continuam fabricando essas louças de barro, porém como curiosidade e por um prazer de virtuosas, que pela sua utilidade, já que a lataria civilizada vai substituindo galhardamente as antigas funções da cerâmica. Encontram um forte estímulo para a conservação dessa técnica, na admiração que ela provoca em seus raros visitantes que quase sempre a comparam à cerâmica dos Terena, muito boa quanto à técnica de fabrico, porém de decoração mais pobre (RIBEIRO, 1980, p. 287).

Nas casas percebe-se a presença de grandes potes de água sustentados por uma forquilha de três braços e alguns poucos pratos e tigelas usados para guardar frutas ou a tinta de jenipapo destinada à pintura corporal. Tais peças, de uso doméstico, não apresentam ornamentação em sua superfície, fato que leva a crer que a prática da inserção de padrões e técnicas ornamentais esteja reservada e dirigida à cerâmica produzida para ser comercializada.

³ Para este e outros termos no idioma Kadiwéu, cf. GRIFFITHS, 2002.

FIGURA 1:
Pote para água. Coleção Giovani José da Silva - 2005.



Fonte: Coleção Giovani José da Silva.

FIGURA 2:
Pote para venda. Coleção Giovani José da Silva.



Fonte: Coleção Giovani José da Silva.

Boggiani (1945) descreve, em seus diários de viagem, o processo de produção de cerâmica de maneira cuidadosa e detalhada, reconhecendo o “alto nível” de elaboração dessa arte dominada pelas *dueñas*, como eram chamadas as mulheres “nobres”, de acordo com a hierarquia Kadiwéu. Com a intenção de aumentar as coleções etnográficas de seu país e levado por uma preocupação estética, rara entre os aventureiros da época, recolheu grande quantidade de objetos em cerâmica, palha e couro, dentre outros, e reproduziu muitos padrões de desenho, registrando ainda, em partituras, cantos rituais. Referiu-se, ainda, ao uso da cerâmica nos rituais de iniciação feminina, quando, por ocasião da primeira menstruação (menarca), a menina era submetida ao resguardo e à abstinência de alguns alimentos. O ritual culminava com o que os Kadiwéu denominam “festa da moça”, ocasião em que os pais da menina ofereciam uma festa à comunidade.

Algumas mulheres, encarregadas dos cuidados com a jovem durante o resguardo, eram presenteadas com tigelas de cerâmica ricamente ornamentadas, onde eram colocados os objetos usados na pintura corporal e nos cuidados com a moça. Outras tigelas eram usadas para servir aguardente a convidados de honra, que permaneciam sentados em couros de animais.

A produção de cestos e de cerâmica, sob responsabilidade das mulheres, como já referido, tem significativa importância na economia familiar, apesar de todas as dificuldades encontradas, como o escoamento para o mercado distribuidor, devido à localização geográfica da aldeia (separada da cidade pela Serra da Bodoquena, cuja transposição é dificultosa), e os baixos preços alcançados nas negociações. As lojas Artíndia da Funai eventualmente comercializavam cerâmica Kadiwéu, e a Casa do Artesão, em Campo Grande, absorveu e distribuiu parte dessa produção, em localidades

de concentração turística, tais como a capital de Mato Grosso do Sul. Houve, ainda, tentativas de se criar uma associação de ceramistas, com o objetivo de facilitar o escoamento da produção e melhorar a qualidade da queima (que apresenta algumas limitações, resultando em peças frágeis e, conseqüentemente, ocasionando perdas devido a quebras durante o transporte para a cidade).

Algumas mulheres viajam, geralmente, em companhia de filhas menores, para cidades vizinhas, tais como Miranda ou Aquidauana, permanecendo afastadas da aldeia por muitos dias, a fim de comercializar suas peças, alegando que conseguem melhores preços sem intermediários. Esse comportamento demonstra a força feminina nessa sociedade e confirma o que Jaime G. Siqueira Jr. denominou “política de homens e de mulheres” Kadiwéu (SIQUEIRA JR., 1993, p. 149-160). O cuidado de carregar as filhas menores em suas andanças, ao comercializar cerâmica, é um hábito que garante o aprendizado das negociações e vai ao encontro do costume de transmitir os ensinamentos por meio da observação e da oralidade.

Desde cedo, as crianças se habituem a representar padrões identificadores de sua família nos objetos que aprendem a produzir. Além da técnica em si, constatou-se o quanto a tradição oral é importante na transmissão desse conhecimento. Assim como os mais idosos são detentores das “histórias de antigamente”, as mulheres são conhecedoras das técnicas de fabrico da cerâmica, cabendo a elas a transmissão desses conhecimentos para as mais jovens. Essa prática sempre ocorre dentro do ambiente familiar; são mães, avós e tias a ensinar filhas, netas ou sobrinhas. O aprendizado ocorre de forma gradativa e é iniciado pela observação e pela imitação.

FIGURA 3:
Criança Kadiwéu aprendendo a modelar.

Produção de cerâmica...



Fonte: Foto acervo Vânia P. P. Graziato.

A cerâmica Kadiwéu difere das demais produções brasileiras principalmente pela ornamentação, em que predominam motivos geométricos, caracterizados por espirais, volutas e degraus interligados, organizados simetricamente de infinitas maneiras. A iconografia complexa e simbólica talvez jamais venha a ser decifrada, pois a memória do

significado dos padrões se perdeu no tempo⁴. As técnicas de modelagem e queima transmitidas para as gerações mais jovens se manteve, nos séculos XIX e XX, quase sem modificações. As grandes transformações percebidas ocorreram principalmente no que se refere aos desenhos aplicados, aos materiais utilizados para a pintura e na perda do significado dos padrões, embora a variedade de possibilidades de combinações guardada na memória dessas mulheres seja extraordinária. Os padrões e cores utilizados são identificadores familiares perfeitamente reconhecíveis em outros contextos, ou seja, se uma indígena Kadiwéu observar objetos de cerâmica em um ponto de venda, conseguirá identificar os produzidos ou não por membros de sua família.

Meninas com 5 anos já tentam modelar pequenas tigelas e vão aperfeiçoando a técnica, sempre sob supervisão de mulheres mais velhas. As falas de algumas mulheres reafirmam o ethos Kadiwéu quando dizem que “cerâmica se aprende em casa e não na escola”. Numa época em que “a escola assume o centro do conhecimento e desloca sombra para os saberes originários do interior da própria cultura” (SOUZA, 2005, p. 94), “roubando” das meninas um tempo precioso de convivência familiar, essas “sombras” são projetadas, hoje, em muitas adolescentes de famílias “nobres”, com melhor situação financeira e, conseqüentemente, fácil trânsito entre as cidades vizinhas e acesso a tecnologias de informação e comunicação. De acordo com algumas ceramistas, “Essas meninas que têm uma vida boa não querem mais fazer cerâmica”. Assim sendo, percebe-se hoje que a produção é feita por mulheres mais velhas de famílias que se preocupam em ensinar às mais jovens uma atividade que lhes garanta futura independência financeira.

⁴ Trabalhos mais recentes, no campo da Antropologia, apontam para possíveis (re)interpretações dos padrões Kadiwéu. Cf., por exemplo, DURAN, 2017; MÜLLER, 2017.

PROCESSOS DE PRODUÇÃO ONTEM E HOJE

A coleta do barro é feita pelas mulheres indígenas, que a executam em pequenos grupos, geralmente familiares. Desde pequenas, as meninas acompanham as mães nessas andanças, prática que pretende garantir o aprendizado. São longas caminhadas a pé ou a cavalo, pelo mato, em busca de riachos e terrenos alagados. Ao encontrar um lugar descampado, perto de um barranco ou veio d'água, retiram a camada superficial até alcançar o “barro bom”, mais ao fundo. O barro é retirado em grandes quantidades — o quanto se puder carregar, para “aproveitar bem a viagem” — e é acondicionado em sacolas de plástico, que são carregadas na cabeça ou colocadas no lombo de cavalos para fazer o caminho de volta.

A melhor época para buscar o barro é na seca, quando as águas estão baixas, e, também, na lua cheia — quando, de acordo com algumas mulheres ceramistas entrevistadas, a coleta “é para o pote não rachar”. Do barro recolhido são retiradas impurezas, como gravetos e pedras. Se estiver muito úmido, o barro é espalhado para secar e só então será trabalhado, socado para “dar ponto”. A consistência ideal do barro é conseguida por amassamento e adição de “chamote”. Este é um antiplástico conseguido a partir das peças quebradas em queimas anteriores.⁵

Os antiplásticos — ou “cargas”, como também são denominados — têm a função de adequar uma pasta, ou seja, uma mistura de barros, e podem ser materiais minerais ou orgânicos. O “chamote”, como é chamado o corpo cerâmico queimado e triturado para ser adicionado à pasta, utilizado pelas indígenas Kadiwéu e em muitas outras etnias, tem a função de facilitar a confecção de grandes objetos, pois dá estabilidade à modelagem, impedindo que o corpo do pote, quando muito alto, comece a achatar e deformar. Por se tratar ainda de um corpo cerâmico que já sofreu transformações físico-químicas, o “chamote” é material estável, não sofrendo retrações. Esse material, quando acrescentado ao barro em proporções adequadas, reduz os coeficientes de

⁵ A etnóloga Berta Gleizer Ribeiro define assim esse material e prática, observados por ela na produção de várias etnias: “Para a confecção da cerâmica, ocorre, normalmente, a adição de materiais desengordurantes ou temperos (antiplásticos) que endurecem a argila. Encontram-se, não raro, misturados aos depósitos de barros naturais. Distinguem-se os constituídos de [...] substâncias inorgânicas: grãos de quartzo, mica, feldspato; cacos triturados; pedras calcáreas, areia, terra, tijolos e telhas triturados [...]” (RIBEIRO, 1988, p. 30-31).

retração durante a queima. Os cacos de peças quebradas em produções anteriores são, então, triturados e peneirados de maneira muito rudimentar, em peneiras feitas com bacias de alumínio, cujo fundo sofreu perfurações. Esse material é acrescentado ao barro do qual já foram retirados pedras e gravetos e que vai ser amassado até atingir umidade e consistência adequadas à modelagem.

Os relatos de Guido Boggiani já atestavam a utilização de “carga” pelas indígenas. O material utilizado, contudo, não consistia em cacos quebrados, como se pode perceber a partir das observações de Lévi-Strauss, na década de 1930, e de Darcy Ribeiro, na de 1940. A esse respeito, Guido Boggiani escreveu, em 1892: “Preparado o barro, convenientemente misturado com pós de cocos torrados, fazia daquilo lingüicinhas que ia dispondo lentamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo [...]” (BOGGIANI, 1945, p. 141). As descrições desse procedimento feitas por Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, respectivamente, indicam que houve substituição do “pó de coco” por cacos de cerâmica triturada ou cinzas. “As mulheres misturavam o barro do rio Pitoco com cacos moídos, enrolavam a massa em cordões dispostos em espiral e nos quais elas davam uns tapinhas para juntá-los [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 162-163); “A primeira operação consiste em temperar o barro, misturando-o com terra, cerâmica triturada, ou cinza, até alcançar a consistência desejada” (RIBEIRO, 1980, p. 288).

A coloração do barro utilizado na Aldeia Bodoquena, quando úmido, é cinzenta, bem escura, quase preta. Quando queimado, o barro adquire coloração alaranjada, como a maioria dos tijolos usados na construção civil. Essas características resultam de uma composição bastante carbonática, rica em calcita, dolomita, magnesita e, ainda, óxido de ferro. Mantendo a tradição, as mulheres trabalham sentadas no solo, geralmente sobre um pano ou plástico, e apoiam o trabalho em uma placa de madeira. O fundo da peça, quando se trata de um pote, pode surgir de uma esfera de barro batida na tábua ou de um cordão que vai se enrolando em espiral até atingir o tamanho de circunferência desejado. Este fundo é, então, alisado com uma colher velha, sem cabo, ou com pedaços de madeira, formando o fundo da peça. Relatos antigos informam o alisamento das peças com conchas ou pedaços de madeira.

FIGURA 4:
Preparação do Barro.
Acervo pessoal de Vania P. P. Graziato.

Produção de cerâmica...



Fonte: Acervo Pessoal de Vania P. P. Graziato.

A técnica do acordelado, ou a construção de objetos por meio de roletes de barro sobrepostos, comum na maioria das produções indígenas brasileiras, é também usada pelas mulheres Kadiwéu. Esse procedimento, como verificado em relatos e em trabalho de campo, não sofreu mudanças significativas. As cordas são esticadas com o barro úmido, em um pedaço de madeira ou nos próprios joelhos das indígenas, e sobrepostas sobre o fundo, para “subir” a parede do objeto em construção. As emendas dos cordões nunca coincidem em um mesmo ponto, pois podem abrir durante a secagem ou a queima. Em seguida, todo o conjunto de cordões é unido por alisamento com o mesmo pedaço de madeira ou a colher de cozinha; primeiro por dentro, depois por fora. A peça pode receber, ainda, alças de sustentação ou denteados na borda.

FIGURA 5:
União do cordão por Alisamento



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Potes muito grandes não são levantados no mesmo dia, sob o risco de se ver tudo desabar — é preciso deixar que percam um pouco da umidade antes de se modelar o “pescoço” ou colocar alças. Como foi observado em diversas casas de ceramistas, as bordas das peças são protegidas com panos umedecidos, para que não ressequem demais e as emendas possam continuar sendo feitas, enquanto o restante do grande pote vai adquirindo consistência para sustentar todo o conjunto. Esses potses chegam a atingir mais de um metro de altura! As peças são postas para secar um pouco, geralmente por uma noite ou algumas horas, para que comecem a ser desenhadas, marcando-se a argila com cordão de caraguatá (*Bromélia pinguin* L.).⁶

A marcação do desenho é feita sobre a peça úmida e plástica, com um cordão obtido a partir das fibras do caraguatá, planta abundante na região e que produz folhas com até dois metros de comprimento. Estas são colhidas e colocadas no córrego para amolecer e raspadas para expulsão das fibras, as quais, depois de secas ao sol, são enroladas formando cordões na espessura desejada, para imprimir na superfície das peças os mais variados desenhos. Guido Boggiani assim se referiu a esse procedimento:

Numa das mãos, a esquerda, se a fabricante não é canhota, segura-se uma cordinha bem torcida e igual, molhada; e com o indicador da outra mão se vai imprimindo, começando pela extremidade, na argila, em linhas direitas, curvas ou quebradas, ou paralelas ou cruzadas, segundo o desenho que bem claro deve estar na fantasia da desenhista, cada traço sendo feito sem arrependimento, raramente com correções, com finura, sem tomar muita medida preventiva (BOGGIANI, 1945, p. 160).

A destreza de traçado, quando presenciada, causa admiração pela extraordinária segurança com que as ceramistas executam a ornamentação. Marcam as linhas principais, delimitando os grandes campos, e desenhavam ali os padrões escolhidos. Como afirmou Boggiani, as correções raramente ocorrem, e a diversidade de combinações de padrões é surpreendente! No entanto, nem Boggiani, tampouco Lévi-Strauss, se referiram à natureza do cordão utilizado, em seus relatos. A questão foi

⁶ Planta herbácea da família das bromeliáceas, de cujas folhas ensiformes e coriáceas se extrai fibra sedosa, própria para cordoaria, tapetes, capachos e mantas para sela.

esclarecida apenas por Darcy Ribeiro, que cita o uso das fibras de caraguatá enroladas e molhadas, por serem mais flexíveis e resistentes que as do algodão.

FIGURA 6:
Marcação do Desenho com o Cordão de Caraguatá.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Quanto à prática da ornamentação por marcação na peça úmida, alguns dos mais antigos exemplares de cerâmica arqueológica americana apresentam decalques naturais, oriundos, provavelmente, da observação de marcas provocadas por tecidos ou trançados, sobre os quais elas possivelmente possam ter secado. Alguns grupos pré-andinos apresentam desenhos por incisão em suas peças e podem ter influenciado os ancestrais Kadiwéu.

As diferenças das peças atuais, quando comparadas a coleções anteriores, se apresentam relacionadas aos campos desenhados, aos materiais e cores utilizados. As duas coleções, tanto a recolhida por Boggiani, como a de Darcy Ribeiro, mostram objetos com desenhos marcados com cordão na face externa, enquanto a face interna é ocupada por pinturas feitas à mão livre, com tinta obtida do urucum (*Bixaorellana*) ou jenipapo, ausentes na produção atual. Darcy Ribeiro assim se refere ao fato em questão:

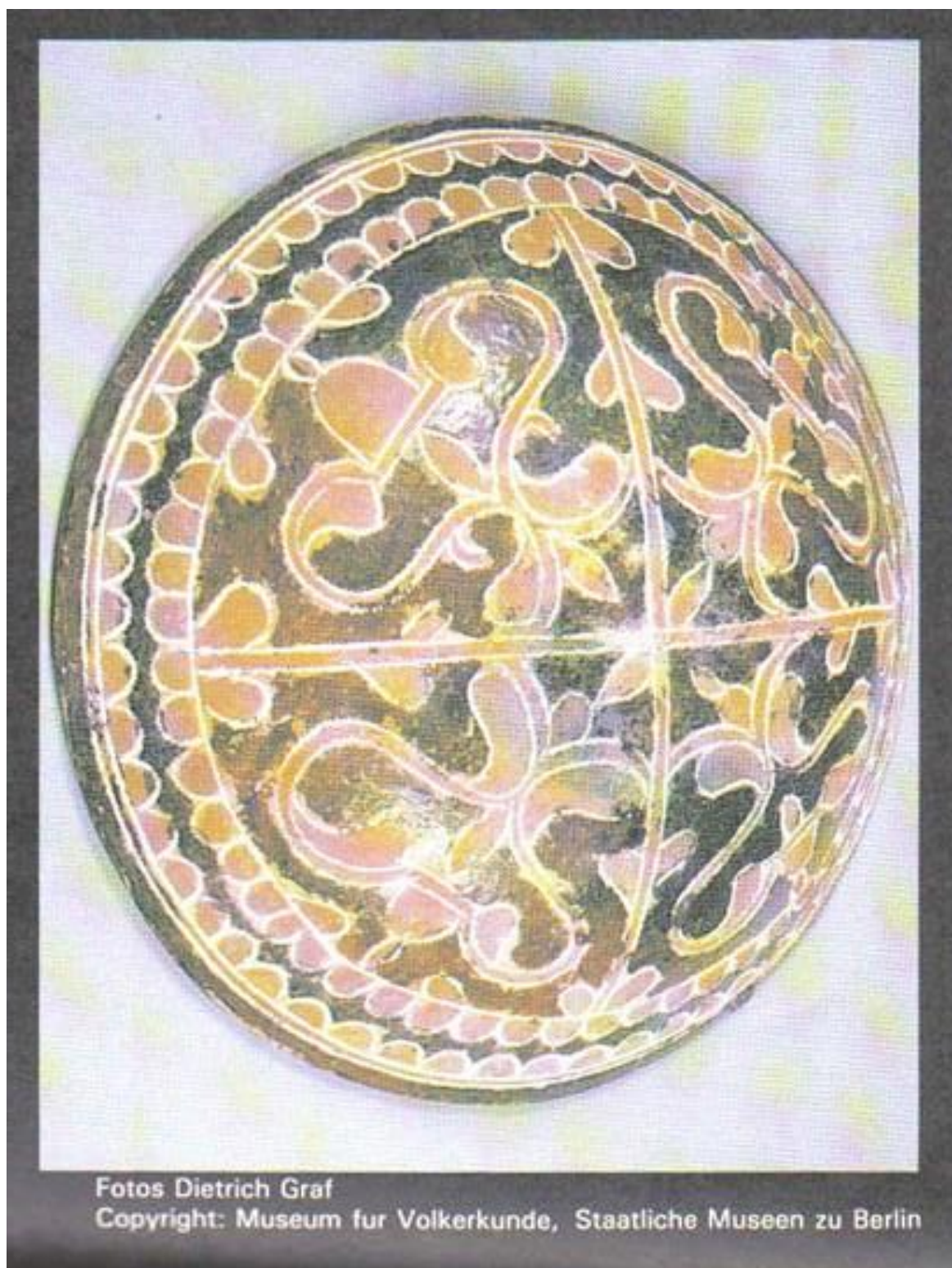
Terminada a filigrana geométrica de linhas retas e curvas, a artífice inicia o desenho interior para o qual nunca é usado o cordão. Aí pinta propriamente: isto é, usando o dedo como pincel, faz desenhos com a tinta vermelha de uma solução de água e hematita (óxido de ferro natural). Em seguida cobre com a mesma tinta os espaços da filigrana impressa na superfície externa que devem ficar com uma coloração vermelha: muitas vezes pintam toda a peça, ou toda a área a ser decorada com esta cor. Esta pintura está pronta para ser levada ao fogo, o que pode ser feito imediatamente, ou algumas horas depois (RIBEIRO, 1980, p. 289-290).

FIGURA7:
Interior da peça pintado com os dedos.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

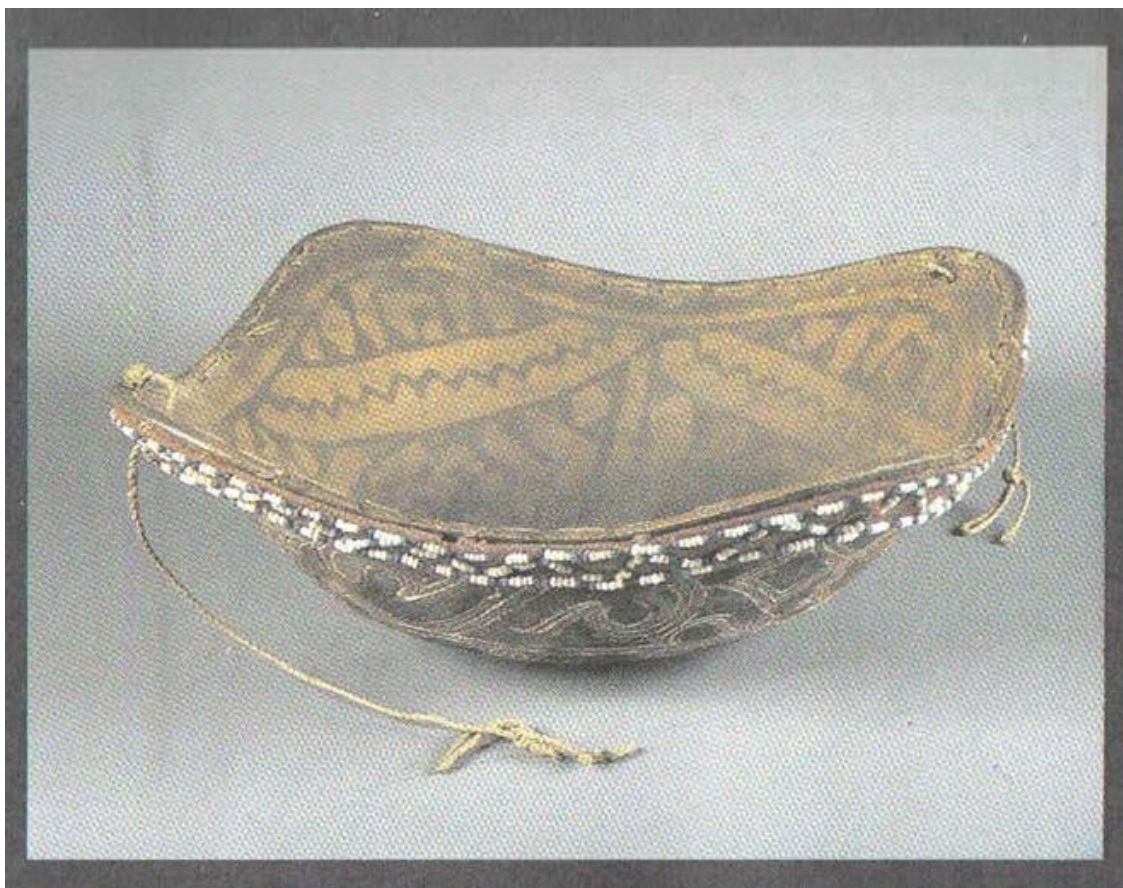
FIGURA 8:
Exterior da Mesma Peça Marcado com Cordão de Caraguatá.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

O etnólogo constata que houve poucas mudanças relacionadas à modelagem, e estas são pequenos detalhes: por exemplo, a substituição de algumas ferramentas, tais como conchas por colheres, na operação de alisamento. A grande mudança ocorrida entre as coleções antigas (de Boggiani e de Darcy Ribeiro) e as atuais está na organização e na ocupação dos campos pelos desenhos. A técnica de pintura interna, em vermelho, sem marcação, desapareceu nas produções recentes e os padrões externos migraram para o interior, apresentando-se em motivos mais geométricos e menos orgânicos. As coleções anteriores, do final do século XIX e do início do século XX, apresentam, ainda, as bordas das peças trabalhadas com miçangas obtidas em negociações com viajantes e, mais tarde, com os próprios colecionadores. Tais miçangas não reapareceram nas coleções atuais, o que Darcy Ribeiro lamenta, acreditando ter esse fato impedido “um caminho promissor da cerâmica Kadiwéu” (RIBEIRO, 1980, p. 293).

FIGURA 9: Tigela com miçangas.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

Os padrões praticados atualmente apresentam grande variedade, coerência e repetição dentro da mesma família, como se pôde observar e constatar na produção e nas narrativas das ceramistas. Primeiro, divide-se o campo a ser trabalhado de acordo com o objeto. Pratos e formas circulares têm, geralmente, o campo separado por uma ou duas linhas centrais e os padrões geométricos são distribuídos em espaços delimitados simetricamente, de maneira bilateral. Os padrões também podem aparecer ocasionalmente, apresentando simetria radial e, observando com atenção, nota-se que a simetria, evidente na marcação dos desenhos, não é respeitada na coloração dos campos. Salvo na marcação em preto, com a resina de pau-santo, nos outros campos preenchidos com barros coloridos, a simetria ou correspondência de cores não é respeitada.

FIGURA 10: Padrão com simetria bilateral aplicada.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

FIGURA 11:
Marcação do Desenho Aplicando Simetria Radial.



Fonte: Acervo Pessoal Vânia P. P. Graziato.

Nos objetos das meninas muito pequenas, quando lhes é permitido desenhar, percebe-se os padrões familiares representados, mas o conceito da organização espacial simétrica ainda não está assimilado, tampouco aplicado. Esses conceitos são incorporados e aparecem nos desenhos à medida que elas amadurecem, familiarizando-se com padrões e organização dos campos. Os desenhos nos potes têm sempre, no mínimo, dois campos claramente distintos — pescoço e corpo—, e tanto um como o outro, podem exibir desenhos completamente diferentes. O corpo pode ter padrões geométricos e o pescoço apenas algumas volutas ou espirais. A organização e a distinção da pintura nos campos aparecem em coleções antigas, mas não é regra nas coleções atuais, em que também se verifica repetição de padrões no corpo e no pescoço do vaso.

O que evidentemente permanece é a marcação dos campos em preto, com resina, e a marcação com cordão de caraguatá, que sempre é preenchida com barro branco (*caulim*). As combinações e variações de desenhos impressos na cerâmica são muitas e funcionam, assim como as cores utilizadas na ornamentação, de acordo com informações de Martina de Almeida Kadiwéu, como identificadoras de padrões familiares. Um pote grande pode ter até quatro campos definidos pelo cordão de caraguatá. A composição é, nesse caso, resultado de diferentes combinações: um pote pode apresentar somente padrões geométricos ou curvilíneos, ou ainda padrões curvilíneos reservados para pescoço e borda e padrões geométricos impressos no bojo, ou vice-versa.

Darcy Ribeiro alega que a superfície da cerâmica é outro suporte para a aplicação de desenhos utilizados na pintura corporal e compara esses padrões com os impressos nas cerâmicas da década de 1940.

Os desenhos da cerâmica são muito semelhantes aos da pintura do corpo; acreditamos estar diante da transposição de uma técnica muito mais antiga, a da ornamentação do corpo, para um campo relativamente novo. É certo pelo menos que a pintura do corpo preparou o campo para a decoração da cerâmica, formando artistas e criando padrões que podiam ser aplicados a esta atividade [...] a ornamentação da cerâmica é, portanto, outro campo de aplicação dos padrões de desenho desenvolvidos originalmente para a pintura de corpos, naturalmente adaptados às particularidades de uma técnica diferente, mas essencialmente os mesmos: geométricos, abstratos, com grande riqueza de ritmo e simetria (RIBEIRO, 1980, p. 295).

Observando as coleções etnográficas de Guido Boggiani e de Darcy Ribeiro, respectivamente, e comparando-as com a produção atual, percebe-se um distanciamento cada vez maior dos padrões utilizados na pintura corporal. Esse distanciamento não se refere a ritmo e/ ou simetria, mas à geometrização crescente dos campos e ao abandono dos padrões orgânicos e elaborados, como as volutas e pontilhados, que são evidentes na pintura do corpo. Como já foi dito, tais padrões ocupavam o campo interior das tigelas e pratos observados nas duas coleções citadas, sendo que nas coleções atuais são totalmente inexistentes. Hoje, predominam os desenhos marcados com cordão de caraguatá, localizados no interior das peças; eventualmente, em peças de maior dimensão, essa marcação se estende para o exterior, como no caso de fruteiras.

Constatou-se também que, assim como os padrões impressos no corpo tinham significados e finalidades — hoje praticamente esquecidos pelos Kadiwéu —, a estrutura de desenhos geométricos impressos na cerâmica sugere o dualismo dessa sociedade: homens/ mulheres, escultores/ pintoras e naturalistas/ geométricas. Dentro da representação feminina, Lévi-Strauss identifica esse dualismo que se prolonga em vários planos: são dois estilos representados pelo “espírito decorativo e pela abstração” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 179-180). A superfície da cerâmica é geralmente dividida em campos, preenchidos com padrões angulares e geométricos ou curvilíneos e mais livres. O referido autor associou o fato ao comportamento desses indígenas e às relações entre homens e mulheres. As divisões do estilo e os eixos de simetria existentes nas estruturas dos desenhos foram considerados como determinantes dessa realidade e comparados às cartas de baralho.

Cada figura de carta obedece a duas necessidades. Primeiro deve assumir uma função, que é dupla: ser um objeto e servir ao diálogo ou ao duelo entre dois parceiros que se enfrentam; e deve também representar um papel, atribuído a cada carta em sua condição de objeto de uma coleção; o próprio baralho (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 183).

Entende-se que o texto sugere as relações entre o feminino e o masculino e os papéis representados por cada um dentro dessa sociedade, identificados na estrutura

dos desenhos. Lévi-Strauss supõe que as espirais e as volutas, tão frequentemente utilizadas, tanto na pintura corporal, como na cerâmica, possam ter sido absorvidas de padrões barrocos trazidos pelos conquistadores espanhóis. Esse grafismo remete a documentos arqueológicos exumados em diversos pontos do continente sul-americano, questão que não se pretende abordar neste trabalho, por requerer profunda investigação que se estende às produções latino-americanas, abrindo outro foco de pesquisa relativa à gênese da práxis de cerâmica entre os antigos *Mbayá-Guaikuru*. Tais exemplos, citados para ilustrar o dualismo no qual o comportamento dos Kadiwéu se apoia, aclaram para o observador cuidadoso dessa arte a divisão do desenho em campos simétricos distintos.⁷

Dessa maneira, um objeto simétrico pode ser convertido em si próprio por meio do espelhamento de uma de suas partes, tendo como referencial um eixo determinado, que funciona como operador simétrico. A simetria torna possível manter forma, distância ou ambas. Uma forma com simetria apresenta relação das partes do todo entre si e com o próprio todo. Os operadores percebidos na análise dos padrões em questão podem ser bilaterais, espelhamento invertido e rotacional ou radial. Ao observar os padrões impressos nas peças, percebe-se que cada campo é organizado partindo de um eixo oblíquo, com espelhamento invertido, ou ainda respeitando as regras da simetria bilateral, somente apresentando espelhamento. A simetria radial aparece em peças maiores como grandes pratos, tigelas e potes.

⁷ Entende-se por simetria, “[...] a propriedade pela qual um ente, objeto ou forma exhibe partes correspondentes (ou congruentes) quando submetida a uma operação específica. A simetria, portanto, é uma operação que mantém uma forma invariante. As operações específicas são denominadas operações de simetria, ou operadores simétricos” (ROHDE, 1982, p. 13).

FIGURA 12:
Aplicação de Simetria Bilateral Espelhada.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Com o desenho concluído, decalcado na peça, essa é colocada para secar longe de crianças e animais. O próximo passo é a queima. A transformação do barro em cerâmica se dá pela ação do fogo. É durante a queima que ocorrem diversas transformações físico-químicas que tornam o corpo cerâmico resistente e com relativa impermeabilidade. Durante a cozedura, a água incorporada à massa, que permitiu a

modelagem, vai ser totalmente eliminada, assim como a água da sua composição química; as moléculas de quartzo existentes serão reorganizadas, permitindo a fusão de alguns componentes, bem como a volatilização de outros. As consequências mais flagrantes desse processo são endurecimento, alteração da cor e textura do material, menor porosidade e maior dureza. É a temperatura da queima que determina as características finais do objeto.

Existem muitos modos de submeter peças modeladas em barro à ação do fogo para provocar essa transformação. Hoje em dia, conta-se com os avanços da tecnologia, que oferece fornos a gás e elétricos, nos quais é possível controlar a temperatura e a atmosfera da queima, que podem ocorrer de muitas maneiras, provocando nos objetos os mais distintos efeitos. A maneira mais antiga de se queimar as peças modeladas é em fogueiras feitas a céu aberto, método utilizado ainda hoje pelas indígenas do território Kadiwéu. Esse tipo de queima ocorre em atmosfera oxidante, ou seja, em ambiente rico em oxigênio que se combinará a alguns elementos que compõem a pasta. As cores, nas peças queimadas nessa atmosfera, vão dos rosados aos alaranjados ou avermelhados, na maioria dos casos, dependendo da quantidade e tipos de óxidos e minerais contidos no barro utilizado.

A queima ou cozedura das peças é feita de maneira isolada ou dentro da mesma família. Duas irmãs ou mãe e filhas podem queimar as peças juntas. A ceramista reserva um local nos arredores de sua moradia para executar tal tarefa. O terreno é cavado com pouca profundidade, aproximadamente 30 cm por 1 m de diâmetro, e protegido por pedras para isolar o fundo. Dentro desse buraco, colocam-se algumas lascas de angico (*Piptadenia colubrina*),⁸ madeira preferida pela maioria das ceramistas, e algumas brasas, geralmente retiradas do fogão a lenha e que servirão para pré-aquecer as peças. Quando o fogo diminui e restam somente brasas, as peças são colocadas sobre estas e reviradas de vez em quando. Esse procedimento de pré-aquecimento é comum entre ceramistas de várias culturas, para garantir completa secagem das peças. Estando todo o conjunto bem aquecido, mais lascas de angico são arrumadas sobre ele, e o fogo é atizado até que se espalhe por toda a madeira.

⁸ *Nitagigo*, em idioma Kadiwéu.

FIGURA 13:
Queima sendo preparada.

Produção de cerâmica...



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Figura 14.
Aplicação de Resina do Pau Santo.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

O fogo para, então, de ser alimentado e a ceramista aguarda que as brasas se reduzam para poder continuar a trabalhar a peça. Esse processo tem duração de duas horas a três horas e tem se mostrado ineficaz no que diz respeito à resistência das peças para o transporte até os pontos de venda. Algumas foram analisadas e verificou-se que a temperatura do fogo fica muito abaixo do ponto de cozedura do barro, o que resulta em uma cerâmica com uma fina camada cozida e parte interna completamente crua, além de alças que se desprendem com facilidade. A maioria das boas ceramistas já constatou o fato e tem se dedicado a encontrar soluções para uma queima mais eficaz, uma vez que a comercialização de peças maiores fica comprometida, limitando a produção a objetos pequenos, como animais e pratos, cujo transporte é mais seguro.

A pintura começa com a peça ainda quente, logo que sai da fogueira, assim que as brasas diminuem. A peça é retirada com uma vara, batida com palha ou trapos para afastar a fuligem e algumas zonas são marcadas pela resina extraída do pau-santo⁹, o que resulta em regiões brilhantes e escuras, com tonalidades que variam do verde-escuro ao marrom, quase preto. Essas zonas ficam impermeabilizadas, sendo as únicas que não se desprendem em eventuais processos de limpeza das peças. Darcy Ribeiro cita o uso da resina do angico que resulta em zonas de coloração amarela, material atualmente em desuso.

⁹ *Elegigo*, em idioma Kadiwéu.

Figura 15.
Aplicação de Pau Santo Finalizada.



Fonte: Acervo pessoal Vânia. P. P. Graziato.

A única colaboração masculina, no processo todo, está relacionada à obtenção do pau-santo, que é encontrado nas zonas alagadiças do Pantanal, distantes aproximadamente sete horas a cavalo da aldeia Bodoquena. A extração do pau-santo é função dos homens que, em suas andanças pelo Pantanal, caçando ou pescando, recolhem galhos secos desse arbusto. Os indígenas procuram não derrubar a árvore, aproveitando galhos tombados pelo chão, comportamento este que poderia causar admiração a qualquer ambientalista mais desavisado. Muito além da grande consciência ecológica esperada, o fato de preservar a árvore demonstra a percepção e a cognição dos indígenas em relação ao ambiente onde vivem, pois sabem que está cada vez mais difícil encontrar a planta; assim sendo, eles não a derrubam para não serem obrigados a ir cada vez mais longe, talvez além dos limites do próprio território.

O desenvolvimento da técnica para a extração da resina do pau-santo é fruto de experimentos bastante antigos relatados na maioria dos documentos sobre os Kadiwéu e carregados de superstições acerca de quem pode ou não extrair a resina. De acordo com o relato de Martina de Almeida, a resina não deve ser extraída sob o olhar de pessoas doentes, mulheres grávidas ou crianças, sob o risco de se perder todo o trabalho, pois a resina para de se desprender das lascas e o que já foi retirado “talha”.

Os galhos são transformados em lascas tanto pelos homens, quanto pelas mulheres. Essas lascas são colocadas cuidadosamente em um tacho com água fervente, geralmente acomodado sobre uma fogueira feita de angico, madeira abundante na região e de fácil combustão. Logo, as lascas começam a desprender um óleo que vai subindo à superfície da água e é retirado com um graveto. Esse graveto é, então, colocado em um pote com água fria, para que a resina endureça e se agregue ao material

anteriormente recolhido. Dessa maneira, cada porção de resina coletada é agregada à anterior, formando uma bola, com aspecto de cera de abelha mais endurecida e com coloração marrom-esverdeada, bem escura. Por fim, essa resina é esfregada em algumas regiões do desenho e nas bordas de potes e pratos, dando acabamento às peças. José Luiz de Souza (2005) cita “uma inovação” na aplicação da resina do pau-santo, quando é misturada à de almecega ou aroeira (*Schinus molle*)¹⁰, resultando em uma mistura de cor preta mais brilhante e durável.

O pau-santo, por se tratar de matéria-prima de difícil acesso, foi o único material que as indígenas não forneceram amostras para análise quando solicitadas e do qual não se pôde vivenciar a extração. Elas alegaram a necessidade de ter certeza do real “estado de saúde” do observador, o que poderia levar ao desperdício de um material muito precioso. Os barros coloridos, utilizados na pintura das peças atualmente produzidas, representam a grande diferença da produção recolhida por Darcy Ribeiro e das anteriores a essa. As últimas peças doadas ao Museu do Índio, em 1987, conservam as mesmas características da coleção do antropólogo citado, mas não há referências ao ano de produção do acervo, podendo ser anterior a essa data. A antropóloga Solange Padilha supõe que a supressão da pintura em vermelho, aplicada na parte interna, e “as impressões em baixo relevo, que migraram para a parte interna das tigelas, acompanhadas do preenchimento dos campos pelos barros coloridos tenha ocorrido entre os anos 1970 e 1980” (PADILHA, 1999, p. 125).

A coleção de Guido Boggiani, atualmente nos museus de Basel, na Suíça, *Museum für Volkerkunde*, *Staatliche Museen zu Berlin*, na Alemanha, e *Luigi Pigorini*, na Itália, apresenta peças com predominância das cores preta do pau-santo, branca do caulim e vermelha das pedras de óxido de ferro. Algumas apresentam bordas

¹⁰ Árvore ornamental, da família das anacardiáceas.

ornamentadas com trançados de cordão de caraguatá e miçangas, que não aparecem em coleções posteriores. A coleção Darcy Ribeiro, que se encontra nos Museus Nacional e do Índio, no Rio de Janeiro, apresenta peças em que predominam desenhos orgânicos como a de Boggiani, com as mesmas colorações, porém não mais com as miçangas nas bordas. Além dos grafismos, que migraram do exterior das peças para a parte interna, tirando dos objetos sua função utilitária, a ornamentação atual apresenta grande distanciamento das cores utilizadas nas coleções Boggiani e Ribeiro.

Em coleções recentes, ao branco do caulim, ao preto do pau-santo e ao vermelho da hematita soma-se grande variedade de barros coloridos encontrados na Serra da Bodoquena, conferindo às peças originalidade em relação à produção de outras etnias. Foram introduzidas cores — como os ocre, e os amarelos, oriundos de rochas ferruginosas e filíticas, compostas essencialmente por minerais do grupo das micas, o que determina seu aspecto brilhante. É possível observar ainda tons rosados, resultado da mistura de argilas cauliníticas ricas em óxidos e hidróxidos de ferro, os verdes compostos por argilas carbonáticas e matérias orgânicas e ainda os marrons oriundos do óxido de ferro —, todas em muitas tonalidades, resultado da mistura dos barros retirados de distintas regiões do território. Durante o trabalho de campo, foram recolhidas amostras do material utilizado na modelagem e pintura das peças. As amostras foram submetidas à análise de composição química pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT-SP).¹¹

¹¹ O acervo Plínio Ayrosa, atual Coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, datado de 1987, apresenta peças de produções mais recentes, nas quais se observa que permanecem os padrões marcados com cordão de caraguatá, pintados com o branco do caulim e as zonas marcadas com pau-santo, mas o vermelho do óxido de ferro vem acompanhado dessa gama de novas tonalidades.

Figura 16. Pigmentos Usados nas Pinturas.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Figura 17. Pigmentos.



Fonte: Acervo Vânia P. P. Graziato.

As mulheres guardam para si, no máximo para suas famílias, a localização das jazidas dos barros coloridos, pois da variedade da palheta depende a diferenciação do seu produto. Quem obtém maior quantidade de cores tem, consequentemente, maior variedade de combinações. O que se mantém em toda ornamentação é o emprego da resina do pau-santo nas bordas das tigelas, pratos ou outros objetos e o sulco feito com o cordão de caraguatá, sempre pintado com branco. Esses campos, marcados em branco e preto, direcionam a colocação das outras cores que são aplicadas com os dedos molhados no barro colorido, que é espalhado sobre o campo escolhido.

As coleções dos museus citados, no que se refere à forma, apresentam objetos que se resumem a tigelas eoringas, sendo algumas com características zoomorfas e potes. As coleções atuais apresentam grande variedade de objetos, como potes e tigelas, reproduzindo a forma das peças antigas, além de animais da fauna local. O que aparece como inovação na produção são os “quadrinhos” em formato de peixes ou potes e os “sinos de vento”. Como os Kadiwéu não têm o hábito de pendurar em suas paredes tais objetos, indagou-se sobre a natureza da produção, ao que responderam terem sido “encomendados” por lojas compradoras. As ceramistas alegam que objetos pequenos, quadros e pratos, são fáceis de embalar e de vender e chegam a seus destinos em perfeito estado. Existe hoje uma infinidade de objetos dessa natureza, que vem atender à necessidade do mercado consumidor, que procura por objetos sem outra função salvo a ornamental, uma vez que a “tinta” aplicada sobre eles não permite lavagem e, consequentemente, o uso dos potes para água ou dos pratos para alimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maneira de marcar o desenho, os campos pretos e a incorporação do uso dos barros coloridos na parte interna das tigelas conferem às peças um grande poder de sedução, comprometendo, no entanto, sua durabilidade e função. Como a segunda queima (em que era fixado o óxido de ferro vermelho e o corpo cerâmico adquiria certa resistência mecânica) foi abolida, as peças apresentam, hoje em dia, grande fragilidade e pouca durabilidade. A primeira queima — em que o barro é cozido, não atinge temperatura suficiente para a total sinterização dos componentes da massa e a fragilidade da fixação dos engobes coloridos — confere às peças caráter meramente ornamental. Os objetos sugerem, pela forma, um uso específico, como pote para água, fruteira ou prato, mas, pela maneira como são ornamentados, com os padrões colocados na superfície interna das peças e pintados com materiais sensíveis às lavagens, perdem a função. A forma deixa, assim, de atender à especificidade.

Alguns exemplos dessa produção são placas recortadas com formato de animais, furadas na extremidade para serem penduradas, (hábito estranho à tradição Kadiwéu), animais com o dorso perfurado para serem usados como porta-lápis ou, ainda, “sinos de vento” copiados de modelos industrializados. Ao questionar as mulheres sobre a possibilidade de submeter ao fogo os engobes, ou seja, a pintura com os barros coloridos, a sugestão foi imediatamente rechaçada, sob alegação de que as cores se modificariam ou se perderiam. Vê-se então, a produção atual condicionada ao mercado consumidor e às dificuldades encontradas para retirá-la da Reserva, devido ao difícil acesso às cidades vizinhas. A cerâmica Kadiwéu é objeto de reconhecimento individual, familiar e do grupo. No entanto, pode-se pensar que, quando essa cerâmica sai da aldeia, perde imediatamente a possibilidade de identificação da autoria da obra, uma vez que não é hábito das indígenas assinarem as peças, nem tampouco do consumidor identificar a etnia à qual pertence o objeto a ser adquirido. Onde se encontra então, a marca da alteridade quando essa cerâmica vai para uma loja, em um “não lugar” (AUGÉ, 1994), como um aeroporto ou um *shopping center* e se mistura a objetos produzidos por outras etnias?

A “artista indígena” vive nesse liame: ela produz um objeto, imprimindo nele a sua memória ancestral e sua identidade étnica, mas esse objeto, quando em outro contexto, junto a outros objetos, de outras etnias, descaracteriza-se aos olhos do consumidor leigo. É um objeto indígena genérico, sem rosto; objeto de “índio brasileiro”. Essa situação é resultado de mais de 500 anos de contato e, atualmente, a condição do indígena não é a de confinamento à Reserva, mas de trânsito entre duas ou mais realidades/ culturas.

Cabe aqui uma reflexão acerca da postura recorrente nas sociedades, de ver essa inserção do indígena no mundo urbano, unicamente como “perda cultural”. Há nessa postura, além de um romantismo alimentado pelo mito do “bom selvagem”, uma atitude preconceituosa que procura prescrever o que seria o “comportamento ideal do indígena”. Pergunta-se: como estão sendo preservados os valores e objetos de referência cultural não indígenas? Se constantemente se alteram os processos de produção artística, perdem-se referenciais e há renovação constante ao longo do tempo, obedecendo a tendências ditadas pela moda, mercado consumidor etc., por que permaneceriam os indígenas num *status* inalterável? Como esperar esse comportamento e essa preservação após mais de cinco séculos de trocas/ perdas/ permanências/ mudanças, em que os não indígenas também assimilaram grande parte de produtos culturais outros, incorporados ao cotidiano?

A cultura, a manifestação artística e o comportamento dos grupos podem ser entendidos como organismos vivos, em constante processo de (trans)formação. Quando se vê um indígena na cidade próxima à Reserva, dirigindo um carro ou falando ao celular, muitas vezes em seu idioma, quando mulheres são vistas comercializando cerâmica, indaga-se se não é por meio desse caminho, eudemônico, que ele/ elas preserva(m) sua cultura, seu idioma e sua arte. Em seus artefatos de arte, as mulheres Kadiwéu produzem arte de fato, imprimem suas marcas de ser *Ejiwajegi* e criam resistências e (re)existências indígenas, transformando-se para permanecerem quem são, permanecendo Kadiwéu e abrindo-se às transformações.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BALFET, H. Technologie. In: CRESWELL, R. (org.). **Eléments d'ethnologie**. Vol. 2. Paris: A. Colin, 1975. p. 44-79. (Tradução de Berta G. Ribeiro).
- BOGGIANI, G. **Os Caduveo**. Tradução de Amadeu Amaral Júnior. São Paulo: Martins, 1945.
- DURAN, M. R. da C. **Padrões que conectam**: o godidigo e as redes de socialidade Kadiwéu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2017.
- GRAZIATO, V. P. P. **Cerâmica Kadiwéu** – processos, transformações, traduções: uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.
- GRIFFITHS, G. **Dicionário da Língua Kadiwéu**. Kadiwéu-Português. Português-Kadiwéu. Cuiabá: Sociedade Internacional de Lingüística, 2002.
- JOSÉ DA SILVA, G. **A Reserva Indígena Kadiwéu (1899-1984)**: memória, identidade e história. Dourados: UFGD, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Trad. Norma Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MÜLLER, A. M. **Arte Kadiwéu**: processos de produção, significação e ressignificação. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Coimbra. Coimbra, 2017.
- PADILHA, S. **A arte como trama do mundo**: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 1999.
- RIBEIRO, B. G. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- RIBEIRO, B. G. **Dicionário de artesanato indígena**. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1988.
- RIBEIRO, D. **Kadiwéu**: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ROHDE, Geraldo M. **Simetria**. São Paulo: Hemus, 1982.
- SÁNCHEZ LABRADOR, J. **El Paraguay católico**. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.
- SCHADEN, E. **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Nacional, 1976.
- SIQUEIRA JR., J. G. **“Esse campo custou o sangue de nossos avós”**: a construção do tempo e espaço Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1993.
- SMITH, H. **Do Rio de Janeiro a Cuiabá**: notas de um naturalista. Trad. Carlos Américo dos Santos. São Paulo: Melhoramentos, 1922.
- SOUZA, J. L. de. **A geografia entre os Kadiwéu**. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2005.
- SUSNIK, B. **Etnografía paraguaya**: primera parte. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1978.
- VIDAL, L. Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 2000. p. 13-17.



Destituída

2021

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido e renda - 0,50 x 0,60 cm

"CABEÇA DE PEIXE É BOM PRA MEMÓRIA": RETOMADA NA OBRA DE MOARA TUPINAMBÁ

"FISH HEAD IS GOOD FOR THE MEMORY":
RETAKE ON THE WORK OF MOARA TUPINAMBÁ

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377640>

Envio: 31/10/2022 ♦ Aceite: 09/12/2022

Leandro Raphael de Paula



Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA), doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte-USP (PGEHA-USP), com bolsa CAPES.

Jane Marques



Professora Livre Docente na área de Comunicação e Marketing na Universidade de São Paulo (EACH-USP), atual coordenadora do curso de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

RESUMO

O presente artigo apresenta uma leitura crítica da obra “Cabeça de peixe é bom pra memória” (2020), da artista indígena Moara Tupinambá. A partir da referida leitura e de uma entrevista não estruturada, traçamos alguns pontos-chaves da trajetória da artista para discutir a problemática das retomadas, bem como acerca dos tensionamentos que a arte indígena cria com os padrões eurocêntricos de arte. Partimos da crítica de arte de Ticio Escobar e de Bell Hooks; e da decolonialidade para encontrar uma chave de leitura que tenha mais coerência com a produção estética de uma artista indígena. Por fim, debatemos a necessidade da História e Crítica da Arte ir além dos conjuntos de práticas pautadas pela norma eurocêntrica e destacamos o papel que o protagonismo da arte indígena pode ter nesta situação.

PALAVRAS-CHAVE: Cabeça de Peixe; Decolonialidade; Arte Indígena.

ABSTRACT

This article presents a critical reading of the work “Fish head is good for the memory” (2020), by the indigenous artist MoaraTupinambá. From this reading and an unstructured interview, we traced some key points of the artist's trajectory to discuss the issue of retakes, as well as the tensions that indigenous art creates with Eurocentric patterns of art. We start from the art criticism of Ticio Escobar and Bell Hooks, and from decoloniality to find a key for the reading that has more coherence with the aesthetic production of an indigenous artist. Finally, we discuss the need for History and Art Criticism to go beyond the sets of practices guided by the Eurocentric norm and highlight the role that the protagonism of indigenous art can have in this situation.

KEYWORDS: Fishhead; Decoloniality; Indigenous Art.

INTRODUÇÃO

Anteriormente à invasão europeia, as américas constituíam território dos povos originários com suas próprias dinâmicas sociais, após mais de 500 anos de colonização esses povos passaram, e ainda passam, por um sistemático genocídio e epistemicídio, tendo de lutar por espaço, direitos e reconhecimento dentro das sociedades que se formaram em seus territórios invadidos. A perspectiva da retomada diz respeito ao direito aos territórios remanescentes que foram historicamente ocupados por povos originários e tem sido também pauta de vários atores sociais que se autodeclaram indígenas, mas convivem em contextos urbanos sem contato com culturas de povos originários ou que fazem parte de comunidades cujo processo de etnogênese¹ levou ao gradual abandono de elementos identitários importantes, como língua, rituais, tradições e outros costumes. Em busca de entender as ancestralidades e se aliar às causas dos povos originários, vários artistas de ascendência indígena têm encontrado na retomada uma forma de encontro com sua ancestralidade e de desenvolvimento de processos criativos, o que demonstra uma guinada na etnogênese também a partir da arte, na esteira do que afirma Miguel Bartolomé (2006, p. 53):

Sugiro utilizar o conceito de maneira ampliada, para designar também os processos de atualização identitária de grupos étnicos que enfrentaram profundas mudanças de transfiguração étnica, podendo ser consideradas praticamente extintos e cuja emergência contemporânea constitui um novo dado para a reflexão antropológica e para as políticas públicas em contextos multiculturais.

Neste artigo propomos uma leitura crítica da obra “Cabeça de Peixe é bom pra memória” (2020), da artista visual Moara Tupinambá (1982- atual, Mairi²/Belém-PA), estabelecendo uma conexão entre os processos criativos da artista e sua trajetória, para

¹ Grosso modo, a etnogênese trata dos processos sociais aos quais os grupos étnicos passam ao longo de seu desenvolvimento: “o conceito foi cunhado para dar conta do processo histórico de configuração de coletividades étnicas como resultado de migrações, invasões, conquistas, fissões ou fusões. Entretanto, mais recentemente, passou a ser usado também na análise dos recorrentes processos de emergência social e política dos grupos tradicionalmente submetidos a relações de dominação” (BARTOLOMÉ, 2006, p. 39).

² Mairi é o nome da povoação Tupinambá que foi invadida e se tornou a cidade de Belém do Pará (TRINDADE JR., 2022).

refletir sobre suas práticas artísticas a partir da concepção de retomada que propõe. A leitura crítica da obra parte da “*Art on my mind*” de Bell Hooks (1995), que foi a base para nossa proposta de leitura das obras da artista, esse procedimento de leitura não pode prescindir de uma visão política para compreender o contexto de produção e a ligação da causa indígena com os processos criativos desenvolvidos pela artista.

Além disso, partimos de uma entrevista não estruturada presencial³ com a artista. Realizada em seu ateliê, em Campinas (SP), no dia 10 de março de 2022. A entrevista durou 1 hora e 45 minutos, neste tempo Moara falou sobre sua trajetória como artista e nos mostrou documentos levantados sobre as comunidades de Boim e Cucuruña, e outras fontes primárias de pesquisa utilizadas em seu processo criativo, após a entrevista também nos mostrou alguns de seus trabalhos e comentou sobre seus próximos projetos, como a residência na Pivô Galeria em 2022. Além disso, realizamos levantamento bibliográfico acerca do tema, englobando arte e ativismo, decolonialidade, afetos dissidentes etc. Especialmente por se tratar de uma proposta de autores não indígenas fazendo a leitura das obras de uma artista indígena, nos preocupamos, como acadêmicos, em ser facilitadores de espaços nos quais as vozes e as causas indígenas também possam ecoar, como proposto por Adriana Pesca, Alexandre Pereira e Edgar Kaiapó (2020).

³ A entrevista com Moara Tupinambá foi a primeira de uma série de oito entrevistas realizadas para o desenvolvimento da tese, por conta da pandemia de COVID-19 algumas precisaram ser feitas de modo remoto pela plataforma zoom.

ARTVISMO E RE-EXISTÊNCIA

A obra que escolhemos tratar chama-se “Cabeça de peixe é bom pra memória” (Figura 1), instalação que inspira o título deste artigo e consistiu em uma réplica em gesso de uma cabeça de peixe em um prato com farinha e uma cruz sobre um monte de terra aparentemente queimada. Na parte de fora estavam expostas fotos da família pelo lado paterno da artista, todos pertencentes à comunidade de Cucuruña (Baixo Tapajós, Santarém-PA), bem como um *minidoc* que a artista fez com seus parentes.



Figura 1 – “Cabeça de peixe é bom pra memória”
Fonte: Instagram, 2021

Ao entrar no espaço chama atenção o prato de barro com farinha e uma cabeça de peixe, sobre um monte de terra que parece com o que sobra após uma queimada, destacando a cor da farinha. Dentro do prato há também uma cruz católica. Há um jogo com o prato de cabeça de peixe, alimento comum no interior da Amazônia, a cruz e a terra arrasada.

Primeiramente, nos detemos no elemento do prato de barro com a farinha de mandioca. A produção da farinha fazia/faz parte das atividades tradicionais de vários povos originários brasileiros, mas, com o tempo, este fazer tem se perdido em várias delas, como é o caso Cucuruña. Atualmente, a comunidade tem trabalhado para retomar a produção da farinha com as casas de farinha tradicionais que ainda resistem. Moara explica que o prato da cabeça de peixe é disputado, porque no saber tradicional local a cabeça de peixe é considerada boa para a memória. Na instalação, o prato de farinha com cabeça de peixe são a memória dos corpos que resistem ao genocídio, são a persistência da memória de um povo.

Em seguida, é importante estabelecer a relação da luta e resistência de uma comunidade que a obra nos traz ao deslocar esse prato de cabeça de peixe para o monte de terra arrasada com uma cruz. Neide Gondim (2007) destaca as reações dos colonizadores em relação aos povos originários, de início intrigados com esses humanos desconhecidos, se perguntavam se eram filhos de adão ou de alguma linhagem perdida de Noé, o que se seguiu à conclusão de que se tratavam de monstrosidades do Novo Mundo e ao início do genocídio dos povos originários no Brasil, ou seja, as 305 etnias encontradas no Brasil atualmente são os descendentes de uma resistência centenária.

O registro da família Silva (Figura 2) estava exposto na parte de fora da instalação, nele podemos ver o avô, a avó e os filhos, sendo a criança mais nova o pai da artista. Todos trajados com roupas ocidentalizadas da década de 1950 no Brasil. A resistência aqui vai além do simples sobreviver, é também um trabalho de re-existência, porque é também o re-imaginar o que foi perdido e, em grande medida, não há ponto de partida para ser retomado, fato comum nas tradições orais que foram exterminadas ao longo dos mais de 500 anos da invasão de *Abya Yala* como um todo.



Figura 2 - Família Silva
Fonte: Website Museu da Silva, 2021

Cabeça de peixe...

Griselda Pollock (2019) descreve os espaços que a mulher ocupa na arte, desde o espaço pictórico até os espaços físicos que uma mulher poderia ocupar no século XIX, de forma a destacar a construção dos espaços (pictórico, social e de feminilidade) e como os marcadores de diferença permitem e/ou delimitam as formas de expressão, pensadas a partir dos espaços de feminilidade. Em “Cabeça de peixe...” temos a instalação como um espaço de resistência à destruição física e simbólica que o genocídio tem feito ao longo de mais de 500 anos de colonização/colonialidade, sendo a gastronomia e a tradição cultural parte dos pilares, neste caso. Uma artista indígena que ocupa o espaço físico de um ambiente de exposição nos faz pensar sobre os espaços simbólicos ali presentes. O processo de retomada feito por Moara é também o de pensar sobre as violências sobre os corpos e as culturas dos povos originários. Circunscrevemos o que a artista pode falar? Ou sobre o quê ela fala? Como um corpo indígena pode ocupar os espaços, inclusive o da arte, e quais os marcadores de diferença presentes nesta arte? Como estes marcadores nos fazem refletir sobre “A pálida história das Artes Visuais no Brasil?” (FELINTO, 2019).

Como afirmamos anteriormente, o prato de barro com a cabeça de peixe resiste entre a cruz e a terra arrasada, porque são memória. Esta, como forma de reter o que a história não registrou, está ligada às retomadas. A arte, neste caso, reflete acerca e traz à tona aquilo que foi roubado, a história, os territórios, os afetos etc. Arte feita por uma mulher indígena de retomada é também uma forma de contar as narrativas invisibilizadas e colocar o afeto como um lugar de subversão da ordem colonial, com o qual se pode reimaginar o que foi perdido para criar novos futuros. A memória e os afetos são, portanto, estratégias de luta contra o projeto de apagamento das culturas indígenas e mostram lugares ocupados por uma mulher racializada no contemporâneo e que sente a necessidade de se reconectar com sua ancestralidade, antes de qualquer outra exigência mercadológica ou academicista da arte.

MOARA BRASIL E MOARA TUPINAMBÁ

A re-existência é o preenchimento das lacunas deixadas pelo colonialismo, cujo processo tem continuidade na colonialidade⁴. Pensar sobre estes acontecimentos faz parte da trajetória da artista, que começa em Mairi/Belém do Pará. De família de classe média, Moara teve contato com as artes desde cedo, aprendendo a desenhar com uma prima e, posteriormente, se envolvendo com o ambiente da moda na cidade, que, por um certo tempo de sua trajetória, foi a válvula de escape para seus processos criativos, tendo participado de coletivos de moda, ateliês e desenvolvido até marca própria.

Contudo, durante seu tempo em Mairi/Belém e seu flerte com a moda, mesmo que sustentável, as questões raciais não faziam parte, pelo menos não conscientemente, de seu processo criativo. Foi na mudança para a cidade de São Paulo que alguns eventos chave a levam a sentir necessidade primeiro de se tornar artista, até então a ida para outra cidade era para trabalhar no ramo da moda; e depois para se perceber como uma mulher racializada e fazer disso o cerne de seu trabalho artístico.

Tendo formação na área de Publicidade e Propaganda, Moara cursou moda no Senai-SP, naquele momento ainda assinava seu sobrenome de batismo, Brasil. E seu trabalho, que recebeu o Prêmio Novos Talentos Senai, em 2010, versou sobre os brinquedos de miriti⁵ e teve desfile na versão de rua do então incipiente projeto Casa de Criadores. O interesse na pesquisa sobre a cultura da Amazônia, de Belém em

⁴ Aníbal Quijano (2009) definiu a colonialidade como um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Ela é sustentada pela: (...) imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular de referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2009, p. 73).

⁵ Fibra da palmeira do miritizeiro utilizada no artesanato de brinquedos na cidade de Abaetetuba-PA comercializados por todo o país, e na cidade de Belém-PA em especial na época do Círio de Nazaré (FERREIRA JUNIOR, 2015).

especial, já estava presente, mas ainda não estava centrado na retomada das origens indígenas.

Durante a entrevista a artista destacou o desconforto ao ter trabalhado em uma fábrica têxtil, cujos trabalhadores, em grande parte bolivianos remanescentes da etnia *Aymara*, eram maltratados e pouco ouvidos. Descontente com o trabalho em série de fábrica e com o tratamento dado aos trabalhadores, Moara decidiu voltar-se para as artes. Conhecendo o trabalho de Catarina Gushiken⁶ e seu curso para estudar processos criativos, desenho, ilustração, a artista resolve se inscrever no curso e o contato com a professora – que iniciava um processo de retomada de sua ascendência japonesa de Okinawa – que a estimulou a procurar aprender mais sobre a trajetória familiar e ascendência da artista. Inicialmente o curso a levou à utilização de técnicas próximas à de sua professora, como a nanquim, técnica utilizada na série ameríndios, 9 desenhos em nanquim sobre papel, de crianças Assurini em um ritual de luto e morte, cuja reprodução pode ser encontrada no Instagram @ateliemoaratupinamba e no portfólio *online* da artista (a Figura 3 traz uma das imagens em questão).

⁶ “Catarina Gushiken é ilustradora, nasceu, trabalha e ama São Paulo. Começou sua carreira em *design* de moda, chegando a assumir a coordenação de estilo da marca Cavaleira. Apesar da formação em moda, sua paixão sempre foi a ilustração, que foi o caminho escolhido definitivamente em 2007, quando inaugurou seu estúdio próprio” (CATARINA GUSHIKEN, 2022).



Figura 3 - Ameríndios
Fonte: Portfólio *online*
<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

Tendo isto como um dos gatilhos para o desenvolvimento de seu processo criativo, a artista passa a tratar a retomada como reencontro de si. Um processo que a levará a se assumir Tupinambá como parte de sua identidade, após ser reconhecida pelo cacique Braz Tupinambá da aldeia São Francisco (Resex Tapajós Arapiuns Santarém-PA) por seu avô ser da Vila de Boim; e o designativo étnico Tupinambá passa a fazer parte de sua assinatura como artista.

Alguns episódios de racismo em São Paulo, como a afirmação “Você não precisa ter mais cara de índia”, também foram impulsionadores para a busca pela retomada. Estar como “estrangeira” fora da Amazônia a colocou em um lugar inesperado de alteridade que não lhe era exigido em seu local de origem, pois, é chegando a um lugar tão “branco” quanto São Paulo que a fenotipia da artista é colocada em questão.

ARTE CONTRA O APAGAMENTO

O processo de retomada foi também o de reencontro com a ancestralidade Tupinambá das vilas Boim e Cucuruña em Santarém (respectivamente os locais de nascimento de sua mãe e seu pai), a primeira na qual a artista foi consagrada como parte da etnia e a segunda que lhe instigou o sentimento de retomada como luta, por encontrar uma comunidade muito desconectada da ancestralidade a qual pertence. O retorno da artista à sua ascendência significou também se juntar à luta pelos direitos dos povos originários, incluindo seus territórios. Não basta apenas se autodeclarar sem se juntar à luta e entender as necessidades de um coletivo. Sua arte é feita por uma pessoa, mas é sobre e por um coletivo. Uma produção às margens de forma ambivalente, porque está às margens da história da arte⁷ e da sociedade geral e também na ancestralidade das margens dos rios onde os povos originários encontram a sabedoria de seus encantados e alimento para seus corpos.

Isso nos leva a mais uma tensão que a arte indígena faz com a História e a Crítica da Arte. Afinal, ambas se organizaram, como demonstra Tício Escobar (2014), a partir

⁷ Discutimos o lugar da arte indígena na constituição da História da Arte Brasileira em Leandro de Paula e Jane Marques (2022).

de parâmetros como o do gênio criador, que o senso comum e o mercado da arte ainda se apegam por motivos distintos, a individualidade da criação e a unicidade da obra, porém, esses parâmetros não cabem para compreendermos a experiência estética dos povos originários, especialmente em obras/objetos ligados às tradições, seja porque alguns não se dão à exposição ou por serem a expressão de um coletivo, não de um indivíduo, bem como não se separam da vida. Logo, o que chamamos de artes indígenas extrapola a própria ideia de arte, o que nos dá margem de manobra para repensarmos História e Crítica para além da narrativa eurocêntrica e colonialista do cânone.

“Cabeça de peixe é bom pra memória” como resistência e re-existência também trata de um lugar do ativismo⁸, mais diretamente a partir da vivência na comunidade de Cucuruña. Em sua pesquisa de retomada a artista se deparou com um forte apagamento e embraquecimento, por meio de casamentos (forçados ou não), o que reforça a perspectiva da miscigenação como estratégia, a adoção da religião Católica e o contínuo abandono de práticas culturais que causam confusão neste processo. O que a definiria como indígena numa situação como esta? Os laços com a comunidade foram retomados e atualmente Cucuruña também retoma algumas de suas tradições, agora reimaginadas, como o festival da farinha.

Antes de “Cabeça de peixe...” a artista já havia começado a refletir sobre a necessidade de ver retratos de indígenas, em suas próprias palavras ela “buscava os retratos pra remontar sua história”. Passando para a colagem digital, destacamos duas séries produzidas pela artista “Mirasawa”, na qual utilizou imagens conhecidas, como o Nascimento da Vênus de Boticelli (Figura 4), colocando corpos indígenas em posição de destaque.



Figura 4 - Mirasawa

Fonte: Portfólio *online*

<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

Além disso, fez vários retratos de outras pessoas indígenas, como se observa na Figura 5. Alguns retratos podem ser encontrados em seu *website* e reproduções podem ser compradas, outros foram dados às pessoas retratadas e nunca foram expostas em mídia alguma, ficando apenas para uso pessoal dos retratados. O retrato adquire

importância durante a retomada, porque todo esse processo é também uma forma de luta contra o apagamento de mais de 500 anos.



O retrato como parte da retomada é também um esforço de superar as ausências

Figura 5 - Catarina e Guaci-Guarani

e recu

Fonte: Portfólio *online*

recido

<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

por causa de lutas pela sobrevivência mais prementes, no caso dos povos indígenas, por

exemplo, temos a demarcação dos territórios e a questão ambiental. Afinal, com tantas frentes de luta, os afetos podem ficar em segundo plano. Contudo, a verdade é que nenhum desses espaços pode ser negligenciado e, em se tratando de uma luta ligada à ancestralidade e contra o recorrente genocídio, os afetos emergem das práticas culturais, a arte inclusa. “Cabeça de peixe...”, estando também ligada à reconstrução da história familiar, é retomada desses afetos, envolveu a ida da artista até Cucuruña, conhecer sua família consanguínea e também seus parentes⁹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (AINDA QUE SEJA APENAS O INÍCIO)

Ao propormos a leitura de “Cabeça de peixe é bom pra memória” e traçarmos alguns pontos da trajetória da artista, concluímos que na busca por sua ascendência veio à tona alguns temas caros à compreensão da experiência indígena de retomada, como a miscigenação como estratégia de apagamento dos povos originários. Isso também nos mostrou a força e a resiliência das ancestralidades latino-americanas, que tem resistido ao contínuo processo genocida desde o período da colonização até os dias atuais, os quais tem aumentado a pressão sobre os territórios. É indissociável, no Brasil atual, pensar a experiência indígena, inclusive a estética, sem discutir a necessidade de respeito aos territórios indígenas, porque esse é um marcador de diferença que acaba perpassando a forma das expressões sociais, políticas, estéticas etc., isto é, a forma como um artista indígena ocupará espaços sociais, políticos e pictóricos está intrinsecamente ligada a esses processos, o ambiente é mais do que uma fronteira

⁹ Os indígenas costumam chamar uns aos outros de parentes, mesmo sem ser consanguíneos ou da mesma etnia.

imaginária, como aquelas que foram traçadas pelos colonizadores, é a ligação desses povos com sua ancestralidade.

Apesar do aparente *boom* das artes indígenas, estas ainda são práticas artísticas das margens, porque o mercado, a História e a Crítica da Arte ainda não estão prontas, ou não querem estar, para lidar com essas formas de expressão estética. É imprescindível neste momento ouvir e permitir que as vozes desses sujeitos ecoem de forma que a arte que eles produzem não seja simplesmente cooptada e colocada de forma domesticada e higienizada para um público mais amplo, sem que haja um devido e saudável tensionamento desses campos a partir das artes indígenas.

A trajetória artística de Moara Tupinambá e a forma como sua arte das margens abre espaço para a discussão sobre os problemas indígenas da Amazônia e do resto do país são também parte do processo de retomada dela e de seus parentes, bem como faz parte da etnogênese de sua etnia. A partir dela partilhamos a luta, as dores e também os afetos dos povos originários de uma maneira que a sociedade não se permitia antes, porque a partir da experiência estética das obras da artista chegamos a um lugar de escuta e alteridade que, por vezes, não nos permitimos nas relações e disputas diretas que tratam de política, meio ambiente etc., bem como dos estereótipos criados para desmerecer a causa indígena. O ativismo pode ter a sutileza para ultrapassar as armadilhas da colonialidade e inclusive de despertar afetos com a causa indígena, que um público não indígena mais amplo só costuma demonstrar de forma equivocada no dia 19 de abril.

REFERÊNCIAS

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. **As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político.** Mana, v. 12, p. 39–68, abril, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/fGbD5TshWKbCXScWRZt9hGH/abstract/?lang=pt#:~:text=As%20etnog%C3%AAneses%3A%20velhos%20atores%20e%20novos%20pap%C3%A9is%20no%20cen%C3%A1rio%20cultural%20e%20pol%C3%ADtico,-Autoria%20SCIMAGO%20INSTITUTIONS&text=Os%20distintos%20usos%20do%20conceito,se%20conceberem%20como%20relativamente%20est%C3%A1ticas.>>. Acessado em 20 de abril de 2022.

CATARINA, Gushiken. **Catálogo das artes.** Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Catarina%20Gushiken/>>. Acessado em 20 de abril de 2022.

COLLING, Leandro. **A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade.** In: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das Dissidências Sexuais e de Gênero.* Salvador: EDUFBA, 2019.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito Del pueblo: Cuestiones sobre arte popular.** Buenos Aires: Ariel, 2014.

FERREIRA JUNIOR, Amarildo. **Entalhadores do efêmero: a vida associativa na criação dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba.** Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - Universidade Federal do Pará. Belém, 2015.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2007.

HOOKE, Bell. **Art on my mind: visual politics.** New York: The New Press, 1995.

_____. **Vivendo de Amor.** Portal Geledés, São Paulo, 9 março de 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>>. Acessado em 5 maio de 2022.

PAULA, Leandro Raphael Nascimento de; MARQUES, Jane Aparecida. **A arte indígena contemporânea: apontamentos para uma perspectiva decolonial da história da arte no Brasil.** In: EXISTÊNCIAS: 31º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. 2022, Recife. On-line, Even3. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/498288-ARTE-INDIGENA-CONTEMPORANEA--APONTAMENTOS-PARA-UMA-PERSPECTIVA-DECOLONIAL-DA-HISTORIA-DA-ARTE-NO-BRASIL>. Acessado em 9 de dezembro de 2022.

PESCA, Adriana B.; FERNANDES, Alexandre de O.; KAYAPÓ, Edson. **Por uma Escrita Indígena: Meu ser, minha voz, minha autoria.** Pindorama, Eunápolis, v. 11, n. 1, p. 187-201, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://publicacoes.ifba.edu.br/Pindorama/article/view/830/511>> Acessado em 5 de maio de 2022.

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade.** In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA Adriano. *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia.* São Paulo: MASP, 2019.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** Gearte, Porto Alegre, v. 6, n. 2. 04 jul. de 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/94288/53218>> Acessado em 20 de abril de 2022.

TRINDADE JR., Saint-Clair C. **Mairi: A Aura Indígena da Metrópole da Floresta.** IHGP, Belém. Disponível em: <<https://ihgp.net.br/principal/index.php/9-noticias/223-mairi-a-aura-indigena-da-metropole-da-floresta>> Acessado em 18 de novembro de 2021.



Deflorada Abaporu

2022

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido, de renda e bijuteria - 0,70 x 0,50 cm

É ÍNDIO QUE CHAMA? PERFORMANCES VISUAIS NA ESCOLA INDÍGENA MARIA VENÂNCIA ALMOFALA/CE (2017)

“ARE THOSE INDIGENOUS”?

VISUAL PERFORMANCES AT INDIGENOUS SCHOOL MARIA VENÂNCIA
ALMOFALA/CE (2017)

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377686>

Envio: 30/11/2022 ♦ Aceite: 05/09/2023

Janaína Ferreira Fernandes



É Mestra e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Realiza pesquisas, desde 2011, junto ao povo indígena Tremembé, no Ceará. Atualmente é professora do Instituto Federal de Goiás, Campus Formosa, Coordenadora da Especialização Educação para Cidadania e Membro do Grupo de Estudo em Ambiente e Sociedade. É coordenadora do projeto de pesquisa “Ao centro, o Antropoceno - Diálogos entre a ciência e os povos da terra - Terranos”.

RESUMO

Durante pesquisa de doutorado em Antropologia, foi realizada uma incursão etnográfica de dez meses de duração entre o povo indígena Tremembé de Almofala, no litoral oeste cearense, durante os quais, além dos registros escritos para a elaboração da tese, foram feitos registros audiovisuais que culminaram na criação de três ensaios fotográficos. Este artigo tem o objetivo de realizar uma análise antropológica e histórica acerca de um deles. Intitulado “É índio que chama?”, o ensaio é uma série de fotos posadas de um grupo de jovens tremembés na praia de Almofala. Idealizado e solicitado à fotógrafa que acompanhava a pesquisa, Naiara Demarco, o ensaio tem o condão de trazer para debate as imagens e auto-imagens da etnicidade indígena e o que ela implica social, política e historicamente para as populações que a reivindicam.

PALAVRAS-CHAVE: Etnologia Indígena; Fotografia; Representação; Etnicidade.

ABSTRACT

While the post-graduate research in Anthropology, it was done a ten-month ethnographic incursion carried out among the indigenous people Tremembé from Almofala, on the west coast of Ceará, during which, in addition to written records for the elaboration of the thesis, audiovisual records were also made. They culminated in the creation of three photo essays. This article aims to carry out an anthropological and historical analysis about one of them. Entitled "É Índio que chama", the essay is a series of posed photos of a group of young tremembés on Almofala beach. Conceived and requested by the photographer who accompanied the research, Naiara Demarco, the essay has the power to bring to debate the images and self-images of indigenous ethnicity and what it implies socially, politically and historically for the populations that claim it.

KEYWORDS: Indigenous Ethnology; Photography; Representation; Ethnicity.

INTRODUÇÃO

Entre agosto de 2017 e junho de 2018, realizei pesquisa de campo para doutoramento junto ao povo indígena Tremembé de Almofala, com quem já realizava pesquisa desde 2011. Na ocasião, tive a sorte de ter a companhia da fotógrafa documental e fotojornalista Naiara Demarco, que realizou um extenso trabalho de registro do cotidiano da vida Tremembé e cujas fotos auxiliaram-me na elaboração da minha tese, defendida em 2020, intitulada "Liberdade, Terra e União na Almofala dos Tremembé: um díptico etnográfico-ficcional" (Fernandes 2020). Durante o processo de sua elaboração, muitas questões relacionadas à escrita e à linguagem etnográfica - e científica num sentido mais amplo - permearam os processos metodológicos e narrativos pelos quais passei. Uma dessas questões foram as possibilidades ofertadas pelo uso da câmera fotográfica como modo de registro e criação em campo. Alguns ensaios fotográficos decorrentes desse trabalho foram apresentados e expostos em eventos e instituições. O objetivo do presente trabalho é fazer alguns apontamentos antropológicos de um desses ensaios. Intitulado "É índio que chama?", foi exposto no 3º Congresso Internacional dos Povos Indígenas da América Latina - CIPIAL, realizado em Brasília, em julho de 2019.

Assim, inicialmente, farei uma contextualização histórica e pontuarei a situação etnográfica do povo Tremembé de Almofala. Serão abordadas citações do referido povo durante o período colonial, a fim de demonstrar os modos pelos quais aquela população resistiu aos processos colonizatórios e etnocidas, com contato estreito com a sociedade nacional. Para tanto, será necessária uma reflexão acerca da categoria “índios do Nordeste”, presente na literatura etnográfica nacional, bem como os reflexos dessa categorização para o entendimento Tremembé da própria categoria “índio”.

Após, serão expostos o modo de elaboração do ensaio e as circunstâncias nos quais ele foi produzido. É importante frisar, de antemão, que o ensaio foi solicitado por um grupo de estudantes da Escola Maria Venâncio para registro pessoal, sob a alegação de que queriam ser fotografados “vestidos de índio”. Tal aspecto parece ser crucial para o entendimento de uma série de questões relacionadas à indianidade e sua relação com a noção de performatividade, conforme veremos na segunda parte deste artigo.

Por fim, espera-se realizar uma análise crítica em relação à categorização da indianidade perante o Estado, demonstrando de que forma a imposição de distinções culturais marcadas reflete numa acentuada simplificação das vivências indígenas e na compreensão plena de sua historicidade.

A TERRA INDÍGENA DE ALMOFALA E OS TREMEMBÉ

Os Tremembé de Almofala são um povo indígena que vive no litoral oeste cearense, no município de Itarema. São geralmente enquadrados, dentro da etnologia indígena nacional, como “índios do Nordeste”, conforme designação proposta por João Pacheco de Oliveira (2004). Porém, antes de chegar a esta categoria, é importante frisar que um dos primeiros estudos que apontam algum tipo de preocupação em enquadrar os povos indígenas da região Nordeste do Brasil do ponto de vista de uma divisão analiticamente produtiva foi ensaiada por Galvão (1979). Ao circunscrever as populações indígenas brasileiras em áreas culturais, de acordo com determinadas características materiais e ambientais e com os interesses antropológicos que suscitavam, verificou que os povos indígenas do Nordeste apresentavam certa revelia

aos pressupostos sobre os quais se fundavam seu projeto de categorização. Galvão atribui suas dificuldades aos “efeitos da aculturação à sociedade nacional, diversidade de línguas e de origem [fazendo com que se tivesse] certa dúvida em incluir todos esses grupos em uma única área” (GALVÃO, 1979, p. 225). Isso porque os pressupostos de Galvão estavam basicamente alicerçados em um esquema teórico no qual as diferenças e semelhanças culturais eram o principal pressuposto analítico, no sentido de que os tipos de organização social, os sistemas de parentesco, de ritos, bem como os graus tecnológicos dessas sociedades eram, em grande medida, os baluartes taxionômicos da Antropologia realizada pelo autor.

Entretanto, com as críticas ao culturalismo propostas por Roberto Cardoso de Oliveira (1996) e Fredrik Barth (2000) tornaram possível repensar os grupos indígenas do Nordeste enquanto uma unidade cultural para torná-los uma unidade econômica. Cardoso de Oliveira fala então a respeito das zonas fisiográficas como unidades de investigação, ou seja, como “unidades geo-econômicas homogêneas, isto é, constituídas à base de critérios fisiográficos e econômicos” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1978, p. 99). Tal proposta, ao ser contraposta àquela de Galvão, nos dá outra perspectiva dos estudos sobre os povos indígenas no Brasil, sobretudo aqueles habitantes da região Nordeste. Isso porque agora estamos diante de uma proposta de análise dos objetos de pesquisa a partir de uma aproximação que leva em conta, prioritariamente, os aspectos econômicos e ambientais, muito antes de quaisquer similitudes culturais.

Em um texto publicado pela primeira vez em 1992, Dantas, Sampaio e Carvalho (2009) pretendem chamar a atenção para alguns elementos presentes na história dos povos indígenas do Nordeste e que os fazem “constituir, mediante um prolongado contato com frentes de expansão determinadas, em uma unidade histórica e etnológica tornada possível sob o indelével signo da marginalidade” (Dantas et Al, 2009, p. 431) suas próprias formas de indianidade. Tais elementos são, basicamente, a relação com a caatinga e a associação às frentes pastoris e ao padrão missionário dos séculos XVII e XVIII. Note-se que a diferença entre os textos de Galvão e o texto de Dantas et al encontra-se em uma mudança de pressupostos e referenciais do que seja o ponto de partida para a análise antropológica. Vale a pena repetirmos: enquanto o primeiro

preocupa-se com uma construção do conhecimento que leve em conta as diferenças culturais entre os povos indígenas, Dantas *et al* elaboram seu trabalho a partir da percepção da construção identitária em correlação com os movimentos de colonização, ocupação não tradicional da terra e contato interétnico.

Tal designação costuma apontar não apenas para uma definição geográfica, mas principalmente para o tipo de relação historicamente constituída entre indígenas e o Estado nacional. Sendo desde os primeiros séculos da colonização, um povo extremamente exposto ao contato e às frentes de colonização, os Tremembé são citados em vários documentos oficiais e de cronistas. O historiador John Hemming (2007), por seu turno, fala dos Tremembé nos seguintes termos:

As tribos do interior do Maranhão eram conhecidas dos colonos sob a designação de índios ‘corsos’, com o significado de ‘andantes’ ou ‘dados à pilhagem’. Andavam nus e deslocavam-se sempre, dormindo debaixo de galhos de árvores. Atacavam rapidamente e em seguida desapareciam, além do que colocavam sentinelas em árvores altas para espionar a movimentação dos portugueses (...). Um grupo de índios corsos, os tremembé, vivia no litoral entre o Maranhão e o Ceará. Como um dos últimos grupos de índios a sobreviver na costa atlântica, eles se viam terrivelmente expostos. Sua presença era considerada uma ameaça à comunicação entre as duas capitanias e à navegação costeira. (HEMMING, 2007, p. 531).

Já desde o período do governo de Mem de Sá (1558-1572), tomou-se a decisão política de que os índios deveriam ser aldeados, de modo a abandonar a vida de caçadores-coletores e iniciar um processo de sedentarização, garantido pela agricultura e criação de animais, apreendidas por meio das missões ou reduções, como ficaram conhecidos os aldeamentos. Tais estabelecimentos fixaram-se nas mais variadas regiões do Brasil, inclusive no Ceará. Elas eram abastecidas pelos índios descidos por meio de expedições predatórias. Foi o tempo do início da escravização dos povos indígenas e da utilização daquela força de trabalho pelos colonos, sendo os índios cedidos pelos missionários a quem os procurasse necessitando de trabalhadores e eram pagos a preços vis. O objetivo das missões era, sem mais, formar um exército de reserva de mão-de-obra barata e transformar guerreiros indígenas por vezes hostis às ações brutais dos colonizadores em súditos da Coroa Real.

Os registros mais densos sobre Almofala referem-se ao século XIX, quando, de acordo com Carneiro da Cunha, “a questão indígena deixou de ser essencialmente uma questão de mão de obra para se tornar uma questão de terras” (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 56). Até 1850, pelo menos no Ceará, perdurou o regime dos diretórios, a despeito de sua extinção em 1759. Durante o Império, o principal documento indigenista foi o Regulamento das Missões, numa tentativa de encarar os aldeamentos como modelos de transição dos indígenas para a completa assimilação, aguardando ansiosamente o Estado o incremento substancial da mão de obra para alavancar o desenvolvimento econômico no interior do país.

Entretanto, desde a chamada Lei de Terras, de 1850, ficou patente um novo direcionamento para o enfrentamento da questão indígena no Brasil. O território brasileiro já havia se consolidado e a preocupação governamental deixou de ser apenas a de ocupá-lo, mas de torná-lo produtivo. Foi preciso, então, definir as propriedades e instaurar um regime de compra e venda de terras.

A síntese da situação atual de Almofala foi brilhantemente exposta por Carneiro da Cunha, quando descreve a política de terras indígenas no Brasil no século XIX:

O processo de espoliação torna-se, quando visto na diacronia, transparente: começa-se por concentrar em aldeamentos as chamadas “hordas selvagens”, liberando-se vastas áreas, sobre as quais seus títulos eram incontestes, e trocando-as por limitadas terras de aldeias; ao mesmo tempo, encoraja-se o estabelecimento de estranhos em sua vizinhança; concedem-se terras inalienáveis às aldeias, mas aforam-se áreas dentro delas para o seu sustento; deportam-se aldeias e concentram-se grupos distintos; a seguir, extinguem-se aldeias a pretexto de que os índios se achem “confundidos com a massa da população”; ignora-se o dispositivo de lei que atribui aos índios a propriedade da terra das aldeias extintas e concedem-se-lhes apenas lotes dentro delas; reverterem-se as áreas restantes ao Império e depois às províncias, que as repassam aos municípios para que as vendam aos foreiros ou as utilizem para a criação de novos centros de população. Cada passo é uma pequena burla, e o produto final, resultante desses passos mesquinhos, é uma expropriação total (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, pp. 81-82).

Nesse contexto, a história da terra de Almofala, apesar de estar umbilicalmente ligada aos processos colonizatórios e contra colonizadores dos Tremembé, sendo seus

limites e fronteiras frutos deles, também enquadra-se dentro desse processo de espoliação ao qual se refere Carneiro da Cunha.

Gostaria de, neste ponto, chamar a atenção para os equívocos encontrados entre a produção antropológica e a atuação do Estado no que se refere aos povos indígenas no Brasil. Se, de um lado, como vimos, temos uma reorganização teórica para se pensar no contato interétnico que deslocou o foco de interesse da cultura para a organização econômica, ambiental e identitária; por outro lado, temos uma atuação estatal secularmente constituída com o intuito de inserir as populações indígenas na sociedade envolvente, cultural, econômica, política e socialmente, num processo muito próximo do que Galvão (1979) chamou de *aculturação*.

Tais equívocos são fundamentais para se compreender a situação dos Tremembé hoje e explica bastante a aproximação do Estado e de outras instituições não indígenas aos Tremembé - e podemos dizer os chamados índios do Nordeste de um modo geral. Já que, durante muitos séculos, sua identidade foi sistematicamente negada em um profundo processo de etnocídio (CLASTRES, 2004), pautado por políticas sistematicamente organizadas para transformá-los em mão-de-obra nacional, impedindo-lhes a experiência na terra - a de índios corsos, como disse Hemming -, a constatação de que não havia mais índios no Ceará, conforme relatório de meados do século XIX, foi o ponto de maior sucesso de uma noção de aculturação que pretendia homogeneizar cultural, política, econômica e socialmente toda a diversidade de vidas e histórias presentes no Brasil indígena.

Entretanto, as respostas indígenas em relação a esse processo colonizatório homogeneizador não podem ser deixadas de lado. A partir da ideia de “contra-colonização” de Antonio Bispo dos Santos (2015), ou seja, todos os processos de insurgência e resistência contra os processos colonizatórios, é possível entender várias das dinâmicas de sobrevivência dos Tremembé, seja em relação aos regionais que coabitam Almofala, em relação a empresas e grandes proprietários de terras que exercem pressões em seu território ou, ainda, em relação ao próprio Estado, sob a forma de Secretarias de Educação e Saúde, Funai, Funasa etc.

Um exemplo etnográfico interessante sobre este aspecto é uma frase, recorrentemente repetida entre as lideranças e inscrita nos muros da Escola Indígena Tremembé de Passagem Rasa, cuja autoria é imputada a “seu” Marciano, liderança Tremembé já falecida: “antes, para sobreviver, nós tínhamos que nos calar; hoje, para sobreviver, a gente precisa falar”. A frase é muito reiterada em encontros e eventos políticos do povo Tremembé. A ideia de falar provém justamente de identificar-se como indígena e fazer-se reconhecido como tal. Nesse sentido, falar para sobreviver é falar sobre sua própria indianidade.

Para os Tremembé, um dos aspectos mais latentes dessa indianidade a ser falada e a ser reconhecida encontra respaldo na prática e no conhecimento do Torém, dança ritual que ora é entendida como brincadeira, ora como ritual sagrado dos antigos. Desde o surgimento das escolas indígenas Tremembé, no início dos anos 2000, e nos momentos iniciais de sua formação, o conhecimento acerca do Torém - os passos, as cantigas e as histórias - são considerados de extrema relevância para se construir uma escola diferenciada.

Por outro lado, o tempo da fala e do reconhecimento contrapõe-se ao tempo do calar-se, do silenciamento, fazendo referência a processos violentos na região, envolvendo principalmente demandas e reivindicações de terra¹. Na década de 1960, chegou a haver um conflito armado que gerou a morte de três pessoas da mesma família da aldeia Passagem Rasa, na Terra Indígena de Almofala. Além disso, no convívio com os regionais, ser índio sempre esteve ligada a uma ideia de selvageria, brutalidade, muitas vezes levada aos índios de modo extremamente pejorativo, o que fazia com que muitos repudiassem a ideia de dizerem-se índios.

Foi somente a partir da década de 1970, e principalmente após a promulgação da Constituição de 1988, que a organização política Tremembé voltou a se fortalecer e a reivindicar, frente ao Estado, a identidade indígena, buscando por direitos específicos

¹ Não entrarei em detalhes acerca das pressões territoriais vividas pelo povo Tremembé de Almofala. Mas é importante frisar que há desde pequenos posseiros até grandes empresas monocultoras que chegaram a tomar 1/3 de seu território. Além disso, há construções de rodovias, processos de urbanização, pesca industrial e energia eólica, todos envolvendo diferentes maneiras de espoliação da terra.

como a demarcação da terra, educação e saúde diferenciadas. Foi dessa época também a consagração do primeiro cacique, Vicente Viana, como representante dos Tremembé, e também da criação da Conselho Indígena Tremembés de Almofala - CITA. Foi esse o momento de maior interlocução entre os Tremembé enquanto indígenas e o Estado, momento em que puderam colocar-se de maneira positiva, enquanto sujeitos de direitos.

É interessante notar que a identificação, pelo outro, dos indígenas estava baseada em uma série de pressuposições acerca do entendimento, pelo imaginário do Estado, do que é um povo indígena. E é por esse sentido que o Torém, uma manifestação cultural historicamente cunhada como "brincadeira dos índios velhos" passou a ser reiteradamente performatizada, ensinada, reproduzido nas escolas indígenas, em eventos fora e dentro de Almofala. Nesse sentido, o Torém ganhou novos significados, englobando uma dimensão política reivindicatória que até então não possuía. E é nesse sentido também que gostaria de propor a análise das fotos do ensaio "É índio que chama?".

Contudo, antes, é importante ressaltar a relevância das escolas indígenas para o povo Tremembé de Almofala, e sua relação com a constituição da identidade étnica.

A ESCOLA

Parece-nos muito significativo que a escola Maria Venâncio tenha sido o local de encontro escolhido pelos estudantes para realizar o ensaio. Por isso, será preciso explicar brevemente sua história. A narrativa produzida por professores e alguns estudantes da escola conta sobre o tempo em que as crianças ainda frequentavam as escolas "convencionais" do município. Foram relatados casos de discriminação em razão da origem étnica das crianças, tanto por parte de colegas quanto por parte das professoras e da própria gestão dessas escolas². Motivo pelo qual, segundo meus interlocutores, algumas pessoas resolviam ensinar seus filhos em casa. Há dois casos

² A referência aqui feita a esses casos é baseada nas narrativas de meus interlocutores e interlocutoras. Não há, todavia, nenhum registro de reclamação formal desses acontecimentos.

emblemáticos que recorrem a essa narrativa: Rosângela, da aldeia Mangue Alto, e Raimundinha, da aldeia da Praia.

Irei me concentrar no caso de Raimundinha, já que ela tornou-se conhecida como a “primeira professora da Praia”, tendo alcançado reconhecimento político dentro do movimento indígena local. Raimunda Marques do Nascimento era uma das filhas do cacique João Venâncio e começou a ensinar seus filhos e sobrinhos em sua própria casa, até que foi erguida uma pequena construção de palha, a escola Alegria do Mar. De acordo com Nascimento e Jacinto:

No aldeamento de Almofala, em 1991, deu-se início à Escola Alegria do Mar. Era uma escola toda coberta de palha, seu piso era de areia, e os alunos se sentavam em rolos de coqueiros. Nesta escola, os alunos se sentiam muitos felizes, porque nela não tinha discriminação. Tinha uma professora que recebia apenas um agrado que os pais davam. Raimunda Marques do Nascimento, a professora, era filha do cacique. Além de ela ensinar a ler e a escrever, também ensinava a cultura do povo tremembé: todos os dias, quando a aula terminava, ela, junto com os alunos, iam dançar o Torém na beira da praia (NASCIMENTO; JACINTO, 2014, p. 13).

Raimundinha é lembrada até hoje, mesmo após seu falecimento em 2008, como agente da consolidação do ensino diferenciado Tremembé e figura como parte do imaginário coletivo do povo da aldeia da Praia. Contextualmente, o movimento de fortalecimento das escolas indígenas teve um alcance nacional:

Os anos 80 foram o marco na afirmação dos movimentos indígenas organizados no Brasil, motivados também pelo caminho construído pelas organizações civis de apoio ao índio para a conquista de seus direitos formais, garantidos em lei, via Constituição. Foi, então, o início de uma mobilização dos próprios sujeitos índios para conquistas políticas que vinham sendo lançadas na arena de um país que sempre se orgulhou de sua *democracia racial e uniformidade linguística* (KAHN; FRANCHETTO, 1994, pp. 6-7).

No caso de Almofala, tanto Raimundinha quanto o Torém tiveram um papel crucial para o fortalecimento da identidade indígena. Além disso, a paisagem da praia

também guarda vários significados para a constituição dessa história. Afinal, os estudantes que participaram do ensaio haviam sido alunos de Raimundinha e dizem se lembrar da antiga escola Alegria do Mar, da tia Raimundinha os ensinando o Torém na praia. “Pegava um de cada vez e ensinava os passos”, dizem.

Assim, a educação, o Torém e a indianidade foram aprendizados conjuntos, que permearam a etnicidade daqueles jovens. Pedro, Mateus, Venância e Mara, todos a época estudantes do Ensino Médio Indígena Tremembé - EMIT -, ofertado pela escola Maria Venâncio - aparentemente viram no ensaio por eles mesmos solicitado a possibilidade de performar os ensinamentos de Raimundinha. Vale lembrar também que, de acordo com o projeto político-pedagógico do EMIT, o objetivo do curso é “formar possíveis futuras lideranças indígenas”, tendo como princípio apresentar a história e as lutas do movimento Tremembé aos estudantes. Tendo sido idealizado posteriormente à criação do ensino fundamental, o EMIT contou com ampla participação da comunidade em sua criação, seja no formato escolhido (módulos), tempo de duração (cinco anos), período de aulas (uma semana por mês em regime integral), seja também nas disciplinas ofertadas e seus conteúdos.

Tendo feito essa breve apresentação da escola e da praia como espaços importantes para as personagens do ensaio, passemos para sua análise.

O ENSAIO

O nome do ensaio, pensado a partir de uma linguagem usual a época nas redes sociais, quando se queria colocar ênfase em alguma característica típica de algo, traduz parte do contexto no qual os quatro estudantes do ensino médio da escola indígena Maria Venâncio solicitaram que a fotógrafa fizesse um ensaio com eles “vestidos de índio”. Num domingo previamente marcado, todos se encontraram na escola. Havia levado cocares, colares, braceletes e mais uma série de adereços que mantinham em casa especialmente para momentos em que fosse preciso dar ênfase a sua indianidade. Como não possuíam jenipapo, Venâncio levou lápis de olho de cor preta. Venâncio optou por não participar das fotos com a mesma indumentária que seus colegas por questões religiosas. Sendo frequentadora de uma igreja evangélica local, considerava inadequado o uso de biquínis de palha para realizar as fotos.

Sobre as indumentárias, é importante ressaltar que grande parte foi adquirida em encontros indígenas, momentos em que há comércio de itens produzidos por outros povos e trocas. Estes eram usados juntamente com outros produzidos por artesãos locais, como o próprio Mateus. Tais itens são geralmente guardados cuidadosamente e utilizados em atos, manifestações, encontros, feiras e apresentações, não fazendo parte do cotidiano das aldeias, nem mesmo durante as festas de Torém, salvo quando há convidados “de fora”. De modo que o aspecto performatizador do ensaio já estava em evidência com a presença dos adereços.

Fomos caminhando até a praia e, já no caminho, os estudantes começaram a fazer poses, espontaneamente, com os arcos e flechas que haviam levado. O resultado é o ensaio com onze fotografias que se segue.

É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama? ...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



É índio que chama?...



Ensaio “É índio que chama?”
Fotógrafa: Naiara Demarco (2018)
04/2018 - Praia de Almofala / Itarema-CE

As duas primeiras fotografias marcam o momento de chegada na escola, quando os estudantes começam a compor suas indumentárias. O objetivo era chegar até a praia e lá realizar os registros, mas logo percebeu-se a importância da composição e os modos pelos quais tal composição estava sendo feita.

Os estudantes ficaram livres para realizar as poses e escolher os locais que queriam ser fotografados. O modo como eles utilizaram os arcos e flechas, por exemplo, foi resultado de um processo criativo coletivo levado a cabo pelo próprios fotografados. A forma como eles impunham os adereços, aliado à reivindicação de realizar os registros na praia, apontam para o caráter performatizador do ensaio que, posteriormente, circulou digitalmente em Almofala.

Já foi demonstrada anteriormente a importância da praia para a constituição da identidade Tremembé, mas também é importante ressaltar que aquele povo tem uma ligação histórica, econômica e espiritual com a praia e os seres que a habitam, tangíveis e intangíveis. Em razão de todas essas considerações, a ideia de “vestir-se de índio” e performartizar uma indianidade me pareceu ser instigante para pensar os processos de espoliação sofridos historicamente pelo povo Tremembé - e pelos povos indígenas do Brasil, especialmente do Nordeste -, e sua relação com o Estado.

Desde a consolidação da ideia de fronteiras étnicas, proposta por Barth, e de fricção interétnica, proposta de Roberto Cardoso de Oliveira, o pensamento antropológico vem abordando a identidade - sobretudo a identidade étnica - apartada da noção de cultura, desvencilhando-se do velho termo aculturação, que inclusive estava no cerne do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais - SPILTN, criado em 1909. As políticas estatais relacionadas aos povos indígenas no Brasil estiveram, portanto, sempre relacionando-os a um imaginário de desenvolvimento nacional que passava ao largo dos modos de vida indígenas e de suas

relações com a terra. E de fato essa imposição não parece ter mudado muito quando da mudança de SPI para a FUNAI, na década de 1960, em pleno regime militar. A ideia de tutela, ao longo do século XX, marcou profundamente a visão dos povos indígenas como incapazes de exercer efetivamente autonomia sobre suas vidas e suas terras.

Aparentemente, foi apenas com a reabertura política que o enfrentamento às questões indígenas passaram a abordar questões de mais interesse para os povos indígenas propriamente ditos, como a noção de terra tradicionalmente ocupada, além de considerar o direito à demarcação de suas terras como direito originário, ou seja, anterior à criação do estado nacional. A organização de movimentos indígenas nacionalmente articulados foi essencial nesse processo. É interessante notar que tal articulação sempre precisou estar ligada a uma série de imaginários e interesses da sociedade nacional para que tivesse força política em alguns segmentos. Além da correlação realizada entre os movimentos ambientalistas, os movimentos indígenas tiveram que debruçar-se sobre a noção de tradicionalidade, muitas vezes tendo que acionar elementos culturais distintivos de sua indianidade, encarando a racialização a partir de discursos de mestiçagem ou voltando-se para os marcos definidores de seus modos de vida como provas incontestes de seus direitos enquanto povos originários.

No nordeste indígena não foi diferente. Aliás, naquele contexto, esse processo foi muito mais intenso, já que as frentes de colonização, a proximidade com os regionais, a imposição política, econômica e cultural do processo colonizador estava muito mais avançada. Além disso, a invisibilidade e o silenciamento daqueles povos fizeram com que, com sua reorganização política e a reivindicação de direitos indígenas, fosse preciso que, primeiramente, aqueles povos precisassem afirmar sua identidade, provando serem índios. E a prova seria realizada especialmente pela cultura material, visível e palpável aos olhos do espectador.

Em Almofala, os regionais costumam fazer críticas aos Tremembé dizendo que eles não eram mais índios, já que andavam vestidos, usavam tecnologias do mundo dos brancos, possuíam casas e outros bens de consumo que, na visão deles, os desqualificavam em sua indianidade. Assim, foi justamente por isso que, quando da criação das escolas indígenas, para além do fortalecimento da história e da identidade Tremembé, houve uma grande valorização do Torém como investimento étnico. Sendo um marcador explícito da diferenciação identitária, o Torém é dançado no início de todas as aulas, suas cantigas são ensinadas aos alunos, as festas escolares têm necessariamente o Torém como momento de destaque.

No caso do ensaio de que estamos tratando aqui, os marcadores da indianidade trazidos pelos estudantes, escolhidos por eles, inclusive, são objetos performáticos, e não cotidianos da vivência indígena. Estar “vestidos de índios” é, pois, uma indumentária para o outro, uma performatização de uma categoria exógena, impositiva e intrinsecamente etnocida. Porém, não deixa de ter o caráter de uma invenção, no sentido dado por Roy Wagner (2012). Isso significa que a apropriação dos marcadores distintivos é um tipo de relação que os estudantes estabeleceram com o mundo de fora de Almofala, dando destaque para uma ideia levemente irônica de que: "se ser índio é ter marcadores materiais distintivos, damos a vocês essa performatividade". O ensaio acaba sendo, assim, uma crítica ao imaginário nacional acerca da indianidade, ironizando o desconhecimento acerca da vida indígena e do real entendimento do que seja um povo indígena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clastres (2004) ponderou acerca da ideia de etnocídio - como o extermínio sistemático das culturas e modos de vida de um povo. As implicações do etnocídio são previsíveis: a exclusão de modelos de existência contra colonizadores pela imersão de populações em uma sociedade de classes regida pelo Estado. Neste artigo, procurei explorar as premissas do etnocídio, cujo principal baluarte é o processo colonizatório.

A ideia de domínio sobre terras e pessoas moveu - e ainda continua a mover - os princípios do Estado enquanto arregimentador de vidas e de modos de existência. A performatização de etnicidade, justamente com uma série de elementos que figuram no imaginário nacional enquanto indígenas, aponta para um tipo de resistência contra colonizatória demonstrativa das lutas pela sobrevivência historicamente movidas no Brasil.

Para tanto, foi necessário demonstrar em que medida a constituição da indianidade entre os Tremembé passa necessariamente pelas relações traçadas com o Estado, enquanto entidade que categoriza pessoas. Desde a consolidação dos processos colonizatórios até as políticas de concessão de direitos, dentre eles o acesso à terra, os Tremembé foram obrigados a lidar com o Estado em suas mais diferentes formas e agentes. Ali, a fotógrafa Naiara Demarco e eu estávamos a serviço de uma pesquisa produzida a partir de uma universidade pública. E, por isso, de alguma forma, éramos agentes do Estado ou, pelo menos, da Ciência produzida a partir dele.

As lentes da câmera tornaram-se então os olhos perscrutadores da racialidade - ou da etnicidade. Performar perante aquela câmera faz parte do processo contra colonizatório levada a cabo pela história Tremembé.

REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik. **“Os grupos étnicos e suas fronteiras”**. In: LASK, Tomki (org.). O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI, 2015.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Sociologia do Brasil Indígena**. Brasília: Editora da UnB, 1978.

_____. **O índio e o mundo dos brancos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DANTAS, Beatriz G.; SAMPAIO, José Augusto I.; CARVALHO, Maria Rosário G. “Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultural/FAPESP, 2009.

FERNANDES, Janaína Ferreira. **Liberdade, Terra e União na Almofala dos Tremembé: um díptico etnográfico-ficcional**. 2020. 483 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

GALVÃO, Eduardo. **Índios do Brasil: áreas culturais e áreas de subsistências**. Salvador: UFBA, 1979.

HEMMING, John. **Ouro Vermelho: a conquista dos índios brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

KAHN, M.; FRANCHETTO, B. **“Educação indígena no Brasil: conquistas e desafios”**. Em Aberto, Brasília, ano 14, n. 63, 1994.

NASCIMENTO, Maria Gilsa do. ; JACINTO, Rita Félix. **História da educação diferenciada Tremembé**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. “Uma etnologia dos ‘índios misturados’? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED, 2004.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



Alquebrada

2021

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido e renda - 0,50 x 0,70 cm

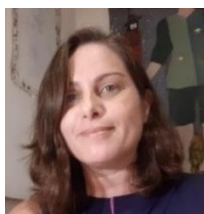
DOS RITUAIS E ESPÍRITOS: REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA PAUMARI

RITUALS AND SPIRITS: THOUGHTS ON PAUMARI MUSIC

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377693>

Envio: 05/07/2022 ♦ Aceite: 21/09/2022

Larissa Lacerda Menendez



Professora do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Coordenadora Do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade. Estágio pós-doutoral no PPGECCO_UFMT, PNPd-CAPES.

Ana Caroline Amorim Oliveira



Professora Adjunta III do curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professora permanente do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade- PGCULT/UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa Epistemologia da Antropologia, Etnologia e Política - GAEP/CNPq.

Ricieri Carlini Zorzal



Professor do departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa ENSAIO – Ensino e Aprendizagem da Performance Musical. Estágio pós-doutoral na Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, na Alemanha.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a música dos Paumari, povo indígena do Amazonas, sobretudo as dos rituais tradicionais de iniciação feminina. A metodologia consiste em análise bibliográfica e relato etnográfico, as principais referências teóricas abordam estudos da etnomusicologia e estudos críticos decoloniais. Conclui-se que a música dos rituais tradicionais entre os Paumari é concebida como manifestação do mundo espiritual e tendo sido silenciada pelos processos de evangelização, constitui-se como lembrança das antigas gerações.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Paumari; Ritual.

ABSTRACT

This article discusses the music of indigenous people of Amazonas called Paumari, focusing on traditional female initiation rituals. The methodology consists of reviewing ethnomusicological and critical decolonial studies and reporting an ethnographic research conducted by the first author of this paper. It is concluded that the music of traditional rituals among the Paumari is conceived as a manifestation of the spiritual world and, having been silenced by the evangelization processes, it constitutes a reminder of the older generations.

KEYWORDS: Music; Paumari; Ritual.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas reflexões acerca da música e seu significado sob a perspectiva decolonial entre os Paumari do Rio Tapauá e Cuniuá. A análise parte de apontamento de algumas características dos estudos de etnomusicologia e apresentação de relato de pesquisa de campo.

A partir das reflexões e conceitos propostos pelos estudos decoloniais (QUIJANO, 2005), percebemos que os principais tratados de estética do mundo moderno/colonial desconsideram completamente as criações artísticas designadas como populares ou indígenas ou, quando as incluem, apenas reafirmam sua possível “pobreza estética” e negam-lhes valor artístico, colocando-as em um lugar de inferioridade em relação às produções europeias.

A história da música, por exemplo, é a história da música ocidental de tradição sacra ou aristocrática. Cerca de 50 cursos de música oferecidos por instituições de ensino superior no Brasil pouco se arriscam além dos habituais “*A History of Western*

Music”, de Grout e Palisca; *“Histoire de la musique occidentale”*, do casal Jean e Brigitte Massin; e *“História Universal da Música”*, de Roland de Candé (que possui reduzidas seções sobre música chinesa, indiana, islâmica e africana, mas que raramente são trabalhadas como conteúdos na disciplina de História da Música)¹.

Embora as matrizes africanas sejam reconhecidas no discurso nacional como uma das melhores heranças legadas pelos negros, verificamos que, nos cursos de formação em música, o canto lírico, a formação orquestral clássica, o coral, ou seja, as matrizes europeias, predominam sobre as demais. No que tange à música indígena, a invisibilidade predomina e tudo o que se produz a esse respeito relega-se à área de antropologia da música e aos estudos etnomusicológicos. Bastos (2007, p. 295) afirma que:

Vale apontar, por fim, que o reconhecimento, no período, do interesse pelos estudos etnomusicológicos nas terras baixas tem encontrado no nível político das relações das sociedades da região com o “mundo dos brancos” um importante fator: a musicalidade e a artisticidade em geral tão características desses povos têm sido, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Consistente com esse quadro e apesar de ainda incipiente mas em ritmo de crescimento, os índios, com a ajuda de seus aliados, estão produzindo seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos e diversos outros eventos.

Bastos (2007) após revisar a vasta literatura a respeito do que é produzido no meio acadêmico sobre os povos classificados como “sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul”, constata que esses estudos afirmam que há uma musicalidade e uma artisticidade que permeia a vida e todo o cosmos dessas populações, mas que sua produção não pode nem deve ser classificada enquanto arte ou música, pois perpassam mais amplamente a vida social desses povos e um estado

¹ Cumpre-nos destacar, contudo, algumas iniciativas que se prestaram a traçar um panorama mais amplo sobre o assunto. A *“Enciclopédie de la musique sacrée”*, editada por Jacques Porte (1968-1970), traz, no primeiro de seus quatro volumes, uma série de artigos sobre a expressão do sagrado no Oriente, África e América do Sul. Outras séries históricas, como *New Oxford History of Music* (1954-1990) e *Prentice-Hall History of Music Series* (1960-...), também incluem volumes para músicas de civilizações não ocidentais (para mais informações sobre música e religião, ver Veiga Júnior, 2013).

geral de ser. O conceito de música seria insuficiente para explicar a musicalidade dessas populações.

Em substituição à classificação das composições sonoras desses povos enquanto “música”, a literatura produzida sobre o assunto sugere “musicalidade” como um termo mais adequado para defini-las. No que consistiria exatamente a musicalidade desses povos que, somente em território brasileiro somam mais de 305 etnias, caracterizadas por 274 línguas diferentes (IBGE, 2010; ISA, 2021)?

Ainda revisando a vasta literatura produzida sobre o assunto, Bastos (2007) aponta que a música desempenharia um papel estratégico na cadeia intersemiótica do ritual das terras baixas da América do Sul, em que canções são traduções sonoras de motivos pictóricos, adquirindo um sentido de totalização de pontos de vistas parciais.

Outra característica seria a sequencialidade de cantos de peças instrumentais ou voco-instrumentais que ancoram a cronologia dos ciclos temporais, compondo calendários musicais². A estrutura núcleo-periferia seria mais uma marca da musicalidade nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, caracterizando os tipos de relação entre os indivíduos e os grupos de executantes formadores dos conjuntos musicais-coreográficos, sendo fortemente ligada à dança, dramatizando os mitos que estão na origem dos ritos.

Uma terceira faceta da música da região que é realçada pela literatura diz respeito à predominância da variação como técnica de composição musical (BASTOS, 2013), o que pode levar uma audição eurocêntrica a classificar a música das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul como meramente repetitiva³. A variação como técnica composicional indica que o motivo musical apresentado no início da performance é recorrentemente revisitado e elaborado através de diversos processos, os quais incluem repetição, aumento, diminuição, transposição, retrogradação,

² Características similares de ciclos temporais também podem ser encontradas em diversos aspectos da sociedade ocidental, e a música eclesiástica é um exemplo disso. A liturgia católica tem um conjunto ordinário de cantos (“Kyrie”, “Gloria”, “Sanctus” e “Agnus Dei”) que são intercalados por um grupo de cantos próprios de cada missa, seguindo o ano litúrgico.

³ Com efeito, Bastos (2013) aponta que os Kamayurá, uma das etnias que habita a região, reconhecem três processos de elaboração musical: *yoyowitewat* (repetição), *awitewat* (imitação) e *atùtewat* (transformação).

inversão, inclusão, exclusão, duplicação, fusão, elipse, reiteração e compressão⁴. Tais processos, que podem soar como simples repetições aos desatentos ouvidos dos não-indígenas, são percebidos pelos indígenas como uma série de ideias musicais diferentes, embora relacionadas (MORI; SEEGER, 2013).

Ainda corroborando com esse tema, Moreira (2013, p. 29) aponta o *ostinato* (que em música é definido como uma frase musical continuamente repetida) como uma característica marcante e presente na música de Villa-Lobos, muito apreciada por compositores do século XX, como um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao bárbaro e exótico. Sendo um recurso amplamente usado pelo compositor para elaboração de música de temática indígena, o *ostinato* constituiu-se como importante elemento musical para a construção do universo indígena sonoro de Villa-Lobos.

Moreira (2013) realça ainda o fato de que, na concepção canônica musical europeia, o *ostinato* era considerado, segundo Schoenberg, como um recurso a ser evitado na composição, seja por ser oposto ao desenvolvimento variado (valor caro à concepção europeia da boa música) ou porque constituiria num defeito musical, considerando que a repetição de temas melódicos levaria à monotonia⁵.

Percebemos aqui, que o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de “estaticidade” e “repetição”, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios *são assim desde o início dos tempos* (sem história) que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotipia... Foi das próprias transcrições de música indígena que Villa-Lobos extraiu esses motivos em que baseia sua composição melódica indígena (MOREIRA, 2013, p. 32).

Destarte, compreendemos que uma das características principais das composições dos povos ameríndios parece ser algo desvalorizado pelos cânones

⁴ Hill (2013) descreve, com riqueza de detalhes, como esses processos permeiam o pensamento musical dos índios Wauja.

⁵ Embora sugira que o *ostinato* seja evitado, o próprio Schoenberg o empregou como técnica composicional em sua obra musical. Um exemplo disso é o movimento “*Nacht*”, da obra “*Pierrot Lunaire*”.

européus. A inferiorização dessas produções não se constitui como fenômeno isolado, mas insere-se em um contexto mais amplo marcado pela diferença colonial, ou seja, a transformação das diferenças culturais em valores, hierarquias raciais, patriarcais, geopolíticas, que constituem classificações epistêmicas de uma elite que controla o conhecimento. Desse modo, naturaliza-se uma visão eurocêntrica do mundo (e da arte) como algo universal, consolidando-se como conhecimento único e verdadeiro da comunidade global (PALERMO, 2012).

A diferença cultural é ambivalente: caracteriza-se pela dominação de uma cultura sobre outras e também uma alteridade construída dentro do sistema hegemônico. Assim, determinados valores se localizam em instâncias de conflito entre o pensamento e sentimento de diferença (PALERMO, 2012).

Tratando-se das artes indígenas, devido ao olhar etnocêntrico europeu lançado sobre essas populações desde a colonização e herdado pela sociedade moderna colonial, pouco se sabe a respeito da maior parte dos processos de elaboração, técnicas, usos e significados das produções. Embora haja investigações sobre as produções indígenas no campo da etnomusicologia e antropologia, elas ainda são escassas, se considerarmos as 305 etnias existentes no Brasil e a sua diversidade linguística e cultural, em detrimento de outros campos de investigação das artes de cunho eurocentrado. Do mesmo modo, em alguns casos, a música “tradicional” desses povos é também substituída pelos hinos evangélicos cantados em língua indígena, cuja musicalidade nada tem a ver com os antigos rituais.

Bastos (2007, p. 306) questiona: Qual o impacto do contato com o “mundo dos brancos” sobre os sistemas musicais ameríndios, levando-se em conta aquilo que os casos dos índios ditos “misturados” Pankararu (Cunha, 1999) e Kalankó (Herbetta, 2006) parecem evidenciar?

Podemos tentar responder a esse questionamento posto por Bastos (2007) a partir do que o antropólogo Sahlins (1997) identifica como “invenção da tradição” e “inversão da tradição”. Dois movimentos que ocorrem de forma simultânea realizados pelas comunidades indígenas que estão inseridas no sistema mundial capitalista.

A “invenção da tradição” é caracterizada como uma dinâmica de distinção cultural que está passando por uma fase de grande sucesso histórico com os projetos do culturalismo indígena. Este seria a formação discursiva moderna das identidades indígenas em sua relação com as alteridades global-imperial (OLIVEIRA, 2017). Assim, Sahlins (1997) propõe destacar, em sua análise, o caráter de resistência dos povos nativos em face do capitalismo homogeneizante no qual estão inseridos há mais de 500 anos.

O diferencial de poder, que abrange também as concepções eurocêntricas da arte, promove a invisibilidade das artes indígenas e populares. Sob essa perspectiva, os estudos sobre esse tipo de produção artística enfrentam desafios diante de epistemologias eurocêntricas que não abordam sua existência ou ainda classificam essas artes como inferiores.

Em uma análise cuidadosa, verificamos que as classificações das manifestações estéticas não-ocidentais ocupam hierarquias inferiores. Segundo Palermo (2012), os cânones da arte ocidental se impõem aos países colonizados de modo hegemônico. A concepção da ideia de arte já evidencia a herança colonial. Na classificação, exprime-se a diferença colonial. Nas palavras de Mignolo (2013, s.p.):

A diferença colonial é fácil de entender e fundamental para entender o básico do projeto modernidade/colonialidade. Na “/” [barra] que une e separa modernidade e colonialidade, cria-se e estabelece-se a diferença colonial. Não a diferença cultural, mas a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias: raciais e patriarcais, por um lado, e geopolíticas, pelo outro. Noções como “Novo Mundo”, “Terceiro Mundo”, “Países Emergentes” não são distinções ontológicas, ou seja, provêm de regiões do mundo e de pessoas. São classificações epistêmicas, e quem classifica controla o conhecimento. A diferença colonial é uma estratégia fundamental, antes e agora, para rebaixar populações e regiões do mundo.

Assim, o problema da conceituação das produções indígenas, tratando-se de música, por exemplo, sempre se associa ao contexto cultural, etnográfico, lugar legado pelo mundo moderno/ocidental a todas as manifestações estéticas não-europeias. A designação de uma arte ou música como “indígena” acaba por abranger uma vasta gama de povos, composições, gêneros e estruturas musicais. Embora haja exceções, observa-

se que na classificação da arte produzida por povos subalternizados predominam análises etnográficas que abrangem a origem geográfica, o contexto cultural das produções e pouco se fala de questões estéticas e formais⁶.

O que queremos afirmar é que por trás da suposta neutralidade e rigor científico usado para afirmar que essas sociedades não produzem arte ou música, há uma classificação que inferioriza suas produções “carregadas de musicalidade e artisticidade” e que os conceitos sugeridos para as designar tampouco conseguem abarcar seu significado. O que predomina é a necessidade de uma classificação que diferencie o que é e o que não é de matriz eurocêntrica. A percepção sobre a música indígena ainda é constituída pela herança colonial que construiu a percepção europeia a respeito dessas produções.

Moreira (2013, p. 29) aponta os recursos musicais usados por Villa-Lobos que revelam essa herança colonial. Procedimentos composicionais percebidos como repetitivos estariam relacionados à ideia de “simplicidade” das composições indígenas e da imagem dessas sociedades, em oposição à complexidade contrapontística e construção fraseológica da música erudita tonal. Os modalismos estariam ligados ao exotismo, em oposição às construções diatônicas do mundo ocidental. As texturas evocariam o caráter selvagem dessas populações, com forte aproximação com procedimentos contemporâneos (o autor cita a representação da floresta em Stravinsky).

O tema da arte sob a perspectiva decolonial abrange questões políticas, hierárquicas que expressam poderes desiguais, relações desiguais, em que produções estéticas dos povos colonizados são relegadas a categorias inferiores. Sugere-se, desse modo, que a identificação de procedimentos composicionais considerados meramente repetitivos nas composições musicais indígenas são uma característica desvalorizada pelos cânones musicais europeus, corroborando com sua concepção de inferioridade sobre a cultura dessas populações.

⁶ Digno de nota é o volume 23, nº 3, do periódico *Ethnomusicology Forum*, cujos textos são dedicados às sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e trazem algumas descrições sobre procedimentos composicionais e discussões sobre escalas, gênero e estrutura musical dessas sociedades.

A classificação da produção desses povos como musicalidade (e não como música) usa como argumento o contexto cultural específico que destoa do contexto europeu/ocidental. Contudo, da perspectiva decolonial, os contextos locais, específicos de cada cultura, são fatores preponderantes para a constituição da arte e explicitam que os cânones europeus não são universais, mas sim locais, ou seja, provenientes de contextos culturais específicos e que questões geopolíticas influenciam nas classificações. Escrever sobre o que é produzido pelas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul é explicitar preocupação do mundo moderno/ocidental em colocar etnias de tradições diversas sob uma classificação única, subalternizada e inferiorizada. Expostas as ideias gerais a respeito da relação entre música e o pensamento decolonial, exporemos um estudo de caso.

No relato de notas de diário de campo, ressaltamos que a primeira autora deste artigo trabalhou como professora entre os Paumari nos anos de 1997 a 1999 e realizou pesquisa de doutorado sobre a cestaria feita pelas mulheres, realizando pesquisa de campo em Julho de 2007 e 2008.

A MÚSICA ENTRE OS PAUMARI

O rio Purus localiza-se ao sul do Estado do Amazonas. Nele, assim como em seus afluentes, vivem diversos povos indígenas: os Deni, Banavá-jafi, Jarawara, Paumari, Zuruahã, Hi-Merimã, Jamamadi (todos da família lingüística Arawá)⁷ e os Apurinã (da família Aruak). Os Paumari habitam o rio Purus e seus afluentes e se localizam em duas regiões distintas⁸. A primeira, situa-se na cidade de Lábrea e suas proximidades, e abriga as Áreas Indígenas do Lago Marahã, Caititu e Rio Ituxi. A segunda abrange os rios Tapauá e Cuniuá, onde se localizam as terras indígenas do Lago Manissuã, Lago Paricá e Cuniuá.

Na tese “A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari” (MENENDEZ, 2011), a autora da pesquisa sobre as tessituras produzidas pelas mulheres paumari mostrou que

⁷ Bonilla (2007, 19) aponta para estudos que consideram a língua paumari como da família Arawá, compreendida, anteriormente como sub-grupo Arawak.

⁸ Segundo o último censo realizado pela FUNASA em 2006, somam aproximadamente 896 indivíduos. A população atual dos Paumari é de 1804 pessoas (ISA, 2020).

seu significado simbólico abarca o mundo espiritual, ritual e cotidiano das pessoas da comunidade. Do mesmo modo, a música também faz parte dos rituais e é um meio de comunicação com os espíritos.

Entre os Paumari, a categoria *maona'hai* designa os espíritos, diferenciando-os entre os que podem ser vistos (*nokiaki*) e os que não podem ser vistos (*nokiariki*). Estes espíritos são parte integrante de tudo o que existe: humanos, árvores, canoas, cestos, tudo possui espírito que se manifesta em sua forma humana denominada *pamoarihi*. Isso quer dizer que os pajés conseguem enxergar os espíritos, em sua forma humana. Durante os rituais são cantadas as músicas referentes a cada um dos espíritos: da “onça”, da “anta”, do “pássaro galego”. Assim, ao ouvir suas músicas, eles se aproximam para participar dos rituais.

Porém, para compreendermos a música e seu significado entre os Paumari, assim como sua significação na atualidade, é importante destacar que se trata de um povo habitante de uma região cuja violência causou várias problemáticas em sua organização social.

Podemos destacar o ciclo da borracha como um acontecimento histórico importante e impactante sobre o modo de ser Paumari. Segundo Balestra (2013, p. 35):

Podemos, assim, delinear algumas transformações gerais que ocorreram na ocupação do território da bacia dos rios Juruá e Purus e também nas relações entre brancos e índios desde que se instalou na região a empresa seringalista. Em um primeiro momento, com a chegada dos colonizadores na segunda metade do século XIX, contatos iniciais foram estabelecidos entre os brancos e os grupos indígenas.

No ciclo da borracha as populações do Rio Purus foram dizimadas por contágios e epidemias de sarampo, gripe e outras moléstias, além de terem seu território invadido pelos exploradores e sofrido diversos tipos de violência e interferência cultural.

A década de setenta do século XX foi marcada pela ação de missionários evangélicos e pela conversão das comunidades à religião evangélica, devido ao longo trabalho de catequização desenvolvido nas aldeias próximas da cidade de Lábrea (AM), que abarcou o estudo da língua e cultura paumari e a tradução da Bíblia nesse mesmo idioma. Esses fatores são importantes para pensarmos na atual relação do povo Paumari com a música e seu significado.

NOTAS DE DIÁRIO DE CAMPO

Menendez (2011)⁹ afirma que, na primeira vez que esteve em uma comunidade indígena, levou um pequeno gravador, e que em seu convívio familiar o hábito de gravar as próprias vozes cantando era uma atividade muito prazerosa. Em 1997 chegara à comunidade do Açaí e perguntou sobre as músicas, como um modo de estabelecer uma primeira conversa e conhecer as pessoas da comunidade. A evocação da memória veio ao som de cantigas de um tempo muito distante. A música que foi cantada nessa ocasião se tratava de um canto de ninar em que a mãe chamava o filho para dormir:

Kodiisai, vadihaha, vadihaha, Kodiisai...
“[meu filho, venha dormir, venha dormir, meu filho]”¹⁰

Na mesma viagem, em outra aldeia da mesma etnia e repetindo o mesmo procedimento, o chefe da comunidade e sua esposa foram extremamente simpáticos com a autora. Anoteceu e prosseguiu-se uma cantoria em Língua Paumari. No final da noite, um pouco antes de dormir, o chefe mudou seu semblante. Sua simpatia toda havia desaparecido. Comentou que muitos *jara* (não-índios) roubavam a cultura indígena. Depois, afirmou que se alguém ficasse doente, seria culpa da cantoria, que havia atraído os espíritos. Seu tom de voz estava alterado, ele parecia muito preocupado e receoso de que alguém poderia adoecer.

Outro episódio relativo ao significado da música entre os paumari ocorreu quando a escola começou. Menendez (2011) conversava muito com Savaharo, sua mãe na aldeia, uma senhora anciã, a respeito dos costumes antigos. A idosa era muito prestativa, contava sobre o ritual de iniciação feminino, quando se cantava a música das araras, *aroda anani*:

[...] as moças quando se formam, nós cantamos essa música para elas, da arara fêmea: ‘*siro kahidario, avadarahabana..*’.um bando de japim voando juntos. Menina moça, seja mais forte que a asa do japim, se não o vento vai te derrubar [...] (MENENDEZ, 2011, p. 21).

⁹ Trata-se, a saber, da primeira autora deste artigo.

¹⁰ Tradução livre de MENENDEZ (2011, p.14).

E cantou, ainda, a música do peixe-boi:

[...] ‘*nahina, nahina, bebodia ara...adaboma, ahosaga’afoki*’. A galega está perguntando ‘quem roubou minha mixira de peixe-boi, que estava amarrada aqui [...] o vinho de patauí é a mixira de peixe boi da galega [...]’ (MENENDEZ, 2011, p. 116).

Da perspectiva dos Paumari, as músicas tradicionais, ou seja, cantadas nos rituais *ihinika*, de alimentação das crianças, *amamaju* de iniciação feminina, eram manifestações da presença dos espíritos e quando cantadas fora do ritual, podem causar enfermidades. Após a conversão à religião evangélica, essas características culturais eram interpretadas como manifestações dos demônios.

O que se pode observar é que as melodias tradicionais (que evocam os espíritos de diversos seres da natureza) apresentam sons guturais, variações de intensidade e altura, características que predominam nessas canções. Já nas músicas evangélicas, ainda que cantadas em língua paumari, esses atributos desaparecem.

Na mitologia paumari, os sons de frutos e animais são determinantes para a criação dos seres e também para a diferenciação deles. Na origem do universo, por exemplo, o criador do mundo (*Kahaso*) ouviu o som de um peixe mastigando um fruto. O som que o peixe fazia era *moi’di, moi’di, moi’di* e o fruto que ele comia (castanha) foi batizado com esse nome na Língua Paumari.

O mesmo processo ocorreu para nomear os outros seres, por exemplo, os sons da gaivota, *Tihi*, da ariramba, *Ki’di’di*, surgiram em um momento crucial da criação dos rios, quando o demiurgo *Kahaso* se transformou em cobra e se dirigia até a beira do rio (Cf. MENENDEZ, 2011, p. 109). A onça, nesse mesmo mito, era um ser que sabia falar todas as línguas de animais e pássaros (que eram gente). Por isso, até a atualidade, segundo os Paumari, ela sabe imitar perfeitamente o som do pássaro arapaori, cujo som emitido também origina seu nome na língua paumari, *vaivaiso*.

Essa relação entre a criação dos seres e os sons emitidos por eles se complexifica no mito chamado “*Paha na Bahai*”, que narra a criação dos Rios Tapauá e Cuiniuá,

afluentes do Rio Purus, na região amazônica. Após uma grande seca o pajé resolve se transformar em cobra para tentar trazer água para sua família:

A galeguinha começou a cantar: ‘Tapauá, Cuniuá, Banuhá, *Hodokun* [o nome dos rios da região]. Ele veio avisar para a mulher dele. Passou uma noite e então, ele arriou a terra, fazendo rio. Meio-dia ele fez o rio. A comida que havia era *vikú, pitíu e sira ba*. Os outros peixes, cuiu, dodori, berreré, aí é que foram feitos (MENENDEZ, 2011, p. 107).

O arriamento da terra, as forças que transformam os leitos dos rios ciclicamente, marcando as estações e interferindo na vida, são concebidas desde tempos imemoriais. O canto da pomba galega, *Ho’doko*, anuncia todos os anos a descida das águas, marcando a estação da vazante. Ao escutar seu canto, no alto das embaúbas, os Paumari já sabem que o fenômeno da descida das águas ocorrerá novamente. Assim, os rios Tapauá e Cuniuá são marcados por ciclos que compõem o calendário Paumari.

Durante os rituais, os espíritos dos animais são invocados a partir dos cantos, evidenciando que a música está intimamente ligada à dimensão espiritual desse povo. Destacamos também que há um canto específico para cada espírito: a música do pássaro galega, a música do peixe-boi, a música do pássaro manguari, do espírito da onça. Além desses há cantos específicos para os rituais de iniciação, e todos evocam os espíritos de pássaros e de outros seres da natureza.

A CESTARIA, A MÚSICA E O RITUAL DE INICIAÇÃO

O ritual de iniciação das mulheres (*amamajo*) é uma das características culturais que chamou a atenção dos viajantes.

Em 1862, João Martins da Silva Coutinho, em viagem de exploração do rio Purus, observou que a adolescente Paumari, ao ficar menstruada pela primeira vez, era levada para uma barraca. Ali, ela permanecia alguns meses recebendo instruções e informações dos pais a respeito da vida adulta, à qual estava iniciando. Segundo Chico Lopes, o período de iniciação tinha um tempo indeterminado e a menina ficava retida em uma pequena oca denominada *Kahamika Gora* (casa do oricuri) que era construída de esteira tecida com palha de oricuri, adquirindo o formato de um cone. Os pais da moça preparavam peixes e caxiris para a grande festa da melhora. Nesta ocasião eram convidados vizinhos e familiares, sendo a moça colocada no centro de um barracão, com todos reunidos em forma de circunferência para a preparação de um ritual que era seguido de danças. Realizava-se o batismo e se a iniciada já estivesse comprometida, poderia ocorrer ou não a cerimônia de casamento (FUNAI *apud* MENENDEZ, 2011, p. 122).

As mulheres Paumari usam a expressão “se formar” para se referir à primeira menstruação. No ritual de iniciação, as mulheres cantavam, junto com os pajés, a música *aroda anani*, da arara fêmea, para que a moça se casasse e vivesse com o mesmo homem, como as araras, que jamais abandonam seu par. Ainda na ocasião do ritual, segundo a memória das mulheres, havia a seguinte canção:

Siro kahidario, siro kahidario
Um bando de japiim voando juntos
Ava darahabana, avadahabana,
As pernas a correr
Ia bononadanoha, ia bononadanoha... Ioronikii...
Seu corpo ainda forte
(MENENDEZ, 2011, p. 123).

No ritual, as meninas ficam na *kahamika gora*, que é a casa do urucuri. A moça, após a menstruação, entra em um estado de reconstrução de seu corpo. Como uma semente que irá germinar, esta *mainavi*, (menina-moça, cujo radical *ima* significa fruto, carne, sangue), não pode se expor ao sol, nem aos olhares dos homens e mulheres, está na escuridão da terra, tal qual uma semente.

No dia do ritual a moça deve ser cercada de cuidados para que se fortaleça e frutifique. Por isso, seus olhos estão cobertos, ela não pode tocar o chão, e seu corpo está protegido pela pintura corporal, pelo chapéu e pela esteira.

A menina é pintada com os motivos de costas de tartaruga, *siri*, nas costas e barriga, folhas de tabaco, *hajiri* nas coxas. As mãos são pintadas de piolho de cobra (em uma) e escorpião, *akuru* (em outra). O rosto leva a pintura de onça maracajá, *ihinitiriturini*. Tem a pintura de cobra de terra firme ao longo das costelas, *dilini*. O chapéu é de costela de peixe boi, *duriahã*, peito de peixe-boi. Os pés são pintados como uma bota, *dama akaohana*. Os desenhos são feitos de tinta de jenipapo.

No ritual *amamajoo* xamã atua pelo intermédio de diversos espíritos, manipulando as forças da natureza. A comunicação entre o visível e invisível ocorre no ritual e a música, o canto, materializa a presença dos espíritos da natureza:

O ritual *amamajo* anuncia não apenas à comunidade humana, mas a todos os sobrenaturais, a existência da moça e sua condição de procriação. A reordenação das relações entre mundo espiritual e material é estabelecida através dos cantos, danças (MENENDEZ, 2011, p. 126).

Nos rituais os cantos revelam os espíritos desses seres. A música tradicional Paumari é música sagrada, relativa ao mundo espiritual, portanto há um lugar e um tempo correto para cantá-las. Os espíritos são invocados e apaziguados através da música, que está relacionada com todos os símbolos impressos nos grafismos e seus respectivos significados. Depois de um longo processo de colonização, essa música ainda se revela como resistência e memória, evocando o mundo espiritual. Os hinos cantados em paumari nos cultos evangélicos também expressam esse caráter.

É importante ressaltar que nas regiões dos rios Tapauá e Cuniuá esses rituais não são mais praticados, e poucas são as aldeias que fazem os rituais de iniciação, devido ao processo de evangelização que os Paumari vivenciaram. As comunidades ribeirinhas veem os Paumari com preconceito, expressado no modo como se referem à sua língua, seus costumes. Desse modo, deixar de praticar os rituais considerados “coisas do

demônio” e se adaptar aos costumes locais, também é uma necessidade de sobrevivência. Assim, as músicas relatadas nessas notas de diário de campo, constituíram-se como uma memória silenciada e passada à MENENDEZ (2011) das antigas gerações femininas: mulheres que haviam passado pelos rituais de iniciação e se lembraram de momentos de sua juventude e choraram ao cantar essas músicas.

CONCLUSÃO

Em palestra proferida na reunião da LASA (*Latin American Studies Association*), em 28 de maio de 2015, Anibal Quijano, pensador dos estudos decoloniais, explicitou que raça e modernidade são conceitos intimamente imbricados. É a partir da colonização que se classifica os povos dominados como negros e indígenas, como seres despojados de humanidade. A partir dessa construção se constitui a sociedade em que vivemos hoje, em que os povos não-indígenas e não afro-descendentes são denominados brancos. Essas categorias raciais imprimem hierarquias de poder e transformam as relações. A matriz europeia imprime a ideia de superioridade e os próprios povos classificados como negros e indígenas introjetam em si o sentimento de inferioridade.

Percebemos, neste artigo, a relação entre música, memória e ritual, constatamos que embora os Paumari das regiões dos rios Tapauá e Cuniuá aparentemente não pratiquem mais rituais tradicionais de nominação e iniciação feminina, as músicas lembradas pelas mulheres de gerações anteriores evocam a memória dos rituais vivenciados e de seus significados. Demonstramos também que para os Paumari a música é expressão de diversos tipos de espíritos.

Nesse contexto, inferimos que as classificações, sobretudo o que esses povos produzem, também serão inferiorizantes. A arte será denominada de artesanato,

categoria que não abrange a complexidade e significado de suas criações. Do mesmo modo a música será denominada de musicalidade, porque não corresponde aos cânones eurocêntricos.

O conceito de musicalidade tampouco abrangerá o significado que a música tem para os Paumari, por exemplo. Se variação, *ostinato*, altura, intensidade, timbre são valores para se pensar a música da perspectiva colonial, precisamos de mais estudos que formulem os valores que contam para a constituição da música nessas sociedades¹¹.

E, certamente, que a espiritualidade, valor renegado pelo mundo europeu, moderno e ocidental, seria um valor fundamental para pensar a música nessas sociedades, pois ela está relacionada ao campo da cura, da saúde, do bem viver e do reconhecimento e pertencimento dos Paumari aos ciclos da Terra. Podemos refletir porque, ao se apropriar dos modos indígenas de fazer música, Villa-Lobos criou suas composições que são considerados música, enquanto as peças das quais ele se apropriou são consideradas musicalidades.

Ainda devemos ressaltar que os Paumari, povos originários, estão inseridos no contexto ocidental, são contemporâneos e fazem parte desse processo. Suas manifestações não são fenômenos apartados da modernidade, mas são constituintes dela. Apenas são povos cujas criações são subalternizadas e inferiorizadas, embora pouco saibamos a respeito delas.

¹¹ Como a análise proposta por Bastos (2013), que buscou explicar a percepção musical dos Kamayurá a partir de sua própria língua.

REFERÊNCIAS

BALESTRA, Aline. **Tempos mansos: história, socialidade e transformação no Juruá-Purus indígena**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2013.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “**Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte**”. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 293-316, 2007.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “**Apùap World Hearing Revisited: Talking with ‘Animals’, ‘Spirits’ and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible**”. *EthnomusicologyForum*, v. 22, n. 3, p. 287-305, 2013.

BONILLA, Lydie Oíara. **Des proiessidesirables, soumission et prédation pour les Paumarid’Amazonie brésilienne**. Tese (Doutorado em Antropologia social e Etnologia), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2007.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. Tradução de J. Guinsburg e Tereza Silveira. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2007.

CASSIRER, Ernst, **Ensaio sobre o homem**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTINHO, João Martins da Silva. Relatório da exploração do rio Purú. In: **Relatório da Repartição dos Negócios d’Agricultura Commercio e Obras Publicas (1864)**, apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 12ª Legislatura, em 15 de maio de 1865. Anexo 0: 5-96, 1863.

HILL, Jonathan. **Instruments of Power: Musicalising the Other in Lowland South America**. *EthnomusicologyForum*, v. 22, n.3, p. 323-342, 2013

Censo Indígena 2010. In: **IBGE**. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acessado em: 01 de julho de 2020.

Verbete Paumari. In: **ISA, Instituto Socioambiental**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Paumari>. Acessado em: 01 de julho de 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural II**. 4. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. In: *Mitológicas 1*, Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. In: Mitológicas 2, Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MENENDEZ, Larissa Lacerda. **A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Decolonialidade como caminho para a cooperação**. Revista Instituto Humanitas Unisinos IHU online. Edição 431, 4 de novembro de 2013. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5253-walter-mignolo>. Acessado em: 02 de maio de 2019.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O Estilo Indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significativo e tópicos indígenas**. Per Musi. Belo Horizonte, n.27, p.29-38, 2013.

MORI, Bernd Barbec de; SEEGER, Anthony. **Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans**. Ethnomusicology Forum, v.22, n.3, p.269-286, 2013.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais**. In: Perspectivas latino- americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

OLIVEIRA, Ana Caroline Amorim. **A noção de cultura em Gupta e Ferguson, Sahlins e Cunha**. Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, v.4, n.1, p.287-315, 2017.

PALERMO, Zulma. **Mirar para compreender: artesanía y re-existencia. Otros Logos**. Revistas de Estudios Críticos. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue. n.3, p.223-236, Diciembre de 2012.

Relatório da Fundação Nacional do Índio - Funai, 5ª superintendência executiva regional, Área Indígena Paumari do Cunhuá, Xila, Terra Baixa, Palhal e Açaí, s.d.

Relatório da Fundação Nacional do Índio - Funai, 5ª superintendência executiva regional, Área Indígena Paumari do Lago Marahã, Rio Ituxi, Lago Manissuã, Lago Paricá, Cunhuá, s.d.

VEIGA JÚNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. Religião e música: variações em busca de um tema. **Caderno CRH**, vol.26, n.69, p.477-492, 2013.



Criança Monta / Portinari
2022

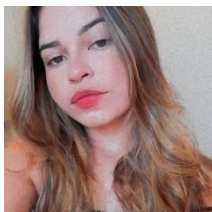
Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido, renda e bijuteria - 0,70 x 0,50 cm

CONTRA-NARRATIVAS INDÍGENAS NAS CANÇÕES DE KAÊ GUAJAJARA

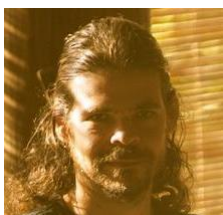
INDIGENOUS COUNTER-NARRATIVES IN THE SONGS OF KAÊ GUAJAJARA

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377720>

Envio: 01/12/2022 ♦ Aceite: 02/06/2023

Maria Aparecida da Silva Medeiros

Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Bolsista de Iniciação Científica do CNPq

André Luis Campanha Demarchi

Doutor em Antropologia pela UFRJ e Professor no curso de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOMS) da UFT

RESUMO

O presente artigo busca compreender a vida e a obra de Kaê Guajajara, indígena, cantora e multiartista, através do conceito de contra-narrativas indígenas (Demarchi, 2020) presentes em suas canções. Neste sentido, apresenta-se uma breve biografia sobre a rapper Kaê Guajajara, com o intuito de compreender o contexto em que ela está inserida e ter conhecimento sobre sua trajetória de vida e da sua importante contribuição para a luta dos povos originários. É importante notar também, além disso, a sua atuação nas redes sociais, especificamente no Instagram, pois é o meio digital mais utilizado pela arte educadora para divulgar seus trabalhos, expressar o seu ativismo através de posts que denunciam as violências sofridas cotidianamente pelos povos indígenas e conscientizar os seus seguidores sobre tais questões. Por fim, foram elaboradas análises de algumas de suas canções para compreender as contra-narrativas presentes nas letras de suas músicas.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Povos indígenas; Contra-narrativas; Guajajara; Resistência.

ABSTRACT

This article seeks to understand the life and work of Kaê Guajajara, an indigenous singer and multi-artist, through the concept of indigenous counter-narratives (Demarchi, 2020) present in his songs. In this sense, a brief biography about the rapper Kaê Guajajara is presented, in order to understand the context in which she is inserted and to have knowledge about her life trajectory and her important contribution to the struggle of the native peoples. It is also important to note, in addition, their work on social networks, specifically on Instagram, as it is the digital medium most used by art educators to publicize their work, express their activism through posts that denounce the violence suffered daily by indigenous peoples. and make your followers aware of such issues. Finally, analyzes of some of her songs were elaborated to understand the counter-narratives present in the lyrics of her songs.

KEYWORDS: Music; Indigenous; Counter-narratives; Gguajajara; Resistance.

*“Essa rua essa rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar
Pra todo povo todo povo dessa terra
Que o genocídio não conseguiu acabar”*
(Kaê Guajajara)

O presente artigo busca compreender a vida e a obra de Kaê Guajajara, indígena, cantora e multiartista, através do conceito de contra-narrativas indígenas (Demarchi, 2020) presentes em suas canções. Neste sentido, apresenta-se uma breve biografia sobre a rapper Kaê Guajajara, com o intuito de compreender o contexto em que ela está inserida e ter conhecimento sobre sua trajetória de vida e da sua importante contribuição para a luta dos povos originários. É importante notar também, além disso, a sua atuação nas redes sociais, especificamente no Instagram, pois é o meio digital mais utilizado pela arte educadora para divulgar seus trabalhos, expressar o seu ativismo através de posts que denunciam as violências sofridas cotidianamente pelos povos indígenas e conscientizar os seus seguidores sobre tais questões. Por fim, foram elaboradas análises de algumas de suas canções para compreender as contra-narrativas presentes nas letras de suas músicas.

Por meio das redes sociais, principalmente do Instagram, Kaê Guajajara apresenta sua arte e expressa sua força ancestral, a resistência dos povos originários para perseverar com as suas culturas e modos de vida próprios, mesmo sendo violentados das mais diversas formas pelos colonizadores desde que o Brasil foi invadido. Tendo como consequência da colonização, o roubo de terras, a dizimação de povos indígenas, a escravização, dentre outros tipos de violências que persistem na sociedade até os dias atuais, mesmo que com novas roupagens.

A música de Kaê é formada por timbres melódicos com a mistura de batidas de rap e funk. A artista se apresenta nos palcos pintada com urucum, jenipapo e usando acessórios artesanais indígenas, exprimindo em seu corpo a sua ancestralidade e a cultura de seu povo, usando a sua imagem como forma de resistência e persistência ao

utilizar instrumentos que fazem parte da sua cultura nas suas performances artísticas. É possível observar contra-narrativas resistentes em suas músicas.

Kaê Guajajara exalta sua ancestralidade, explicita a violência que seu povo sofre e denuncia o racismo sofrido por ser indígena morando na cidade. Como veremos, suas canções são, assim, exemplos do que Demarchi – alicerçado em Didi-Huberman (2017) – denominou contra-narrativas. Segundo o autor: “As contra-narrativas são as formas como essas resistências são elaboradas esteticamente, discursivamente, imagetivamente propondo o reconhecimento de mundos, saberes, estéticas silenciadas, ignoradas, enfim oprimidas pelas narrativas dominantes” (DEMARCHI, 2020, p. 66).

Este artigo foi realizado por meio de uma pesquisa com metodologia qualitativa e bibliográfica. A coleta de dados foi feita através da audição de toda a obra da cantora e da constituição de um corpus literário através da seleção de 3 canções da cantora: “Mãos Vermelhas”, “Território Ancestral” e “Karaiw”. A escolha por essas músicas se deu por conta de questões abordadas nas letras como a miscigenação, a invasão de seus territórios e a exaltação da ancestralidade indígena de seu povo, evidenciada por Kaê. Tais canções da artista para nós são exemplos contundentes de contra-narrativas indígenas. Além disso, foram coletados dados encontrados no canal Azuruhu, no YouTube¹, e em sua página pessoal no Instagram.

Para a realização da análise de sua atuação na rede social Instagram, foi utilizada como base teórica e metodológica o conceito de netnografia (KOZINETTS, 1997), sendo essencial para a realização de uma pesquisa antropológica nas mídias sociais, que tem como objetivo analisar as diversas culturas presentes na internet. Segundo Pantoja:

Tais estudos onde se tem como premissa os estudos etnográficos, mas com aprofundamento na internet, fora nomeado como Netnografia. O termo é oriundo da etnografia, (nethnography = net + ethnography) que conforme Aguirre Baztán (BAZTÁN, 1995, p. 4, tradução nossa) “estuda e descreve a cultura de uma comunidade a partir da

¹ Azuruhu é um coletivo musical encabeçado por Kaê Guajajara que tem como objetivo divulgar trabalhos artísticos de indígenas.

observação participante e da análise dos dados observados”. Além disso, também é usado como método, para designar o trabalho de campo (processo) e a monografia etnográfica (produto) produzida a partir de um determinado estudo. Para o autor, a etnografia é a base empírica do conhecimento (PANTOJA, 2022, p. 24)

Várias comunidades e culturas diferentes se interligam por meio da rede social Instagram e é possível ter acesso a diferentes formas de estilos de vida, de pensamentos, de modos de agir, dentre outros, tornando-se assim relevante para a netnografia, uma vez que servirá de ferramenta para compreender as ideias, formas de comunicações e expressões que são utilizadas nessa rede social.

É importante ressaltar que o uso do conceito de contra-narrativas (DEMARCHI, 2020) contribui muito para compreender as manifestações e ativismo de Kaê Guajajara não só nas redes sociais, como também em suas músicas, uma vez que ela divulga na rede social as suas denúncias através de publicações, letras de suas músicas, livro, vídeos etc... buscando desmistificar a ideia de que os indígenas são povos atrasados que não pertencem e nem devem ser inseridos na sociedade brasileira, mostrando que existem também indígenas em todos os lugares.

Pensar em contra-narrativa, é pensar contra as narrativas hegemônicas que são impostas pela sociedade capitalista, pelas mídias, literaturas, músicas, dentre outras formas de manifestações culturais presentes na sociedade. Apoiado em Didi-Huberman (2017), Demarchi afirma que:

As contra-narrativas são as formas como essas resistências são elaboradas esteticamente, discursivamente, imageticamente propondo o reconhecimento de mundos, saberes, estéticas silenciadas, ignoradas, enfim oprimidas pelas narrativas dominantes. Trata-se de um exercício de mapear e compreender narrativas insurgentes, no sentido de que nelas estão contidos gestos de levante (DEMARCHI, 2020, p. 66)

QUEM É KAÊ GUAJAJARA?

Kaê Guajajara é uma rapper, cantora, compositora, escritora, arte educadora, atriz e ativista indígena. Nascida em 10 de agosto de 1993, na cidade de Mirinzal, no estado do Maranhão em um território não demarcado do povo indígena Guajajara², que sofreu invasões causadas pelos madeireiros. Por conta disso, Kaê e sua família mudaram-se forçadamente para a capital do Rio de Janeiro, passando a viver no Complexo da Maré (AZURUHU, 2020).

Seu nome na certidão de nascimento é Aline de Silva Lira, porém, ela usa Kaê Guajajara como nome artístico e também por ter sido o nome dado a ela pelo seu povo. Em um trecho de sua música "Território Ancestral", Kaê relata sobre o apagamento histórico que a colonização causou aos povos indígenas, fazendo muitas vezes que alguns indígenas utilizassem dois nomes, sendo um registrado na certidão de nascimento e o outro dado pelo seu povo na aldeia: "A arma de fogo superou a minha flecha. Minha nudez se tornou escandalização. Minha língua mantida no anonimato. *Kaê* na mata, *Aline* na urbanização" (KAÊ GUAJAJARA, 2019; grifo nosso).

Assim que sua mãe mudou-se do Maranhão para o Rio de Janeiro, Kaê teve um grande choque de realidade e aos poucos foi se acostumando à vida na cidade, e a falta de oportunidades. Tentou por muito tempo esconder suas origens por medo do preconceito e ataques racistas, porém não conseguia, pois seus traços físicos eram muito fortes. Desde a sua chegada até os dias atuais, sua mãe trabalhou e ainda trabalha como faxineira e obtém seu sustento por meio dessa atividade (AZURUHU, 2020).

Outro ponto importante da trajetória de Kaê, é que ela faz parte da luta da aldeia Maracanã³, localizada na cidade de Rio de Janeiro, onde se une aos seus parentes pela busca de seus ideais e direitos como indígenas vivendo em contexto urbano. Ela canta

² O povo Guajajara é falante de uma língua do tronco linguístico Tupi-Gurani, possui aproximadamente 28 mil habitantes segundo dados da SESAI (2014), sendo um dos povos mais populosos do Brasil. Os Guajajara estão distribuídos em mais de 10 Terras Indígenas presentes no Estado do Maranhão, na região conhecida como Amazônia Oriental.

³ É uma aldeia indígena urbana localizada no antigo prédio do Museu do Índio no bairro Maracanã, Rio de Janeiro, Brasil.
Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aldeia_Maracan%C3%A3>

desde os 7 anos e compõe desde os 14 anos. Uma das formas usadas por ela para compor é através de sonhos, onde consegue usá-los como um espaço de escuta e aprendizado e de onde retira até mesmo as melodias de suas músicas (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico). Antes de iniciar a sua carreira solo, formou um grupo de rap chamado “Crônicos” composto por angolanos, brasileiros e indígenas. Eles denunciavam através do rap e hip hop a suas vivências no Complexo da Maré (KAÊ GUAJAJARA, 2020, meio eletrônico).

Durante um dos shows com seu antigo grupo em 2016, Kaê começou a sangrar muito e foi levada ao hospital. Chegando lá, descobriu que estava grávida e quase sofreu um aborto espontâneo. Ao longo a sua gravidez, ela sofreu muito, pois se encontrava em um relacionamento abusivo com seu ex-companheiro, que a violentava física e psicologicamente, porém, com apoio da família e amigos, Kaê conseguiu se livrar dessa relação e cuidar de sua saúde durante a gravidez que estava muito comprometida, pois ela estava com anemia muito forte, tornando assim, uma gravidez de risco (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Segundo seu depoimento em um vídeo no Instagram, Kaê sofreu violência obstétrica e foi obrigada a ter um parto cesáreo contra a sua vontade. Ela relata que esse momento foi um dos mais traumáticos de sua vida e ressalta a importância de políticas públicas voltadas para mulheres indígenas e negras gestantes, que garantam respeito ao seu tempo de parir. Quando sua filha Diana ainda era uma bebê de colo, Kaê a carregava em tipóias improvisadas por ela mesma, para onde fosse, seja para vender bolos de pote nas ruas e nos shoppings, ou para ir às manifestações em busca dos direitos dos povos indígenas (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Em uma postagem sua no Instagram, ela faz uma declaração para a filha, na qual tem um trecho que diz o seguinte:

[...] Ela é o arrepio e a dor no meu ouvido quando chora, a paz quando está nos meus braços, a emoção quando me olha. Ela é meu cuidado, a minha fé, o meu interesse pela vida e pela mente, a minha admiração pelas crianças, o meu respeito pelas pessoas, o meu amor pela natureza. É o meu ontem, o meu hoje, o meu amanhã. Ela é a vontade, a inspiração, a poesia. A lição, o dever. Ela é a presença, a surpresa, a esperança de um mundo melhor. A minha dedicação. A minha oração.

A minha gratidão. O meu amor mais puro e bonito. Diana (KAÊ GUAJAJARA, 2018, meio eletrônico).

Segundo Kaê, sua identidade de gênero é “não binária”, pois não se identifica com os gêneros designados como “homem” ou “mulher”. Ela se considera “fluida”, pois consegue perpassar pelo “feminino”, neutro e “masculino”. Dessa forma, ela afirma que não se enquadra em padrões que tendem apenas a diminuir a imensidão do que ela pode ser (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Além de rapper, Kaê também é uma arte educadora. Ela iniciou seu trabalho dando aulas antirracistas sobre os povos originários nas escolas, sendo assim, suas músicas contribuíram muito com esse trabalho, pois através delas é levado às pessoas os processos de apagamento contra os povos indígenas. Ela seguiu com esse trabalho desde 2018, quando começou a compor as músicas que abordavam mais sobre a sua existência e a de outros parentes (nome dado pelos indígenas para se referir a outro indígena) que viviam em contexto urbano, denunciando as violências sofridas por eles, das mais diversas formas, em consequência da colonização (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Seu primeiro EP⁴ foi lançado em 10 de agosto de 2019. Nomeado de *Hapohu*, o título do EP vem do *ze’egete*, língua nativa da etnia Guajajara que significa “Raiz Grande”. O álbum fala sobre ancestralidade e futurismo indígena. Em 20 de janeiro de 2020, ela lançou o seu segundo EP chamado de *Uzaw*, que significa nascer/florescer. (AZURUHU, 2020). Em um vídeo do YouTube, ela descreve que: “[...] quando você se vê impotente diante de tudo, a única solução é se fortalecer por dentro, afirmar suas raízes e seguir seu percurso na missão que é evoluir o espírito, florescer, e não ser mais vítima do que fizeram com a gente, mas sim donos da nossa história” (AZURUHU, 2020).

Em 27 de setembro de 2020, Kaê lançou seu terceiro EP chamado *Wiramiri* (AZURUHU, 2020), no qual ela questiona por meio de suas músicas o sentido da liberdade e o que é ser livre para uma pessoa indígena. Em seus EPs, Kaê fala sobre ancestralidade, sobre a busca de quem se é enquanto indígena e as feridas abertas

⁴ EP são as siglas da palavra em idioma inglês “Extended Play”, que se refere a um lançamento de maior duração que uma música, porém não tão longo quanto um álbum.

deixadas pela colonização que ainda se perpetuam. Ao mesmo tempo que suas letras mostram aos não indígenas toda a importância e a força de seu povo, ela reconecta também os indígenas às suas raízes e a união na busca pelo bem viver, onde a natureza viva deveria ser a meta de todas as cosmovisões que querem existir na terra.

Em 2021, Kaê Guajajara e seu companheiro, Kandu Puri, que também é rapper indígena originário do Rio de Janeiro que vive em contexto urbano, fundaram o coletivo musical Azuruhu, encabeçado por Kaê. O selo já conta com as músicas de Kaê Guajajara, de Kandu Puri, e dos artistas Brisa Flow, Ian Wapichana e Mirindju. O coletivo tem como objetivo criar autonomia para artistas indígenas e expandir a música indígena contemporânea. Azuruhu quer dizer “papagaio grande” que canta alto e voa em bando. Kaê diz que eles usam a arte como flechas contra as narrativas coloniais e acredita no poder da coletividade e na união dos parentes indígenas para alcançarem e ocuparem todos os espaços que lhes foram negados (AZURUHU, 2021, meio eletrônico).

O selo Azuruhu lançou em outubro de 2021 um projeto chamado “Voa Parente”, no qual consiste em elaborar oficinas e buscar indígenas que queiram entrar no meio artístico para ganharem autonomia na música e assim, se lançarem para o mercado musical que ainda invisibiliza artistas indígenas. É um projeto sem fins lucrativos que propõe uma força de vontade coletiva para que eles possam ocupar espaços e denunciar a sua existência e vivência através da arte (AZURUHU, 2021, meio eletrônico).

Kaê lançou seu primeiro álbum em 17 de setembro de 2021, chamado Kwarahy Tazyr, que significa filha do sol. O álbum, que contém 10 faixas, fala sobre o corpo indígena transitando entre a aldeia e a favela e a busca constante por autoestima. Em uma matéria para o Jornal do Rap, Kaê Guajajara diz o seguinte sobre o álbum:

Depois de ter denunciado o garimpo, o território e a igreja nos últimos EPs, vi a necessidade de falar desse corpo-território que perambula pelo Brasil sendo marcado/demarcado pela colonização. Além de enfrentar o genocídio, o etnocídio como denuncio em ‘Mãos vermelhas’, é muito difícil sobreviver sem território e sem o acolhimento necessário depois de séculos de violências. Por isso, ‘Kwarahy Tazyr’ vem num momento onde muitas identidades estão começando a ter auto estima pra falar sobre coisas que sempre estiveram aqui, que normalizamos, mas que nos matam por dentro e fora, lentamente, assim como o processo de embranquecimento da sociedade brasileira (AZURUHU, 2021, meio eletrônico).

Kaê Guajajara recebeu sua primeira indicação pelo seu álbum ao Prêmio Arcanjo (KAÊ GUAJAJARA, 2021) e foi premiada com o troféu, o qual ela agradece pelo reconhecimento de seu trabalho e diz que: “[...] esse troféu não é pra mim, é para todos os indígenas favelados que sobrevivem todo dia sem acesso a nenhuma política pública, sem acesso à água, educação, saúde. Estamos juntos! Enquanto eu viver, minha voz será para denunciar” (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Além de rapper e arte educadora, Kaê é também escritora. Ela lançou seu primeiro livro em 15 de junho de 2020, intitulado “Descomplicando com Kaê Guajajara - o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta anti-racista.”. Livro escrito por ela e por outros indígenas de mais de 10 etnias diferentes, para desmistificar pensamentos racistas sobre os povos originários, enfatizando a narrativa verdadeira sobre a história dos povos indígenas e buscando de forma didática ensinar sobre como de fato os acontecimentos ocorreram e que são distorcidos pela narrativa colonial (KAÊ GUAJAJARA, 2021, meio eletrônico).

Atualmente, em 2022, Kaê trabalhou na criação do álbum audiovisual de Kwarahy Tazy, ou seja, transformou as 10 faixas presentes no seu primeiro álbum em clipes produzidos por Kandu Puri e com a realização do coletivo Azuru. Ela foi lançando semanalmente os clipes, os quais contém elementos semelhantes entre eles, como a natureza presente para ressaltar de onde pertence e quais são suas raízes, a favela onde foi criada e contendo também, figurinos com acessórios indígenas e pinturas corporais. A equipe organizadora é composta por profissionais indígenas que trabalham de forma independente no coletivo Azuru (AZURU, 2022, meio eletrônico). Ela também iniciou sua turnê pelo Brasil, e fez shows em estados das regiões como por exemplo, o Norte e o Nordeste, recebendo o apoio da Natura Musical que tem o projeto de expandir a música brasileira (AZURU, 2022, meio eletrônico).

CONTRA-NARRATIVAS NAS CANÇÕES DE KAÊ GUAJAJARA

Kaê Guajajara é uma artista que evidencia nas letras de suas músicas o contexto em que ela e os povos originários estão inseridos. Por ser uma “indígena favelada”,

como a própria se autodenomina, ela coloca sempre em questão nas letras de suas músicas o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que os povos indígenas sofrem na aldeia e na cidade. Ela denuncia as consequências da colonização que estão enraizadas na sociedade brasileira, o genocídio contra os povos originários e o apagamento de suas identidades. Kaê expõe contra-narrativas resistentes a todas as violências sofridas por ela e pelo seu povo. Exalta a sua ancestralidade nas letras de suas músicas e a importância de continuar com as suas raízes, de valorizar a terra como parte de si mesma e a natureza como sua mãe. Por meio de suas canções, a artista também expressa a sua luta anticolonial contra as consequências do que a colonização trouxe para os povos originários.

Dessa forma, as contra-narrativas, segundo Demarchi, são produções feitas por indígenas para se contrapor às narrativas dominantes, pois elas serão produzidas por grupos vulnerabilizados que não aceitam a condição que lhes é imposta, que estereotipam e dicotomizam esses grupos, como os povos indígenas, por exemplo, e essas manifestações de contraposição serão feitas por meio de palavras escritas e orais, performances, músicas, dentre outras intervenções culturais, artísticas e políticas (DEMARCHI, 2020).

Assim, podemos entender a contra-narrativa como "uma categoria, para compreender as insurgências simbólicas e pragmáticas, orais e escritas, performáticas e reflexivas, filosóficas e artísticas dos povos indígenas às formas de exploração, colonização e vulnerabilização do estado capitalista em suas mais diversas faces" (DEMARCHI, 2020, p. 66).

Para entender as contra-narrativas presentes nas canções de Kaê Guajajara, é importante ter em mente que o processo de colonização foi violenta para com os povos originários e as consequências dela são vividas intensamente até os dias atuais. Desde que os portugueses invadiram o Brasil, os povos indígenas tiveram o seu território tomado, foram escravizados, catequizados e sofreram diversas formas de violência que se perpetuam nos dias de hoje de modo que seus territórios continuam sendo invadidos e suas identidades e culturas são invalidadas.

Segundo Ailton Krenak disseminou-se desde o processo de colonização do Brasil, múltiplas invasões numa dinâmica que ainda não teve fim, permanece o conflito e enfrentamento das várias etnias indígenas pelo território, pela defesa dos valores culturais e defesa do meio ambiente. Conforme Sônia Guajajara a luta e resistência ainda permanecem contra garimpeiros, latifundiários e madeireiros (DO PRADO, 2022, p. 811).

A rapper enfatiza nas letras de suas músicas a ancestralidade de seu povo e a importância de resistir e não esquecer da luta que seus ancestrais traçaram para que os povos originários continuassem existindo e resistindo até os dias atuais. Para compreender a ancestralidade que a artista expõe nas suas canções, faz-se necessário saber que:

Conceitos como arte, sacralidade, educação, memória e ancestralidade indígena requerem um aprofundamento e revisão de paradigmas, pautados pela especificidade epistemológica, etimológica presentes na filosofia dos povos antigos, especialmente os africanos e indígenas que diferem dos saberes hegemônicos que construíram as bases da educação jesuítica/colonialista no Brasil (PURI e DE HOLANDA CAVALCANTI, 2019, p. 81).

Na canção “Mãos Vermelhas” Kaê denuncia o genocídio contra povos indígenas, a tentativa de embranquecimento da população que é plano da colonização, o etnocídio e a invasão dos territórios indígenas. Pode-se notar na canção citada que Kaê expõe uma contra-narrativa resistente ao denunciar o plano colonial de embranquecer a população, apagando assim as identidades e culturas de povos indígenas, causando, dessa forma, o genocídio desses povos.

Você não sabe
Ninguém viu
Mas ficou cravado na minha memória
Pega no laço e você sabe a história
Legalizam o genocídio
Chamam de pardos pra embranquecer,
Enfraquecer e desestruturar você, pra não saber de onde veio
E conta a história da bisã da sua bisã que era índia,
E não é branco, nem preto,
Nem indígena, o suficiente, pelos fiscais de id,
Ninguém é ilegal em terra roubada.
(MÃOS VERMELHAS, KAÊ, 2020).

Nota-se que ela denuncia o fato de que a miscigenação é também fruto do estupro das mulheres indígenas pelos colonizadores, o que se percebe principalmente no verso “pega no laço e você sabe a história”. A expressão “pega no laço” que Kaê expõe em sua música, é historicamente utilizada por pessoas brancas para se referir sobre sua ascendência indígena. É muito comum ouvir pessoas brancas dizendo que tem uma ancestralidade indígena ao dizerem por exemplo que “minha bisavó era indígena e foi pega no laço”. Ao naturalizar essa expressão, naturaliza-se também uma série de violências exercidas sobre as mulheres indígenas, tais como o sequestro, o estupro, a escravidão.

As pessoas dizem que a avó foi pega no laço, essa é uma expressão comum no Brasil. É uma expressão que encerra uma violência monstruosa, sexual, com certeza, mas também outras, porque se a avó foi pega no laço, o marido da avó, o irmão da avó, eles foram mortos e eles também estão silenciados. A expressão “minha avó foi pega no laço” encerra todos esses silêncios que são a base de grande parte das famílias baianas e mineiras de hoje. Quem eram esses homens? Não se sabe (DAINESE, 2016, p. 16).

Uma parte que também precisa ser colocada em destaque nessa canção é a seguinte: “ninguém é ilegal em terra roubada”. Quando Kaê fala sobre ninguém ser ilegal em terra roubada, ela está falando sobre o direito ao território que é negado aos próprios donos da terra que são os nativos daqui: os povos originários, que precisam lutar incessantemente por um território que já lhes pertencem, mas que foi invadido e roubado pelos colonizadores. De acordo com a Constituição Federal de 1988, no § 1º do artigo 231, é estabelecida como requisito a demarcação do território indígena, que assegure a esses povos o direito às terras que são tradicionalmente ocupadas por eles (TERENA, 2018). Esse direito fundamental está presente nas contra-narrativas propostas pela cantora.

Em outra canção pode-se ouvir que:

A arma de fogo superou a minha flecha
Minha nudez se tornou escandalização
Minha língua mantida no anonimato
Kaê na mata, Aline na urbanização
Mesmo vivendo na cidade
Nos unimos por um ideal
Na busca pelo direito
Território ancestral.
(TERRITÓRIO ANCESTRAL, KAÊ, 2019)

Nessa música Kaê reflete sobre o apagamento histórico que a colonização causou aos povos indígenas, fazendo muitas vezes que muitos deles utilizassem dois nomes, sendo um registrado na certidão de nascimento e o outro dado pelo seu povo na aldeia: “A arma de fogo superou a minha flecha. Minha nudez se tornou escandalização. Minha língua mantida no anonimato. Kaê na mata, Aline na urbanização”. Ela fala que o Brasil é território ancestral, pois os seus antepassados, que eram os indígenas nativos desse país, já estavam aqui muito antes do Brasil ser denominado de Brasil. Seguindo essa fala de Kaê, podemos perceber os elementos que Puri e de Holanda Cavalcanti também falam, sobre a ancestralidade indígena necessitar de um maior aprofundamento que seja capaz de compreender os saberes e as especificidades que se diferenciam dos saberes das narrativas dominantes e hegemônicas colonialistas. Ela fala também da luta que é traçada pelos povos indígenas em busca da demarcação de seus territórios, mesmo os indígenas que vivem em contexto urbano, pois as cidades, as favelas também podem ser entendidos como territórios ocupados e habitados por indígenas.

Vamos supor que, dentro de um mundo perfeito, todas as terras indígenas fossem demarcadas. Se toda terra indígena for demarcada, onde os brancos vão morar, onde os pretos vão morar? Porque o Brasil todo é terra indígena, né? E aí eu fiquei pensando, mesmo que todas as terras fossem demarcadas, ainda assim existiria colonização, ainda assim existiria genocídio, ainda assim existiria o etnocídio fora dos territórios. [...] A gente precisa pensar pra além, com certeza, da colonização. [...] Pra pensar um novo mundo, pensar o mundo do bem viver como a gente gostaria, primeiramente a gente precisa pensar no mundo onde todas as realidades sejam possíveis. E no momento a gente não vê a realidade indígena sendo possível, e cada vez mais os nossos direitos são perdidos (KAÊ GUAJAJARA, 2022, meio eletrônico).

Tendo em vista a questão do território no que diz respeito ao direito dos povos indígenas de terem o seu território demarcado, podemos observar na canção “Território

Ancestral” que a artista retrata sobre as facetas que precisam ser utilizadas também enquanto indígena no contexto urbano. Ela fala sobre a saudade que sente de si mesma, fala do apagamento histórico que a colonização causou aos povos indígenas, da ideia genérica que a sociedade tem sobre os povos indígenas, de que são “mitos”, “fantasias”, “índios” que ficaram no passado como uma tentativa de apagar as múltiplas identidades e culturas desses povos. Em um trecho da música, ela cita que “não temos nomes, somos números” retratando a dizimação dos povos indígenas e que acabam tornando-se apenas estatísticas para a sociedade capitalista por conta da violência que sofrem nas aldeias e nas cidades.

É possível notar a contra-narrativa também presente na canção “Karaiw”, onde a cantora retrata sobre ser a própria autora de sua vida e cantar para ser ouvida, para ter visibilidade, para denunciar as violências que ela sofre e a sua existência enquanto indígena.

Eu vou cantar, já que é cantando que você me escuta
Na sua frequência vou te descolonizar
Sou a própria autora da minha vida
(KARAIW, KAÊ, 2020)

Nesse trecho da canção, Kaê fala sobre ser a própria protagonista da sua vida, sobre descolonizar, ou seja ir contra todo o pacto colonial que o sistema impõe à sociedade através da sua arte, da sua vida e do seu ativismo na luta pelos direitos dos povos originários. Em outro trecho da música podemos ouvir que:

Vou fazer um experimento,
Tiro sua terra
Te doutrino numa religião
Te torno escravo, tiro seus direitos
Te oprimo, te mato pelo o que você é
E se tentar existir de novo vou te questionar se você é de verdade
(KARAIW, KAÊ, 2020).

Na parte citada acima, a cantora usa ironicamente como exemplo o que os colonizadores fizeram com os povos indígenas, como ter os catequizado, os escravizado e os violentado somente por habitarem em seu território e serem considerados pelos colonizadores como selvagens, sem cultura, nem religião, e fala

também sobre a resistência dos povos indígenas a todas as violências sofridas que permanecem até os dias atuais lutando pelo direito a uma vida digna e são questionados pela sociedade capitalista e colonial se são mesmo indígenas, por acreditarem na ideia de que são povos que ficaram no passado e só existem na aldeia.

Tendo em vista as músicas analisadas, observamos que as três canções possuem semelhanças ao falarem de assuntos como a miscigenação, a invasão de seus territórios, a exaltação da sua ancestralidade e pode ser observada também nelas as denúncias de uma rapper indígena que vive no contexto urbano, questões abordadas por ela em uma publicação do seu perfil no Instagram:

Por muito tempo, a minha cara era a única coisa que as pessoas viam quando olhavam pra mim, não viam cultura, não viam inteligência, não viam nada, a única coisa que sabiam é que eu não deveria estar aqui, deveria estar no mato e nunca sair de “lá”. (Depois de entender o roubo das terras, percebi que o “lá” é também aqui). No decorrer da minha vida venho percebendo o quanto o racismo estrutural nos engole, a ponto de apenas verem “uma Índia”. E uma “Índia” na mente dos brasileiros, não tem emprego, não está na cidade, não canta e não recebe justamente pela sua arte, somos apenas as migalhas, o que ainda restou. Retomar o espaço, e o lugar que nos foi roubado, sair da margem, é uma tática de sobrevivência. Muitas vezes (as vezes nem tanto, rs) só nos chamam porque somos indígenas e precisam preencher alguma porcentagem de diversidade no espaço, no entanto o que vemos acontecendo depois dos nossos movimentos de auto estima e coragem de expor o que realmente somos e o que queremos, é um pouco de reconhecimento direto para a arte que nunca foi reconhecida como algo que existe no Brasil e que verdadeiramente é desse território, e não as desesperadas tentativas de Villa Lobos de tentar uma identidade musical para o Brasil. Isso aqui é Música Popular Originária (MPO), que é justamente a música com os elementos daqui que se misturam com todos os outros ritmos que nos atravessaram em nossa sobrevivência no Brasil (KAÊ GUAJAJARA, 2022, meio eletrônico).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ressaltamos aqui a importância desse artigo para que possamos compreender os contextos sócio-culturais que estão presentes nas manifestações artísticas, no ativismo e na vida de Kaê Guajajara, sendo que todas essas questões não podem ser desassociadas, mas sim, são complementos que formam essa multiartista propositora de contra-narrativas indígenas potentes.

Em um primeiro momento, abordamos sua trajetória artística e de vida no sentido de contextualizar a artista e as especificidades da produção de contra-narrativas. Destacamos a multiplicidade de papéis que ela assume nessa trajetória como indígena, favelada, rapper, mãe, arte-educadora e ativista digital. Essa multiplicidade é muito importante para compreender as temáticas presentes nas canções de Kaê Guajajara.

Ao analisar as canções, percebemos como elas estão relacionadas por temáticas que se entrelaçam em diferentes músicas, como a questão da importância do território, o processo de colonização, os genocídios contra as populações indígenas, as violações vividas pelas mulheres indígenas, bem a ancestralidade na luta contra o apagamento, o silenciamento e a miscigenação. Chegamos dessa forma, à conclusão de que as questões abordadas por ela nas suas canções, nas suas redes sociais e no seu ativismo são contra-narrativas indígenas na medida em que se posicionam em oposição as narrativas dominantes nas sociedades capitalistas sobre os povos indígenas. Como afirma Kaê Guajajara, “na sua frequência vou te descolonizar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZURUHU. **Quem é Kaê Guajajara? I Curta-Metragem.** Youtube, 2 de ago. de 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5fVUn7-lhRM> >

AZURUHU. **Lançamento ep. UZAW - Kaê Guajajara (teaser).** Rio de Janeiro. 08 jan. 2020. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=wcrYZlhXo8k>>

AZURUHU. **AzuruHU significa papagaio grande.** Rio de Janeiro. 30 abr. 2021. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/COS2-cCHXca/>>

AZURUHU. Lançado em dezembro de 2021. Rio de Janeiro. 26 jan. 2022. Instagram: <<https://www.instagram.com/p/CZMUOeoLMH4/>>

AZURUHU. **Kwarahy Tazyr.** Rio de Janeiro. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5fVUn7-lhRM> >

AZURUHU. **Matéria incrível no @jornaldorap falando um pouco sobre o álbum da Kaê.** Rio de Janeiro. 18 out. 2021. Instagram:<https://www.instagram.com/p/CVMPraCN_DG/>

AZURUHU. **Amanhã temos mais um clipe feito por essa equipe incrível que é a @azuruHU e todos os artistas envolvidos.** Rio de Janeiro, 29 jul. 2022. Instagram: < https://www.instagram.com/p/CgnCoAMpa_Z/ >

AZURUHU. **A turnê Kwarahy Tazyr vai até o Norte e Nordeste com shows acessíveis.** Rio de Janeiro. 28 ago. 2022. Instagram: < <https://www.instagram.com/p/ChzXSknOpal/> >

DEMARCHI, André. **Contra - Narrativas indígenas: vulnerabilidades e resistências.** In: Miranda, C. M., SOUZA, M. E., CARVALHO, C. A., LAGE, L. R. (Orgs.). Vulnerabilidades, narrativas e identidades. Belo Horizonte: eDoc, 2020.

DAINESE, Grazielle; SERAGUZA, Lauriene; OLSCHESKI, Luisa Elvira Belaunde. **Sobre gêneros, arte, sexualidade e a falibilidade destes e de outros conceitos: Entrevista com Luisa Elvira Belaunde Olschewski.** Revista Ñanduty, v. 4, n. 5, p. 286 a 307-286 a 307, 2016.

DO PRADO, Patrícia Martins Alves. **Ailton Krenak: Uma Narrativa Indígena do Processo de Colonização do Brasil.** REPOSITÓRIO DE ANAIS DA ANPUH-GO, p. 807/815-807/815, 2022.

KAÊ GUAJAJARA. **Território Ancestral.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2019. 4min55seg. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=szzDJahvUS8>>

KAÊ GUAJAJARA. **Mãos Vermelhas.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2020. 3min16seg. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=nZxUSD0LSao>>

KAÊ GUAJAJARA. **Quando me perguntam por quê eu canto ritmos que lembram o rap e hip hop.** Rio de Janeiro. 16 abr. 2020. Instagram:<https://www.instagram.com/p/B_DZzDcJghc/>

KAÊ GUAJAJARA. **Relato parto indígena na cidade.** Rio de Janeiro. 29 mar. 2021. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/CNBOyHvplz1/>>

KAÊ GUAJAJARA. **Ela é o nó no meu cabelo.** Rio de Janeiro. 22 dez. 2018. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/BrnBuP4FIUU/>>

KAÊ GUAJAJARA. **Hapohu.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zHay50rQV1U>>

KAÊ GUAJAJARA. **Wiramiri.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9AHqSUZj1OI>>

KAÊ GUAJAJARA. **Território Ancestral.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2019. 4min55seg. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=szzDJahvUS8>>

KAÊ GUAJAJARA. **Karaiw.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2020. 3min10seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7Slwel-8Ho>

KAÊ GUAJAJARA. **Essa rua é minha.** Rio de Janeiro: SAKKARA: 2020. 3min26seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1E-o77Dmx80>>

KAÊ GUAJAJARA. **Ontem foi um dia muito especial.** São Paulo. 9 dez. 2021. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/CXQq8YYLnX-/>>

KAÊ GUAJAJARA. **Por muito tempo, a minha cara era a única coisa que as pessoas viam.** Rio de Janeiro. 01 fev. 2022. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/CZciDzWJmvf/>>

KAÊ GUAJAJARA. **Quando me perguntam por quê eu canto ritmos que lembram o rap e hip hop.** Rio de Janeiro. 16 abr. 2020. Instagram:<https://www.instagram.com/p/B_DZzDcJghc/>

KAÊ GUAJAJARA. **Relato parto indígena na cidade.** Rio de Janeiro. 29 mar. 2021. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/CNBOyHvplz1/>>

KAÊ GUAJAJARA. **Ela é o nó no meu cabelo.** Rio de Janeiro. 22 dez. 2018. Instagram:<<https://www.instagram.com/p/BrnBuP4FIUU/>>

TERENA, Luiz Henrique Eloy. **Poké'exa ûti.** PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, página 12 - 17, 2018.

PANTOJA, Kamily Glória. **Demarcar telas e ocupar redes: mulheres indígenas e os discursos de (re) existência nas redes digitais.** Orientador: André Demarchi; 2022. Dissertação de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGcoms) Universidade Federal do Tocantins, Palmas, Tocantins, 2022.

PURI, Zélia; DE HOLANDA CAVALCANTI, Adriana. **Memórias de vida, ancestralidade indígena e artes sagrada como práticas de educação.** identidade!, v. 24, n. 1, p. 80-96, 2019.



Carolina Maria de Jesus
Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

O PAPEL DO PROFESSOR DE LÍNGUA PORTUGUESA NA MEDIAÇÃO E COMPREENSÃO DE LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA

THE ROLE OF THE PORTUGUESE LANGUAGE TEACHER IN THE MEDIATION AND
UNDERSTANDING OF BRAZILIAN INDIGENOUS LITERATURE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377736>

Envio: 29/11/2022 ♦ Aceite: 15/06/2023

Vanessa Hãtxu de Moura Karajá



Mulher, mãe e indígena pertencente ao povo iny/Karajá. Licenciou-se em pedagogia pela Universidade Federal de Goiás, em 2021. Atualmente é mestranda em letras pela Universidade Federal do Tocantins. É professora na Escola Indígena Kasuwamri/SEDUC-TO.

Marcelene Batista Cunha



Graduada em Letras e Pedagogia, mestranda do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins.

Maria Célia Gomes de Souza



Mestre em literatura, história e imaginário pela Universidade Federal do Tocantins; Pós-graduada em Cultura e História dos povos indígenas pela Universidade Federal do Tocantins e em Perspectiva Crítica da Literatura Contemporânea pela Universidade Estadual do Maranhão. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Professora no CEM Rui Brasil Cavalcante e na Rede Municipal de Ensino de Miranorte/Tocantins.

RESUMO

O artigo objetiva refletir sobre o papel do professor de Língua Portuguesa na mediação e compreensão da Literatura Indígena brasileira, pondera sobre uma série de questões a respeito do ensino desta literatura e a função do docente diante da ausência dessa produção nos espaços educativos. Inicialmente, o texto apresenta uma abordagem histórica e conceitual sobre essa literatura e a caracterização das literaturas indianista, indigenista e indígena no Brasil; paralelo a isso, surgem ao longo do texto algumas reflexões sobre a importância do tema e o protagonismo docente. A abordagem metodológica da pesquisa é a qualitativa, com base em pesquisa bibliográfica e documental. Os principais teóricos utilizados foram: Graúna (2012), Munduruku (2018), Thiél (2012), dentre outros. Por fim, consideramos que muitos são os desafios para o ensino de Literatura indígena e sabemos que o professor tem um papel de suma importância para romper com essas barreiras e contribuir para a visibilidade da produção de autoria indígena.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura Indígena; Mediação, Professor e Escola.

ABSTRACT

The article entitled by: the role of the Portuguese language teacher in the mediation and understanding of Brazilian indigenous literature, it also addresses a series of questions about the teaching of indigenous literature and the role of the teacher. Initially, the text presents a historical and conceptual approach to this literature and the characterization of Indianist, indigenist and indigenous literature in Brazil, parallel to this, some reflections on the importance of the theme and the teaching protagonism appear throughout the text. The research methodology approach is qualitative based on bibliographic and documentary research. The main theorists used were: Graúna (2012), Munduruku (2018), Thiel (2012) and among others. Finally, we consider that there are many challenges for teaching indigenous literature and that the teacher has a very important role to play in breaking down these barriers.

KEYWORDS: Indigenous Literature; Mediation, Teacher and School.

INTRODUÇÃO

As palavras são perigosas. Trazem consigo o poder de erguer ou derrubar alguém – seja uma pessoa ou um povo, seja uma cultura.
(MUNDURUKU, 2017, s/p.)

Não é segredo que a literatura em sala de aula é fundamental para o desenvolvimento do aluno em vários aspectos, alarga o olhar, desenvolve o senso crítico, fornece subsídios para dialogar, interpretar, refletir e conhecer a complexidade da vida. Teóricos e professores, sejam da educação básica ou superior, abordam sobre a função da literatura em sala de aula e o papel do professor de Língua Portuguesa como mediador no processo de ensino aprendizagem.

Por esse ângulo, ao longo dos anos os estudantes tiveram acesso a uma diversidade de textos literários escritos pelos não indígenas, muitos foram condutores da representação indígena, estes, carregados de preconceitos de acordo com o contexto e visão de quem os escreveu. Atualmente emergem produções indígenas que apresentam a visão dos que foram (in)visibilizados. Logo, surge também a urgência em apresentar esses textos aos estudantes.

Nesta perspectiva, as questões aqui instauradas serão apontar a relevância da Literatura Indígena para a sociedade brasileira, e refletir sobre o papel do professor na mediação dessa literatura extraocidental. O texto é resultado de um estudo baseado em uma abordagem qualitativa, por ser esse o tipo de estudo que contempla os objetivos que originaram esse artigo e concordando que:

[...] pesquisa qualitativa, usando-se a linguagem de Kant, busca a “intensidade do fenômeno”, ou seja, trabalha muito menos preocupada com os aspectos que se repetem e muito mais atenta com sua dimensão sociocultural que se expressa por meio de crenças, valores, opiniões, representações, formas de relação, simbologias, usos, costumes, comportamentos e práticas (MINAYO, 2017 p. 2).

Para realização do mesmo, baseou-se em pesquisa bibliográfica e documental, visto que “a pesquisa bibliográfica é uma modalidade de estudo e análise de documentos de domínio científico tais como livros, periódicos, enciclopédias, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos.” (SÁ-SILVA *et al*, 2009, p. 5)

A escola/sociedade deve conhecer os povos indígenas. “O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro” (MUNDURUKU, 2018, p. 83). Há um desconhecimento da sociedade envolvente sobre a realidade social, aspectos linguístico e cultural dos povos indígenas. A Literatura Indígena exerce um papel extraordinário nesse re(encontro), “ela nos dá possibilidades para que, fora da aldeia, alunos e pessoas possam se aprofundar em determinado assunto ou mesmo saber como cada povo vive, resiste e defende seu território” (KAMBEBA, 2018, p. 40).

De acordo com a Constituinte Brasileira de 1988, a educação é considerada um direito de todos os cidadãos. Além disso, a Lei 11.645/08 também reafirma isso, tornando obrigatório o estudo da cultura e história indígenas. Portanto, é indicado que as produções literárias indígenas sejam também objeto de estudo nas salas de aula.

A escola é um espaço de construção de aprendizagem, além de um dos principais ambientes com incentivo à leitura e acesso a livros literários. Nesse sentido, com a mediação do educador, é favorável ao conhecimento dessa literatura, que possui características e peculiaridades que buscamos elucidar neste trabalho. Nas palavras de Norma Malaquias dos Santos Bayer, a escola é:

um ambiente privilegiado, pois o trabalho cotidiano com os alunos permite ao professor o reconhecimento das necessidades e potencialidades individuais para orientá-los da melhor forma no processo ensino-aprendizagem. O profissional de Língua Portuguesa deve ser o condutor, incentivador e mantenedor do trabalho com a literatura na escola, envolvendo profissionais de outras áreas a fim de superar os obstáculos apresentados neste texto (BAYER, 2018, p. 182).

Desse modo, cabe ao professor tomar conhecimento da Literatura Indígena a fim de cumprir, de fato, o seu papel como mediador. Pensando na escola enquanto o principal espaço de acesso à literatura e para muitos educandos o único espaço, ressaltamos o que afirma Mortatti (2014, p.29) “a literatura é um direito humano e desempenha papel fundamental na formação humana.” A autora enfatiza que:

O ensino da literatura é um momento didático-pedagógico do ensino escolar formal, intencional e organizado, que, por sua vez, integra o processo de formação (integral), com a finalidade de contribuir para o processo de emancipação humana. Assim, na expressão “ensino da literatura”, tem-se, simultaneamente, a indicação de objeto de ensino

escolar e de um momento específico de ensino e aprendizagem, que integra o processo educativo e que se refere ao lugar e à contribuição da literatura para a educação, por meio do ensino (MORTATTI, 2014, p.29).

É no ensino de literatura que o aluno aprende que “A literatura brasileira é constituída por muitas literaturas, por inúmeras culturas e vozes, tais como as indígenas” (THIEL, 2012, p. 5). A Literatura Indígena emerge em meados de 1990 e, se comparada às produções não indígenas, ainda é construída por um grupo pequeno de escritores/escritoras, apesar disso, conseguem que suas obras cheguem ao mercado editorial e fazem um grande rebuliço nos canais digitais. Os escritores indígenas se apropriam da escrita como instrumento de resistência, e, nas palavras de Julie Dorrico

[...] utilizam esta ferramenta para expressar suas matérias atuando em um duplo movimento, o da valorização da alteridade e do diálogo intercultural, como estratégia consciente para uma crítica da estrutura simbólica dominante, bem como de ativismo, de militância e de engajamento na esfera pública acerca da questão indígena (DORRICO, 2018, p. 229).

Dessa forma, consideramos a literatura indígena escrita como um fenômeno recente, e que possui uma especificidade interessante, pois são os próprios indígenas os autores de textos, narrativas e poesias que carregam suas identidades, memórias e ancestralidades. Portanto, revela o que as literaturas indianista e indigenista não conseguiram realizar, uma vez que não foram escritas por indígenas, mas sobre os indígenas.

AS PECULIARIDADES DAS LITERATURAS INDIANISTA, INDIGENISTA E INDÍGENA NO BRASIL

A Literatura Indígena emerge no Brasil, após as várias outras manifestações literárias, entre as quais destacamos a literatura indianista e indigenista, que consideram “o índio” como principal objeto de pesquisa, enfatizando seus costumes e tradições, entre outros aspectos sociais, culturais e históricos. Porém, sabemos que muitos desses textos foram condutores de uma visão preconceituosa sobre os povos originários. Portanto, o estudo da Literatura Indígena se faz necessário para construir a

valorização de outras textualidades literárias, para conhecer as vozes e sujeitos indígenas que, no decorrer dos séculos, foram tão silenciados. Pois, “abordar a pluralidade cultural na escola é essencial para uma sociedade que pretende combater a exclusão e a discriminação” (THIÉL, 2011, p. 663).

Antes de apontar características e processos históricos de construção da Literatura Indígena, é fundamental sabermos quem são os sujeitos que a escrevem. Nesse sentido, ainda nos primórdios da colonização, quando os europeus adentraram a esse território, que posteriormente foi denominado de Brasil, encontraram uma população que nomearam de “índio”. Essa nomenclatura, dada pelo colonizador, não levou em consideração que a população aqui existente naquele período era composta por uma diversidade de povos, com especificidades sociais, culturais e linguísticas heterogêneas. Para Thiél (2012, p. 12), “nomear é prática política que estabelece uma relação de poder”, que afirma ainda que o colonizador inventou, rotulou o “índio” mediante um discurso homogeneizador perpetuado até os dias atuais. Os sujeitos que habitavam as terras encontradas pelos europeus portugueses, “batizados” como “índio”, desde então sofreram com todo tipo de violência, dentre as principais, a expropriação de seus territórios e a exterminação de diversos povos. O escritor indígena Daniel Munduruku, nesse sentido, assevera que:

Entretanto, sua harmônica tranquilidade foi alcançada pelo braço forte dos invasores: caçadores de riquezas e de almas. Passaram por cima da memória e escreveram no corpo dos vencidos uma história de dor e sofrimento (MUNDURUKU, 2018, p. 82).

A invasão europeia gerou outros tipos de violência, como destaca o historiador indígena Casé Angatu, ao afirmar que os povos indígenas foram, em terras brasileiras, “[...] os primeiros violentados, genocidados e etnocidados. Os primeiros a sofrerem a perversidade da violência física, cultural e sexual” (ANGATU, 2020, p. 69).

De acordo com Graça Graúna (2012, p. 268), “Ao longo da história da colonização, os povos indígenas vivenciaram a impossibilidade de escrever e expor o seu jeito de ser e de viver em sua própria língua.” Além dessas questões, apontadas pela escritora indígena da etnia Potiguara, enfatizamos também que os povos indígenas

foram considerados bárbaros, selvagens e sem alma, cuja catequização foi uma estratégia de dominação e “salvação de almas”. Tais concepções foram construídas principalmente nos primórdios da colonização no Brasil. Mas, para Montaigne, é mais uma inverdade sobre os povos originários, pois “[...] acho que não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume” (MONTAIGNE, 2010, p. 109).

Os primeiros escritos sobre os povos indígenas, ainda no início da colonização, foram os relatos e crônicas de viajantes no Novo Mundo, e são caracterizados pela ressignificação dos modos de ser e viver dos sujeitos indígenas, considerando essa população como primitiva e atrasada. As invasões aos territórios e corpos indígenas prosseguem após vários séculos, através dos quais foram construídas ideologias e políticas nacionalistas, assimilacionistas e integracionistas, assumidas também e principalmente pelo Estado, e que se expandem de norte a sul no País.

Assim, afirmando essas ideologias, emerge a Literatura Indianista no século XIX, e, nas palavras de Thiél (2012, p. 16), “o índio transforma-se em personagem adequado para a construção da identidade nacional”. As principais características da literatura indianista é que ela não é escrita por um indígena, e há uma tentativa de embranquecer e transformá-lo em herói nacional. Para Thiél, “O índio, transformado em personagens da literatura romântica, é idealizado de tal forma a congregar características de heróis e cavaleiros medievais” (THIÉL, 2012, p. 18).

Muitos teóricos estudaram e escreveram sobre os movimentos literários oitocentistas e a idealização exacerbada do indígena, e, segundo Bernardes, Gaudêncio e Melo (2015, p. 97), “a partir de uma visão idealizada e exótica, inspirou-se em temas da vida dos primitivos americanos, considerados os povos originais do ‘novo mundo’”.

De acordo com Julie Dorrico, “os escritores desse movimento literário não pretendiam ser porta-vozes da cultura indígena” (DORRICO, 2018, p.232), ao contrário:

Apoiados nesse grande projeto literário nacionalista, os indianistas colaboraram para a despersonalização do sujeito indígena

homogeneizando múltiplas tradições e reiterando, via personagens, o lugar marginal a que o indígena deveria pertencer: ou selvagem e, assim, fora da sociedade, ou integrado religiosamente à sociedade majoritária (DORRICO, 2018, p. 235).

Cabe destacar também que no Brasil, assim como outros países na América Latina, surge outro movimento literário, conhecido como literatura indigenista, que, Segundo Dorrico, “há uma grande diferença entre as literaturas indianista, indigenista e indígena” (2018, p. 232). Apesar de pouco estudada, a Literatura Indígena sempre existiu na oralidade, porém, somente há pouco mais de vinte anos é anunciada mediante a existência de textos escritos pelos próprios indígenas.

A literatura indianista, como já citado, são textos escritos por não indígenas que representam a figura distorcida do indígena. Já a literatura indigenista é também escrita por não indígenas, mas traz uma outra abordagem, pois os escritores têm um olhar mais aproximado da cultura e vivência dos povos originários, dessa forma, contribuiu e contribui para juntar forças as causas indígenas, como defendem os teóricos citados abaixo.

[...] cujo produto advém de trabalhos de escritores da cultura e elite ocidental, concentrados no estudo e na abordagem sobre as culturas indígenas, como forma de questionamento e de denúncia da discriminação, do preconceito e do etnocentrismo sofridas pelos povos indígenas (BERNARDES, GAUDÊNCIO, MELO, 2015, p. 97).

Embora os/as escritores/escritoras dessa literatura também não sejam indígenas, esses/essas intelectuais se tornam aliados e sensíveis às causas dos povos indígenas, “O movimento indigenista busca mostrar o indígena como sujeito em um país que o determina estrangeiro e marginal, como não-sujeito” (DORRICO, 2018, p. 236). Mas, assim como na literatura indianista, Thiél (2012, p. 42) evidencia que

A obra indigenista é produzida a partir de uma perspectiva ocidental e escrita ou traduzida pelo não índio. Para seu autor, o mundo indígena é o tema e o índio é informante, mas não agente da narrativa. A produção indigenista visa a informar não índios sobre um homem e um universo que lhe são alheios (THIÉL, 2012, p. 42).

A similitude nos movimentos literários citados anteriormente é que:

[...] em ambos os períodos e estilos literários, a literatura indianista e a literatura indigenista, se fala e se representa os povos indígenas, sobre os povos indígenas, mas não se lhes dá o direito da palavra, a possibilidade da escrita, a potencialidade da autoexpressão (DORRICO, 2018, p. 325).

Nessa perspectiva, a Literatura Indígena amplia a voz dos que sempre foram representados pelo 'outro'. As textualidades indígenas consistem em uma manifestação literária politizada, ou seja, “uma escrita que envolve sentimento, memória, identidade, história e resistência” (KAMBEBA, 2018, p. 39). A autora e escritora indígena Marcia Kambeba enfatiza ainda que “Na literatura indígena, a escrita assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. (KAMBEBA, 2018, p. 40). Segundo Dorrico (2018, p. 338):

[...] literatura indígena rompe com as posições literárias indianistas, que romantizavam, caricaturizavam e folclorizavam os indígenas; e rompe com as posições literárias indigenistas que, não obstante certo comprometimento com a condição e a causa indígenas, eram basicamente construídas a partir de observações extemporâneas de acadêmicos, a partir de um viés neutro, imparcial e impessoal garantidor da objetividade científica.

É a partir de 1990 que emergem as primeiras publicações de Literatura Indígena, e, contemporaneamente, ainda são poucos os escritores que conseguem que suas obras cheguem ao mercado editorial. Para Munduruku (2018, p. 83), “Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se dúvida”. Os indígenas são povos da oralidade, e a apropriação da escrita é um ato político e de resistência, instrumento este capaz de evidenciar à sociedade envolvente as realidades vivenciadas por eles. Munduruku (2018) aponta que:

Pensar a literatura indígena é pensar no movimento da memória para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e que

nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade (MUNDURUKU, 2018, p. 83).

Os escritores indígenas apresentam a diversidade étnica dos povos indígenas, e o lugar de fala indígena é a sua ancestralidade (DORRICO, 2018, p. 230). Esses intelectuais demonstram que os povos indígenas habitam em todo território nacional, e não apenas em florestas. Há uma imagem estereotipada sobre eles que, de acordo com Rosa (2018), a Literatura Indígena pode ajudar a desconstruir:

O movimento literário indígena se coloca enquanto deslocamento e movimento desterritorializante da própria configuração de discursos que homogeneizam os indígenas, a unidade linguística, o discurso histórico e as representações de mundo (ROSA, 2018, p. 288).

Dessa maneira, percebemos a importância da presença da literatura nos debates dos espaços de educação. A escritora Márcia Kambeba (2018, p. 44), neste aspecto, afirma que “Ler é viajar, é conhecer universos não habitados e explorar conhecimentos novos, aventurar-se”. Portanto, a Literatura Indígena é um convite a adentrar no universo da cultura dos povos originários, a respeitar e reconhecer a relevância desses povos para a formação da cultura brasileira.

LITERATURA INDÍGENA EM SALA DE AULA: A RELEVÂNCIA DO PAPEL DOCENTE NA MEDIAÇÃO E COMPREENSÃO DA LITERATURA INDÍGENA

A literatura proporciona ao docente, principalmente de Língua Portuguesa, a possibilidade de promover atividades múltiplas para despertar no aluno a vontade de adentrar no universo que o texto literário abarca.

Thiél destaca a relevância dos educadores no processo de ensino aprendizagem, e afirma que “como mediadores de leituras, os professores exercem um papel essencial na formação de leitores competentes” (THIÉL, 2012, p. 4). Nesse sentido, a escola ainda é um lugar no qual muitas crianças, adolescentes e adultos têm acesso à literatura, devido a vários fatores, entre eles, o financeiro, pois os livros de literatura têm alto

custo. Outro fator, apontado por Stephani e Tinoco (2009), é que muitas famílias no Brasil não estão inseridas no contexto do mundo escrito:

[...] Isso significa que, para muitas crianças e adolescentes oriundos dessas famílias, o acesso à palavra escrita e a cultura letrada restringe-se, portanto, ao ambiente escolar e aquele que é propiciado pelo professor (STEPHANI; TINOCO, 2019, p. 56).

A palavra escrita evidenciou um lado da história que invisibilizou a história dos povos indígenas e generalizou-os como “índios”. Conhecer a Literatura Indígena, portanto, é “uma possibilidade de apresentar as pessoas que no Brasil, tem 305 povos oficiais, que falam 274 línguas e, a partir dessa literatura, se começa a entender essa diversidade” (WAPICHANA, 2018, p. 76). De acordo com Thiél (2012):

Literatura é a arte da palavra e a palavra diz o mundo, diz os seres que nele habitam e diz sua história, suas relações, encontros, conflitos, buscas e questionamentos. A literatura é construída por visões de mundo e, se restringimos nossas leituras a certos grupos e visões, limitamos também nosso aprendizado e nossa possibilidade de ver e ler o mundo de uma maneira dinâmica (THIÉL, 2012, p. 4).

Entendemos que vivemos em uma sociedade composta de desigualdades, “muita gente ficou privada dos livros e da cultura da leitura durante boa parte da nossa história” (STEPHANI E TINOCO, 2019, p. 70). A lei 11.645/2008 estabelece que as escolas devem ministrar conteúdos que abordem a história e cultura afro-brasileira e indígena, de modo que o professor deve então ser o mediador de conhecimento sobre essas populações.

Atualmente, já é possível encontrar livros de Literatura Indígena nas bibliotecas das escolas, ainda que de forma tímida, logo, o professor de língua portuguesa deve oportunizar a leitura de obras de autoria indígena. Nas palavras de Thiel, a literatura “problematiza conceitos, desconstrói estereótipos, promove a reflexão sobre a presença dos índios na história e sobre a forma como sua palavra e tradição narrativa/poética são apresentadas em sua especificidade” (THIÉL, 2012, p. 5).

O debate sobre o ensino de literatura é de extrema relevância, neste contexto, faz-se necessário pensar sobre a função do docente na mediação e na compreensão da Literatura Indígena, uma vez que é uma das funções do professor fomentar incutir o hábito da leitura em seus alunos.

Pensar no ensino de Literatura e no papel do professor remete-nos à reflexão sobre as inúmeras funções da literatura e na sua importância para a formação holística dos estudantes. Essas reflexões não são para reduzir a Literatura Indígena a um caráter utilitário, mas para ampliar a suas funções, pois no inconsciente da ancestralidade que a permeia, a Literatura Indígena vem carregada de bens culturais genuínos, e neste caso, o papel do professor é possibilitar aos alunos experiências de leitura que amplie seu repertório para além dos clássicos. Thiél (2012), por este viés, assevera que:

Como educadores, temos de nos deparar com a questão da inclusão social e cultural, bem como com o silenciamento ou a invisibilidade dos grupos indígenas ao longo da história, que devem ser revistos. Além disso, devemos nos preocupar com a construção de repertório de nossos alunos, bem como com o desenvolvimento de um olhar crítico sobre a literatura (THIÉL, 2012, p. 4).

Cabe destacar que o professor deve ter o compromisso para a formação crítica e antirracista de seus alunos. Afinal, é esperado que no espaço escolar sejam formados leitores críticos, “que possam criar conexões entre saberes, perceber o lugar ideológico dos discursos, interpretar informações e desenvolver consciências” (THIÉL, 2012, p. 4). A autora acrescenta que “o estudo da literatura indígena conduz a uma reflexão sobre o outro, o diferente, e sua inclusão/exclusão na sociedade contemporânea, no espaço urbano e na produção literária global e local” (THIÉL, 2012, p. 9).

A escola é um espaço privilegiado de construção de conhecimento, é na sala de aula que ocorre a mediação direta com o aluno, e “Esse processo de mediação parte do pressuposto de que o professor é leitor e se posiciona criticamente em relação às leituras[...]” (AZEVEDO; CARVALHO, 2018, p. 46). Dessa forma, é importante que o professor conheça a Literatura Indígena e suas características peculiares, pois, apesar

de quase três décadas de existência, muitos educadores ainda não tiveram contato com a produção literária indígena.

Neste contexto, chamamos a atenção para a necessidade de inserir no currículo dos cursos de formação inicial e continuada a temática Literatura indígena, uma vez que a Lei nº 11.645, de 10 março de 2008 torna obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio, porém, não há uma legislação que estenda essa obrigatoriedade aos cursos de formação de professores, evidenciando, assim uma fragilidade; haja vista que são nos cursos de licenciaturas e de formação continuada de onde originam os profissionais da sala de aula, e, para tanto, é necessário o conhecimento teórico sobre essa temática desde o princípio. Ainda sobre as atribuições do professor, comungamos da ideia de que:

[...] o papel do professor de leitura literária é o de alguém que cria condições favoráveis para a lenta, consistente e prazerosa aquisição do hábito de leitura. Ele tem como uma de suas principais tarefas a de levar os alunos a descobrirem seus gostos pessoais, suas preferências de leitura, de modo a que essa experiência possa ser configurada como um universo próprio de cada leitor [...] (STEPHANI E TINOCO, 2019, p. 76).

Nesta perspectiva, o ensino da Literatura Indígena nas escolas amplia as possibilidades de leitura e contribui para formação de um novo perfil de leitor, um leitor que contempla e valoriza a literatura nacional-indígena e reflete sobre os aspectos que a compõem; esse leitor passa a ter a oportunidade de conhecer, em diferentes gêneros textuais, aspectos que foram omitidos da história do Brasil, como pode ser percebido através de narrativas escritas por Eliane Potiguara, em “Metade cara, metade máscara” (2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o percurso empreendido na construção deste artigo, e diante de tais ponderações, verifica-se que ampliar o acesso ao ensino da Literatura Indígena ainda é um desafio para estudiosos da educação brasileira. Consideramos ainda que há necessidade de inserção deste tema no currículo de formação inicial e continuada de professores, pois é evidente que a escola ainda é o principal espaço de fomento à leitura e, infelizmente, o debate sobre a Literatura Indígena nesses espaços ainda é ínfimo.

Se entendemos que a literatura tem grande relevância para o desenvolvimento dos indivíduos por ser uma prática que ajuda na formação do pensamento crítico, na formação cultural, entre outros aspectos, a Literatura Indígena tem um valor ainda maior, pois, historicamente, ela foi negada nos currículos oficiais das escolas brasileiras, e isso precisa ser reparado.

Para além da inserção no currículo e formação de professores, considera-se ainda que é fundamental o acesso às editoras, além da divulgação das obras literárias indígenas nos eventos literários promovidos por instituições de ensino. Deste modo, é possível fazer com que os autores indígenas ocupem seus espaços e tenham o justo reconhecimento sobre a sua importância no universo literário.

Diante destes desafios, reforçamos que é fundamental o papel do professor enquanto propagador de práticas de leitura, mesmo diante dos muitos desafios que enfrentam, dentre eles, acervos restritos, currículo engessados e falta de autonomia. Apesar disso, cabe ao docente buscar alternativas metodológicas para romper com essas fragilidades e, com isso, faz-se necessária a tomada de consciência sobre a importância da Literatura Indígena e de como as pesquisas com esta temática podem contribuir para essa tomada de consciência.

REFERÊNCIAS

ANGATU, Casé. Caramasuíe'emonguetásie'engaras: CarubasMoemasie'engas-(Re)Existências Indigenamente Decoloniais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 61-72.

AZEVEDO, Alcione Aparecida, CARVALHO, Letícia Queiroz de. A literatura infantojuvenil e a crônica: reflexões sobre a formação do leitor. In: CARVALHO, Letícia Queiroz de; FILHO, Nelson Martinelli. (Org.). **Diálogos com a literatura infantojuvenil [recurso eletrônico]: escola, livros e leitores**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores; 2018, p. 31-49.

BAYER, Norma Malaquias dos Santos. Literatura infantojuvenil no ensino fundamental – desafios e possibilidades. In: CARVALHO, Letícia Queiroz de; FILHO, Nelson Martinelli. (Org.). **Diálogos com a literatura infantojuvenil [recurso eletrônico]: escola, livros e leitores**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores; 2018, p. 176-191.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 9.394/96. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acesso Julho de 2022.

_____. **Lei nº 11.645 de 10 de março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 16 de julho de 2022.

BERNARDES, ANDREA L.; GAUDÊNCIO, Wanda P. de S.; MELO, Carlos Augusto. A literatura indígena no contexto escolar: algumas considerações. In: MELO, Carlos Augusto, SANTOS, Luciene Alves (org.). **Letramento Literário e formação de leitor: desafios e perspectivas do PROFLETRAS**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. p. 97-119.

DORRICO, Julie. **Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária**. In: DORRICO, Julie [et. al.] (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 227-256.

GRAÚNA. Graça. **Literatura Indígena: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos**. Disponível em: http://dhnet.org.br/direitos/militantes/ggrauna/ggrauna_lit_indigena_desconstruindo.pdf. Acesso em 24 de junho de 2022.

KAMBEBA, Marcia. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie [et. al.] (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018. p. 39-44.

MINAYO, M. C. S. **Amostragem E Saturação em Pesquisa Qualitativa: Consensos e Controvérsias**. Revista Pesquisa Qualitativa, v. 5, p. 1-12-12, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie [et. al.] (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018. p. 81-84

ROSA, Francis Mary Soares Correa da. Representação indígena na Literatura Brasileira. In: Julie Dorrigo; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção** [recurso eletrônico] / -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 257-294.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas**. Revista brasileira de história & ciências sociais, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009.

SOUZA, Jane Guimarães, ALBUQUERQUE, Francisco Edviges. A educação Escolar Indígena Krahô e o Ensino do rito de pepCahac: Uma didática intercultural. In: ALBUQUERQUE, Francisco Edviges, ALMEIDA, Severina Alves de. **Educação Escolar Indígena e Diversidade Cultural**. Goiânia: Editora América, 2012.

STEPHANI, Adriana Demite; TINOCO, Robson Coelho. A leitura literária como resposta e o papel do professor mediador nesse diálogo. In: Marcos dos Reis Batista; ÉdersonLuís Silveira. (Org.). **Ensino de literatura e de leitura literária: desafios, reflexões e ações**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019, v. 01, p. 47-80.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

THIÉL, Janice Cristine; QUIRINO, Vanessa Ferreira dos Santos. **A literatura indígena na escola: um caminho para a reflexão sobre a pluralidade cultural**. In: X Congresso Nacional de Educação–EDUCERE. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação–SIRSSE. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná. 2011. p. 6630-41.

WAPICHANA, Cristino. Por que escrevo? – relato de um escritor indígena. In: DORRICO, Julie [et. al.] (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018. p. 75-80.



Leodegária de Jesus

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

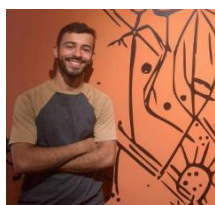
AS EXPRESSIVIDADES ARTÍSTICAS DOS KAYAPÓ DO SUL SOB O OLHAR DOS VIAJANTES POHL E SAINT-HILAIRE

THE ARTISTIC EXPRESSIVITIES OF THE SOUTHERN KAYAPO
UNDER THE VIEW OF POHL AND SAINT-HILAIRE TRAVELERS

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377745>

Envio: 29/11/2022 ♦ Aceite: 02/06/2023

José Eduardo Alcântara Lima



Graduado em História pela Universidade Estadual de Goiás (2023); mestrando em Ciências Sociais e Humanidades no Programa de Pós-Graduação Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (TECCER). Bolsista CAPES – Brasil.

Poliene Soares dos Santos Bicalho



Possui Graduação e Mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás; doutorado em História Social pela Universidade de Brasília; e Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Atualmente é professora titular da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

RESUMO

O objetivo deste artigo é discorrer sobre as expressividades artísticas de uma etnia indígena que viveu no sul do Estado de Goiás antes e durante o período de colonização, os Kayapó do Sul. Para tanto, buscamos analisar as obras dos viajantes europeus Johann Emanuel Pohl e Auguste de Saint-Hilaire, que visitaram o Brasil em meados do século XIX. O contexto de antagonismos e conflitos entre indígenas e não indígenas, bem como a visão eurocêntrica contida no discurso desses autores, foram dificuldades impostas para a realização dessa pesquisa, no entanto, após a leitura crítica, em sua maioria foram sanadas. Constatou-se grande variedade artística dessa etnia, a qual foi e ainda é menosprezada e inferiorizada pela cultura dominante. Esse trabalho se insere no contexto de valorização da cultura e das artes indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: Kayapó do Sul; Panará; Arte Indígena; Saint-Hilaire; Pohl.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss the artistic expressions of an indigenous ethnic group that lived in the south of the State of Goiás before and during the period of colonization, the Kayapó do Sul. Therefore, we seek to analyze the writings of European travelers Johann Emanuel Pohl and Auguste de Saint-Hilaire, who visited Brazil in the mid-nineteenth century. The context of antagonisms and conflicts between indigenous and non-indigenous, as well as the Eurocentric view contained in the discourse of these authors, were difficulties imposed for carrying out this research, however, after a critical reading, most of them were solved. There was a great artistic variety of this ethnic group, which was and still is despised and inferiorized by the dominant culture. This work is part of a context of valuing indigenous culture and arts.

KEYWORDS: South Kayapó; Panará; Indigenous Art; Saint-Hilaire; Pohl.

INTRODUÇÃO

Estudar os povos indígenas no Brasil é ato de resistência, é lutar contra preconceitos, na tentativa de dirimir parte da infame herança colonial, que menospreza e infringe os seus direitos, culturas, línguas e artes. O objetivo deste trabalho é buscar nas expressividades artísticas do povo Kayapó do Sul a sensibilidade que desperta o encanto e ajuda na redução da ignorância e dos preconceitos em relação aos povos originários brasileiros.

As artes indígenas são intrigantes, variadas e de imensurável diversidade. No entanto, são retiradas de enfoque – no passado e no presente – em decorrência do eurocentrismo dominante nos estudos sobre Arte no Brasil e demais países ainda escravizados pelo colonialismo. Em geral, desde 1492 com a ‘fundação da América’ até as experiências pós-coloniais do século XIX que ‘fundam a pseudo modernidade’, costuma-se valorizar a cultura do outro-estrangeiro e inferiorizar à sua própria, a dos indígenas, normalmente taxada de primitiva, infantil e artesanal, quando não totalmente ignorada. Eis traços fortes ainda presentes da Colonialidade do Poder e do eurocentrismo na América Latina, conforme analisa Aníbal Quijano (*In*: LANDER, 2005).

Sob este viés, ao pensar as Artes indígenas, esbarramos na dificuldade de se encontrar uma perspectiva indígena acerca de obras de arte e/ou da noção de arte, compreendidas como tais a partir de paradigmas ocidentais. Não possuímos fontes escritas dessas sociedades, que são parte dos chamados povos ágrafos, os quais transmitem sua cultura e conhecimentos através da oralidade, geralmente. Embora tenhamos produções de artes indígenas milenares registradas nas paredes das cavernas, o que é uma forma de escrita e registro – a chamada Arte Parietal ou Rupestre. Ademais,

ressalta Els Lagrou, “não é porque inexitem o conceito de estética e os valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (2009, p. 11). Sobre as estéticas indígenas:

O que o pensamento ocidental entende como arte não encontra correspondente nas sociedades ameríndias e, assim, sua definição e circunscrição, para ser bem sucedida, deve ser efetivada em primeiro lugar por seus criadores e produtores. Entender as estéticas indígenas requer a aceitação de seus próprios termos, a consideração de como os Wayana, Wajãpi, Kuikuro, Munduruku, Baniwa, Desana, Araweté, Xikrin, Karajá, Tariana, EneweneNawe e muitos outros a vivem... (VELTHEM, 2019, p. 15).

Para os viajantes Saint-Hilaire e Emanuel Pohl, de cujas narrativas se pretende identificar aspectos das expressões artísticas dos Kayapó do Sul, o que viram no interior do Brasil no século XIX, em matéria do que aqui denominamos de artes e estéticas indígenas, não passava, certamente, de uma expressão da cultura *folk* ou da baixa cultura, pois imbuídos estavam da percepção europeia ocidental de Arte vinculada à ideia de alta cultura ou *Belas Artes*. Segundo Martins e Sérgio, “Para a alta-cultura, a autenticidade é fruto de uma autoexpressão em grande medida intelectualizada, produto do desenvolvimento de um estilo próprio ao passo que, para a cultura folk, é resultado de uma imanência, é a alma de um povo, algo singular, quase instintivo” (2012, p. 135), daí a tendência tanto dos viajantes quanto de alguns grupos sociais da atualidade em desvalorizar o que é local, étnico, e valorizar o que é tido como universal em matéria de Arte, o que precisa ser problematizado, pois, esta é mais uma das visões típicas do eurocentramento inerente à Colonialidade do poder, que domina as velhas colônias não apenas sob o viés econômico, mas também cultural. Sobre tais visões é que

se impõe a necessidade das resistências dos povos indígenas e afrodiaspóricos na história recente, mediante urgente e necessária decolonialidade¹ destas realidades.

Neste sentido é que refletir sobre as artes e estéticas indígenas é um ato de coragem e resistência.

Diante da impossibilidade de um estudo sobre as mais de 305 etnias brasileiras, essa pesquisa se concentra em apenas um grupo, os Kayapó do Sul, povo que se insere no espectro de indígenas que se localizavam no Planalto Central brasileiro, região do sul do atual Estado de Goiás, parte do Triângulo Mineiro e Mato Grosso do Sul. Assim, serão analisados sob a ótica de dois viajantes europeus – Saint-Hilaire e Emanuel Pohl –, que visitaram o aldeamento de São José de Mossâmedes, onde se localizavam no século XIX os *Panairá*, autodenominação do grupo.

¹ Decolonialidade: termo cunhado inicialmente do Nelson Maldonado-Torres em 2006, em linhas gerais, trata-se de uma linha de pensamento baseada em estudos pós-coloniais latinos americanos que pensa as questões econômicas e culturais sob a ótica do sistema-mundo, ou seja, mesmo com as independências coloniais e o surgimento de novos países na América no século XIX, a dependência econômica e os discursos de poder fincados em premissas eurocêntricas não foram superados ainda no século XXI, e tal modo que *“una implicación fundamental de la noción de ‘colonialidad del poder’ es que el mundo no ha sido completamente descolonizado. La primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguida en el XX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización —a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad— tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político (GROSFOGUEL, 2005)”* (CASTRO-GÓMEZ & GROSFOGUEL, 2007, p. 17).

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

A pesquisa em História Indígena é uma área que oferece novas possibilidades e também dificuldades. Os debates no Brasil sobre como se escrever a respeito dos povos originários surgiram com maior ênfase a partir de fins da década de 1970, com objetivos de legitimar os indígenas na busca por seus direitos. Segundo Lucio Tadeu Mota:

Aqui, o interesse pela temática indígena foi impulsionado pela discussão sobre o lugar dos índios na sociedade brasileira quando se discutia a Constituição Federal, promulgada em 1988. Na primeira metade da década de 80 do século XX, o assunto “direitos das populações indígenas” foi tema de diversas reuniões, encontros e seminários por todo o Brasil (2014, p. 4).

O estudo aqui realizado se valeu dos escritos de dois viajantes europeus, que visitaram os Kayapó do Sul no século XIX. São fontes que refletem o imaginário e as representações realizadas por eles a respeito dos Kayapó, nelas, percebe-se que os autores veem os indígenas como possuidores de culturas semidesenvolvidas ou mesmo primitivas, ou mesmo baixa cultura – algo próximo, mas não sinônimo, de cultura popular, cultura de massa, cultura *folk*, cultura local, culturas étnicas. Roque de Barros Laraia afirma que “O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural” (LARAIA, 2001, p. 72). Por isso, o manuseio de fontes escritas por indivíduos externos à sociedade estudada requer muito cuidado.

No entanto, essa dificuldade não implica na inutilidade desses escritos, pelo contrário, elas podem nos sugerir o pensamento e impressões de determinada sociedade a respeito de outra, como é o caso dos escritos de Hilaire (1975) e Pohl (1976), aqui analisados. Vários estudos² valeram-se dos relatos dos viajantes ao longo do

² Kury, Lorelai (2001). Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. História, ciências e saúde – Manguinhos, VIII (Supl.): 863-880; Barbosa, Alexandre de Souza (1918). Cayapó e panará. Manuscrito disponível no Arquivo do IHGB; Beluzzo, Ana Maria (1996). A propósito d'O Brasil dos Viajantes. Revista USP. 30: 8-19; Eduardo Alves Vasconcelos. Os

tempo, pois, mesmo considerando o problema do etnocentrismo, são de suma relevância para nos situar historicamente sob diferentes aspectos: botânica, culinária, costumes, religiosidades, cultura e arte. Os relatos dos viajantes europeus, portanto, nos são úteis por corresponderem a algumas das poucas fontes escritas sobre essa etnia indígena do território goiano, os Kayapó do Sul.

Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834), nascido na Áustria, exercia as profissões de médico, mineralogista e botânico, esteve no Brasil entre os anos de 1817 e 1821. Foi um dos eruditos da Missão Austríaca, que veio ao Brasil em decorrência do casamento do príncipe Dom Pedro com a arquiduquesa Dona Leopoldina. O austríaco percorreu as capitanias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás. Suas anotações são um dos mais completos relatos sobre a sociedade colonial brasileira. O autor também reuniu informações mineralógicas brasileiras, bem como cerca de 4.000 espécies de plantas, as quais levou para Viena e foram posteriormente analisadas em *Plantarum Brasiliae icones et descriptiones* (1827-31). O material coletado por Pohl ficou reunido no Real Museu Brasileiro, em Viena.

Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), botânico e naturalista francês, esteve no Brasil durante os anos de 1816 e 1822, para onde veio sob a influência do conde de Luxemburgo. Esteve presente no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Em sua viagem pelo Brasil, Saint-Hilaire fez inúmeras observações sobre a natureza das terras brasilienses, seus costumes e diferentes culturas, o autor ainda reuniu um herbário que abrangia 30.000 espécimes. Retornando à França, escreveu vários trabalhos, tendo por base sua experiência no Brasil, dentre eles *Flora Brasiliae Meridionalis*. Foram publicados também relatórios de suas viagens, entre eles *Província Cisplatina*, *Missões do Paraguai*, *Viagem à Província de São Paulo*, *Resumo das Viagens ao Brasil*, bem como o livro aqui analisado: *Viagem à Província de Goiás*.

registros linguísticos dos viajantes naturalistas Emmanuel Pohl (1782-1834) e Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853). LIAMES 17(1): 177-196 - Campinas, Jan./Jun. – 2017; entre outros.

Ambos estudiosos têm como principal área de pesquisa a botânica, o que os levaram a enfatizar os aspectos naturais do Brasil em seus escritos. No entanto, seus relatos acerca dos povos indígenas, ainda que breves e realizados sem o conhecimento dos códigos culturais das etnias nativas brasileiras, podem nos fornecer dados para o estudo das sociedades nativas.

Essa pesquisa se insere no âmbito da Etno-história, a qual trabalha com fontes escritas por indivíduos externos à sociedade em estudo, de modo que a História lida com fontes próprias de indivíduos da sociedade analisada, o que suscita novas demandas ao historiador. Essa metodologia é importante, pois oferece fontes de trabalho ao historiador que estuda sociedades ágrafas, já que o trabalho com fontes orais não é mais possível com os povos Kayapó do Sul em Goiás, que foram considerados extintos ainda no século XIX diante da violência imposta pela colonização.

Deste modo, o manuseio de fontes externas à sociedade estudada requer cuidado, pois o risco de incorrer em erros de interpretação é iminente, já que o documento não provém de um membro da sociedade estudada. Logo, requer-se do etno-historiador não só os conhecimentos técnicos e as habilidades de um historiador convencional, mas também sólidos conhecimentos etnográficos da sociedade que se estuda (TRIGGER, 1982, p. 9). Aqui, não é viável o estudo dessa etnia indígena a partir da chamada História Êmica, segundo a qual a construção da história de determinada sociedade é feita por indivíduos integrados a ela, sendo capazes de decifrar seus códigos culturais e detalhes que não seriam percebidos por pesquisadores externos. Portanto, os documentos aqui estudados serão de caráter Éticos, ou seja, escritos por indivíduos exteriores à etnia.

Para analisar as percepções de Saint-Hilaire e Emanuel Pohl a respeito dos Kayapó do Sul, nos baseamos em Roger Chartier (1988), o qual afirma que as apropriações são os modos como os indivíduos percebem o real. Baseado nisso, citamos o exemplo de um texto, nele existem sempre contradições, pois, temos o escritor, que

reúne argumentos, dados e provas para tentar fundamentar sua tese; e o leitor, que também possui uma visão de mundo com ideias próprias. A leitura do texto não é plena, e nem sempre os argumentos propostos pelo autor serão captados pelo leitor, na verdade, pode ocorrer significâncias e entendimentos que nem mesmo o autor quis formular. Portanto, a leitura é um ato difuso, subjetivo, e não depende somente do autor (CHARTIER, 1988, p. 25-26). Fazendo uso desse pensamento, podemos estendê-lo para a percepção da realidade, assim, consideramos que um grupo social como os Kayapó do Sul pode ter determinada cultura e práticas sociais, mas essas podem não ser compreendidas por grupos que não possuem capacidade para decifrar seus códigos culturais, a exemplo dos autores aqui analisados, resultando em interpretações errôneas e por vezes preconceituosas.

Faz-se necessário, logo, que o leitor conheça o objeto principal dessa pesquisa, por isso, detalharemos as peculiaridades e características da etnia Kayapó do Sul; para tanto, denotamos localização, origens, divisões e subgrupos, características culturais e suas expressividades artísticas.

POR UMA BREVE HISTÓRIA DOS KAYAPÓ DO SUL

Os Kayapó do Sul são com frequência confundidos com outro grupo de nome parecido, os Kayapó do Norte. Apesar da semelhança nominal, as diferenças entre esses povos são profundas. Em primeiro lugar, esses dois grupos se localizavam em regiões diferentes. Os Kayapó do Sul habitavam grande parte do sul do Estado de Goiás, também compreendendo parte do Estado do Mato Grosso do Sul e parte do Triângulo Mineiro, as maiores concentrações populacionais se encontravam nas áreas de Camapuã (MS) e nos vales dos rios Kayapó e Claro (GO) (ATAÍDES, 2006, p. 64). Ainda segundo Ataídes:

Os Kayapó do Sul, (...), dominavam uma extensa área, que ia de Camapuã, no Mato Grosso do Sul, às áreas do sul de Goiás, incluindo, como pontos mais setentrionais, os arredores das cidades de Goiás,

Pirenópolis e Luziânia. A leste, o território dos Kayapó do Sul se estendia além do rio Paranaíba, onde hoje é o Triângulo Mineiro, e do rio Paraná, no estado de São Paulo (1998, p. 63).

Já o grupo localizado no norte dominava uma área que abrangia o sul do Pará e norte do Mato Grosso. Segundo Ataídes, possivelmente esse grupo sofreu várias divisões no século XIX. Estavam concentrados em um único grupo chamado *Goroti-Kurein*, estabelecido na margem esquerda do rio Araguaia, porém, deste grupo surgiram outros três que subsistem ainda hoje, são eles os Xicrim ou *Djore*, localizados nas margens do rio Itacajá; os *Gorotire*, que também são chamados de Kayapó do rio Xingu, e os Kayapó do rio Araguaia ou do rio Pau D'Arco. (1998, p. 64)

Existem ainda outras nomenclaturas apontadas por diferentes pesquisadores, diferenciando esses dois grupos entre Setentrionais e Meridionais. De acordo com Rodrigues, Bicalho e Machado:

Pesquisas, estudos e instituições indigenistas trabalham com a diferenciação que os dividem em dois grandes grupos: os Kayapó Setentrionais, os *Mebêngôkre*, e os Kayapó Meridionais ou do Sul, os *Panariá*. Até o final do século XIX, estes viveram em um extenso território nos estados de Goiás, Minas Gerais, mais precisamente no Triângulo Mineiro, e Mato Grosso (2018, p. 195).

A relação acima citada entre Kayapó do Sul e *Panará* é uma hipótese defendida por alguns autores, segundo essa tese, a suposta extinção dos Kayapó do Sul no século XIX não ocorreu, pois teriam migrado na direção noroeste, dando origem ao grupo indígena *Panará*, que se encontra atualmente no Parque Indígena do Xingu. Entre os autores que defendem essa possibilidade estão S. Schwartzman (1987), o antropólogo inglês Richard H. Heelas (1979) e também Odair Giralдин (1997), que busca comprovar essa tese em seu livro *Cayapó e Panará: luta e sobrevivência de um povo Jê no Brasil Central*.

As confusões entre esses dois grupos ocorrem, pois, ainda que diferentes, possuem muitas similaridades, que vão além do nome. Por isso, não se descarta a possibilidade de terem formado um único grande grupo em um passado remoto. Turner

(1992), ao falar dessas confusões, nos aponta que os Kayapó meridionais (pelo que podemos identificar em seu texto, esses seriam os Kayapó do Sul de que tratamos aqui), são povos diferentes dos Kayapó setentrionais (Kayapó do Norte):

O nome Kayapó foi originalmente aplicado a um outro povo jê setentrional, os Kayapó meridionais, cuja língua está muito mais distante da dos Kayapó setentrionais. (...). Os Kayapó meridionais, que habitaram o norte do Mato Grosso e atacaram expedições portuguesas naquela área nos séculos XVII e XVIII, eram considerados extintos no final do século XIX (1992, p. 311).

Ainda nesse parágrafo podemos perceber que o autor nos aponta a possibilidade dos Kayapó meridionais (Kayapó do Sul) terem habitado a região do norte do Mato Grosso, algo que não é confirmado nas pesquisas de Jésus Marco de Ataídes, mas que acha apoio em Odair Giraldin. E ainda, apontando sua extinção ao final do século XIX, ele entra em discordância novamente com Ataídes, que identifica a extinção dessa etnia durante a primeira metade do século XX. Odair Giraldin (1998, p. 65) comenta essas confusões de termos e períodos, segundo ele, “tais similaridades parecem ter levado à confusão que predomina até hoje na bibliografia histórica: a tendência a confundir os dois grandes grupos Kayapó”.

Em relação ao nome Kayapó, Saint Hilaire, em sua viagem ao aldeamento de São José de Mossâmedes, no século XIX, onde se localizava essa etnia, aponta contradições em relação aos nomes Kayapó e Panará³:

Os portugueses deram não sei porquê o nome Koiapós ou Kaiapós a esses indígenas (...) parece que um grupo deles, que ainda vive nas matas, sem nenhuma outra tribo nas vizinhanças, não tinha nome que os identificasse, e por isso passaram a usar a palavra Panariá a fim de se distinguirem como raça, dos negros e dos brancos. De onde se deve concluir, ao que me parece, que essa palavra passou a ser usada

³ Os Kayapó do Sul foi uma das etnias que mais ofereceu resistência ao processo de colonização, razão pela qual ficaram conhecidos por sua coragem e destreza na guerra. No entanto, após décadas de luta contra o governo das Províncias de São Paulo, Mato Grosso e Goiás, em 1780 decidiram habitar o aldeamento Maria I, construído sob ordens de Luís da Cunha Meneses, governador de Goiás, para “civiliza-los”, além de outras etnias. Posteriormente, os Kayapó do Sul foram transferidos para o aldeamento de São José de Mossâmedes.

posteriormente à descoberta, bastante recente, da região, e que antes dessa época os Kaiapós, provavelmente, se julgavam sozinhos no universo (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 66).

Ataídes (1998), citando Silveira Bueno (1986), afirma que a palavra contém o seguinte significado no livro *Vocabulário*: “Kaiapó de Kaiapó, o que traz fogo na mão, tribo de índios incendiários” (1998, p. 67). Esses povos também eram chamados de *Bilreiros*, *Ibirajaraou* *Caceteiros*. O primeiro e terceiro nomes referem-se ao costume dos Kayapó de usar armas para atacar a cabeça do inimigo, as bordunas. Já o nome *Caiapó* vem do Tupi, se referindo ao uso do fogo por essa etnia, seja na guerra ou nas caçadas. No *site* do Instituto Socioambiental – Povos Indígenas do Brasil – a origem e o significado de Kayapó são apresentados sob outra vertente:

O termo kayapó (por vezes escrito "kaiapó" ou "caiapó") foi utilizado pela primeira vez no início do século XIX. Os próprios não se designam por esse termo, lançado por grupos vizinhos para nomeá-los e que significa "aqueles que se assemelham aos macacos", o que se deve provavelmente a um ritual ao longo do qual, durante muitas semanas, os homens kayapó, paramentados com máscaras de macacos, executam danças curtas. Mesmo sabendo que são assim chamados pelos outros, os Kayapó se referem a si próprios como mebêngôkre, "os homens do buraco/lugar d'água".⁴

Com relação à língua, os Kayapó do Sul pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, família linguística Jê, povos que se adaptaram ao Planalto Central e ao Cerrado brasileiro. Com base nas evidências deixadas por não-indígenas, podemos relacionar a língua dessa etnia a outras etnias de mesmo tronco linguístico. Essa análise parte da coleta de informações linguísticas feitas pelos viajantes que tiveram contato com os Kayapó do Sul no século XIX. Jézus Marco de Ataídes formulou uma amostra comparando a língua falada pelos Kayapó do Sul com outros povos também provenientes do tronco linguístico Macro-Jê, comprovando suas similaridades.

FIGURA 2:

⁴ ISA – INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL – POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. KAYAPÓ. In: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_\(Kayap%C3%B3\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)). Acessado em 02 de novembro de 2022, às 17:53h.

AMOSTRA COMPARATIVA ENTRE PALAVRAS DA FAMÍLIA LINGUÍSTICA JÊ
E ALGUMAS COLETADAS ENTRE OS KAYAPÓ DO SUL.

As expressividades...

Povos Indígenas Palavras Coletadas	Canela	Apinayé	Kayapó do Norte	Xavante	Xerent	Kaingáng	Bororo	Karajá	Krahó	Kayapó do Sul
<u>Pé</u>	<u>Par</u>	<u>Par</u>	<u>Par</u>	<u>Pa 'ara</u>	<u>P 'ra</u>	<u>Pē</u>	<u>Byre/Búre</u>	<u>Waa</u>	<u>It-Pari</u>	<u>Ipoá</u>
<u>Perna</u>	<u>Tē</u>	<u>Tē</u>	<u>Te</u>	<u>Te</u>	<u>Zda</u>	<u>Fa</u>	<u>Pogóra</u>	<u>Itü</u>		<u>Ité</u>
<u>Olho</u>	<u>Tó</u>	<u>Nó</u>	<u>Nó</u>	<u>Tó</u>	<u>To</u>	<u>Kanē</u>	<u>Éku</u>	<u>Ru-è</u>	<u>Kai-intó</u>	<u>Intó</u>
<u>Chuva</u>	<u>Ta'a</u>	<u>Na</u>	<u>Na</u>	<u>Tā</u>	<u>Ta</u>	<u>Ta</u>	<u>Bóe</u>	<u>Bi-ú</u>	<u>Tati</u>	
<u>Sol</u>	<u>Pyt</u>	<u>Myt</u>	<u>Myt</u>	<u>Bödö</u>	<u>Bdö</u>	<u>Rā</u>	<u>Méri</u>	<u>Tiú-ú</u>	<u>Put</u>	<u>Imputé</u>
<u>Cabeça</u>	<u>K 'rā</u>	<u>K 'rā</u>	<u>K 'rā</u>	<u>Irā</u>	<u>Krā</u>	<u>Krīn</u>	<u>Áo</u>	<u>Ra-á</u>		<u>Icrian</u>
<u>Pedra</u>	<u>K'èn</u>	<u>K'èn</u>	<u>Kèèn</u>	<u>Ēñē</u>	<u>Kñē</u>	<u>Pō</u>	<u>Tóri</u>	<u>Maná</u>		
<u>Pena</u>	<u>Haaraa</u>	<u>'Ara</u>	<u>'Ara</u>	<u>Djeere</u>	<u>Sdardi</u>	<u>Fer</u>	<u>Bareranaokidé</u> Atugo			<u>Impantsa</u>
<u>Semente</u>	<u>Hvy</u>	<u>'y</u>	<u>'y</u>	<u>Djā</u>	<u>Zā</u>	<u>Fy</u>	<u>Á</u>	<u>Utü</u>		
<u>Esposa</u>	<u>Prō</u>	<u>Prō</u>	<u>Prō</u>	<u>'Mrō</u>	<u>Mrō</u>	<u>Prō</u>	<u>Predúje</u>	<u>Wará-Wéu</u>		

FONTE: (ATAÍDES, 1998, p. 106)

No que tange as habitações dos Kayapó do Sul, não notamos diferenças significativas em relação aos outros povos indígenas brasileiros. Suas casas eram construídas com madeira, cobertas por folhas e com embiras (fibras de plantas) para a amarração. As vilas eram construídas em formato circular, tendo ao centro a 'casa dos homens'. Os relatos de viajantes, como Saint-Hilaire (1975), Langsdorff (1875) e Robert Lowie (1946) confirmam essas características. Pohl afirma que os indígenas preferiam

suas moradias a ter que ficar nas casas quentes feitas pelos não-indígenas (1976, p. 152).

Ainda, segundo Ataídes:

(...) as aldeias dos grupos indígenas da família linguística Jê localizavam-se quase sempre nas áreas de cerrado, próximas a um curso d'água, afluente de um rio maior e não muito distante das áreas de floresta, onde se faziam as plantações (2006, p. 77).

As mulheres, nessa sociedade, eram responsáveis pela colheita dos alimentos, e até participavam nas guerras. Sua contribuição não se dava diretamente na luta, mas fornecendo flechas e gritando incentivos para os combatentes. Também eram as mulheres que preparavam os alimentos, provenientes da caça, coleta, pesca e agricultura. Para cozinhar os alimentos, o fogo era produzido através da fricção de dois pedaços de madeira, geralmente urucu. O fogo era aceso em um buraco forrado com pedras, após aquecidas, apagava-se o fogo e o alimento era cozido sobre as pedras (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 71). Com relação à agricultura dos Kayapó do Sul, as escassas fontes não nos permitem discorrer muito sobre. No entanto, sabe-se que seus cultivos favoritos eram a batata e o milho. Saint-Hilaire fala sobre inhame e batata (1975, p. 64), enquanto Pohl discorre acerca de uma espécie de milho de grãos negros (1976, p. 153).

Como dito, as narrativas que nos foram legadas pelos escritores aqui analisados não são isentas de parcialidades, portanto, buscamos fazer uma leitura crítica e analítica dos trechos que nos interessam. Desse modo, é necessário compreender o contexto de criação dessas obras, envoltas por sociedades interessadas economicamente nas terras habitadas por esses indígenas. Assim, os colonos e governantes faziam todo o necessário para explorar as riquezas naturais: guerras justas, escravidão, catequização, disseminação de falácias, entre outros meios furtivos. Logo, não podemos descartar a influência que esse contexto exerceu sobre os escritos de Emanuel Pohl e Saint-Hilaire, os quais conviveram por anos com indivíduos participantes desses embates ideológicos.

EXPRESSIVIDADES ARTÍSTICAS

Saint-Hilaire descreveu sua viagem a Goiás em seu livro *Viagem à província de Goiás* (1975), no qual narra as mais diversas características do território, fauna, cultura, política e economia da Província. Aqui, nos interessa sua descrição acerca dos Kayapó do Sul, com os quais teve contato no aldeamento de São José de Mossâmedes.

O viajante desferiu comentários por vezes contraditórios e polêmicos, desprezando tanto a cultura dos não indígenas quanto a dos povos nativos, em trechos como o seguinte: “Muitos anos ainda irão passar antes que se veja, do alto dos Pirineus, algum traço de cultura (...)” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 14). Em contradição à sua fala, ao descrever os Kayapó do Sul, pormenoriza detalhes culturais e artísticos desse povo. Imbuído de sua visão eurocêntrica, não acreditava que se tratasse de cultura, menos ainda arte.

Também comenta sobre as mulheres Kayapó, que eram ensinadas a tecer e fiar (1975, p. 65). O autor não dá atenção, nem descreve os produtos dessa arte, só expõe a função social que ela exercia, a venda para custeio das necessidades da comunidade. Adiante, em seu relato, Saint Hilaire comenta – dessa vez com mais detalhes – as danças dos indígenas Kayapó, que foi convidado a assistir:

Os homens dançaram sozinhos, porque ninguém tivera a ideia de chamar as mulheres. Formaram um círculo, sem se darem as mãos, e se puseram a cantar. Seu canto era de uma monotonia extrema, mas nada tinha de bárbaro ou de assustador, como o dos Botocudos (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 66).

À parte seu comentário pejorativo a respeito de outra etnia indígena – os Botocudos –, podemos inferir detalhes sobre a dança desses povos a partir do seu relato. O viajante segue:

No princípio cantaram uma música lenta, apenas marcando o compasso com os pés sem saírem do lugar. Pouco a pouco o canto foi-se animando e os dançarinos começaram a rodar, sempre no mesmo sentido, marcando o compasso com precisão, mas sem nenhuma vivacidade, as pernas ligeiramente dobradas, o corpo curvado para a frente, dando saltinhos (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 66).

Esse parece ser o início da dança, a qual evolui para dois tipos específicos, a dança do urubu e da onça. Como esperado, o significado e sentido pelo qual são

encenadas não é especificado no texto. Descrevendo as danças, conta-nos que a dança do urubu ocorre quando, em meio ao processo inicial já descrito, um dos dançarinos se desloca para o meio do círculo. Ali, repetindo os mesmos passos, abaixa-se, junta três dedos e os bate no chão várias vezes. Erguendo-se a meio corpo, o intérprete faz movimentos de contorção, propondo-se a golpear os outros participantes com os três dedos juntos, imitando um abutre dando bicadas em uma carniça (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 66).

A dança da onça é também iniciada por um dançarino no meio do círculo, com o dorso curvado, braços estendidos ao chão e os dedos da mão imitando garras curvadas. Nessa posição, o intérprete dá voltas até deixar o círculo. No relato de Saint-Hilaire, o dançarino persegue uma criança e a carrega nas costas, como uma onça perseguindo, capturando e transportando sua presa para seu covil (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 66).

O relato de Pohl não faz referência a dança da onça ou urubu, ele descreve um tipo de dança praticada com troncos de árvores, nela os indígenas se pintam com urucu e jenipapo, usando também joelheiras feitas com garras de animais, por meio das quais:

(...) produzem forte ruído a cada movimento do pé, e entoam um canto peculiar, dissonante, uivado, com a repetida exclamação: Ho! Ho! Ho!, que acompanham, desagradavelmente, com o eco de compridas cabaças recurvas ou de instrumentos de sopro, de madeira, com embocaduras de chifre de boi, fabricados por eles próprios (1976, p. 153).

Diante de uma provável comparação entre as artes indígenas⁵ e a arte europeia, o viajante acha desagradável o som dos instrumentos usados na dança Kayapó, o que é compreensível, visto que o mesmo possui experiências artísticas musicais que se diferem das relatadas aqui, o que não diminui de modo algum a beleza desses sons, sob uma perspectiva do “giro decolonial”⁶. Na verdade, cada etnia/povo possui suas

⁵ A Arte entre os indígenas “se expressa de tantas formas quanto são os povos que as produzem, necessitando de se apresentar forçosamente no plural, – “artes indígenas – para uma correta conceituação” (VELTHEM, 2003, p. 48-49).

⁶ “En efecto, la ciencia social contemporánea no ha encontrado aún la forma de incorporar el conocimiento subalterno a los procesos de producción de conocimiento. Sin esto no puede haber decolonización alguna del conocimiento ni utopía social más allá del occidentalismo. La complicidad de las ciencias sociales con la colonialidad del poder exige la emergencia de nuevos lugares institucionales y no institucionales desde donde los subalternos puedan hablar y ser

idiossincrasias e modos de se expressar por meio de danças, pinturas, criação de artefatos etc.

Sobre os objetos usados na dança, o leitor pode visualizar as joelheiras e trombetas usadas pelos Kayapó do Sul. Os objetos se encontram no Weltmuseum Wien, com imagens disponibilizadas pelo ISA em seu *site*. O endereço para acesso se encontra referenciado na bibliografia. Além de objetos *Panará* (Kayapó do Sul), há possibilidade de apreciação da cultura material dos Karajá, Wajãpi e Wari’.

Pohl continua seu relato e diz ser parte da dança o arremesso de troncos de árvores entre os indígenas participantes, e que o mesmo ocorre na festa chamada *quebra-cabeça*, uma cerimônia expiatória à qual seriam submetidos todos os indígenas:

O chefe que, imitando os costumes portugueses, eles denominam coronel, coloca-se no meio do círculo com uma clava de uns setenta centímetros de comprimento, que se alarga para o fim e termina em ponta. Começa uma dança de passos preguiçosos em volta do círculo. Durante essa dança, um índio joga o mencionado tronco contra o outro, salta em direção ao chefe, ajoelha-se diante dele, e recebe na testa um golpe com a maça, que deve ser bastante violento para que o sangue escorra. As mulheres, dançando e cantando, ou antes uivando, limpam o sangue do ferido (1976, p. 153).

Para além das danças, os Kayapó também praticam a corrida de tora de buriti, uma de suas mais conhecidas práticas culturais, também praticada por outras sociedades indígenas, como os Xavante, Xerente e Krahô. São usados nessa corrida troncos de madeira de cerca de 90 centímetros. Assim:

Esses pedaços de pau, chamados touros, são usados para o jogo favorito dos índios. Um deles segura o touro pelas pontas, coloca-o sobre os ombros e parte em desabalada carreira. Um segundo índio corre atrás do primeiro e, quando consegue alcança-lo, toma-lhes o pedaço de pau, coloca-o por sua vez sobre os ombros, sem interromper a corrida, até ser alcançado por um terceiro, e assim

escuchados. Es en este sentido, siguiendo a Nelson Maldonado-Torres (2006), que hablamos de un ‘giro decolonial’, no sólo de las ciencias sociales, sino también de otras instituciones modernas como el derecho, la universidad, el arte, la política y los intelectuales. El camino es largo, el tiempo es corto y las alternativas no son muchas. Más que como una opción teórica, el paradigma de la decolonialidad parece imponerse como una necesidad ética y política para las ciencias sociales latinoamericanas” (CASTRO-GÓMEZ Y GROSGOUEL, 2007, p. 21).

sucessivamente. O jogo termina quando eles chegam a um alvo pré-determinado (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 71).

Apesar de ser uma corrida, essa prática não é considerada uma competição. Na verdade, servia mais para demonstrar as virtudes, resistência e limite do corpo desses indígenas, tanto homens quanto mulheres, já que elas também praticavam a corrida com tora (ATAÍDES, 2006, p. 79). Essa atividade cerimonial era realizada em momentos considerados importantes, tais como a festa da puberdade feminina, logo após expedições guerreiras, entre outros. Nessa sociedade, as cerimônias eram parte essencial da vida em grupo. Segundo o *site* do ISA (Instituto Socioambiental, 2022):

Muitos rituais são realizados cada qual de acordo com a ocasião. Desde cedo as crianças têm suas orelhas furadas e, dos meninos, além das orelhas, furam-se os lábios. Além dos furos são feitas escarificações, todos permeados pelo respectivo ritual.

Com enfoque em outro aspecto artístico, muito ainda se discute sobre a distinção entre arte e artefato – no universo eurocêntrico da Arte no Ocidente, pois, a “inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte” (LAGROU, 2009, p. 14) é ponto irrefutável, algo que parece contraditório, mas que pode ser facilmente explicado através do conhecimento das idiossincrasias das sociedades nativas. Nelas, não há diferenciação entre objeto para uso ou contemplação, sendo suas obras de arte também de uso cotidiano e cerimonial, portanto, detêm funções que auxiliam nas mais diversas tarefas, sem despreocupar com a forma e gosto pela beleza (LAGROU, 2009, p. 35; RODRIGUES, BICALHO, MACHADO, 2018, p. 200). É o caso dos arcos, flechas, tacapes e adornos, ainda que pouco citados pelos viajantes. Há também imagens desses objetos no já citado Weltmuseum Wien.

Saint-Hilaire classifica os jucunus (cestos elíticos trançados com folhas) como artesanato, algo que deve ser repensado a partir da análise do pensamento de Lagrou. Ainda assim, seu relato nos permite conhecer melhor essa arte. Esses cestos são abertos ao lado, onde é presa uma trança comprida feita de buriti. A complexidade de criação desses objetos denota também sua beleza.

(...) são feitos tomando-se duas folhas de buriti (*Mauritia vinífera*) e dividindo-se em tiras finas os folíolos que as compõe e formam o

leque. As tiras de uma folha são trançadas com as da outra, compondo uma espécie de cesta elíptica aberta dos lados, à qual é presa, à guisa de alça, uma trança comprida e flexível, também feita de buriti. Para se usar a cesta, introduz-se nela uma esteira pequena e elíptica, enrolada como um cilindro. Quando a esteira fica quase cheia, coloca-se uma outra sobre ela, enrolada da mesma maneira, e assim sucessivamente. Dessa forma, os cestos chegam a alcançar 1 metro e trinta centímetros de altura ou mais. As esteiras são também feitas de folhas de buriti cujos folíolos, igualmente cortados em tiras e trançados, são presos à extremidade do pecíolo que forma uma das pontas da esteira (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 153).

Os jucunus eram usados pelas mulheres da aldeia, pois eram as responsáveis por carregar os fardos. Transportavam ali feixes de lenha, alimentos como o amendoim, e até mesmo as suas crianças (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 70). Pohl também descreve brevemente os jucunus, não dando muita atenção para o objeto (1976, p. 153). O leitor pode visualizar o cesto no *link* do Weltmuseum Wien. Os rituais fúnebres nas sociedades Kayapó do Sul são também eventos que merecem nossa atenção. Pohl escreve sobre:

O primeiro dia depois da morte de um dos tais, passa-se entre uivos e prantos. Então, em tom lamentoso, são referidos e louvados os feitos do extinto; quantos veados e porcos matou, quantos inimigos abateu, etc (...) O corpo é enterrado sentado numa cova. Deitam no túmulo alimentos, além do arco e das flechas de que se servia o falecido. (POHL, 1976, p. 153)

Saint Hilaire também se refere a essas cerimônias, segundo ele, quando morre alguém importante, alguns indígenas ferem o peito e dão golpes na cabeça até correr sangue (1975, p. 71). Além desses aspectos, Lowie (1983, p. 520, *apud* ATAÍDES, 1998, p. 121) destaca que o chefe Kayapó, com um golpe de borduna em um indígena ajoelhado, fazia com que o sangue escorresse sobre o cadáver. O padre Luiz Antônio da Silva e Sousa, em *Memória sobre o descobrimento, governo, população e coisas mais notáveis da Capitania de Goiás* (1872), também discorre brevemente acerca das exéquias dos Kayapó do Sul: “Fazem as exéquias dos seus mortos com danças e se tingem de negro nas ocasiões de seu sentimento” (1872, p. 494).

Os adornos usados pelos Kayapó do Sul podiam ser brincos ou pedaços de madeira preparados cuidadosamente e que eram perfurados no lábio inferior, quanto maior a madeira, maior a importância do indivíduo naquela sociedade. Esses adereços sempre tinham um significado para essa cultura, podendo representar virilidade, indicar

superioridade social etc., portanto, uma maneira de se expressar e de ser representado dentro da etnia. Pohl cita a filha do cacique da comunidade que visitou, “a quem os índios prestam cega obediência, andava na aldeia com pedacinhos de pau na orelha como sinal de sua elevada origem” (1976, p. 154).

Dada a insuficiência de fontes, é impossível precisar os materiais usados por esses indígenas na pintura corporal. Sabemos que grande parte dos povos indígenas brasileiros utilizava materiais como carvão, urucu, jenipapo, argila, entre outras fontes naturais de tintura empregadas nos grafismos corporais, cerâmica ou tapeçaria (ATAÍDES, 1998, p. 112). Esses grafismos poderiam ser utilizados em rituais religiosos, guerras ou danças, e serviam a diversos propósitos, tendo importância fundamental na expressão artística e cultural dessa etnia. Na guerra, buscava amedrontar o inimigo, fornecia disfarce e também diferenciava os indígenas dos não-indígenas: “(...) escondendo-se de modo que não é fácil vê-los, por se pintarem de modo que ficam da cor do mato” (TAUNAY, 1981, *apud* ATAÍDES, 2006, p. 77)

Percebemos que as pinturas suprem várias necessidades e possuem diversas significâncias nessa sociedade. Relacionadas intimamente ao corpo, também atuam diretamente na pele, servindo como uma fronteira entre o externo e o interno, inclusive protegendo o sangue de seus portadores. Segundo Cunha (1978, p. 107), “O termo Krahó para pele é *kho*, que recobre extensa gama de significados que poderiam ser enfeixados na noção de ‘limite’ ou ‘fronteira’”.

Essa colocação fica mais clara quando entendemos que esses povos viam o sangue como algo que serve para sustentar o corpo (CUNHA, 1978, p. 101), assim, as pessoas com pouco sangue são consideradas fracas. Segundo eles, por isso os idosos e crianças são considerados moles (DEMARCHI, 2018, p. 58). É nesse sentido que as pinturas são parte importante na expressão corporal desses indígenas, não se restringindo somente a rituais, danças ou guerras, mas atuando inclusive de modo terapêutico, no processo de recuperação do corpo, reconstituindo a pele do indivíduo e restabelecendo a fronteira perdida. Segundo Demarchi:

Assim, um dos procedimentos necessários às situações de resguardo ou de doença pouco comentado na literatura é justamente o restabelecimento dessa fronteira existente entre o sangue e o mundo

externo, o que, como veremos, é realizado com o auxílio das pinturas corporais (2018, p. 60).

Como citado, algumas das tintas usadas nas pinturas são o jenipapo e o urucu. O jenipapo tem coloração preta, adere fortemente à pele, e se fixa por aproximadamente 15 dias. Já o urucu é uma tinta vermelha que sai com maior facilidade. Essa é uma tintura que representa beleza, sua vivacidade e colorido fortes atraem muita atenção. Para os Kayapó atuais, o vermelho do urucu “é a cor da vitalidade e da humanidade” (DEMARCHI, 2018, p. 64). Para se ter uma ideia da importância da presença do urucu na sociedade Kayapó, Demarchi complementa:

A mulher, logo após parir, deve tomar uma infusão com as sementes da planta para estancar o sangramento. A criança, assim que nasce, recebe uma camada de tinta de urucu no corpo, sendo essa prática entendida como o início do processo de parentamento do recém-nascido, uma forma de começar a estabelecer sua humanidade (2018, p. 67).

Essas são observações provenientes de estudos especializados, que superam a visão simplista descrita por Saint-Hilaire. Já em relação à tinta preta do jenipapo, entre os Kayapó, serve para espantar os espíritos dos mortos (LEA, 1994, p. 97 *apud* DEMARCHI, 2018, p. 71). Portanto, o jenipapo tem uma ação que visa proteger o corpo do indígena contra maus espíritos e males exteriores.

Por fim, indicamos o acesso ao link⁷ disponibilizado pelo ISA, contendo algumas peças da exposição do museu Weltmuseum Wien, são objetos *Panará* (Kayapó do Sul) coletados por Johann Emanuel Pohl, e que podem ser úteis para melhor compreensão do texto. Além da exposição *Panará*, há também imagens da cultura material Karajá, Wajãpi e Wari', como já aludido.

À GUIA DE CONCLUSÃO

⁷ INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Acessado em 15 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://img.socioambiental.org/v/publico/institucional/acervos-weltmuseum-wien/>>

Como exposto, as artes indígenas são variadas e por vezes complexas aos olhos dos não-indígenas, que as veem sob a lente ocidental, tentando adequá-las aos padrões a que estão acostumados. Para compreensão dessas diversas expressões culturais, é preciso primeiramente entender e valorizar as culturas indígenas em sua originalidade, já que “Todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro” (LARAIA, 2001, p. 87).

As ideias estereotipadas que circulam no senso comum de nossa sociedade colocam os povos originários como coletividades de indivíduos parados no tempo, primitivos e sem cultura. Na verdade, tais preconceitos são resultado de um processo colonizador violento, bem como de ineficazes propostas educacionais. Assim, a visão dominante ainda se impõe, mesmo após o fim da colonização, trata-se de uma dominação cultural imposta pela Colonialidade do Poder.

Desse modo, temos que considerar a luta que os indígenas travam atualmente em busca de reconhecimento, que são os conflitos pelas representações, ou seja, como certo grupo é representado no imaginário social, pois “Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em sua relação histórica de forças” (PESAVENTO, 2005, p. 22). Logo, quem tem o domínio da representação pode controlar a vida e dar rumo às práticas, ou seja, consegue controlar as massas. É em torno da superação desses discursos e representações dominantes que o decolonialismo se apresenta como alternativa de superação para os povos indígenas e afrodiáspóricos, cujas perspectivas históricas, políticas, culturais e artísticas precisam ser conhecidas e respeitadas.

Isso se torna ainda mais preocupante ao nos depararmos com propostas políticas atuais que colocam em xeque a integridade dos territórios originários, bem como os poucos direitos ainda garantidos aos povos nativos. Por isso é essencial compreender que as representações hoje criadas acerca dos Kayapó do Sul – e dos indígenas em geral

– dão legitimidade e credibilidade para que certas manobras políticas corroam a autonomia dos povos originários brasileiros.

Roger Chartier acredita que esse imaginário criado a respeito de certo grupo social não carrega ingenuidade, mas tem motivações escusas, segundo ele: “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam” (CHARTIER, 1988, p. 17).

Com isso em mente, e apesar das crescentes contribuições de pesquisas relacionadas aos aspectos artísticos e mesmo históricos das sociedades indígenas brasileiras, percebemos que ainda há escassez de material educativo, especialmente com relação às artes indígenas. O que impossibilita avanços, assim como a redução da desinformação e de preconceitos a respeito desses povos; bem como a disseminação de informações confiáveis em meios de comunicação, como televisão, revistas, rádios e jornais.

Essa problemática dificulta até mesmo o trabalho dos professores nas escolas, bem como obsta a presença desses conteúdos nos livros didáticos, devido à sua escassez. É também nessa direção que esse trabalho se encaminha, buscando, ainda que modestamente, reduzir os estragos causados pelos não-indígenas; e assim garantir a autonomia dos povos originários, ao representá-los não de acordo com o senso comum, que carrega preconceitos desumanizadores.

A memória, portanto, é essencial para a construção de uma história mais inclusiva e democrática, daí a importância da História Indígena. Pois, mesmo não podendo representar as suas insatisfações de modo oficial, o grupo dominado as guardam, transmitindo para as outras gerações de maneira não oficial. Michael Pollak afirma:

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil

impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 5).

Cabe ao historiador ser o guardião da memória e, desse modo, analisando os escritos de Pohl e Saint-Hilaire a respeito dos Kayapó do Sul, esse trabalho tenta trazer avanços no meio acadêmico no sentido de contribuir com o já produzido a respeito das sociedades nativas brasileiras e dirimir o preconceito ao indígena. Expomos as incongruências e aproveitamos as contribuições dos viajantes europeus para o estudo da arte dos Kayapó do Sul, mediante a qual foram identificadas as diversas práticas culturais e expressividades artísticas desse povo.

REFERÊNCIAS

ATAÍDES, Jézus Marco de. A chegada do colonizador e os Kayapó do Sul. In: MOURA, Marlene Castro Ossami de (coord.). **Índios de Goiás: uma perspectiva histórico-cultural**. Goiânia: Ed. Da UCG/Ed. Vieira/Ed. Kelps, 2006. p. 51-88.

ATAÍDES, Jézus Marco de. **Sob o signo da violência**: colonizadores e Kayapó do Sul no Brasil Central. Goiânia: Ed. UCG, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Compiladores). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. p.7-28.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Os mortos e os outros**. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

DAMIÃO, Carla Milani. BRANDÃO, Caius (Orgs.). **Colóquio de Estética da FAFIL/UFG: Estéticas indígenas** [ebook]. – Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

DEMARCHI, André. Pinturas terapêuticas: corpos e tintas em alguns grupos Jê. In: BICALHO, Poliene Soares; MACHADO, Márcia (orgs.). **Artes indígenas no Cerrado: saberes, educação e museus**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2018.

GIRALDIN, Odair. **Cayapó e Panará: luta e sobrevivência de um povo Jê no Brasil Central**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos Indígenas**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Página_principal>. Acesso em: 15 set. 2022.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Acervos do Weltmuseum Wien**. Disponível em: <<https://img.socioambiental.org/v/publico/institucional/acervos-weltmuseum-wien/>>. Acesso em: 15 set. 2022.

KNAPP, Cássia. **História Indígena: uma abordagem teórico-metodológica nas pesquisas com/dos indígenas**. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal: ANPUH, p. 1-15.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MARTINS, Raimundo. SÉRVIO, Pablo Passos. **Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa**. VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 129-149, jan-jun 2012.

MORI, Roberto. **Os aldeamentos indígenas no caminho dos Goiaeses: guerra e etnogênese no “sertão do gentio cayapó”** (Sertão da Farinha Podre) – Séculos XVIII e XIX. Orientador: Marcel Mano. 2015. Dissertação (Mestrado) – Licenciatura em História, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2015.

MOTA, Lúcio Tadeu. **Etno-história: uma metodologia para abordagem transdisciplinar da história de povos indígenas**. Revista Patrimônio e Memória, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 5-16, julho-dezembro, 2014.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PESAVENTO, Sandra. **Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar**. In: _____. História & História cultural. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 21-36.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Compiladores). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. (p. 93-126).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER Edgardo (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Colección SurSur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005. p. 107-130.

RODRIGUES, Darlen Priscila Santana; BICALHO, Poliene Soares dos Santos; MACHADO, Márcia. **Artes indígenas no museu e no Cerrado: exposição “a arte do povo Kayapó”**. In: BICALHO, Poliene Soares; MACHADO, Márcia (orgs.). Artes indígenas no Cerrado: saberes, educação e museus. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2018.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SOUZA, Luiz Antonio da Silva e. 1849. **Memoria sobre o descobrimento, governo, população, e cousas mais notaveis da Capitania de Goyaz**. Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, Tomo XII, 4º trimestre de 1849, p. 429-510. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva. [2ª. edição 1872]

TRIGGER, B. G. **Etnohistoria: problemas e perspectivas**. Traducciones y Comentarios. Trad. C. T. Michieli. San Juan, 1982, v. 1, p. 27-55

TURNER, Terence. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 311-339.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. Introdução. **O Belo e a Fera. A estética da Produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio e Alvim; Instituto Português de Museus; Ministério da Cultura, 2003.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. **“Evocar outras realidades”: considerações sobre as estéticas indígenas**. In: DAMIÃO, Carla Milani. BRANDÃO, Caius (Orgs.). Colóquio de Estética da FAFIL/UFG: Estéticas indígenas [ebook]. – Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 15-42.



Conceição Evaristo

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

**POVOS INDÍGENAS, ORIENTAÇÕES CURRICULARES
E MANUAL DO PROFESSOR DE HISTÓRIA:
ESTREITANDO O OLHAR NO ANO DO BICENTENÁRIO
DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL**

INDIGENOUS PEOPLES, CURRICULAR GUIDELINES
AND HISTORY TEACHER'S MANUAL:
NARROWING THE GAZE IN THE YEAR OF THE BICENTENNIAL
OF BRAZIL'S INDEPENDENCE

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377768>

Envio: 30/11/2022 ♦ Aceite: 20/09/2023

Ordália Cristina Gonçalves Araújo



Possui graduação, mestrado e doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás. É professora da Universidade Estadual de Goiás. Participa do grupo de pesquisa do CNPq História indígena e História ambiental: interculturalidade crítica e decolonialidade (PPGH/UFG). Integra os GTs Ensino de História e Educação e História e Cultura Indígenas da ANPUH-GO.

RESUMO

Investiga-se as três versões da BNCC e o Manual do Professor Araribá Mais História (8º ano), Editora Moderna, com vistas à análise de como a diversidade cultural (ou as histórias indígenas) foi abordada nesses materiais, os avanços e recuos, com a finalidade de compreender a proposta curricular para o ensino de História destinado aos estudantes brasileiros do ensino fundamental (anos finais) da educação básica, tendo como aporte epistemológico a interculturalidade crítica (ou decolonialidade). Essa análise traz a possibilidade de veicular concepções outras de cosmologias que estão situadas fora dos limites de uma sociedade regida pela ideia de progresso linear e evolutivo, integra os debates contemporâneos em relação à diversidade cultural no Brasil e às histórias indígenas (in)visibilizadas nos currículos escolares e aponta para a necessidade de reescrita das histórias produzidas.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de História; BNCC; Cultura; Interculturalidade crítica; Histórias indígenas; Bicentenário da Independência.

ABSTRACT

The three versions of the BNCC and the Professor's Manual AraribáMaisHistória (8th grade), Editora Moderna, are investigated, with a view to analyzing how cultural diversity (or as indigenous histories) was addressed in these materials, the advances and setbacks, with the purpose of understanding the curricular proposal for the teaching of History aimed at Brazilian students in elementary school (final years) of basic education, having critical interculturality (or decoloniality) as an epistemological contribution. This analysis brings the possibility of vehicular conceptions of other cosmologies that are located outside the limits of a society governed by the idea of linear and evolutionary progress, integrates contemporary debates regarding cultural diversity in Brazil and indigenous histories (in)visible in curricula and points to the need to rewrite the stories produced.

KEYWORDS: History teaching; NCBC; Critical interculturality; Indigenous stories; Independence bicentennial.

INTRODUÇÃO

Em 2015 várias comissões ordenadas pelo MEC deram início à elaboração da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) com o objetivo de que ela seja um instrumento a subsidiar a formulação de propostas curriculares no âmbito estadual e municipal, além de se constituir em um dispositivo orientador das políticas de Avaliação da Educação Básica, de elaboração dos materiais didáticos e da política de formação docente. Prevista pelo Art. 210 da Constituição Federal (1988), a BNCC tem sua legitimidade assegurada pelos textos legais direcionados especificamente à educação brasileira (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDBEN, Art. 26 – 1996, 2013; Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica – DCNEB – 2009; Conferências Nacionais de Educação - CONAE e o Plano Nacional de Educação – PNE – 2014).

Nas etapas de elaboração da BNCC foram apresentadas três versões pelas comissões responsáveis. Um primeiro documento, preliminar, divulgado e avaliado, inclusive por consulta pública, entre setembro de 2015 e março de 2016; um segundo documento revisado disponibilizado entre maio e agosto de 2016 quando também passou pelo crivo avaliativo de organizações e redes educativas de todo o país e, por fim, o documento final, homologado em dezembro de 2017 (Ensino Fundamental) e 2018 (Ensino Médio).

Considera-se, neste artigo, as três versões da BNCC ao voltar-se para os dois primeiros documentos e investigar como a diversidade (ou as histórias indígenas) foi abordada no ensino básico, especificamente no Ensino Fundamental, anos finais (6º ao 9º ano) comparando-os com o terceiro documento já homologado.

Para pensar essa questão de maneira verticalizada, estreitamos nosso olhar para analisar a reverberação das diretrizes da BNCC no manual didático organizado pela editora Moderna, *Araribá mais: história - manual do professor*. Trata-se de uma obra coletiva publicada em 2018 para o trabalho com Ensino Fundamental, anos finais (6º ao 9º ano). Nos detivemos no volume 3, destinado ao 8º ano, por identificarmos, nessa obra, os conteúdos concernentes ao processo de independência do Brasil, na primeira metade do século XIX, e, também, pelas análises, investigações e debates postos pelo bicentenário da independência, comemorado em 2022.

Se a temática indígena se tornou obrigatória no contexto escolar da educação básica a partir da Lei 11.645/08, cabendo aos documentos orientadores dos currículos sua implementação, como os povos indígenas, suas histórias e suas culturas são retratados nos materiais didáticos produzidos de acordo com tais recomendações, ou seja, tendo como diretriz a BNCC? Delimitando um recorte mais estrito, como os povos indígenas foram retratados na obra citada, e, mais especificamente, no conteúdo especificado, tendo em vista a prerrogativa de preencher os critérios de seleção de livros didáticos sugeridos pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD), de 2020¹?

As prescrições curriculares da BNCC para o componente curricular História e o Manual citado serão perspectivadas na ótica do ensino da temática indígena e suas peculiaridades (SILVA, 2017, p. 93-94). Um olhar que prescinde da universalização da história indígena, pois funda-se na compreensão da existência de diversidade de “culturas, historicidades e modos de se expressar” dos povos indígenas (CAVALCANTE, 2011), de modo a traçar as especificidades de cada um.

¹ Um dos indicadores a serem observados no momento da seleção de livros didáticos era “Valorização da cultura e da história de diferentes populações, em especial a cultura afrobrasileira e indígena (Lei nº 10.639/03 e Lei nº 11.645/08), problematizando, de forma transversal, questões étnico-raciais por meio de uma educação antirracista (BRASIL, Guia, 2019, p. 4).

Toda essa pluridiversidade étnica e linguística sofreu com as ações assimilacionistas do projeto colonial visto a intencionalidade do Estado (português ou brasileiro) em integrá-los à sociedade envolvente como súditos ou trabalhadores úteis à nação (MARIN, 2009) com vistas ao apagamento, e, no limite, extermínio de epistemes outras. Contudo, em que pesem as influências dos colonizadores sobre os indígenas nas relações interculturais estabelecidas nos contatos, eles também influenciaram esse “Outro”, colonizador, bandeirante, viajante, missionário, indigenistas (NAZARENO, 2017). Houve influências mútuas, porém, tem-se a supremacia histórica de apenas uma parte, a do colonizador. É o que temos hoje no nosso ensino de História escolar: a história dos vencedores.

Não significa dizer que não sabemos as versões indígenas desses eventos. Significativas pesquisas têm sido feitas nas universidades brasileiras desde estudos interdisciplinares que englobam áreas de conhecimentos diversas como a História, a Antropologia, a Arqueologia, a Linguística, dentre outras. Mais recentemente, pesquisas de autoria indígena vêm sendo realizadas nas instituições de ensino intercultural indígena como as do Núcleo Takinahaky da Universidade Federal de Goiás, porém encontram, muitas vezes, impedimentos para se chegar à ponta, no chão da escola, fazendo prevalecer um ensino em que muitas vezes o indígena surge como um ser fossilizado, folclorizado, primitivo, congelado no passado (CAVALCANTE, 2011; SILVA, 2017). Um ser a quem é negado a coetaneidade (FABIAN, 1983 apud CASTRO-GÓMEZ, 2005) como se para ser indígena atualmente fosse preciso viver na floresta, andar nu e usar um penacho na cabeça² (SILVA, 2015).

POR QUE FALAR DE HISTÓRIAS INDÍGENAS HOJE?

² Em tempos de pandemia, os registros de indígenas infectados pelo novo coronavírus e os índices de óbito pela SESAI (Secretaria Especial de Saúde Indígena) contabiliza apenas os dados daqueles que residem em aldeias, deixando de identificar os indígenas situados em contextos urbanos. Por esse motivo a APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) criou o Memória Indígena tornando mais abrangente os dados compilados.

Tratar de histórias indígenas na contemporaneidade relaciona-se, em primeiro lugar, às conquistas postas pela Constituição Federal de 1988 com a garantia de direitos aos povos indígenas à educação própria (Art 210), à organização social e ao território (Art. 231 e 232) e os outros dispositivos legais decorrentes como a Lei 11.645/08 que alterou o Artigo 26-A da LDBEN tornando “obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” ao longo do processo de escolarização de nível básico.

No âmbito internacional tem-se a Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) sobre povos indígenas e tribais aprovada em 1989, ratificada e promulgada no Brasil por meio dos Decretos nº 143/2002 e nº 5.051/2004 que, que em seu art. 31 faz referência aos procedimentos educativos com vistas a “eliminar os preconceitos que poderiam ter com relação a esses povos” no sentido de assegurar que “livros de História e demais materiais didáticos ofereçam uma descrição equitativa, exata e instrutiva das sociedades e culturas dos povos interessados” (CONVENÇÃO, 1989 *apud* DIRETRIZES..., 2015, p. 3). Fatos que produziram demandas e valorização das pesquisas sobre os povos indígenas brasileiros (CAVALCANTE, 2011).

A projeção de indígenas no cenário nacional e internacional no contexto de mobilização pela proteção e garantia dos direitos adquiridos em 1988 (ameaçados atualmente), dentre eles Ailton Krenak, Raoni Metuktire (Kayapó), Sônia Guajajara, Daniel Munduruku, Gersem Baniwa, Célia Xacriabá, Joenia Wapichana e tantos outros, torna pertinente o falar das histórias indígenas atualmente. Ressalta-se a diversidade dessa liderança indígena de modo a denotar a origem de cada um e, consequentemente, a pluridiversidade brasileira em todas as suas nuances, incluindo o movimento indígena.

Outro motivo para se falar das histórias indígenas hoje está no caráter de resistência e protagonismo dos povos indígenas no contexto da secular política integracionista do Estado luso-brasileiro ao longo do tempo. 1988 marca, portanto, a ruptura entre o bilinguismo transição – categoria referenciadora das etapas que os povos indígenas deveriam percorrer para a “transição” da categoria de índio para a de “trabalhador rural” ou “campesino” com a finalidade de integrá-lo à sociedade nacional – aplicado aos povos indígenas do Brasil para o bilinguismo intercultural proposto a partir da Constituição Federal de 1988.

Por fim, falar das histórias indígenas remonta à necessidade de revisão dos pressupostos que balizam o ensino de História na educação básica ao questionar, refletir, problematizar como a pluridiversidade brasileira tem sido trabalhada, ocultada, invisibilizada (Cf. BITTENCOURT, 2013). Desde o marco constitucional de 1988, os indígenas participam das definições para o setor educativo, em função das conquistas aos direitos garantidos (Artigos 210, 232 e 233) e reafirmados na subsequente legislação educacional brasileira (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional-LDBEN [1996] especialmente os artigos 32, 78 e 79; Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar Indígena e Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas-RCNEI [1993]), além de outros dispositivos legais (Parecer14/99; Resolução 03/99/CNE; Plano Nacional de Educação [2001]; Lei 11.645/08 que determina a obrigatoriedade do ensino de história indígena e afro-brasileira na educação básica). Também, as *Diretrizes Operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica, em decorrência da Lei nº 11.645/2008*, apontam fortes justificativas às pesquisas e inserções de conteúdos concernentes às histórias indígenas na base comum curricular, bem como nos currículos das instituições educativas brasileiras (Parecer CNE/CEB nº 14/2015, p. 6-7).

Desta forma, busca-se perceber como a história e as culturas dos povos indígenas no Brasil aparecem nos documentos publicados da BNCC (versão preliminar, versão revisada e versão final) visto o seu caráter de orientação curricular para o ensino básico em todo o país e como isso se verticaliza no livro didático a partir da análise do *Manual do Professor Araribá Mais História* (8º ano), tendo em perspectiva toda a pluridiversidade étnica e linguística aqui existente e reconhecida em 1988. Pautar-se nesse argumento aponta à importância das histórias indígenas, mas também e, sobretudo, à importância das várias histórias de resistência ao projeto da colonialidade, entendido como padrão de poder interligado por redes complexas e imbricadas em diversas áreas como o saber, o poder e o ser (MIGNOLO, 2010).

Atualmente, de acordo com dados do IBGE 2010 existem aproximadamente 817,9 mil pessoas autodeclaradas indígenas que habitam o território brasileiro, perfazendo um total de mais de 0,4% do total da população do Brasil. São 305 povos

contabilizados e 274 línguas indígenas faladas.³ Embora haja divergência quanto a estes percentuais, eles apontam para a diversidade e variedade étnico-linguística existente no país, “opondo-se à noção de monolinguismo tão difundida na escola e na mídia, uma noção que tem compromisso com a política da monocultura no Brasil” (DUNCK-CINTRA; BARRETOS; NAZÁRIO, 2016, p. 133).

Nas crônicas de Luiz Antônio da Silva e Sousa, de 1849, encontramos uma lista de povos indígenas que existiam no território do estado de Goiás àquele período. Embora relativamente extensa⁴, a enumeração do cronista omite, por exemplo, o povo Javaé por desconhecer sua existência ou por considerá-lo pertencente ao povo Karajá, como era comumente retratado até recentemente (TORAL, 1992; RODRIGUES, 2008).

A questão da ausência de povos indígenas em importantes fontes documentais (PALACIN, 2012) que se constituem aportes às pesquisas referentes a essa temática na atualidade, foi analisada por Rodrigo Martins dos Santos em sua dissertação de mestrado. Nela, o pesquisador afirma que Curt Nimuendaju deixou de citar vários povos em seu mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes produzido em 1944 (SANTOS, 2013), por desconhecê-los. Partindo de pressupostos teóricos da antropogeografia, Santos (2013, p. 236) encontrou

um total de 71 etnias no entorno imediato aos Gerais, sendo que dessas apenas 30 constavam no mapa de Nimuendaju (2002a [1944]), um acréscimo de 41 etnias. Alerto que essa área ainda não corresponde a todo o *Planalto Central e adjacências*,⁵ onde localizei 200 etnias (88 além das 112 de Nimuendaju).

³ Dados preliminares do Censo Demográfico de 2022 apontam para uma estimativa de 1.652.876 de indígenas no Brasil atualmente. Fonte: Agência Senado. Disponível em: [https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/04/19-de-abril-povos-indigenas-lutam-por-mais-visibilidade-e-valorizacao#:~:text=Resultados%20preliminares%20do%20Censo%20Demogr%C3%A1fico,mil%20pessoas%20\(817%2C9%20mil. Acesso em: 28 de jun. 2023.](https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/04/19-de-abril-povos-indigenas-lutam-por-mais-visibilidade-e-valorizacao#:~:text=Resultados%20preliminares%20do%20Censo%20Demogr%C3%A1fico,mil%20pessoas%20(817%2C9%20mil. Acesso em: 28 de jun. 2023.)

⁴ A lista indicada por Silva e Sousa inclui: Cayapo's, Chavante, Goyaz, Crixás, Araés, Canoeiros, Apinagés, Capepuxis, Coroá e Coroá-Merim, Temimbo's, Cherentes e Cherentes de Quá, Tapirapés, Carajás e Carajais, Gradaús, Tessemedús, Amadús e Guayá-Guasú e Bororo's (Silva e Sousa, 1872, 494-496).

⁵ O Planalto Central é uma formação de relevo situada no centro do Brasil, nos estados de Goiás, Minas Gerais, Bahia, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Maranhão e Piauí, além do

Os dados aludem à “multietnicidade” que existiu nessa região, mas que pouco conhecimento detemos sobre ela” (Idem, p. 304). Por isso faz-se importante e pertinente o surgimento de pesquisas alusivas às histórias indígenas no Brasil e sua inserção no currículo de História escolar.

No estado de Goiás, por exemplo, existem, atualmente, três povos indígenas (Avá-Canoeiro, Karajá e Tapuia) (Cf. SILVA; LIMA; SOUZA, 2018), todavia, historicamente, vários outros povos habitavam o antigo território goiano (MENDONÇA, 2008, p. 68-70; SOUSA, 1872, p. 494-496; CHAIM, 1983, p. 52-53). Muitos deles foram exterminados no momento do contato com os colonizadores (como os Goya, os Araé, os Crixá e os Araxá que, segundo pesquisas, foram extintos logo no início dos contatos por conta de doenças trazidas pelos colonizadores [ROCHA, 2016]) ou ao longo do processo de invasão, conquista e ocupação dos territórios interioranos pelas frentes extrativas mineratórias ou pecuaristas.

Desde o início da colonização, a diversidade étnica e linguística dos povos originários sofreu com enganos e incompreensões, mas, sobretudo, com o despovoamento. Para o historiador Ronaldo Vainfas (2000, p. 37), esse termo alude à primeira característica das histórias indígenas no Brasil. A diversificação nos índices demográficos aplicada ao território brasileiro pelos pesquisadores dá conta de que a população indígena no limiar do século XVI variava entre 1 e 6,8 milhões de pessoas na Amazônia, Brasil Central e costa nordeste (CARNEIRO DA CUNHA, 1992, p. 14) existindo aproximadamente 1.400 povos indígenas. Guerras de conquista, extermínio, escravização, contágio por doenças (varíola, sarampo e tuberculose) provocaram diversas reações entre tais povos no contato com os colonizadores, dentre elas, o deslocamento para fugir à escravização e às consequências contagiosas das moléstias, com dizimação de povos inteiros.

Somente na primeira metade do século XX desapareceram muitos povos (VAINFAS, 2007). Contudo, em que pese as determinações fatalistas de etnólogos, indigenistas ou missionários nesse período ao asseverar o desaparecimento dos povos

Distrito Federal. Os Gerais correspondem à porção nordeste dessa geomorfologia, e será o foco desta pesquisa (SANTOS, 2013, p. 39).

indígenas brasileiros, os dados dos censos demográficos de 1991, 2000 e 2010 apontam para um crescimento populacional deles no Brasil (AZEVEDO, 2000, p. 47; CENSO 2012).

Em relação às histórias indígenas, a interculturalidade crítica pode ser tomada como um pressuposto à visibilização de povos indígenas que passaram por processos de subalternização, apagamento de suas memórias e consequente ocultamento na história do Brasil. Ela também contribui à construção de narrativas outras pautadas pela perspectiva indígena e possibilita pensar em pedagogias fundadas nas memórias dos povos indígenas, constituindo o que Walsh (2013) denominou de pedagogia decolonial, aquela pedagogia vista como projeto e como atitude política, social, cultural, existencial que remete a práticas de aprendizagem, desaprendizagem e reaprendizagem num processo de reflexão e ação com vistas ao questionamento da racionalidade e do poder colonial.

Nesse sentido, a antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues (2008, p. 109) sustenta que “a mitologia histórica Javaé cultiva de forma extraordinária a memória do passado” e, da mesma maneira, os outros povos indígenas, dado a estruturação social e cultural na oralidade, responsável pela perpetuação de traços cosmológicos e identitários tradicionais. Fato que, de certa maneira, viabiliza possibilidades de reescrita da história tendo como pressuposto a memória longa dos povos indígenas, nas quais eles apareçam como copartícipes, protagonistas e não apenas como coadjuvantes (NAZARENO, 2017).

Por outro lado, a interculturalidade crítica vai ao encontro da reivindicação do Movimento Indígena:

Uma de suas demandas é a de que os próprios indígenas assumam o protagonismo de falar sobre suas histórias e culturas. Nesse sentido, os sistemas de ensino devem fomentar a publicação de materiais didáticos e pedagógicos sobre a temática de autores indígenas, bem como criar possibilidades, como a que prevê a Resolução CNE/CEB nº 5/2012, que define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica, de contar com a presença das lideranças indígenas (pajés, xamãs, sábios, intelectuais em geral) nas instituições de Educação Básica como formadores, palestrantes e conferencistas, dentre outras formas de reconhecimento de saberes e conhecimentos indígenas (Parecer CNE/CEB nº 14/2015, p. 6-7).

E, por último, a interculturalidade crítica proporciona a ruptura com dualismos forjados pela racionalidade moderna (cultura/natureza, mente/corpo, civilizado/selvagem), sobretudo pelo seu alinhamento às epistemologias ecológicas e ao enfoque enactivo (CARVALHO, STEIL, 2013; VARELA *et al*, 1992) ao compreender que tanto o corpo quanto a mente contribuem para a produção do conhecimento (aprender fazendo) (NAZARENO; CARDOSO, 2013). O conhecimento, nesse caso, é “derivado da percepção, isto é, da vivência do corpo imerso em lugar; dos sentidos em contato com o ambiente” (THIAGO, 2007, p. 20) e resulta numa construção que se dá por meio da experiência – constituída de percepção e reflexão - no lugar, algo que os povos indígenas compreendem muito bem em virtude do pertencimento à natureza e ao território como algo inerente, inseparável de suas cosmologias.

DE QUE FORMA OS CONTEÚDOS VINCULADOS ÀS TEMÁTICAS INDÍGENAS FORAM ABORDADOS NAS TRÊS VERSÕES DA BNCC?

De maneira específica, a Base Nacional Comum Curricular não é um currículo no sentido estrito do termo, mas um “elemento norteador de demais políticas do Estado e não deveria ser tomada como proposta curricular, embora devesse gerar tais propostas a partir de elementos que seriam comuns a todo o país” (MARTINS, 2017, p. 49). Por isso ela se torna fundamental ao estabelecimento de políticas públicas vinculadas à formação inicial e continuada de professores e a constituição de materiais didáticos que atendam a educação básica.

Já a categoria currículo aporta um termo dicotômico e polissêmico. Dicotômico porque alude tanto ao produto expresso na prescrição programática de habilidades e conteúdos (objetos de aprendizagem), ou, em sua acepção mais ampla, alude ao sentido de ser produtor de culturas. Polissêmico por representar um campo de disputas e um campo de constituição de subjetividades (SILVA, 2010) ao estar incluso nele “todas as relações e o modo com que se apresentam, desde um simples gesto até o silenciamento sobre determinado tema” (RIBEIRO JR; VALÉRIO, 2017, p. 28-29) constituindo-se, por isso mesmo, como uma construção social pautada por uma gama de conflitos entre

sujeitos diferentes em suas ações e em seus espaços de luta e de confrontos (pp. 55, 58).

Posto isso, fizemos uma busca em cada documento da BNCC (três versões), nas séries finais do Ensino Fundamental (6º ao 9º ano), componente curricular História, à procura de objetivos/habilidades que apresentavam claramente expressões concernentes a conteúdo das histórias indígenas, tais como “povos indígenas” e “diversidade étnico-cultural”, além de termos específicos como “Tupi” e “Confederação dos Tamoios”, “Revolta dos Tupinambá”, dentre outros. Em relação ao Manual do Professor Araribá Mais do 8º ano, recortamos os conteúdos concernentes ao processo de Independência do Brasil em virtude do bicentenário desse evento histórico em 2022 no intuito de verificar a inserção e o tratamento dado a essa temática no livro didático a partir dessa delimitação.

BNCC Primeira versão - Preliminar

Publicizada em 2015, teve no campo de História seu maior alvo por parte dos críticos, cujas pontuações englobaram basicamente a ênfase na história do Brasil e a presença insignificante da História Europeia nos objetivos de aprendizagem.

Centrada estruturalmente na história do Brasil, em atendimento às Leis 10.639/03 e 11.645/08, essa versão pautou-se pela arte do recorte ao não se submeter à cronologia clássica e linear e ousar romper com o ensino de História praticado na educação básica, pautado pelo ponto de vista europeu, ou seja, pautado no modelo esquemático quadripartite (história Antiga, história Medieval, história Moderna e história Contemporânea), sendo a história do Brasil um apêndice dessa suposta história universal (Cf. FONSECA, 1993, p. 51-53).

Da forma como foi proposta, a BNCC preliminar “poderia contribuir para compensar silenciamentos e esquecimentos de longa data na memória nacional” (PEREIRA; RODRIGUES, 2017, p. 26), embora também tenha recebido críticas à “diminuta problematização concernente à diversidade na proposta”, ou seja,

a diversidade surge na parte diversificada e não na parte comum, fator claro da evidente hierarquização de saberes do documento pautada pela proposição de uma matriz curricular eurocêntrica. A Base, no texto preliminar, assume um caráter de ruptura com as conquistas adquiridas pelos povos indígenas desde o marco histórico constitucional de 1988 ao desconsiderar a produção intelectual efetivada nos cursos de Educação Intercultural vigentes em várias regiões do país e as leis 10.639/96 e 11.645/08 que tratam da inclusão das histórias e das culturas de afroamericanos e ameríndios na educação básica (NAZARENO; ARAÚJO, 2018, p. 40).

Em que pese seu início com a proposta de se trabalhar com as “diversas maneiras de contagem e de registro do tempo” dos povos indígenas brasileiros no 6º ano (CHHI6FOA066), esse objetivo de aprendizagem integra o enfoque “Representações do tempo” ficando em aberto a questão dessa abordagem num período anterior ou posterior à conquista europeia nas Américas.

De maneira mais específica, as explicitações de eventos, temporalidades e espaços se vê claramente nos objetivos expostos para o 7º ano, que centraliza a gama de conteúdos sobre os povos originários nas aulas de História nessa fase do ensino fundamental, reunindo oito dos treze objetivos propostos. Deles apreende-se a delimitação de conteúdos como Confederação dos Tamoios (1556-1567), Revolta dos Manaó (século XVIII) e movimentos indígenas (século XX) (CHHI7FOA090), junto a outros conteúdos com vistas ao atendimento da Lei 11.645/08 como a Cabanagem (1835-1840), a Balaiada (1838-1841) (CHHI7FOA083) e Quilombo dos Palmares (séculos XVI e XVII) (CHHI7FOA088).

Por esses objetivos, a proposta enseja um ensino de História com vistas ao estudo a partir de categorias, noções e conceitos, tais como protagonismo, resistência, escravidão (CHHI7FOA084), sobretudo no Estado do Grão-Pará e Maranhão entre os séculos XVII e XVIII (CHHI7FOA086). Além de propor, ainda para o 7º ano, o trabalho com a diversidade cultural dos povos originários a partir do estudo das “diversas formas de organização da vida e do trabalho, dos valores e das necessidades de cada grupo”, sem especificar temporalidade, enquanto problematização com vistas à desconstrução de preconceitos e estereótipos (CHHI7FOA093) e práticas de exclusão social (CHHI7FOA094).

A proposta curricular para o 8º ano aposta num ensino de história de viés político ao propor o estudo dos povos indígenas no contexto da Conquista europeia em que as relações interétnicas estabelecidas no início da colonização, sobretudo no Rio de Janeiro, eram pautadas por disputas, tensões, conflitos e negociações (CHHI8FOA101CHHI8FOA102CHHI8FOA108), bem como processos de mudanças e permanências concernentes a eles ao delimitar os períodos colonial, imperial e contemporâneo (CHHI8FOA121). Já o único objetivo de aprendizagem do 9º ano se volta ao trabalho conceitual fechado na questão dos movimentos indígenas e direitos assegurados pelo marco constitucional de 1988 (CHHI9FOA139).

Ressalta-se que essas temáticas não estão atreladas aos conteúdos exclusivos das histórias indígenas, mas compartilham do mesmo status dos conteúdos relativos aos africanos, afrodescendentes, imigrantes, dentre outros. Da mesma forma, tem-se uma quebra, ainda que sutil, na linearidade clássica dos conteúdos do ensino de História, o que não a faz ausente, pelo contrário, o início das abordagens situa-se no século XVI (6º ano) com o desenrolar no século XX (9º ano), ainda que o século XIX não tenha merecido explicitações. Em que pese, a abordagem dessa proposta preliminar para o ensino de História escolar a partir da história do Brasil, as histórias indígenas permaneceriam invisibilizadas, caso fosse homologada, e sua contribuição à pluridiversidade brasileira ficaria relegada a um plano inferior.

O ensino de História escolar proposto na BNCC preliminar causou inúmeras polêmicas em diversos setores e grupos da sociedade brasileira e não apenas entre professores do ensino básico ou do ensino superior e especialistas da área, fato que evidenciou as disputas em torno de qual história ensinar (RIBEIRO JÚNIOR; VALÉRIO, 2017). Nesse sentido, a segunda versão, caracterizada como um retrocesso em relação à anterior, apresentou expressões claras de ruptura com a proposta anterior. Dos onze objetivos de aprendizagem, é perceptível a presença quase total deles no 7º ano (dez) enquanto apenas um foi encontrado no 8º ano.

BNCC Segunda versão - Revisada

Essa versão, revisada, significou um recuo em relação à versão preliminar. Percebe-se a permanência da concepção de História, desde a elaboração dos primeiros currículos de ensino de História no Brasil (1915 e 1931) ao retornar à lista de conteúdos “canônicos” (ABUD, 2017), primar pela “existência de uma dominância da história europeia, cujo sentido unificado engloba e unifica a diversidade de etnias, cultura, grupos e atores sociais” (PEREIRA; RODRIGUES, 2017, p. 41) e pressupor o ensino de toda a história, i.e, do conjunto das experiências humanas.

De maneira geral, a versão revisada apresenta (1º) o uso da periodização clássica quadripartite para a História Geral (História Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea) e para a História do Brasil e da América (Período Colonial e Período Independente com suas subdivisões: Império e República) pautado em marcos divisórios da história política, (2º) a supremacia da história política no seu sentido mais convencional, (3º) a inserção de indígenas e afrodescendentes na perspectiva da história dominante ignorando mulheres e minorias culturais e (4º) a ausência da discussão e eventual combate a temas como racismo e exclusão social entre os temas e objetivos do ensino de História.

Por isso, se constitui numa orientação curricular para o ensino de histórias indígenas altamente clássica, esquemática com enfoques desses conteúdos num espaço de tempo delimitado, a partir da conquista europeia (EF07HI03), com ênfase ao período colonial e contemporâneo, invisibilizando os povos indígenas em outros períodos históricos e espaços do território brasileiro. Embora essa BNCC traga termos como “conquista”, “confrontos”, “etnocídios”(EF07HI06), “resistência”(EF07HI07, EF07HI23, EF07HI24), Confederação dos Tamoios (1556-1567), movimento Levantes dos Tupinambás (1617-1621)(EF07HI17), suas construções frasais são curtas e simplificadas, o que pressupõe uma ruptura com a realidade contemporânea marcada pelo protagonismo crescente do movimento indígena, num posicionamento muito criticado entre os pesquisadores das histórias indígenas que é a noção de “índio congelado”, negando aos povos indígenas da contemporaneidade a atualização de seus modos de vida e suas epistemologias no contexto social, político e cultural brasileiro. Há que se ressaltar um objetivo que problematiza os estereótipos e os preconceitos lançados

sobre esses povos (EF07HI30), bem como a importância da inter/transdisciplinaridade na abordagem desse tipo de conteúdo (EF07HI31).

O objetivo proposto para ser trabalhado no 8º ano visa a questão dos direitos adquiridos a partir da Constituição Federal de 1988, num desligamento total entre os objetivos do 7º ano (que propõe o estudo das histórias indígenas nos séculos XVI e XVII, basicamente), invisibilizando-os nos períodos posteriores até ressurgirem após 1970, aproximadamente.

BNCC Terceira versão - Homologada

Essa versão possui uma abrangência mais ampla em termo de escopo temporal e espacial ao recuar no tempo e incluir os povos pré-colombianos (astecas, maias e incas e os povos indígenas de diversas regiões brasileiras) e suas dinâmicas cosmológicas, territoriais e ambientais nas prescrições curriculares do ensino de História no 6º ano (EF06HI05,EF06HI08), com ênfase aos aspectos sociais, econômicos, epistemológicos e tecnológicos no 7º ano (EF06HI08). Os aspectos políticos também são enfatizados no 7º ano na perspectiva da conquista das Américas desdobradas em relações de “alianças, confrontos e resistências”(EF07HI08, EF07HI10), seus impactos (EF07HI09) concernentes à diversidade étnico-linguística dos povos indígenas distribuídos no território brasileiro em diferentes épocas (EF07HI12). Há de se ressaltar que a BNCC homologada deixa de especificar quais são esses “diferentes impactos”, sobretudo os genocídios decorrentes dessa conquista e invasão quando se inicia a colonização dos territórios e povos americanos.

O 8º ano aborda a política indigenista brasileira focada na tutela dos povos indígenas no final do período colonial, propondo, junto a isso, a problematização de “preconceitos, estereótipos e violências” concernentes aos povos indígenas naquele período e na contemporaneidade (EF08HI14), bem como políticas de extermínio, invisibilidade e silenciamento de memórias e conhecimentos indígenas efetivadas no período imperial a partir de discursos civilizatórios (EF08HI21, EF08HI27).

A sequência orientativa do currículo segue com a história indigenista no 9º ano quando os conteúdos concernentes às histórias indígenas englobam o período republicano, ao longo do século XX, com indicações do estudo de propostas assimilacionistas vigentes em praticamente toda a República, mas que a BNCC homologada delimita até o período de 1964 (EF09HI07), bem como à contestação desse regime político por parte dos povos indígenas brasileiros (EF09HI21).

A continuidade dos estudos prevê o apontamento relativo às demandas dos movimentos indígenas, sobretudo a partir de 1970, cujo debate, imprescindível à manutenção e retomadas epistêmicas dos povos indígenas, cristalizou no marco constitucional de 1988, o reconhecimento da pluridiversidade brasileira (EF09HI08). A última habilidade do 9º ano identificada nessa pesquisa sugere discussões e análises em torno de práticas de violência sofridas por populações marginalizadas “com vistas à tomada de consciência e à construção de uma cultura de paz, empatia e respeito às pessoas” (EF09HI26).

Dessa forma, tem-se uma orientação curricular pautada pela centralidade da história europeia em contraponto com outras regiões do mundo (Américas, África, Oriente), numa sequenciação linear e cronológica em que a história geral (“mundo clássico”, “mundo moderno”, “Modernidade”, “mundo no século XIX”) integra a história do Brasil (“mundo colonial americano”, “Brasil no século XIX”, “República no Brasil”, “Brasil após 1946”). Possibilita uma abordagem dos conteúdos das histórias indígenas antes mesmo da chegada, conquista, invasão e colonização dos europeus nessas regiões, o que faculta ao professor o trabalho sobre os povos indígenas em suas diversas dimensões cosmológicas, linguísticas, políticas, sociais, epistemológicas, tecnológicas, não apenas nos séculos XV-XVI, mas também em períodos anteriores e, claro, ao longo dos últimos 523 anos.

Em se tratando das outras BNCC’s elaboradas, traz um número maior de habilidades (quinze ao todo), distribuídas do 6º ao 9º ano, sendo que a maior quantidade delas se concentra no 7º ano, o que apresenta similaridade com as BNCC’s anteriores. Isso se justifica pelo conteúdo concernente à expansão ultramarina europeia e as relações interétnicas e assimétricas daí estabelecidas no interior de um currículo

que prima pelo “uso da periodização clássica” (ABUD, 2017, p. 22). É uma base curricular mais estruturada pois traz na sua proposta, além das habilidades, as unidades temáticas e os objetos de conhecimento (conteúdos), itens ausentes nas propostas anteriores.

DE QUE FORMA OS POVOS INDÍGENAS FORAM RETRATADOS NO MANUAL DO PROFESSOR PROJETO ARARIBÁ MAIS EM CONTEÚDOS SOBRE A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL?

A obra *Araribá mais: história - manual do professor* é composta de duas partes (comuns em todos os volumes): Orientações Gerais e Orientações Específicas. Na primeira parte, trabalha-se a educação escolar e seus desafios, a formação dos estudantes, a Base Nacional Comum Curricular, os fundamentos teórico-metodológicos da coleção, a estrutura da obra, o processo de avaliação e a bibliografia. Nas orientações específicas, tem-se o Manual do Professor propriamente dito com orientações gerais e específicas da obra, bem como a estrutura do Livro do Estudante, salientando seu alinhamento com a BNCC. Destaca o *Manual do Professor – Digital e os Materiais Digitais Audiovisuais* nele disponíveis e, ainda, os Planos de Desenvolvimento, as Sequências Didáticas e as Propostas de Acompanhamento da Aprendizagem sugeridas.

O conteúdo em análise encontra-se na Unidade IV, *A Independência do Brasil e o Primeiro Reinado*, dividido em três capítulos (*A crise do sistema colonial, Brasil Independente e O Primeiro Reinado*), correspondendo a 20 páginas. Como objetos de conhecimento, a obra aponta: *Rebeliões na América portuguesa: as conjurações mineira e baiana; Os caminhos até a independência do Brasil; A tutela da população indígena, a escravidão dos negros e a tutela dos egressos da escravidão; Brasil: Primeiro Reinado; Políticas de extermínio do indígena durante o Império.*

É perceptível que o fio condutor do texto didático apresentado aos estudantes sintetiza, de modo simplificado, o processo político que resultou na independência do Brasil, em 1822, com ligações em acontecimentos anteriores, como a vinda da família real para a América Portuguesa, em 1808, e posteriores como o Primeiro Reinado e seus desdobramentos: a Constituição de 1824 e a abdicação de d. Pedro I, em 1831. Em todo esse processo, explicitado no Manual, a menção aos povos indígenas é feita apenas no tópico *A formação do Estado Nacional*. Nele, os vários grupos que compõem o território

brasileiro à época, são elencados para informar a respeito dos vários projetos de formação do Estado que insurgiram nas várias regiões da antiga colônia portuguesa. Sobre os povos indígenas o texto afirma:

Uma grande parte da população era composta de pessoas escravizadas. Em algumas regiões, como no norte do território, os indígenas compunham uma população muito grande. Não existia identificação dos grupos indígenas com um ideal nacional. As várias províncias dessa região não tinham entre si uma identidade. Além disso, o norte mantinha poucas relações comerciais e poucos contatos com as províncias centrais do Rio de Janeiro e de São Paulo e ainda menos com as do sul do Império (FERNANDES, 2018, p. 128).

Sem maiores explicitações, o trecho é vago quanto ao tratamento dado à temática, aproximando do que a historiografia recente sobre as histórias e culturas indígenas abordam: a crítica a termos generalizantes em relação aos povos indígenas dado a pluridiversidade étnica e linguística presente no território brasileiro no pré e pós-contato. Nesse sentido, embora seja produzida por um coletivo de profissionais, o texto enquadra em um dos mais graves problemas retratados por Circe Bittencourt com respeito a esse tipo de material didático, que é a forma de apresentação de seus conteúdos.

O conhecimento produzido por ele é categórico, característica perceptível pelo seu discurso unitário e simplificado que reproduz, sem possibilidades de ser contestado, como afirmam vários de seus críticos. Trata-se de textos que dificilmente são passíveis de contestação ou confronto, pois expressam uma “verdade” de maneira bastante impositiva (BITTENCOURT, 2004, p. 313).

Diferentemente, as outras quatro menções aos povos indígenas, nas 20 páginas da unidade, ocorrem em duas atividades propostas (item 3 da página 122 e item 3 da página 131), no box *Os indígenas na Constituição* e na seção *Para Refletir – A política indigenista brasileira do século XIX, após a independência, respeitava os costumes e as tradições dos povos indígenas?*, como se verifica a seguir.

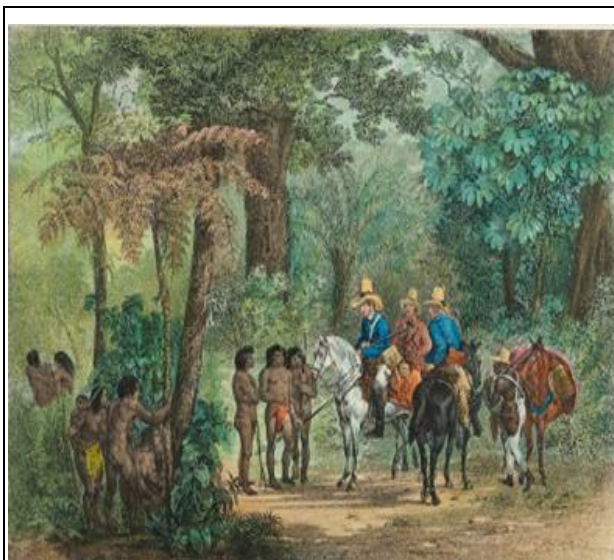
Quadro 1: Primeira atividade em que os indígenas são mencionados

Atividade no livro do estudante	Resposta do Manual do Professor
Você estudou que a independência de diversos países da América ocorreu por meio de conflitos e guerras. A pintura abaixo, feita por Georgina de Albuquerque, representa uma sessão do Conselho de Estado, cinco dias antes da proclamação da independência. Ela expressa algum tipo de conflito? Que hipóteses você consegue elaborar, ao observar a obra, para explicar a forma como se deu o processo de independência do Brasil? Pode-se afirmar que esse processo contou com a participação da população, incluindo os indígenas e os negros?  ALBUQUERQUE, Georgina de. Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência do Brasil. 1922. Óleo sobre tela, 2,1m x 2,65m. Na pintura, a princesa Leopoldina ouve José Bonifácio antes de passar informações sobre a independência a D. Pedro, que estava em São Paulo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	A pintura sugere que o processo de independência ocorreu à margem da população. Nos momentos decisivos, grupos instalados no poder é que decidiram por que e como o processo se daria. Nada sugere a presença ou a participação da população, muito menos do indígena e do negro.

Fonte: FERNANDES, 2018, p. 122.

A análise do conjunto da obra expõe a participação dos múltiplos profissionais imbuídos da tarefa de produção do livro didático, provocando o distanciamento entre o texto principal e os outros elementos inseridos nele (os textos menores dos boxes ou seções no final do capítulo e as atividades). Além disso, é notável a ausência dos resultados das pesquisas concernentes às histórias e culturas indígenas no Manual, sobretudo quando se refere à participação dos indígenas no processo de independência (COSTA, 2021).

Quadro 2:
Box em que os indígenas são trabalhados no contexto da Constituição de 1824



Os indígenas na Constituição

Em 1823, o estadista José Bonifácio apresentou à assembleia um projeto que propunha, basicamente, uma futura integração social dos indígenas por meio da educação, do trabalho, dos casamentos mistos e do convívio com o homem branco. Segundo Bonifácio, esse processo deveria ser conduzido pelo Estado.

A questão indígena ficou excluída da Constituição de 1824. Assim, os indígenas não foram considerados cidadãos, em brasileiros, ficando, portanto, fora dos planos políticos e

sociais do país.

RUGENDAS, Johann Moritz.
Encontro de índios com viajantes europeus. 1827-1835.
Litografia, 21,5cm x 28,8cm.

Fonte: FERNANDES, 2018, p. 126.

O box *Os indígenas na Constituição*, representado pelo Quadro 2, aparece no Manual no contexto constitucional de 1824 e é utilizado para o reforço da não participação indígena na Independência, fato contestado na historiografia.

Quadro 3: Atividade da seção Para refletir

Atividade no livro do estudante	Resposta do Manual do Professor
Ainda em duplas, observe novamente a gravura encontro de índios com Viajantes europeus feita por Rugendas no século XIX e reproduzida na página 126 deste Capítulo. Em 1827, quando a obra começou a ser elaborada (foi concluída em 1835), o Brasil vivia o Primeiro Reinado. Na gravura estão representados os três principais grupos étnicos que formaram o povo brasileiro. Agora, faça o que se pede: a) Reflitam sobre esta afirmação: a independência brasileira não piorou nem melhorou as condições de vida dos negros e indígenas. b) Respondam: Que explicações podem ser dadas para justificar a permanência dessa situação? Como essas condições podem ser observadas na imagem?	a) A independência atendeu aos interesses de grupos da elite econômica e política. b) Resposta pessoal. Indígenas e negros em geral eram vistos como mão de obra e não como pessoas que precisariam eu participar do processo político do país. Na imagem é possível observar que os brancos foram representados montados em cavalos e bem vestidos em posição privilegiada se comparados aos indígenas, negros e mestiços, representados com pés descalços, com poucas roupas, alguns com expressão acuada e um deles conduzindo mula.

Fonte: FERNANDES, 2018, p. 126.

Na seção *Para Refletir*, anteriormente mencionada, o intuito dos/das autores/as da obra é proporcionar aos estudantes a reflexão “sobre a construção da nação brasileira após a independência” e a compreensão do “papel reservado aos indígenas em toda essa história” (FERNANDES, 2018, p. 131), a partir da política indigenista no século XIX. Para isso, trabalham a resistência desses povos ao afirmarem que

Apesar do completo desrespeito à cultura indígena, muitos povos resistiam: os grupos aldeados, por exemplo, encaminhavam petições ao governo mostrando que permaneciam nas aldeias, reivindicando direitos coletivos e afirmando sua identidade indígena (FERNANDES, 2018, p. 132).

Numa trajetória de longa duração, evoca a Constituição de 1988 como um divisor de águas no sentido de provocar mudanças significativas para os povos indígenas, pois O direito dos indígenas às terras tradicionalmente habitadas por eles foi formalizado. Reconheceu-se também a importância da terra e seus recursos para a preservação física e cultural desses povos. A partir de então, a política indigenista brasileira começou a mudar (FERNANDES, 2018, p. 133).

Observamos, portanto, a incidência de textos paralelos, um que é o principal e afirma a não participação dos povos indígenas no processo de independência e outro que aponta à presença indígena nos contextos históricos da transição Colônia-Império e República a partir das Constituições de 1824 e 1988. Embora não se oponham entre si, a segunda proposta denota uma aproximação à Nova História Indígena ao referenciar bibliografias correlacionadas, por meio de citações breves ou sugestões de leitura para o/a docente⁶, denotando conhecê-la. Entretanto, é possível inferir do Manual em análise uma educação do olhar direcionado aos povos indígenas no passado e no presente. No passado, ao reproduzir imagens em que eles aparecem nus e, de certa forma, inseridos nas selvas, como expresso no uso da imagem produzida por Rugendas na primeira metade do século XIX e, dessa forma, apontando para um possível distanciamento dos indígenas do desenrolar do processo de independência e, no

⁶ As bibliografias citadas no Manual do Professor são: ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Os índios na História do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. Revista História Hoje, São Paulo, v. 1, n. 2, 2012. p. 30 e SPOSITO, Fernanda. Nem cidadãos, nem brasileiros: indígenas na formação do Estado nacional brasileiro e conflitos na província de São Paulo (1822-1845). São Paulo: Alameda, 2012.

presente, ao conquistar direitos constitucionalmente garantidos em 1988, sem mencionar o protagonismo do movimento indígena nessas conquistas. De certa maneira, essa educação do olhar reproduz a imagem dos indígenas como sujeitos passivos aos acontecimentos sócio-políticos e econômicos do Brasil. Embora resistindo, mas distantes, tendo em vista que o texto didático, da forma como foi redigido, aponta tanto a exclusão (em 1824), quanto a inclusão (em 1988) como ação do Estado e não em decorrência da participação efetiva deles.⁷

O QUE CONSIDERAR, FINALMENTE?

Ao vislumbrar análise em torno da BNCC e do Manual do Professor Araribá Mais (8º ano), depreende-se várias possibilidades, nos limites impostos pela orientação curricular, ao professor de História na educação básica. São elas: (1º) as possibilidades do trabalho com as noções de tempo, problematizando-o a partir de experiências outras vivenciadas pelos povos indígenas (PEREIRA; PAIM, 2018); (2º) a abordagem de aspectos das histórias indígenas desde os debates propostos pela Nova História Indígena (ALMEIDA, 2010), caracterizada pelo deslocamento dos sujeitos indígenas como passivos ou vítimas da colonização à uma posição em que eles são protagonistas em relações interétnicas assimétricas, sobretudo, conscientes das negociações necessárias num contexto altamente desfavorável; (3º) a possibilidade de trabalho

⁷ Para consultar pesquisas sobre as imagens dos indígenas reproduzidas em livros didáticos e a temática indígena em outros níveis da educação básica, ver: MONTEIRO, Diogo Francisco Cruz. *Indígenas e Iconografia Didática: a imagem dos índios nos manuais de História do Programa Nacional do Livro Didático*. Jundiaí, Paco Editorial, 2014 e Silva, Maria da Penha da. *A temática indígena nos anos iniciais do ensino fundamental: um estudo das práticas curriculares docentes em Pesqueira - PE*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea, 2015.

inter/transdisciplinar concernente à diversidade étnica e linguística do país de maneira diacrônica e sincrônica, dado o elevado grau de “desconhecimento” das histórias de inúmeros povos indígenas anteriores à invasão europeia; (4º) a problematização de concepções cristalizadas na sociedade brasileira com vistas ao combate ao racismo, aos preconceitos e às invisibilizações sofridos pelos povos indígenas; e (5º) a desconstrução de preconceitos, estereótipos e práticas de exclusão social vinculadas às histórias desses povos (BICALHO, 2022).

Enfim, remontar à análise dos documentos oficiais propostos para balizar os currículos da educação básica e materiais didáticos relativo à diversidade indígena e como essa diversidade indígena surge em cada um deles cumpre uma função social importante, sobretudo na formação inicial e continuada de professores de História e áreas afins que atuarão em diversas escolas em todo o país. Além de integrar debates de relevância à pesquisa acadêmica e educacional, seja em relação à diversidade cultural no Brasil, seja em relação às histórias indígenas (in)visibilizadas nos currículos escolares denotando a necessidade de reescrita das histórias produzidas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na História do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo**. Revista História Hoje, São Paulo, v. 1, n. 2, 2012. p. 30

ABUD, Katia Maria. **Ensino de História e Base Nacional Comum Curricular: desafios incertezas e possibilidades**. In: RIBEIRO JUNIOR, Halferd Carlos; VALÉRIO, Mairon Escorsi (Orgs). Ensino de História e currículo: reflexões sobre a Base Nacional Comum Curricular, formação de professores e prática de ensino. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2017, p. 13-26.

AZEVEDO, Marta Maria. O censo 2010 e os povos indígenas. In: **Povos indígenas no Brasil: 1991-1995**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000, p. 45-48.

BANIWA, Gersem. **O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. LACED/Museu Nacional, 2006, p. 31.

BICALHO, Poliene. **Desconstruindo o racismo contra os povos indígenas no Brasil** (org). Curitiba: CRV, 2022.

BITTENCOURT, Circe. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. São Paulo, Cortez, 2004.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **História das populações indígenas na escola: memórias e esquecimentos**. In: PEREIRA, Amilcar Araujo; MONTEIRO, Ana Maria (Orgs.). Ensino de histórias afro-brasileiras e indígenas. Rio de Janeiro: Pallas, 2013. p. 101-132.

BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. In: **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 69-90.

BRASIL. **LEI Nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 13 fev. 2017.

BRASIL. **Diretrizes Operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica**, em decorrência da Lei nº 11.645/2008. Parecer CNE/CEB nº 14/2015. Acessado em: 18 de junho de 2020. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=27591-pareceres-da-camara-de-educacao-basica-14-2015-pdf&category_slug=novembro-2015-pdf&Itemid=30192.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/base/para-que>. Acesso em: 12 jul. 2016.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Proposta Preliminar. 2ª edição revista. 2016.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular: educação é a base.** 2018. Acessado em 05 de agosto de 2020. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf.

BRASIL. Ministério da Educação. **PNLD 2020: história – guia de livros didáticos/** Ministério da Educação – Secretaria de Educação Básica – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2019. Disponível em: acesso em: 28 nov. 2022.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Introdução a uma história indígena. In: CARNEIRO DA CUNHA (Org). **História dos índios no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultural: FAPESP, 1992, p. 9-24.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura; STEIL, Carlos Alberto. **Percepção e ambiente: aportes para uma epistemologia ecológica.** Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental, v. especial, p. 59-79, 2013.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Lugares de ilustración. Discurso colonial y geopolíticas del conocimiento en el siglo de las luces.** In: *La hybridación del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 1a ed. -- Bogotá: Editorial Pontificia, Universidad Javeriana, p. 11-64, 2005.

CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. **Etno-história e história indígena: questões sobre conceitos, métodos e relevância de pesquisa.** História (São Paulo) v.30, n.1, p. 349-371, jan/jun 2011.

CHAIM, Marivone Matos. **Aldeamentos indígenas: Goiás (1749-1811).** São Paulo: Nobel, 1983.

COSTA, João Paulo Peixoto. **Independência e cidadania: povos indígenas e o advento do liberalismo no Ceará.** Acervo: Revista do Arquivo Nacional, v. 34, p. 1-21, 2021.

DUNCK-CINTRA, Ema Marta; BARRETOS, Euder Arrais; NAZÁRIO, Maria de Lurdes. Diversidade étnica e cultural indígena brasileira: discussões importantes no contexto da educação básica da escola não-indígena. In: PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; NAZÁRIO, Maria de Lurdes; DUNCK-CINTRA, Ema Marta (Org). **Diversidade cultural indígena brasileira e reflexões no contexto da educação básica.** Goiânia, Editora Espaço Acadêmico, 2016, p. 125-145.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FERNANDES, Ana Cláudia (Ed. Responsável). **Araribá Mais: História – Manual do Professor.** São Paulo, Moderna, 2018.

FONSECA, Selva Guimarães. **Caminhos da história ensinada.** Campinas, SP, Papirus, 1993, p. 51-53.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Características gerais dos indígenas: resultados do universo.** Rio de Janeiro, 2012.

MARIN, Joel Orlando Bevilaqua. **A formação de trabalhadores brasileiros: a experiência do Colégio Isabel**. História Unisinos. 13(2):154-167, Maio/Agosto 2009.

MARTINS, Maria do Carmo. **Paradoxos entre políticas e a construção do coletivo: currículo e a história ensinada**. In: RIBEIRO JUNIOR, Halferd Carlos; VALÉRIO, Mairon Escorsi (Orgs). Ensino de História e currículo: reflexões sobre a Base Nacional Comum Curricular, formação de professores e prática de ensino. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2017, p. 47-65.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Ediciones del Signo, Argentina, 2010. In: BLANCO, Juan. **Cartografía Del pensamiento latinoamericano contemporáneo: una introducción**. Cuadernos Winaq. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. 2009, p. 25-46. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/2013/Cartografia/01.pdf>. Acesso em: 21 out. 2014.

MONTEIRO, Diogo Francisco Cruz. **Indígenas e Iconografia Didática: a imagem dos índios nos manuais de História do Programa Nacional do Livro Didático**. Jundiaí, Paco Editorial, 2014.

NAZARENO, Elias. História, tempo e lugar entre o povo indígena Bero Biawa Mahãdu (Javaé): a partir da interculturalidade crítica, da decolonialidade e do enfoque enactivo. In: OLIVEIRA, Marcos de Jesus (Org.). **Direitos humanos e pluriversalidade: conexões temáticas**. 1ª ed. Curitiba: Editora Prismas Ltda, 2017, v. 01, p. 85-118.

NAZARENO, Elias; ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves Araújo. **História e diversidade cultural indígena na Base Nacional Comum Curricular (2015-2017)**. Revista Temporis[ação], v.18, n.1, jan./jun., 2018, ano 21, p.35-60.

NAZARENO, Elias; CARDOSO, Ludimila Stival. **Crítica ao dualismo ontológico racionalista ocidental a partir da decolonialidade e da enación**. Fragmentos de cultura, Goiânia, Goiânia, v. 23, n. 3, p. 245-254, jul./set. 2013.

PALACIN, Luis. **A Ausência do Índio na Memória Goiana**. Ciências Humanas em Revista, 3 (1/2) 59-70, jan./dez. 1992.

PEREIRA, N. M.; PAIM, E. A. **Para pensar o ensino de história e os passados sensíveis: contribuições do pensamento decolonial**. Educação e Filosofia, 32(66), 1229-1253, 2018. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v32n66a2018-11>. Acesso em: 01 de mai. 2021.

RIBEIRO JUNIOR, Halferd Carlos; VALÉRIO, Mairon Escorsi (Orgs). **Ensino de História e currículo: reflexões sobre a Base Nacional Comum Curricular, formação de professores e prática de ensino**. Jundiaí-SP, Paco Editorial, 2017.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. **A caminhada de Tanyxiwé: uma teoria Javaé da História**. Tese (doutorado). 2008. Tese de doutorado em Antropologia. Chicago, 2008.

SANTOS, Rodrigo Martins dos. **O gê dos gerais: elementos de cartografia para a etno-história do planalto central: contribuição à antropogeografia do cerrado**. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Centro de Desenvolvimento Sustentável, 2013.

SILVA, Edson. **Os povos indígenas e o ensino: reflexões e questionamentos às práticas pedagógicas**. Tópicos Educacionais, Recife, v. 23, n.2, p. 089-105, jul/dez. 2017.

SILVA E SOUSA, Luiz Antonio da. **Memoria sobre o descobrimento, governo, população, e cousas mais notaveis da Capitania de Goyaz**. Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, tomo XII, 4º trimestre de 1849, p. 429-510. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva. [2ª. edição 1872].

SILVA, Giovani José da. Ensino de história indígena. In: WITTMANN, Luisa Tombini (org). **Ensino (d)e história indígena**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015, p. 21-46.

SILVA, Lorrane Gomes; LIMA, Sélvia Carneiro de; SOUZA, Edevaldo Aparecido de. Povos **Karajá, Tapuio e Avá-Canoeiro: desafios de (re)existência**. Revista Temporis [ação]. v.18, n.1, jan./jun., 2018, ano 21, p. 146-171.

SILVA, Maria da Penha da. **A temática indígena nos anos iniciais do ensino fundamental: um estudo das práticas curriculares docentes em Pesqueira - PE**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea, 2015.

SPOSITO, Fernanda. **Nem cidadãos, nem brasileiros: indígenas na formação do Estado nacional brasileiro e conflitos na província de São Paulo (1822-1845)**. São Paulo: Alameda, 2012.

THIAGO, Elisa Maria Costa Pereira de S. **O texto multimodal de autoria indígena: narrativa, lugar e interculturalidade**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, 2007.

TORAL, André. **Cosmologia e sociedade Karajá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. História indígena: 500 anos de povoamento. In: **Brasil: 500 anos de povoamento**. IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Rio de Janeiro, IBGE, 2007, p. 35-59.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana**. Barcelona, Espanha: Editorial Gedisa S.A, 1992.

WALSH, Catherine (Org). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013, p. 23-68. Serie Pensamientodecolonial.



Rosarita Fleury

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage de memória - 0,70 x 0,50 cm

O PERIGO INDÍGENA NA FUNDAMENTAÇÃO DO DISCURSO DA DECADÊNCIA NA CONQUISTA DO SERTÃO DE AMARO LEITE, NO SÉCULO XIX

THE INDIGENOUS DANGER IN THE FOUNDATION OF THE DISCOURSE OF DECADENCE
IN THE CONQUEST OF THE SERTÃO OF AMARO LEITE, IN THE NINETEENTH CENTURY

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377777>

Envio: 29/11/2022 ♦ Aceite: 15/06/2023

Maria Juliana de Freitas Almeida



Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, TECCER/UEG. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG). Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Campus Norte/UnU Porangatu) e da rede municipal de ensino de Porangatu/GO.

RESUMO

Neste artigo procuramos demonstrar como as narrativas sobre a Província de Goiás, que relacionavam a conquista dos povos indígenas ao fim da crise econômica, estavam presentes nas diversas localidades e grupos sociais, inclusive no Sertão de Amaro Leite, e como estas narrativas foram determinantes para a escolha e implantação da colonização militar na região, ação que impactou diretamente aos povos indígenas que ali habitavam, e possibilitou a conquista do seu território.

PALAVRAS-CHAVE: Província de Goiás; Século XIX; Discurso da Decadência; Colonização Militar; Sertão de Amaro Leite.

ABSTRACT

In this article we try to demonstrate how the narratives about the Province of Goiás, which related the conquest of indigenous peoples to the end of the economic crisis, were present in the various localities and social groups, including in the Sertão de Amaro Leite, and how these narratives were determinant for the choice and implementation of military colonization in the region, an action that directly impacted the indigenous peoples who lived there, and enabled the conquest of its territory.

KEYWORDS: Province of Goiás; 19th Century; Discourse of Decay; Military Colonization; Sertão Amaro Leite.

INTRODUÇÃO

A implantação do projeto de Colonização Militar¹ na Província de Goiás ocorreu em 1850, mediante a fundação dos primeiros presídios coloniais às margens do Rio Araguaia. Estas instituições visavam à proteção deste rio garantindo a sua navegabilidade desde o Pará, até próximo à capital, seriam responsáveis pela “pacificação” dos povos indígenas e o fornecimento de víveres e remeiros².

Em 1854, uma nova linha de presídios foi criada: a Linha do Tocantins, com a fundação de três presídios militares no Sertão de Amaro Leite³. Nesta nova linha chama a atenção o fato de que os presídios foram implantados nas margens dos afluentes deste rio, enquanto os presídios da Linha do Araguaia estavam localizados diretamente nas margens do rio. Paula (1972) entende a implantação do projeto de Colonização Militar em Goiás como fruto de adaptações impostas pelo meio e/ou por interesses pessoais:

[Os presídios do Tocantins e os do Araguaia] não foram e nem poderiam ter sido os únicos núcleos de colonização implantados na longínqua e agressiva área. Alguns se lhes antecederam, outros tiveram vida efêmera. Alguns, em expressivo percentual, fecundaram a terra goiana e hoje são municípios e cidades goianas. Estes e aqueles marcados por problemática mobilidade, pois eram transferidos, agrupados, extintos, recriados. E assim acontecia sob o denominador comum de uma legislação prodiga em Avisos, Atos, Decretos, instruções que talvez servisse para encobrir interesses pessoais, como no caso da política do Presidente Francisco Mariani que houve por bem abandonar os presídios do Araguaia, pelos ainda embrionários da bacia do Tocantins (PAULA, 1972, p. 27-28).

Os presídios do Tocantins tinham como objetivo conquistar os territórios do Sertão de Amaro Leite, então sob o domínio dos Avá-Canoeiro, e assim garantir a continuidade da navegação daquele rio, além da criação e manutenção de uma rota terrestre que garantisse o escoamento de gêneros vindos do Pará para o abastecimento de toda a Província; ou seja, existia uma narrativa que vislumbrava um futuro de prosperidade e riqueza e que exigia intervenção do governo para que se efetivasse.

¹ Sobre a Colonização Militar, ver: WOOD, 1972.

² Sobre a implantação dos presídios militares, em virtude do Projeto de Colonização Militar, ver: PAULA, 1972.

³ Sobre o Sertão de Amaro Leite, ver: ALMEIDA, 2016.

CONQUISTA E DECADÊNCIA NAS NARRATIVAS OITOCENTISTAS

A professora Martha Victor Vieira, no artigo *A conquista dos povos indígenas e o discurso da decadência nas narrativas de Goiás oitocentista* (2018), procurou demonstrar a existência de narrativas sobre Goiás que relacionam a conquista dos povos indígenas com a necessidade de promover o desenvolvimento e superar a situação de “decadência” da Província.

Um aspecto marcante das narrativas que circularam sobre a província de Goiás, no século XIX, é o famigerado discurso da decadência. Este discurso está na literatura de viagem, nos documentos oficiais, na imprensa goiana e nas memórias feitas pelos contemporâneos. Nota-se, nessas narrativas, que as causas da decadência estão associadas a três fatores fundamentais: a crise da mineração, a presença indígena e a dificuldade de comunicação, devido à distância e o isolamento (VIEIRA, 2018, p.170).

A princípio, não era um objetivo da autora entrar no mérito da discussão historiográfica a respeito da tese sobre a decadência, e sim, compreender o uso político do conceito pelas autoridades imperiais, com vistas a promover o desenvolvimento: “(...) algumas nuances precisam ser destacadas, porque os atores que usavam este argumento tinham finalidades semelhantes, que era o melhoramento da província, mas defendiam meios diferentes para atingir esta meta” (VIEIRA, 2018, p. 171). Para sua análise, a pesquisadora buscou os escritos de Luiz Antônio da Silva e Souza e de José Martins Pereira de Alencastre, que ela classificou como “escritos fundacionais” da história goiana:

(...) “os discursos fundadores são aqueles que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo” de um país, sendo incorporados à memória nacional. Os discursos fundadores conferem sentido aos fatos que, ao serem apropriados, produzem “(...) o efeito familiar, do evidente, do que só pode ser assim”. Muitos relatos, ao reunirem, de forma inédita, informações oficiais e memórias relativas à determinada região ou período, transformaram-se em “discursos fundadores”, porque fornecem uma chave de leitura histórica e porque atribuem sentido a um emaranhado de fatos (ORLANDI, 2003 *apud* VIEIRA, 2018, p. 172, *aspas no original*).

Os documentos analisados pela autora corroboram a ideia de que a população indígena, com suas incursões, “estaria contribuindo para a decadência da província, na medida em que impedia a navegação dos rios Tocantins e Araguaia e prejudicava o comércio, a agricultura, a criação de gado e a mineração, levando a população a abandonar a sua casa” (VIEIRA, 2018, p. 180).

Na análise de Vieira (2018), o desejo de integrar a Província de Goiás aos projetos do governo central fazia com que a elite dirigente⁴ e os representantes do governo imperial enfatizassem o discurso da crise econômica, com destaque para a associação entre a necessidade de conquista dos povos indígenas, para a promoção do desenvolvimento local.

A associação entre a necessidade de conquistar os povos indígenas e o desenvolvimento da província não estava circunscrita apenas aos “escritos fundacionais”, aos membros da elite dirigente ou ao centro administrativo; observamos que a mesma estava disseminada por diferentes grupos e localidades, ou seja, havia uma intercambialidade do discurso, como evidencia alguns documentos que analisaremos a seguir.

Da mesma forma que Vieira (2018) atribui aos discursos de Souza e Silva e Alencastre o caráter de fundacionais para a província, podemos afirmar que cada região também guardava as suas narrativas fundadoras que eram compartilhadas pela oralidade. Destacam-se os registros do médico Johann Emanuel Pohl (1976) que reuniu alguns destes relatos em suas andanças por Goiás e pode tecer observações sobre as relações entre indígenas e não indígenas, destacando especialmente a associação entre a presença indígena e a “decadência” da capitania/província:

(...) Os colonos brasileiros descrevem as terras desses índios como muito férteis e auríferas. (...) Com olhos cúpidos, encaram esses colonos as posses dos índios em geral, e de sua apropriação esperam abundantes riquezas. Ouvem-se constantemente reclamações de que os índios, que já foram empurrados da maior parte do Brasil, possuem as melhores terras e devem ser aniquilados e que o Rei deveria enviar auxílios para a exterminação desses bichos (é este o nome que dão aos

⁴ Vieira (2016, p. 447-448) considera a elite como um grupo heterogêneo e oscilante, e que, dentro deste grupo minoritário exista uma sub divisão, a elite dirigente, grupo que “detinha o poder de mando e atuava na esfera política de Goiás na primeira metade do século XIX”.

pobres índios). Que eles eram uma praga para a humanidade e que só com o seu extermínio total poderia o Rei satisfazer e enriquecer os seus súditos. Escutam-se tais opiniões em todo o norte de Goiás mesmo entre sacerdotes ilustrados (POHL, 1976, p. 213).

Entre as regiões que no século XIX eram ditas como “decadentes” se destaca grande parte da região central da Província, conhecido como Sertão de Amaro Leite. Nesta região é possível observar a presença deste discurso: o antes de fausto e o presente de pobreza, medo e decadência.

Esta dicotomia está presente na carta endereçada ao redator da *Matutina Meyapontense*⁵, publicada em 12 de junho de 1833, assinada com o pseudônimo *O Velho do Sertão*. Nesta carta o autor evidencia duas situações: o passado de prosperidade e o presente decadente: “campos povoados de gado de mais de sessenta fazendas” que haviam florescido graças à intervenção do Capitão General Tristão da Cunha Menezes que havia feito “cessar as hostilidades por algum tempo”; e o presente quando as fazendas estavam reduzidas a “taperas”, devido aos “ataques dos canoeiros” que cometiam inúmeras “barbaridades”, promovendo roubos, mortes e sequestros obrigando o abandono das fazendas.

Narrativa semelhante pode ser encontrada em um documento do acervo do Arquivo Histórico de Goiás, na Caixa de Mara Rosa (Amaro Leite), com sete páginas, dividido em duas partes: a primeira é uma carta enviada ao Governo da Província de Goiás, com quatro páginas, seguida de um “Plano para a catequese do índio Canoeiro e Xavante”⁶, com outras três páginas, datadas de 25 de abril de 1842, escrito pelo Tenente Francisco Jozé Dutra.

Sobre os autores dos documentos apresentados, pouco se sabe: a segunda foi escrita por um Tenente que, muito provavelmente tratava-se de um membro da Guarda

⁵ MATUTINA MEYAPONTENSE. 12 de junho de 1833. (Cd Room: Agepel)

⁶ AHG Caixa Mara Rosa (Amaro Leite). *Plano para a catequese do Índio Canoeiro e Xavante*, de Francisco Jozé Dutra (1842). [cópia gentilmente digitalizada e cedida à pesquisadora pelos servidores do AHG, em novembro de 2021].

Nacional⁷, “a distribuição de patentes da milícia era um fator de distinção da elite local, atribuindo-lhe destaque e prestígio, possibilitando-lhe, portanto, um meio eficiente de dominação política” (SALDANHA, 2004, p. 18). Ambos eram proprietários de terras: “para os fazendeiros, ser senhor e possuidor de terras implicava a capacidade de exercer o domínio sobre as terras e sobre os homens que ali cultivavam (escravos, moradores e arrendatários)” (MOTTA, 1998, *apud* SILVA, 2000, s.p.).

Os dois fazendeiros, de forma semelhante, expunham a situação dos habitantes do Sertão de Amaro Leite que segundo eles estavam sofrendo com as hostilidades praticadas pelos indígenas da região, *O Velho do Sertão* enfatiza a forma como os indígenas amedrontam a população “matando e cometendo barbaridades”, mantinham a população em constante estado de terror com suas investidas sobre os povoados e fazendas, e em um destes “ataques” haviam matado um casal em Amaro Leite, mutilaram o corpo da mulher e sequestraram duas crianças.

Ambos concordavam que, diante da insegurança reinante e da falta de respostas do governo, muitos habitantes se viam obrigados a abandonar suas fazendas para proteger suas vidas, o que provocava ainda mais prejuízos especialmente para a Província com sua economia tão fragilizada.

Para demonstrar tais danos, naquele momento e no futuro, o Tenente-fazendeiro se esmerou em enumerar as qualidades do Sertão, afirmando-o como possuidor de “um solo mil vezes abençoado quer por suas ricas mattas e pastagens, quer pelos Rios que o cercão quase todos navegáveis e piscozos além de encerrar em si um imenso Thesouro de oiro, diamantes, Pérolas (sic.) e outras diversas preciosidades do Reino Mineral” (DUTRA, 1842, p. 1).

⁷ “Criada em 1831, em substituição aos extintos Corpos de Milícias dos Guardas Nacionais e Ordenanças, era, segundo a lei que a criou, uma organização permanente, com atuação dentro e fora dos municípios, em destacamentos à disposição dos juízes de paz, criminais, presidentes de províncias e ministro da Justiça mediante requisição da autoridade civil, era obrigatório a todos os homens entre dezoito e cinquenta anos” (SODRÉ, 1968, p. 116-126).

Enfatiza que todas estas riquezas e benções estavam ameaçadas, caso o governo continuasse a demorar ou se omitir a atender às demandas dos seus habitantes:

Não he desconhecido pelo Governo da Província que muitas fazendas têm sido completamente arrazadas pelo Gentio, não deixando pedra sobre pedra; não he desconhecido a particular ferocidade do Canoeiro, que tem chegado a ponto de lançar fogo as fazendas por eles atacadas, e reduzir tudo a cinzas (...) (DUTRA, 1842, p. 1).

Assim como *O Velho do Sertão*, o tenente lembra que as iniciativas particulares não foram e não seriam suficientes para a solução do “problema”, sendo necessária a ajuda do Governo da Província, que também seria beneficiada: “se acazo se conseguir, que sejam desinfestado da Gentilidade, eles [os sertões] se povoarão espantosamente, em pouco tempo a Província não só reaverá a despesa que se fizer com a catequese, como verá aumentar-se consideravelmente sua Receita (...)” (DUTRA, 1842, p. 2).

Neste caso, o fazendeiro pedia auxílio do Governo para uma grande expedição, formada por três Bandeiras a fim de “convencer” os indígenas a aceitarem a catequese: “estas Bandeiras terão, por fim, a Cathequese do Indio Canoeiro e Chavante a qual se procurará conseguir por meio dos Intérpretes e Brindes não se empregando força alguma contra o Gentio, salvo no caso d’agregação ou reistencia” (DUTRA, 1842, p. 5).

Nos documentos apresentados, observa-se, a partir das narrativas dos autores, tentativas de convencer as autoridades da necessidade de intervenção no Sertão de Amaro Leite, demonstrando como a conquista dos povos indígenas da região apontava caminhos para superar a situação de crise na qual se encontrava a Província.

A estratégia da inclusão transformava a paisagem-natureza em elemento inexorável de um destino manifesto, potência que se transfiguraria em ato, como obra do Estado. Aos que acompanham o relato da crise chega a surpreender o esforço hercúleo de transpor as dificuldades da navegação dos rios que ligariam regiões despovoadas e pobres. Aparentemente ligava-se o nada a lugar-nenhum, para além dos dados econômicos é preciso estar atento às representações que instauram um sentido diverso para o enfrentamento da crise (SANDES, 2001, p. 22).

Na tentativa de chamar a atenção do Governo, tanto *O Velho do Sertão*, quanto Dutra, utilizam argumentos sobre o Sertão de Amaro Leite que não eram originais, pelo contrário, estavam presentes nos relatos daqueles que o antecederam, como de Pohl e Cunha Mattos (ALMEIDA, 2016), entre outros e, também, daqueles que o sucederam, como de alguns presidentes da Província. Assim, destacavam: solo fértil, clima saudável, abundância de água, campos naturalmente propícios para a criação de gado e grandes riquezas minerais. O potencial da região e a “periculosidade” dos indígenas eram superestimados.

Noé Freire Sandes (2001, p. 21) afirma que, para compreender a crise, é preciso um “(...) olhar atento à constituição da narrativa histórica, descortinando estratégias discursivas e simbólicas que sugerem a elaboração de projetos de integração da região” e prossegue ressaltando que “(...) o discurso da exageração, tão comum aos cronistas do século XIX, definia uma estratégia de inclusão do chamado sertão ao poderoso braço do Estado. Incluir, integrar, exagerar foram estratégias políticas presentes em Goiás, em boa parte do século XIX e XX” (SANDES, 2001, p. 22).

O Velho do Sertão (1833) e Dutra (1842) utilizaram argumentos que associam a situação de crise econômica da Província com a presença dos povos indígenas, tais como observados por Vieira (2018), nos “escritos fundacionais” juntamente com a estratégia do exagero como destaca Sandes (2001) que está presente também nos relatos de outros, como os viajantes europeus, militares e governantes, que escreveram sobre a Província de Goiás. Os argumentos apontam para a necessidade de intervenção do governo para a conquista do Sertão de Amaro Leite.

Segundo Carlos Fausto (1999), “conquista” é o termo que melhor caracteriza as relações com os povos nativos da América, desde os anos iniciais da chegada dos portugueses, posto que qualquer outro, como “descobrimento”, seria um eufemismo. Ainda segundo Fausto “as terras que viriam a ser o território do Brasil foram conquistadas aos povos indígenas, sendo primeiro despovoadas e depois repovoadas”

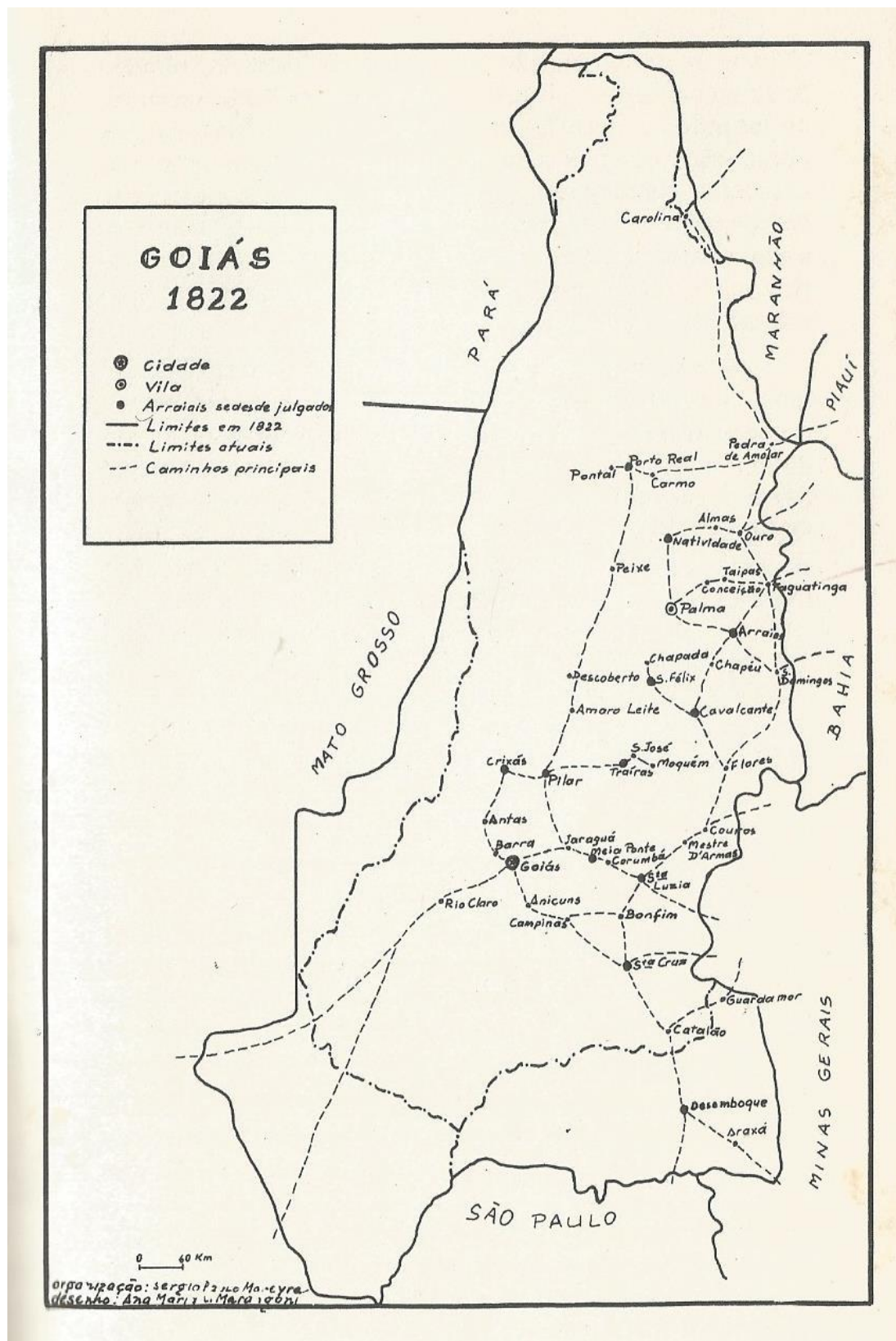
(1999, p. 3). Em grande parte, isso acontecia, segundo o autor, pelo fato de os povos indígenas não serem vistos como sujeitos, mas como parte da paisagem que se objetiva dominar/conquistar (FAUSTO, 1999).

No caso brasileiro, podemos falar em conquistas dadas às proporções monumentais para o processo, com duração aproximada de cinco séculos, com objetivos de apropriação de corpos como força de trabalho e/ou de riquezas. Conquistar, portanto, é também despovoar, pela apropriação dos corpos enquanto mão de obra, ou pela extinção dos corpos através de ações que tenham a morte física como resultado; como também repovoar para obtenção de riquezas, terras, minérios, entre outros (FAUSTO, 1999).

A “conquista” do Sertão de Amaro Leite era estratégica em função de sua centralidade, uma vez que o poder emanado da capital era amortecido neste grande “vazio”, além disso, a distância entre o Sul e o Norte da província poderia ser reduzida em até nove dias de marcha (CUNHA MATOS, 2004, p. 279).

Abaixo, na figura 1, podemos observar a localização e a estrada do Sertão, também chamada Estrada do Norte, conforme descrita por Cunha Mattos: partindo da Cidade de Goiás, rumo ao norte passando por Crixás, Pilar, Amaro Leite, Descoberto da Piedade, Peixe e chegando a Porto Real (CUNHA MATOS, 2004, p. 273-279).

Figura 1 – A Estrada do Norte



Fonte: MOREYRA, 1972, p. 253.

Para além da questão estratégica, a conquista dos povos indígenas que habitavam aquele território iria disponibilizar uma grande extensão de terras para a implantação de fazendas de criar e plantações, juntamente com o desejo de transformar os indígenas em mão de obra substituta ao escravizado.

Desde o final século XVIII foi iniciado o processo que culminaria na “conquista, despovoamento e repovoamento” do Sertão de Amaro Leite, iniciado com a implantação do aldeamento Carretão de Pedro III que, em janeiro de 1788, recebeu um grupo de mais de três mil indígenas Xavante (ALENCASTRE, 1979). Este fato é o marco do início de ações sistemáticas empreendidas pelo poder oficial para a conquista da região.

Após esta ação inaugural, outras de menor envergadura continuaram acontecendo na primeira metade do século XIX, com o objetivo de incentivar que grupos maiores de colonos passassem a habitar a região, assim como aumentar o controle governamental. Dentre essas ações, podemos pontuar: a transferência administrativa do Sertão de Amaro Leite da Comarca do Norte (município de Traíras) para a Comarca do Sul, subordinando-o ao município de Pilar; a preocupação em manter e conservar a Estrada do Norte (que ligava a capital a Porto Imperial); a criação de escolas e linhas de correios; o incentivo à navegação dos Rios, dentre outras. Em 1854, houve uma nova medida que geraria grande impacto sobre a região: a autorização do Governo Imperial para que fossem implantados os Presídios Militares, vinculados ao projeto de Colonização Militar no Sertão de Amaro Leite (ALMEIDA, 2016).

UM TERRITÓRIO A DESPOVOAR

No caso específico do Sertão de Amaro Leite, Almeida (2016) afirma a existência de uma “construção ideológica”, que daria legitimidade à conquista reunindo elementos como a denominação Sertão, a presença dos Avá-Canoeiro e a grande fertilidade das terras.

(...) a mera qualificação de uma localidade como sertão já revela a existência de olhares externos que lhe ambicionam, que ali identificam espaços a serem conquistados, lugares para a expansão futura da economia e/ou domínio político. Transformar estes fundos territoriais em território usado é uma diretriz que atravessa a formação histórica do Brasil, alçando-se mesmo à condição de um projeto estatal-nacional básico do país. No período imperial, os sertões brasileiros foram definidos como *locus* da barbárie, sendo sua apropriação legitimada como uma obra de civilização (MORAES, 2003, p.5).

A conquista do Sertão de Amaro Leite passava, necessariamente, pela conquista dos povos indígenas que o habitavam. Os Xavante, após a experiência do aldeamento do Carretão, voltaram a se dispersar em seus antigos territórios e, após aproximadamente duas décadas, começam o processo de migração para a então Província de Mato Grosso, em uma tentativa de se isolarem. Em 1856, este processo já estaria concluído conforme Silva (2013).

Os *Canoeiros*⁸ aparecem tardiamente na história de Goiás, em meados do século XVIII. À medida em que o ouro vai se tornando escasso, cresce o interesse pelas atividades agropecuárias, com a implantação de fazendas de gado e lavouras nos territórios indígenas tornando os conflitos mais comuns.

Nas décadas de 1820, 1830 e 1840, anos de contínua repressão contra os Avá-Canoeiro (sic.), a literatura disponível apresentava um discurso violento e repressor contra os grupos indígenas que se mantinham resistentes ao contato. E isso sem contar os meios violentos de se tentar a pacificação, pois as autoridades claramente recomendavam, caso os índios não aceitassem as propostas de paz, afugentá-los para locais ainda inexplorados e, conforme a resistência até mesmo exterminá-los (...) (PEDROSO, 1994, p. 61).

⁸ Segundo André Toral (1984/1985, p. 269) na literatura existente sobre o grupo produzida até o início da década de 1970 do século XX eram conhecidos como “Canoeiro”, sendo a designação “Avá-Canoeiro” mais recente, consagrada entre os anos de 1969 à 1973, período em que foi efetivada a atração dos Avá-Canoeiro do Araguaia.

André Toral (1984/1985, p. 293) utilizando como critério o contato com a sociedade não indígena dividiu a história dos Avá-Canoeiro em três fases, como pode ser observado no quadro a seguir:

Quadro 1 – Histórico do contato dos Avá-Canoeiro

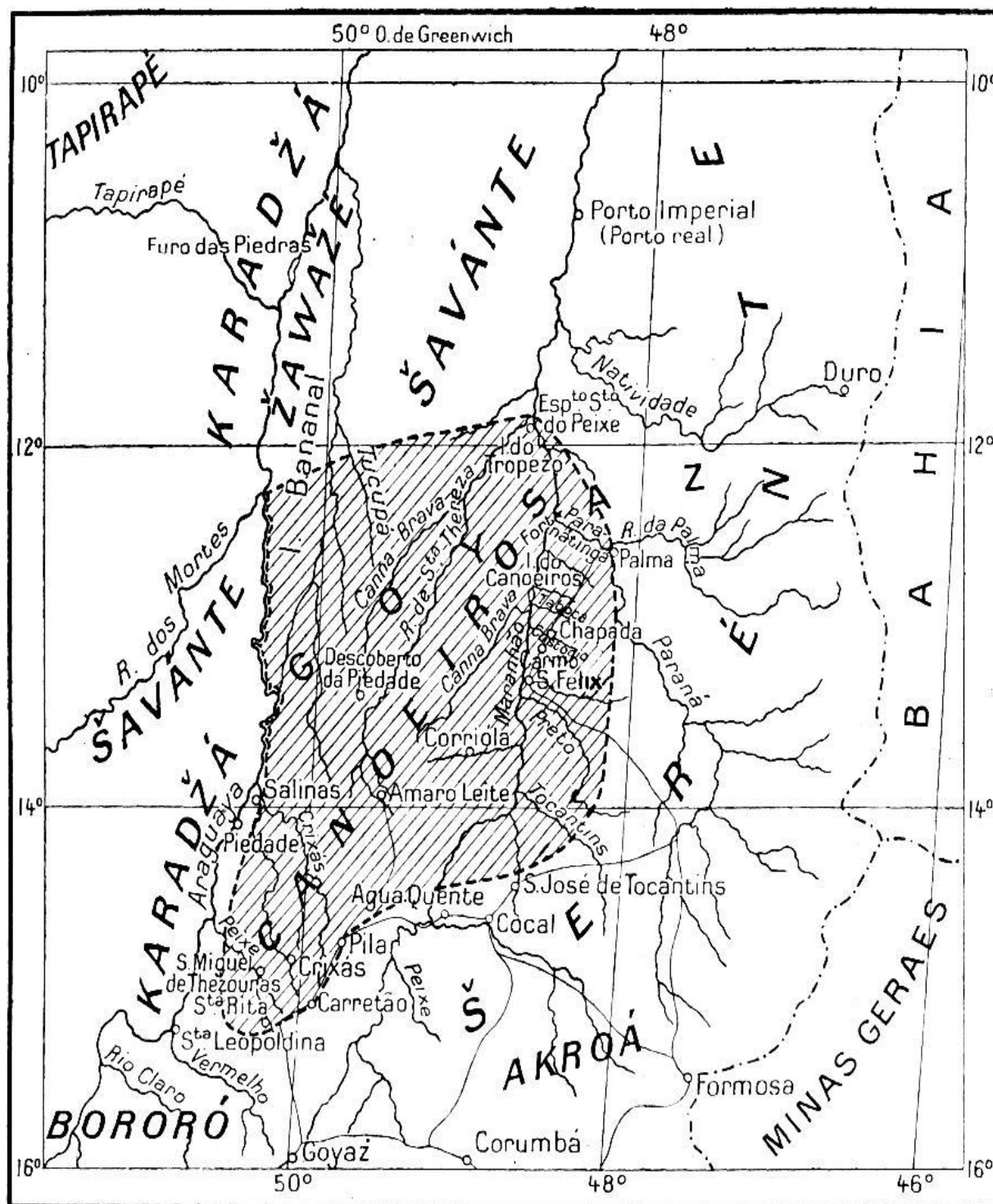
Fase	Período aproximado	Histórico do contato
1ª Fase	De 1724-26 a 1820-30	Da sua retirada do convívio com os paulistas até o término de sua aparição e caracterização como índios de canoas do alto Tocantins. Início das relações hostis entre os Avá-Canoeiro e os não indígenas.
2ª Fase	De 1820-30 a 1908	Continuidade dos conflitos. Início da “expansão para o oeste” de alguns grupos de Avá-Canoeiro que chegam até às margens do Araguaia e Javaés.
3ª Fase	De 1908 a 1980	Perda de contato entre os grupos do alto Tocantins e do Araguaia. “Encurralamento” dos grupos remanescentes, extermínio e desaparecimento de todos os grupos à exceção dos atuais de Cavalcante (GO) e Formoso (TO).

Fonte: TORAL, 1984/1985, p. 293. Organização: ALMEIDA, 2016.

Destas, a primeira e a segunda fase nos são especialmente interessantes. Na primeira fase destaca-se a versão corrente nos séculos XVIII e XIX da origem dos Avá-Canoeiro que supostamente seriam os Carijó trazidos de São Paulo pelos bandeirantes no século XVIII e que teriam fugido. Nos anos finais do século XVIII tornam-se mais comuns os conflitos entre estes indígenas e os não indígenas. A segunda fase é marcada pelos conflitos e a dispersão dos Avá-Canoeiro, neste período ocorre a implantação do Projeto de Colonização Militar no Sertão de Amaro Leite, que está no centro do território originalmente ocupado pelos Avá-Canoeiro.

Paul Rivet (1924, p.169-170) a partir dos relatos de Cunha Mattos, Castelnau e Couto de Magalhães observou o deslocamento dos Avá-Canoeiro para as proximidades do Rio Araguaia. No mapa a seguir, podemos observar a localização do território dos Avá-Canoeiro, entre os anos de 1824 e 1865, conforme os dados coletados por Rivet (1924).

Figura 2 – Território Avá-Canoeiro, segundo Paul Rivet



Fonte: RIVET, 1924, p. 171.

Paul Rivet (1924, p. 169) afirmou que os Avá-Canoeiro teriam estendido os seus domínios partindo da margem direita do Rio Maranhão até o Rio Araguaia, e para o sul até próximo ao presídio Santa Leopoldina, conforme o mapa anterior.

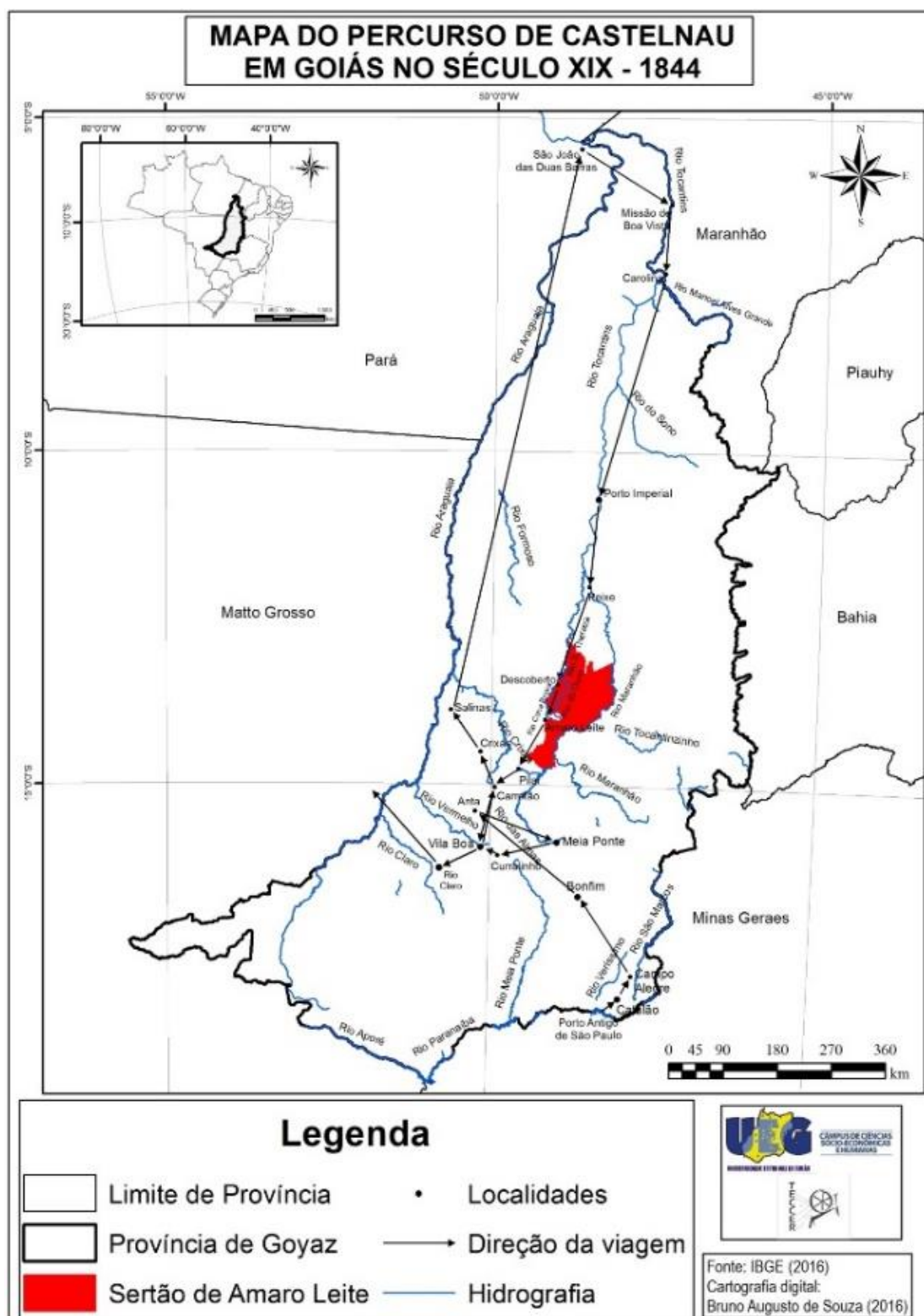
Na descrição de Castelnau⁹, feita em 1845, os limites ocidentais do território dos Avá-Canoeiro coincidiam com a estrada que ligava os povoados de Espírito Santo do Peixe a Pilar, passando pelo Descoberto da Piedade e Amaro Leite:

Os inimigos mais temíveis que têm os Xavantes na vasta península compreendida entre o Araguaia e o Tocantins são certamente os Canoeiros. Esta tribo habita as duas margens do Tocantins, desde, ao norte, a povoação do Peixe, até umas dez léguas ao sul de Amaro Leite, na margem esquerda, e São José do Tocantins, na margem direita do rio. Suas divisas com os Xavantes parecem coincidir com o caminho que vai de Porto Imperial a Goiás, passando por Peixe, Descoberto, Amaro Leite e Pilar (CASTELNAU, 2000, p. 245-246).

Na figura abaixo podemos ver de forma sintética o caminho percorrido na Província de Goiás por Castelnau, e em detalhe, o Sertão de Amaro Leite e a sua principal estrada:

⁹ Sobre a Expedição do Conde Francis Castelnau no Sertão de Amaro Leite, ver Almeida (2016).

Figura 3 – O Caminho de Castelnau, passando pelo Sertão de Amaro Leite

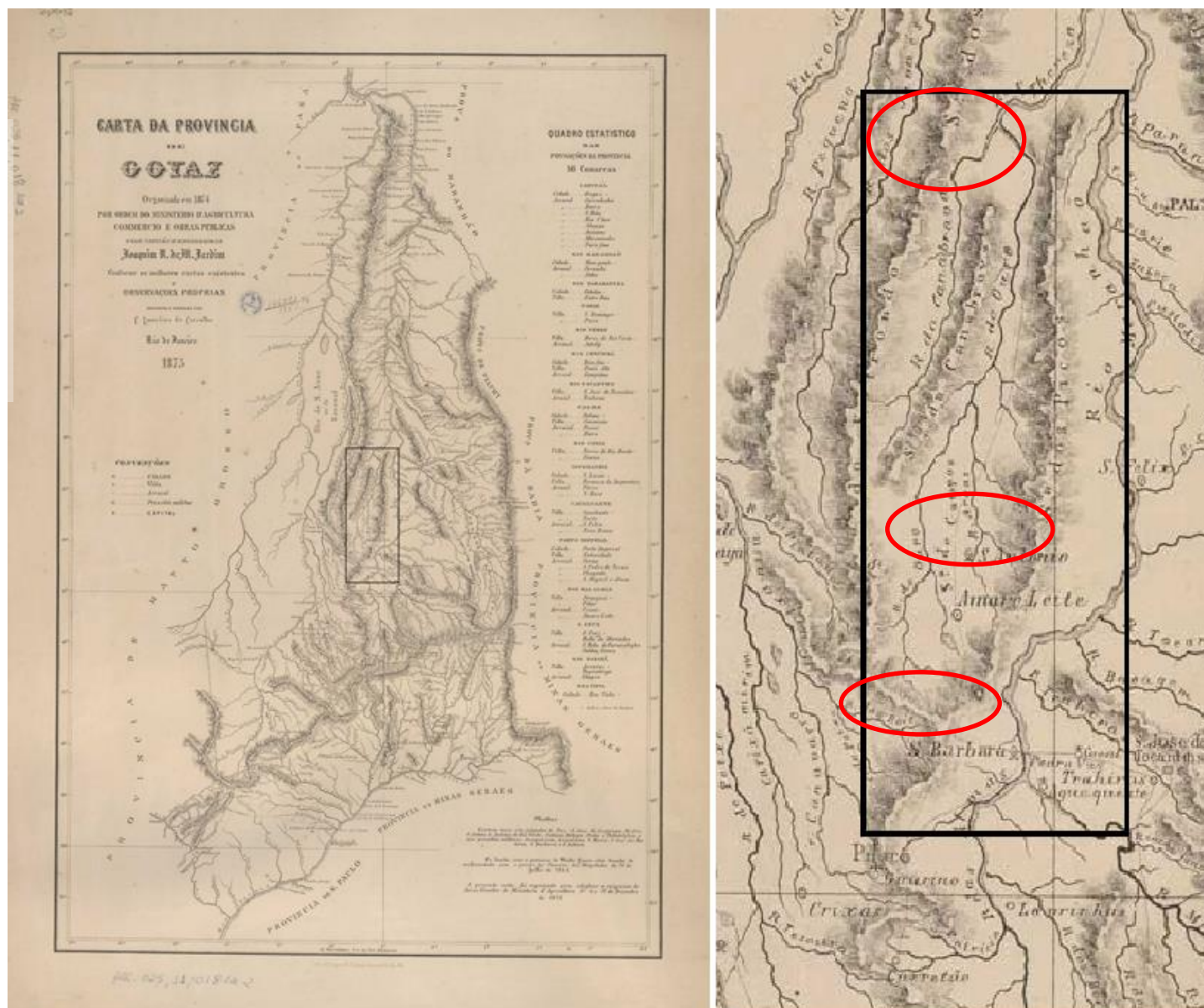


Fonte: ALMEIDA, 2016, p. 56.

Acreditamos que, ao contrário do que afirmou Rivet (1924) e Toral (1984/1985), não houve uma extensão dos domínios dos Avá-Canoeiro, mas sim a dispersão deste povo indígena fugindo da perseguição constante empreendida pelos não indígenas, especialmente após a implantação dos presídios coloniais no Sertão de Amaro Leite, ocorrida em 1854; desta forma: “Os sertões de Amaro Leite erão o principal theatro das malfeitorias dos Canoeiros, que os percorrião em todas as direcções; com o estabelecimento dos presídios eles tem emigrado para além das contravertentes do Araguaya” (CRUZ MACHADO, 1855, citado por MEMÓRIAS GOIANAS 6, 1997, p. 232) ou ainda: “As frequentes hostilidades dos índios que habitavão o centro da provinica, e que hoje se forão refugiar nas solidões do Araguaya e de seus affluentes, aconselharam a criação de presídios militares, dos quaes se tem colhido algumas vantagens” (ALENCASTRE, 1862, citado por MEMÓRIAS GOIANAS 9, 1998, p. 138).

A seguir, na área destacada do mapa estão localizados os Presídios de Santa Barbara e Santo Antônio; o Presídio de Santa Cruz já havia sido extinto no momento da execução do mapa (em 1875), mas é possível observar sua localização aproximada na confluência dos rios Cana Brava e Santa Tereza.

Figura 4 – Localização dos Presídios do Sertão de Amaro Leite



Fonte: JARDIM, 1875. Adaptação: ALMEIDA, 2016.

Importante observar como os Presídios do Sertão de Amaro Leite formavam uma linha divisória no centro da Província, que acreditamos poder ser responsável pelo “encurralamento” dos grupos remanescentes e a separação destes entre o Araguaia e o Tocantins.

Leandro Mendes Rocha (2016, p. 31, destaque no original), no texto *A História dos Índios de Goiás*, afirma que esta é marcada pela tragédia, genocídio, escravização e

violência. Segundo o autor “trata-se da história dos *Processos de Territorialização* dos sertões interiores, dos campos e das matas sendo devassadas e integradas ao sistema socioeconômico nacional”. Rocha (2016) observa a existência de três Processos de Territorialização, como podemos observar no quadro a seguir:

Quadro 2 – Processos de Territorialização dos Índios de Goiás

	Fato histórico
Primeiro Processo de Territorialização	As Guerras Justas e os Aldeamentos.
Segundo Processo de Territorialização	As missões dos Capuchinhos e a Construção dos Presídios Militares no século XIX.
Terceiro Processo de Territorialização	As agências oficiais de proteção aos índios e a Constituição de 1988.

Fonte: ROCHA, 2016. Organização: ALMEIDA, 2016.

Entende-se por processos de territorialização a existência de um fato histórico novo que altera as relações da sociedade e seu território.

Nesse sentido, a noção de territorialização é definida como um processo de reorganização social que implica: 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado (ROCHA, 2016, p.31).

Destes Processos de Territorialização, o segundo nos chama a atenção: a implantação dos Presídios coloniais na Província de Goiás e no Sertão de Amaro Leite, este foi o “fato novo” que alterou a história posterior dos Avá-Canoeiro, além da subdivisão em dois grupos: o do Araguaia e do Tocantins. A pesquisadora Lorrane Gomes da Silva (2016, p. 156-160) observou que estes se afastaram das margens dos rios e passaram a ocupar as serras e morros, tornando-se “canoeiros sem canoas, sem rios”, redução do número de indivíduos, mudanças no modo de vida, como forma de adaptação aos novos espaços, práticas e hábitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho observamos a existência de narrativas que associavam a presença indígena à decadência da Província, e/ou de regiões da mesma, e como estes argumentos foram decisivos na escolha do Sertão de Amaro Leite para a implantação dos presídios coloniais da Linha do Tocantins.

O Projeto de Colonização Militar, com seus presídios, teve papel fundamental para a conquista, desocupação e reocupação desta região, impactando diretamente os povos originários da mesma, em especial os Avá-Canoeiro, que além de seus territórios, sofreram alterações em seu modo de vida, distribuição espacial e grande redução numérica.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRE, José Martins Pereira de. **Anais da Província de Goiás**. Brasília: Sudeco editore, 1979.

ALMEIDA, Maria Juliana de Freitas. **O Sertão de Amaro Leite no Século XIX**. Dissertação Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado, Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Anápolis de Ciências Sócioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2016.

CASTELNAU, Francis. **Expedição às regiões centrais da América do Sul**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 2000.

DUTRA, Francisco Jozé. **Plano para a catequese do Índio Canoeiro e Xavante, Dutra (1842)**. AHG Caixa Mara Rosa (Amaro Leite).

FAUSTO, Carlos. **Da inimizade: forma e simbolismo da guerra indígena**. A outra margem do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, p. 251-282, 1999. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/da-inimizade-forma-e->

JARDIM, 1875. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br>

MATOS, Raimundo José da Cunha. **Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão, pelas províncias de Minas Gerais e Goiás, seguido de uma descrição corográfica de Goiás, e dos roteiros desta província às do Mato Grosso e S. Paulo**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2004

MEMÓRIAS GOIANAS 6. **Relatórios políticos, administrativos, econômicos, sociais, etc.** 1854-1856. Editora UCG, Goiânia, 1997.

MEMÓRIAS GOIANAS 9. **Relatórios políticos, administrativos, econômicos, sociais, etc.** 1861-1863. Editora UCG, Goiânia, 1998.

MORAES, Antônio Carlos Robert. **Territórios e História no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2003.

MOREYRA, Sérgio Paulo. **O Processo de Independência em Goiás**. In: MOTA, Carlos Guilherme da. 1822 Dimensões. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

O VELHO DO SERTÃO. Carta ao Redator. In: MATUTINA MEYAPONTESE.

PAULA, Regina da Cunha Rodrigues Simões de. **O Presídio de Santa Leopoldina do Araguaia e sua importância em termos de colonização (1850-1865)**. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/USP, 1972.

PEDROSO, Dulce Madalena Rios. **O povo invisível: a história dos Avá-Canoeiro nos séculos XVIII e XIX.** Goiânia: UCG, 1994.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem ao Interior do Brasil.** Ed. Itatiaia, São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

RIVET, Paul. **Lesindiens canoeros.** Ausiège de la Société, 1924.

ROCHA, Leandro Mendes. **A história dos índios de Goiás.** In: In: PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; NAZÁRIO, Maria de Lurdes; DUNCK-CINTRA, Ema Marta (orgs.). *Diversidade cultural indígena brasileira e reflexões no contexto da educação básica.* Goiânia, Espaço Acadêmico, 2016, p. 31-55.

SALDANHA, Flávio Henrique Dias. **Os oficiais do povo: a Guarda Nacional em Minas Gerais oitocentista, 1831-1850.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2004. Disponível em: Microsoft Word - Dissertação.doc (unesp.br). DATA DE Acesso em: 25/11/2022.

SANDES, NOÉ FREIRE. **Memória, nação e região.** In: CHAUL, Nasr F. Chaul; RIBEIRO, Paulo R. (Org.). *Goiás: identidade, paisagem e tradição.* Goiânia: Ed. da UCG, 2001. p. 17-23.

SILVA, Lorrane Gomes da. **Singrar Rios, Morar em Cavernas e Furar Jatóka: Ressignificações Culturais, Socioespaciais e Espaços de Aprendizagens da Família Avá-Canoeiro do Rio Tocantins.** Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/6802/5/Tese%20-%20Lorraine%20Gomes%20da%20Silva%20-%202016.pdf>. Acesso em: 19/04/2022.

SILVA, Marcelo Gonçalves Oliveira e. **Auwẽ Xavante: dos primeiros contatos ao confinamento territorial.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História. Universidade de Brasília, 2013.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História militar do Brasil.** Civilização Brasileira, 1979.

TORAL, André Amaral. **Os índios negros ou os Carijó de Goiás: a história dos Avá-Canoeiro.** Revista de Antropologia. São Paulo. Universidade de São Paulo. Volumes XXVII/XXVIII. 1985.

VIEIRA, Martha Victor. **A conquista dos povos indígenas e o discurso da decadência nas narrativas de goiás oitocentista.** Disponível em: A conquista dos povos indígenas e o discurso da decadência nas narrativas de Goiás oitocentista | Vieira | Métis: história & cultura (ucs.br)

VIEIRA, Martha Victor. **O perfil da elite dirigente goiana na primeira metade do século XIX.** In: Osis, v.2, 2016.

WOOD, David Lyle. **Abortive panacea: Brazilian military settlements, 1850 to 1913.** Dissertation (Doctor) of Philosophy, Faculty of the University of Utah – Department of History, University of Utah, 1972.



Sônia Elizabeth

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

Perfil do artista

LioniziaGoyá

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377813>

Envio: 25/11/2022 ♦ Aceite: 22/06/2023

LioniziaGoyá

*Pinto com as letras,
na literatura,
e escrevo com pincéis
em telas...
ou vice-versa.*



Por **Léa Zumpano França**



Artista Plástica. Professora de Artes. Foi coordenadora da área de Artes no Cemepe. Coordenadora do Professor Artista de 2011 a 2019. Ex-integrante do Nupea. Trabalhou com formação de professores no Arternaescola de 2010-2017. Proprietária da @intensagaleria,

Por **Ana Luiza de Lima Guimarães**



Mestre em Educação; Pós-Graduação em: Literatura Brasileira; Planejamento Educacional; Inclusão, Diversidade e Cidadania; Doenças Mentais na Perspectiva da Inclusão; Licenciada em Letras Modernas; Bacharel em Teologia; Poeta.

Por **Elizabeth Abreu Caldeira Brito**



Artista e pesquisador.

Por **Ivone Gomes de Assis**



Escritora e Editora.

Por **Nonatto Coelho**



Artista e pesquisador.

LIONIZIAGOYÁ,
Por Léa Zumpano França

SÉRIE SIMPLEMENTE MARIA

Hoje, 2022, LioniziaGoyá, na exposição AsMULHEREs que habitam em mim, destaco a coerência no seu percurso em uma trajetória de vida de artista, na qual gradativamente foi se percebendo. “Simplesmente Maria” é um momento de escolhas. Indiques de simplicidade e singularidades das mulheres – Marias, escolhidas pela artista por ter, ou desejar, um pouco delas. Agora, Lionizia e suas múltiplas personagens, lendo-a como um texto visual, é uma mulher ativa, que sabe se colocar quando fala, quando adentra um ambiente, quando se expressa de diversas formas para atingir os seus objetivos de mulher artista, revelando-se nas mulheres escolhidas, na mulher afetiva presente na filha, irmã, companheira, mãe, amiga, entre outras.

É nesse processo de pintar de forma realista suas personagens, que a entendo como escritora. Percebo-a escrevendo sobre suas singularidades tão significativas em sua vida. Assim, Lionizia transita entre as artes visuais e a literatura, duas linguagens artísticas que a abastecem.

Trabalha com retratos e revela o que percebe de mais íntimo nas mulheres homenageadas. Por que mulheres? Lionizia é uma mulher casada, com filhos, netos, foi estudante, e carrega consigo a sua luta e a de outras que querem ser reconhecidas por meio de sua produção plástica. Viveu as dificuldades para ser aceita no mercado de artes, dinâmica está sempre presente em eventos pelo mundo, de modo a se fazer conhecer.

Entender a poética de Lionízia é como entender os adolescentes que desenham seus super-heróis no caderno de sala de aula e em outros suportes. Digo isso, porque através dos feitos da pessoa retratada, a artista escolhe e dignifica a sua escolha. Quando me referi a super heróis, foi por considerar relevante o motivo de sua seleção, a pessoa só é retratada se os seus valores, princípios, suas atitudes frente aos problemas enfrentados nos mostre coragem e determinação.

A técnica é a pintura em óleo sobre tela, que a artista domina muito bem. No entanto, nas séries que expressam Mulheres, sente a necessidade de agregar materiais, na forma de assemblage. Esses materiais dizem sobre a Mulher/Maria retratada. Maria, como personagem de destaque conhecida pela humanidade e humildade, é cultuada pelos cristãos católicos, é a Mãe de Jesus (concebido por meio do Espírito Santo), enumerando suas virtudes, sabemos que por ter uma fé inabalável, aceitou esta missão. Missão de Maria(s).

Maria/Marias cada uma a seu modo desperta em Lionízia sentimentos de respeito e admiração, motivando-a ao trabalho poético. A retratada é surpreendida e se encanta pela forma como é vista pela artista. Para o espectador as percepções também são diferentes, algumas mulheres se revelam com um olhar tranquilo, um leve sorriso, mas também podemos nos ver diante de rostos cansados, tensos. Lionízia dialoga com sua obra, que faz o mesmo com o espectador.

Léa Zumpano França



Nélida Piñon

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

LIONIZIAGOYÁ,Por **Ana Luiza de Lima Guimarães**

LioniziaGoyá. Goiana. Caçuense. Ilustre artífice. Mulher formidável e completa. Artista Plástica e Escritora. Atua nas Artes Literárias e nas Artes Visuais. Uma figura ícone que representa a nossa goianidade. Ela é especialista em Psicopedagogia em Contextos Educacionais. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, pela UFU – Universidade Federal de Uberlândia – MG. Desde 1992 realiza e expõe seus projetos visuais e literários.

Falar de LioniziaGoyá é caminhar por um contexto de emoção, ternura e arte. É ter o privilégio de apresentar uma artista de inigualável capacidade para perceber o mundo, que desenvolve um rico trabalho em homenagem a mulheres, homens, escritores, personalidades e amigos.

A contemplação da Arte de LioniziaGoyá e a apreciação de suas obras implica em um verdadeiro passeio à plasticidade intelectual, pois em cada trabalho, ela debruça sobre o outro (seu eleito – homenageado). Encontrar LioniziaGoyá e sua arte, portanto, é encontrar caminhos vivenciais enriquecedores.

É necessário entender que LioniziaGoyá engloba duas vertentes, a Pintura e a Literatura. Ela é pesquisadora, mas traz em sua essência um escopo próprio, uma marca indelével de sua singularidade, uma carga emocional presente em cada trabalho, quer nas Belas-Letras, quer em suas telas impressionantes.

Lionizia Goyá, Artista Plástica e Escritora. Mulher que transita nessas duas áreas tão importantes e essenciais, que alimentam a alma humana em traços de beleza, criatividade, coordenação e bem-estar.

LioniziaGoyá dá importância ao ser humano na Literatura e nas Artes Plásticas porque essas duas áreas da arte refinam os sentimentos, potencializam as habilidades, desenvolvem a interação com os sujeitos sociais e possibilitam a troca de saberes, de conhecimento e de cultura, em perfeita complementaridade.

LioniziaGoyá é membro da PA – Professor Artista – Grupo de Estudos em Artes, Uberlândia-MG; Alesg – Academia de Letras do Extremo Sudoeste de Goiás, Caçu-GO; AGAV– Associação Goiana de Artes Visuais, Goiânia-GO; Titular Correspondente do ICEBE – Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis para os Povos do Cerrado, Goiânia-GO e da Aclemod – Associação Cultural, Literária e Educacional Mãos e Olhares Diferentes, Quirinópolis-GOePresidente da ALB – Academia de Letras do Brasil, Seccional de Uberlândia-MG.

LioniziaGoyá é uma mulher que participa da vida com emoção, há décadas realiza um trabalho bem feito, perceptivo e sensível. Ela é coautora em mais de 30 antologias nacionais e internacionais, tem uma forma única de sentir o “ser” e o “existir” do sujeito no mundo.

Dentre tantos talentos formidáveis dessa artista, destacamos:

Nas Artes Plásticas, os Textos Poéticos Visuais, das séries: Simplesmente Maria, Eu sou quem sou e O não grito da mulher.

Na Literatura, os livros solo de contos poéticos infanto-juvenis: Bianca e o arco da aliança (2014), Bruna una Luna (2018) e Leila Bella do Arco da Velha (2022), financiados pelo PMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura, de Uberlândia-MG.

As credenciais de LioniziaGoyá permitem afirmar que ela é uma extraordinária artista. Em sua obra, percebe-se que o intelecto e o emocional dela caminham lado a lado. Se mesclam entre si. Provocam um sutil encontro consigo mesma e um contínuo aperfeiçoamento na dialogia com o outro. Ela é uma arguta poeta, uma intérprete das memórias afetivas, uma escriba da jornada intelectual de seu tempo.

Lionizia Goyá, uma representação de nossa goianidade. Arte para ver, sentir e viver. Por isso, para fechar a apresentação dessa Artista Literata e Artista Plástica, aproprio-me da frase em que ela própria se define: “Pinto com as letras, na literatura e escrevo com tinta, em tais e tais versos”



LIONIZIA GOYÁ,
Por **Elizabeth Abreu Caldeira Brito**

TRADUTORA IMAGÉTICA DO INVISÍVEL E DO IMENSURÁVEL UNIVERSO FEMININO

A produção artística da escritora e artista visual goiana, de Caçu, Lionizia Goyá, habita o universo do devaneio, da emoção e da singularidade. De seus sentimentos e de seus gestos ágeis, que perpassam pelas suasmãos, fluem palavras poéticas e prosadoras, aconchegadas em suas várias produções literárias. Germinam, também, de sua sensibilidade, matizes pictóricos que traduzem, ora a beleza, a elegância, o empoderamento feminino e os sentimentos secretos de seus leitmotivos, como também, as atrocidades, as injustiças, os embates, as subjugações e a resiliência existentes, especialmente, no universo feminino de nossa contemporaneidade, assim como as crueldades arquetípicas que engessaram a mulher por toda a sua existência.

As figuras femininas e suas (in)desvendáveis entranhas habitam as telas multicores de Lionizia sob a técnica de tinta a óleo, enriquecida com a pluralidade possível, por meio dos artifícios da assemblage, na utilização de materiais tridimensionais, tais como: rendas, lenços, tecidos, bijuterias, artesanatos e adornos em geral. Isso propicia às suas criações, a fruição de aspectos estéticos associados, especialmente, à figura feminina, agregando dimensão, volume, textura, dinamismo e movimento às suas obras artísticas.

A técnica de assemblage ou assemblagem foi incorporada às artes visuais, desde 1953, por Jean Dubuffet (1901-1985). Sua utilização visa à transposição das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. Lionisia Goyá, no domínio da referida metodologia, aliada à sua personalíssima palheta de cores, agrega aos seus textos poético-visuais o escopo de uma Identidade Pictórica tão almejada por muitos artistas visuais contemporâneos. Conseguida por poucos, há muito, foi encontrada por ela.

Ad scriptorem et artificem visualem Lionízia Goyá vitam longam et multum creativity.

Elizabeth Abreu Caldeira Brito



Maria Valéria Rezende

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage memória - 0,70 x 0,50 cm

LIONIZIAGOYÁ,
Por **Ivone Gomes de Assis**

CONTINUIDADE

A Arte por si é memória, e quando visitamos uma exposição, vamos nos deparando com a bricolagem, a assemblage, as pinceladas e a estranheza. É um estranho bonito, que leigos na arte, como eu, não conseguem extrair dali o encantamento que Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Klint, LioniziaGoyá e tantos outros artistas incríveis impregnam em sua criação. Ficamos ali, boquiabertos, apenas absorvendo as cores, o movimento e as memórias. Poderia, facilmente, atrelar a técnica da assemblagem à confecção de uma colcha de retalhos, assim como as pinceladas poderiam ser comparadas ao tear, mas me recomponho, para não pecar contra a arte, para não confundir o chef com o barman. Cada qual em sua criatividade. Como designer gráfico, tudo o que vejo são possibilidades, e como observadora, tudo o que extraio são memórias.

Lembro-me da primeira vez que as meninas de meus olhos se encontraram com Série Simplesmente Maria, cada objeto, cada material utilizado... vinha trazendo sua própria história. Muitas vivências compunham aqueles textos poéticos visuais. Aquelas mulheres pareciam me olhar e zombar da minha perplexidade, no mesmo espanto com que eu as via. A diferença é que o meu espanto era de encantamento diante da criação artística, enquanto o espanto delas era zombeteiro diante da minha perplexidade.

Michael Bakhtin, na obra “A cultura popular na idade média e no renascimento, o contexto de François Rabelais [3ª ed.]”, nos ensina que “Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção”, desse modo, vamos ressignificando as coisas, do mesmo modo como o artista da bricolagem vai transformando o lixo em arte. “Assim a imagem do objeto se renova”(BAKHTIN, 2008, p. 328).

O patrimônio, um dos maiores destaques da memória coletiva, é um disciplinador de olhares, que vai moldando a sociedade para o exercício de enxergar a arte. Primeiro, na arquitetura tombada; depois, nas telas, nas fotografias, nos livros... na Arte em si. Como definiu Le Goff, em “História e memória” (1996, p. 476) “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade”.

Identidade e memória se unem no processo de criação artística, para que, entre lembranças e fatos, possa surgir a Arte, seja ela para firmamento da história, ressignificação da dor, apagamento da angústia, terapia ou, simplesmente, encantamento, na constante dialética da lembrança e do esquecimento.

Tomando emprestado o termo Viajor, de Castro Alves, e ainda o título Viajores, de Enivalda Nunes Freitas e Souza, poderia, em meus delírios interpretativos, dizer que os viajores que trilham o caminho da interioridade de si, escorando-se na Arte, cobrindo-se com as cores da criação, mais cedo ou tarde, hão de chegar na estação da compreensão das coisas, guiados pelo sentido e pelo amor. Como ensina Jung, por meio de seu simbolismo, toda a significação simbólica de objetos, coisas e homens, ganhará um sentido. Mas não só, porque, para mim, a Arte é ainda maior, porque está sempre inacabada. Ela é sempre passível de ressignificação. Isso me faz pensar no poema Ludismo, de Orides Fontela, que diz: “Quebrar o brinquedo ainda é mais brincar”, assim como a bricolagem e a assemblagem é mais criar. Nesse sentido, pensemos a arte incrustada na Série Simplesmente Maria, de Lionizia Goyá, em que objetos, cores e memórias se unem para formar a Arte.

A técnica assemblage na arte de Lionizia muito me lembra Antonio Berni, com sua Ramona Montiel e seu Juanito Laguna, não pelas memórias que trazem, mas, sim, e exclusivamente, pela técnica de colagem, de criação artística. Se ele vincula sua arte à realidade política e social, ela, por sua vez, apegando-se ao sentimento e ao feminino. Ambos escavam as memórias e produzem novas significações, ao que chamamos de Arte. Essa função imaginativa do inconsciente vai desafiando autorretratos da psique do artista e também do apreciador, sem máscaras, sem disfarces, apenas com possibilidades de recriação, em um constante reinterpretar.

Talvez esse processo alcance o conceito de Carl Gustav Jung, na obra “A prática da psicoterapia” (1985, p. 43), “O que visa é produzir algo de eficaz, é produzir um estado psíquico, em quem meu paciente comece a fazer experiências com seu ser, um ser em que nada mais é definitivo nem irremediavelmente petrificado; é produzir um estado de fluidez, de transformação e de vir a ser”. No caso da Arte, a junção dos objetos, e coisas, e cores, e imaginação... desenham a memória dentro da própria memória, em uma interpretação biográfica sobre os objetos, em um processo de envelhecimento e renovo, simultâneos, ao qual denominamos continuidade.

Ivone Gomes de Assis



Rozáires Guimaráes

Texto Poético Visual Simplesmente Maria
Óleo e assemblage de memória - 0,60 x 0,50 cm

LIONIZIAGOYÁ,
Por **Nonatto Coelho**

LIONIZIA GOYÁ, MAGIA E ENCANTAMENTO

Arte na sua concepção como uma ideia, conceito ou mesmo um objeto formatado pelo raciocínio humano não tem necessariamente um caráter indicativo de gênero sexual, que eventualmente os levaram à serem produzidos, não obstante é possível identificarmos o autor pelos postulados signatários impressos na concepção das ideias ou dos objetos em questão.

A simbologia impregnada na obra visual ou paravisual, a técnica empregada etc. todos esses mecanismos de semiótica ou de ordem epistemológicos podem nos guiarmos rumo à significância de uma obra de arte singular ou plural... permitindo leituras cognitivas de gêneros. Mas, no geral, o que importa na subjetividade do termo é aquilo que Leonardo da Vinci (1452 - 1519) disse que "arte é coisa mental", finalizando esse possível dilema sem maiores dialéticas dicotômicas.

Por diferentes motivos, a história da mulher no mundo da arte esteve (quase) ausente por um longo período da humanidade; renegada; aparecendo muitas das vezes apenas referenciada de forma ancilar em face da opressora presença artística do sexo oposto, desprestigiando os valores formais, estéticos ou mesmo de ordem pecuniárias na arte feminina (na questão mercadológica o problema se estende até os dias atuais). O número de artistas masculinos registrados nos dicionários e lexicários de arte, historicamente é comparativamente maior do que elas, notadamente no período que antecede o século XX), e, aqui não me refiro à qualidade intrínseca da arte de forma geral, falo da quantidade de artistas masculinos em detrimento de artistas mulheres, em um período que felizmente já pertence ao passado.

Para efeito, sobre essa imperfeita resenha crítica, quero dizer que arte definitivamente não deve ser "consumida" na oposição do tipo masculina X feminina ou qualquer outro gênero nesses modos. Longe de mim propor dilemas e paradoxos nesse senso, acho que arte deve ser apreciada apenas por sua capacidade de despertar nossos sentidos e emoções particulares. O destino desta é proporcionar reações conversas/diversas e sensoriais na sensibilidade do espectador seja ele qual for.

Se a história da arte tem sido retrátil, no senso de se render justiça à força e sensibilidade feminina ao longo dos séculos, a boa notícia, sem dramas abissais, é que

na medida que vamos sincronizando os valores humanos socioculturais, especialmente a partir do início do século passado, as "barreiras" de gêneros de ordem sexual em arte, vão se dissolvendo, e se amalgamando sem essas fronteiras ao ponto de que ao chegarmos no mundo contemporâneo, não só a "linha" divisória se dissolve, como também a mulher se torna emancipada em muitos fatores e protagonista no mundo da arte atual.

O que importa dizer aqui, é que estamos falando da "arte da mulher", no caso uma polivalente jovem senhora de nome Lionizia Goyá, que tem uma verve indisfarçável de feminilidade em seu trabalho pictórico ladeado por temas que convergem à labuta e vivência das mulheres no nosso cotidiano.

Lionizia que usa da técnica da assemblage aliada sempre a pintura à óleo sobre tela, aperfeiçoando sua pintura de maneira progressiva e disciplinada, as vezes, ou quase sempre atacada à uma temática invariavelmente feminina, sem abrir mão de uma visão libertária e crítica de sua classe. Sempre no estilo figurativo, realista, onde os baixos relevos de colagens se misturam com pinceladas em cores e formas em perfeita harmonia, de tonalidades cromáticas fortes e contrastantes.

Virtuosa na técnica, em um imaginário de estreito diálogo com a literatura, e aqui, é necessário dizer que é muito natural essa aproximação (pintura - literatura), afinal ela é também uma escritora de notória militância onde um gênero inocula outro sem prejuízos de ambas as partes. Há sincronicidade entre sua pintura e a literatura que ela exerce nas variadas formas literárias.

Sua ambivalencia não fica somente ao mundo do pensar e produzir, ela também divide seu tempo entre 02 Estados, fisicamente falando, pois tem ateliês e residências em Caçú - Goiás e Uberlândia - Minas Gerais, e nesse trânsito ela brinda ambos os Estados com seu talento singular.

Em seus temas a artista tem umaflagrante defesa de sua classe feminina, é uma ativista contumaz dos direitos da mulher, isso fica claro e evidente em muitas de suas pinturas onde sem metáforas e sem veladuras, a violência contra a mulher é plasmada em nossos olhos sem filtros desnecessários.

LioniziaGoyá tem bacharelado e licenciatura em artes visuais, é psicopedagoga



CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- 1) A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em "Comentários ao editor";
- 2) O arquivo da submissão está no formato: Microsoft Word (.doc) ou OpenOffice (.docx);
- 3) Todas as margens: 3 cm;
- 4) Fonte: Calibri;
- 5) Tamanhos da fonte: "12" para corpo do texto; "11" para nota de rodapé, citação direta recuada e referências bibliográficas;
- 6) Espaço entre linhas: "1,5" para corpo do texto; "simples" para nota de rodapé, citação direta recuada e referências bibliográficas;
- 7) Título: O título do trabalho deve ter fonte Calibri - tamanho "14", estar centralizado, em CAIXA ALTA e destacado em negrito. O título em língua estrangeira deve ter fonte Calibri - tamanho "11", estar centralizado, em CAIXA ALTA, sem destaque, figurando logo abaixo do título em português;
- 8) Nome do Autor(a): O(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) figurar logo abaixo do título;
- 9) Microbiografia do Autor(a): Deve figurar abaixo do Nome do Autor(a); deve ter no máximo: 05 linhas (fonte Calibri - tamanho "11" e espaçamento "simples");
- 10) Resumo e Abstract: Máximo: 10 linhas, em fonte Calibri - tamanho "11". Resumo e Abstract devem ser seguidos de cinco palavras-chave ou keywords;
- 11) Nota de rodapé: As notas não devem ser utilizadas como espaço para citação de referência bibliográfica, reservando-se ao propósito explicativo, interlocutório, estético, dentre outros;
- 12) Artigos e Ensaio: Artigos científicos, Ensaio teórico e Ensaio literário poderão variar de 12 a 25 páginas (incluindo referências bibliográficas). A página inicial dos artigos deve conter: título; título em inglês; resumo; resumo em língua estrangeira; nome do autor; microbiografia do autor; e foto do autor;
- 13) Resenha: Resenhas críticas poderão variar de 05 a 10 páginas. Página inicial: título; referência completa da obra resenhada; microbiografia do autor(a); foto do autor(a). Podem ser resenhados livros e filmes que foram publicados/lançados no Brasil nos últimos três anos e nos últimos quatro anos, se foram publicados no exterior; podem ser resenhadas ainda obras reconhecidas como clássicas. Admite-se também a resenha de exposições de arte, tanto físicas quanto virtuais;
- 14) Entrevistas: 05 a 20 páginas;

15) Informes de Pesquisa e Resumos de Monografias: Informes de pesquisa ou Resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas;

16) Discursos: Discursos de colação de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas;

17) Produções Literárias e Artísticas: Literárias: Contos, crônicas, poesias: até 15 páginas. Artísticas: Pinturas, gravuras, artes sequenciais, ensaios visuais, ensaios fotográficos: até 15 páginas;

18) Demais gêneros: Demais gêneros de trabalho, não elencados nestas especificações, terão sua pertinência analisada pelos editores;

19) Referenciação: Toda e qualquer citação, remissão ou menção deve ser referenciada, ou seja, as referências das citações devem vir obrigatoriamente no Corpo do Texto, no modelo (AUTOR, ano, página). Exemplo de referência: “Na literatura mundial do passado, há muito mais riso e ironia (uma das formas do riso reduzido) do que nosso ouvido é capaz de ouvir e captar” (BAKHTIN, 1999, p. 116). Mesmo que ocorram repetições no processo de referenciação, não adotar os termos “Op. cit., Idem, Ibidem,”;

20) Citação ou Remissão: a) Citação direta no Corpo do Texto (até 4 linhas): entre aspas, devidamente referenciada; b) Citação direta recuada (maior que 4 linhas): recuo esquerdo “4 cm”, sem aspas, devidamente referenciada;

Citação Indireta/Remissão no corpo do texto: sem aspas, devidamente referenciada;

21) Referência Bibliográfica: Todas as referências bibliográficas devem ser informadas de forma completa ao final do texto, em ordem alfabética, com indicação dos títulos em negrito;

22) Imagens e Gráficos: As imagens (fotografias, desenhos, ilustrações, mapas) e suas respectivas legendas devem estar inseridas no corpo do texto, não no final do documento. Sem restrição de tamanho, as imagens devem estar em formato JPG ou PNG, sendo que em suas legendas devem constar informações sobre: a autoria, o título da obra, a data, a localização, as dimensões e outras informações consideradas necessárias para a caracterização da imagem. É importante ressaltar que imagens possuem direitos autorais que devem sempre ser respeitados, ficando o autor responsabilizado pelo uso indevido. Os gráficos (tabelas, organogramas, esquemas) também devem estar em formato JPG ou PNG e possuir legenda explicativas, quando necessário;

23) URLs para as referências foram informadas quando possível;

24) O autor está ciente e de acordo com as [Diretrizes para Autores](#).

DIRETRIZES PARA AUTORES

A *Revista Nós* recebe contribuições, mediante submissão no Sistema OJS/PKP, nas seguintes categorias convencionais: Artigo, Ensaio, Resenha, Entrevista, Palestra e Discurso. No entanto, para além dessas categorias, admite-se ainda a submissão de produções artísticas, literárias e de artes sequencias.

A titulação mínima necessária para publicação dos artigos é a de mestre. No entanto, admite-se submissões de mestrandos, desde que em regime de co-autoria com o seu orientador.

As contribuições devem ser inéditas ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos. Além disso, as contribuições podem ser submetidas nas seguintes línguas: português, espanhol, francês e inglês, sendo que, obrigatoriamente, tais contribuições devem estar de acordo com as normas gramaticais da língua escolhida.

O processo editorial desenvolve-se da seguinte maneira: 1) recepção da submissão: o Corpo Editorial avalia a compatibilidade entre o conteúdo da submissão e os princípios e propósitos da *Revista Nós*; 2) constatada a compatibilidade, retira-se a identificação de autoria(s) e a submissão é enviada para avaliação; 3) a submissão considerada compatível é enviada para dois avaliadores (modalidade "duplo cega": avaliadores desconhecem os autores e autores desconhecem os avaliadores); 4) gestão de divergência: caso as recomendações dos dois avaliadores diverjam radicalmente, a submissão é enviada para um terceiro avaliador ou o próprio Corpo Editorial avalia e emite o terceiro parecer; 5) Em caso de "aprovação com sugestões de modificação", o Corpo Editorial averiguará a pertinência das adequações no artigo, podendo o mesmo ser reprovado nesta etapa; 6) Aprovada pelos avaliadores, a submissão segue para a etapa de editoração. Em caso de reprovação pelos avaliadores, a submissão é rejeitada

e o autor informado da decisão; 7) Após a editoração, o artigo ficará na fila para a publicação.

As resenhas, ensaios, entrevistas e outros tipos de submissão serão avaliadas apenas pelo Corpo Editorial da Revista.

Via de regra, a *Revista Nós* promove duas edições por ano: uma no primeiro trimestre, outra no terceiro trimestre; apesar disso, podem ser editados números extras nos intervalos das publicações regulares. Não será admitida mais de uma contribuição por autor em cada número da *Revista Nós*, assim como em números consecutivos, devendo o autor observar o intervalo de uma edição para voltar a publicar.

Ao efetuar uma submissão, o autor está concordando em ceder os direitos de primeira publicação para *Revista Nós*, o que não impede o autor de estabelecer contrato de publicação da sua contribuição com editoras e afins. É importante ressaltar que a veracidade e a exatidão de cada um e de todos os elementos contido na contribuição publicada é de inteira responsabilidade do autor.

Caracterizado por um movimento dialógico-sequencial (submissão/recepção/avaliação/editoração/publicação), o processo editorial precisa ser dinâmico e isso depende de uma comunicação eficiente. Dessa forma, solicitamos que os autores e os avaliadores mantenham seus endereços de email atualizados. Em contrapartida, o Corpo Editorial da *Revista Nós* se coloca à disposição para o esclarecimento de dúvidas e, acima de tudo, para o diálogo em qualquer momento do processo:

revistanoscel@gmail.com



Nos

DOSSIÊ

Artes, estéticas e
representações
Indígenas

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 07, Nº 02 - 2º SEMESTRE - 2023

ISSN 2448-1793

