

## ***Jeroky Mbaekua - aspectos da etnoarte indígena.***

*Jeroky Mbaekua - aspects of the indigenous art.*

*Oseias de Oliveira*<sup>1</sup>

**Resumo:** A idéia de arte compartilhada na cultura ocidental tradicionalmente tem sido entendida a partir de elementos conceituais e categorizações que não podem ser aplicados na cultura indígena. Assim, considerar a arte indígena significa observar sua complexidade, de forma a perpassar todas as instâncias da vida desses sujeitos. Desta forma, o texto busca discutir aspectos da etnoarte indígena que não é focada em uma noção de arte centralizada e homogeneizadora mas, sim atenta à uma perspectiva que busca contemplar melhor o seu modo de construção de símbolos, significados e representações culturais.

**Palavras-chave:** etnoarte. Indígenas. Cultura. História.

**Abstract:** A idéia de arte pensada na cultura ocidental tradicionalmente tem sido entendida a partir de elementos conceituais e categorizações que não podem ser aplicados na cultura indígena. Considerar a arte indígena significa observar sua complexidade, de forma a integrar todas as instâncias da vida desses sujeitos. Desta forma, o texto busca discutir aspectos da etnoarte indígena que não é focada em uma noção de arte centralizada e homogeneizadora mas, sim atenta à uma perspectiva centrada na construção dos seus símbolos, significados e representações culturais.

**Key words:** art. Indigenous. Culture. History.

### **Introdução**

A Tradição (...) ensina que tudo se desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes (JECUPÉ, 1998, p.61).

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto – Departamento de História – Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), campus de Irati-PR – Programa de Pós-graduação em História (UNICENTRO).

Ao pretendermos uma compreensão da cultura indígena, principalmente, no que se refere ao que denominamos produções artísticas, ou arte, a primeira coisa que nos encanta e, ao mesmo tempo, nos parece visualizá-la tão complexa, é sua relação por todas as instâncias da vida desses indivíduos. Como destacado acima, nas palavras de Kaká Werá Jecupé, tudo compõe, remete e expressa uma noção estética muito sensível e natural nessa cultura.

Sabemos que toda cultura produz arte. Porém, nem todas têm as mesmas concepções artísticas propaladas pela cultura hegemônica, por isso ao observar as produções de determinados contextos, esses valores devem ser reorganizados ou reclassificados no contexto sócio-cultural eleito. Neste caso, a arte indígena deve ser compreendida como etnoarte<sup>2</sup>, como produção própria e representativa de uma cultura que não precisa ser entendida a partir de outra, senão, dela mesma, com seus símbolos e representações inerentes a sua existência e desenvolvimento.

Assim, podemos dizer que uma construção a respeito da cultura indígena se desenvolveu muito além daquela que se pensava nos primeiros contatos com outros povos e o estudo da significância e do significado<sup>3</sup> na sociedade indígena ganhou destaque, principalmente, com os esforços processados por pesquisadores antropólogos.

Pensar as produções indígenas numa perspectiva de etnoarte, significa entendê-la numa concepção muito diferente daquela tradição ocidental, manifestada em grande parte das produções bibliográficas<sup>4</sup>, que contempla a figura do artista, uma estética estabelecida, uma individualização, uma valorização da criatividade, da diferença, do conceitual; é perceber um modo de produzir arte no qual inexistem tais coisas e a produção se dá de forma relacional, prática, completamente inserida no

---

<sup>2</sup> Em seu texto intitulado *Ethnoart* e publicado em *Ann. Rev. of Anthropology* em 1979, Silver enfatiza que o termo etnoarte é mais apropriado ao se referir as produções indígenas, porque faz referência tanto a uma tradição plástica específica como pressupõe a contextualização sócio cultural da arte.

<sup>3</sup> O estudo antropológico da arte indígena busca o significado e a significância desta para os membros da sociedade estudada, uma vez que o objeto artístico não possui significado se fracionado, mas apenas como totalidade. Cf. (VAN VELTHEM, 1998).

<sup>4</sup> Os estudos nos quais a arte indígena ganha um grande destaque e nos serve como ponto de partida são: Van Velthem (1998) e Lagrou (2009). Já nos textos de Parellada (2006) e Correa, (2006) a questão da arte, sejam as expressões culturais, ainda no período anterior ao contato com os primeiros europeus, sejam as manifestações atuais, mesmo tratada de forma superficial, expressa uma necessidade de se compreendê-la como um fenômeno cultural distinto.

cotidiano, no modo de pensar o mundo e agir sobre ele, sem, no entanto, se isentar de uma estética passível de valorização também pelas formas de arte classificadas no mundo moderno ocidental, ou seja, os ameríndios de uma maneira completamente natural, sem necessariamente objetivar uma produção de arte produzem elementos que podem - e devem - ser reconhecidos pela forma não índia de se conceber arte, à qual se pode acrescentar ainda, concepções étnicas que a torna mais interessante e merecedora de compreensão de sua relevância cultural.

Deslocar o olhar de uma idéia de arte categorizada em períodos, escolas, tendências, em belas e menos belas, que expressam ora conceitos, ora representações como forma de conhecimentos (ABBAGNANO, 1982), para uma idéia, que não existe enquanto tal, uma vez que se trata de grupos que não possuem palavra ou conceito equivalente ao de arte e estética da cultura ocidental (LAGROU, 2009), certamente, não é tarefa das mais fáceis. Além do mais, como já pontuou Giddens, vivemos um dinamismo entre o espaço e o tempo (GIDDENS, 2002), que demanda uma reflexão muito mais atenta quando se pretende olhar para o outro. Por isso decidimos enveredar por esta tarefa de refletir alguns aspectos da etnoarte indígena, amparados por um movimento entre dois discursos.

Este movimento é representado pela palavra *Jeroki* que no idioma guarani quer dizer dança e também discursos entrelaçados – referidos aqui por *mbaekua* que significa sabedoria - são as palavras do índio Kaká Werá Jecupé (1998) e o texto do autor deste artigo, que se constrói a partir de vários estudos já publicados e aqui referendados. O primeiro discurso associa-se diretamente com a tradição indígena cujo compromisso é com a oralidade, e o segundo está calcado no modo ocidental de expressar o conhecimento.

### **Corporalidade: fios de ancestralidade, linguagem e memória**

Pois foram eles (os antepassados) os artesãos, modeladores e moldes do tecido chamado corpo, feito pelos fios perfeitos da terra, água, fogo e ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um Ser. Corpo é flauta, veículo por onde flui o canto que expressa o Avá (o ser-luz-som-música) (JECUPÉ, 1998).

Quando pensamos nos indígenas, logo percebemos um forte apelo destes para a corporalidade, já que são comuns as pinturas na pele, o uso de braceletes e adornos nos pés, na cabeça e também a introdução de objetos nos lábios e orelhas para a modificação de sua forma. No entanto, esta corporalidade indígena nada tem a ver com nosso modo de nos relacionarmos com o corpo.

Para esses grupos a construção corporal apresenta uma eficácia e, certa, especificidade para a vida social. A noção de corpo, construída por cada etnia seja ela associada à tatuagem, amputação, vestimenta ou à perfuração, constitui um mecanismo simbólico de incorporação e identidade étnica (FASSHEBER, 2006). O corpo é transformado em algo que pode ser legível, que se inscreve no âmbito da linguagem e compõe uma cadeia de significados flutuantes entre a compreensão literal e simbólica (FASSHEBER, *et al*, 2007).

A corporalidade indígena insere-se, portanto, nas discontinuidades dos sentidos e variedades de interpretação deste código cultural (BARTHES, 1990). Nas palavras referidas anteriormente por Jecupé, vemos a identificação do fazer do corpo com elementos da tecelagem - fios perfeitos da terra, água, fogo e ar - e seu entendimento como veículo – flauta – por onde flui o canto sagrado do espírito.

O fazer do corpo está associado a uma estética – harmonia de forma - e também à aspectos sagrados. Assim, não podemos considerar as práticas relacionadas ao corpo como simplesmente decorativas ou circunscrita a uma função que poderíamos categorizar como desportivas.

Tal como consideram Viveiros de Castro, Da Matta e Seeger (1979) podemos observar uma singularidade, nas sociedades indígenas brasileiras, marcada por uma elaboração muito rica da noção de pessoa, a qual desenvolve-se referenciada na corporalidade, enquanto um idioma simbólico focal (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979). Isto porque, identifica-se que uma grande maioria dessas sociedades possuem uma noção de corpo humano que integra não somente a cosmologia da sociedade mas também a própria organização social.

Assim, os indivíduos sofrem incidência da sociedade sobre o seu corpo por meio das identidades cerimoniais, os complexos de nomeação e as concepções sobre a alma; então: "ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades

indígenas têm da natureza do ser humano" (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 4).

Já Vilaça (2000) sintetiza que entre os Wari' o corpo é o que define tanto a coisa, quanto a planta, o animal e a pessoa. É, assim, o lugar da personalidade, de forma, que tudo o que existe como substância tem corpo:

Os Wari' costumam dizer: 'Je kwere' ('meu corpo é assim'), que significa: 'esse é meu jeito', 'eu sou assim mesmo'. E também quando se referem a animais ou coisas. Se perguntamos a eles por que os queixadas andam em bando, eles dirão: 'Je kwerein mijak' ('o corpo do queixada é assim'); ou por que a água é fria: 'Je kwerein kom' ('o corpo da água é assim') (VILAÇA, 2000, p. 59).

Então, o corpo, para os Wari', está na forma de ser, estabelece comportamentos, hábitos e condições; mas, se o corpo encontra-se em todas as espécies, é ele, também, que garante a diferença entre elas, é na alma que se assenta a semelhança humana.

A tradição Guarani, ao se referir a criação do poder por Tupã, conta que este:

na cabeça humana fez sua pintura, chamada pensamento, que não é outra coisa senão seus raios e trovões sagrados em ação, cujo corpo são as águas das emoções e dos desejos que se movimentam para o criar e o destruir (...). A flauta (corpo), é feita da urdidura de quatro angás-mirins (pequenas almas) que fazem parte dos quatro elementos que precisam estar afinados para melhor expressar o Avá (o ser-luz-som-musica) que tem sua morada no coração (JECUPÉ, 1998, p. 23 e 24).

Daí podemos destacar um pouco da variedade de significados que uma dança pode evocar. A saber: o aspecto cosmológico que remete a criação do homem enquanto corpo e pensamento, sendo este, também identificado como uma pintura; a função – destino – deste corpo que deve se movimentar – agir – no sentido de criar e/ou destruir orientado por uma *afinação* - conhecimento/sabedoria – que permita a expressão do Avá, que podemos entender como um conjunto de saberes e fazeres para que as coisas sejam como devem ser.

Tudo ocorre como uma dança, na qual os gestos e movimentos devem ser coerentes com o som propiciando harmonia e – podemos acrescentar – beleza. Só que neste contexto, a dança não é simplesmente uma dança, ela engloba todos estes

aspectos e funciona como uma memória e, ao mesmo tempo, como uma prática. Por isso, cada tipo de dança requer um tipo de pintura corporal e estão alinhadas com todo um emaranhado de signos culturais.

A grafia-desenho, utilizada nas danças, também orienta, dependendo da comunidade observada, os trançados de folhas de palmeiras transformadas em cestarias, os motivos de uma parede ou objeto de barro. Daí, podemos destacar que os objetos além de uma utilidade, às vezes explícita, estão imbuídos de uma carga de significados para o grupo, não tão compreendidos pela sociedade nacional, tal como percebemos na publicação *Os povos indígenas do Paraná* quando explicita que: “A produção de cestarias é a arte presente na cultura material das duas tribos (Guarani e Kaingang). Cestas eram utilizadas para guardar ou transportar produtos” (BATTISTELLI, 1997, p. 12).

Notamos, nesta afirmação, a noção de que a arte está muito atrelada aos aspectos materiais perceptíveis da cultura indígena, e, em especial, da cestaria. Outras atividades como a plumagem, as pinturas corporais, os cintos, os tecidos, os cânticos e os mitos pouco são associados como aspectos representativos de uma concepção estética presente na sociedade indígena.

Não só é possível perceber nos objetos ou artefatos, por mais simples que sejam, todo o complexo cultural dessas comunidades, como o próprio corpo pode também ser entendido como um artefato (LAGROU, 2009) e, ambos, se equivalem em importância na teia de significações étnicas, de modo que se faz superada a discussão em torno da dualidade arte/artefato<sup>5</sup> e se pode reconhecer em todas as produções desses grupos, sejam objetos de usos cotidianos ou vistosas plumagens para rituais sagrados, elementos constitutivos de seu simbólico cuja função está sempre a seu serviço, como podemos inferir da citação abaixo:

Não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela ou jarro, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belas porque funcionam, não porque

---

<sup>5</sup> Nos referimos ao debate entre Arthur Danto autor de *Art/Artefact* e Alfred Gell, sendo que o primeiro sugere a possibilidade de se separar nas culturas tribais o que é arte do que é meramente um artefato; e o segundo, indica a superação dessa oposição introduzindo a idéia de agência e eficácia, enquanto a definição de Danto só permite a contemplação.

comunicam, mas porque agem (LAGROU, 2009, p. 35).

Essas observações, de Lagrou (2009), referem-se às comunidades indígenas do norte do país, mas podem ser aplicadas à outras, como as comunidades Guarani e Kaingang do Sul do Brasil, por exemplo. A mesma pesquisadora nos oferece outro exemplo bastante pertinente, do grupo indígena Wayana, que relaciona técnicas de produção de artefatos às mesmas de produção de pessoas:

Um mesmo verbo, *tihé*, “fazer” ou “produzir” descreve a ação humana, ao ser exercido sobre materiais corporais como sangue e sêmen, vai produzir filhos e atuando sobre matérias naturais como penas, pêlos, caniços, folhas, cipó, argila, madeiras, vai resultar em objetos. (...) a concepção é descrita como uma justaposição de partículas de sêmen que, pouco a pouco, através de múltiplas relações sexuais, se amalgamam e tecem a pele do recém-nascido, assim como na arte plumária, uma pena é acostada à outra para conformar a fieira (LAGROU, 2009, p. 40).

Entre os Kaxinawa, durante os ritos de passagem, os pais constroem um banco da madeira da samaúna e à ele dirigem cantos rituais para que as qualidades da samaúna – vida longa, raízes firmemente plantadas, coração forte – passem para a criança. O banco é construído pelas mesmas técnicas que, segundo eles, produzem a estrutura do bebê no ventre e recebe a mesma decoração que receberá a pele da criança depois do rito de passagem. Um objeto construído dentro destas circunstâncias simbólicas não pode ser concebido com uma funcionalidade qualquer, como um simples lugar para sentar. Sendo os objetos equivalentes ao corpo, possuidores de alma e vida, recebem também tratamentos similares, inclusive com direito a descanso nas vigas das casas durante a vida e sua morte anunciada quando perdem sua funcionalidade e razão de ser (VAN VELTHEM, 1995).

Essa sistemática de sobreposição de discursos referentes à produção de artefatos e de corpos na cultura indígena é muito importante porque evidencia a peculiaridade do fazer artístico desses povos. O corpo para eles é, ao mesmo tempo, uma construção de suas divindades e um artefato para sua ação no mundo (LAGROU, 2009). Pinturas corporais remetem, considerando as especificidades de cada tradição indígena, à sua ancestralidade, sua memória cultural, sua história pessoal, seu estado

de saúde, sua posição na sociedade, uma tentativa de pacificação do inimigo<sup>6</sup>; e seu movimento produzindo sons e danças, converge igualmente para a interferência no mundo em busca de harmonia.

### **O fazer como conhecimento e ação**

O índio classifica a realidade como uma pedra de cristal lapidado que tem muitas faces. Para serem descritas, é necessário ativar o encanto para imaginarmos como são as faces que não podem ser expressas em palavras (JECUPÉ, 1998, 68).

Os indígenas consideram que o seu saber é parte de algo muito maior e mais complexo que identificam com a natureza e seus deuses correspondentes. Daquilo que sabem, criam: “o criar é a consequência do aprender, que por sua vez é o motivo pelo qual sua alma-luz corporificou-se, para apre(e)nder-se e criar” (JECUPÉ, 1998, p. 94) e isso tudo se desdobra em beleza, ordem e alegria. Toda manifestação na realidade, seja a confecção de um objeto, uma fala, um som ou uma dança é uma imagem da imagem da imagem do que verdadeiramente é (LAGROU, 2009).

Nesse contexto, não há a introdução da idéia de arte tal como a concebemos e tampouco a figura do artista, já que todos devem suportar ser um pálido reflexo do ser. Mesmo sentindo-se de certa forma, minimizados diante daquilo que consideram a perfeição, sabem que são parte dessa estrutura perfeita – tudo se conecta a tudo – e suas ações/criações tem influência direta nessa teia de funcionamento do mundo, de modo que nada daquilo que fazem ou produzem está isento desta perspectiva.

É importante não perder de vista esta concepção, principalmente, quando percebemos algo muito comum na sobrevivência das tribos existentes hoje no Brasil: a produção de artesanatos como fonte ou agregada a subsistência material (HENNERICH, 2008). Essa prática não pode ser entendida como um abandono de suas vivências tradicionais como muitos poderiam inferir, mas está associada à consequência da introdução do Estado como instituição monopolizadora do poder e o fim da autonomia da sociedade indígena (LAGROU, 2009).

---

<sup>6</sup> Idéia desenvolvida por Taussing segundo a qual uma das maneiras de se obter poder sobre o inimigo opera-se através da mimese da sua imagem. Dessa forma, se adquire poder sobre o outro ao incorporar e domesticar esteticamente a matéria prima por ele utilizada. Els Lagrou utilizou essa abordagem para explicar o intenso uso de miçangas por alguns grupos indígenas.

Ao produzirem algo para o consumo apreciativo ou prático do outro, o não índio, eles o fazem introduzindo modificações sutis que permitem a existência desses objetos salvaguardando sua característica de serem corpos/vida, mas neutralizando sua ação no mundo. É dessa forma, por exemplo, que um grupo xinguano, ao aceitar vender uma coleção de máscaras usadas para uma performance fora da aldeia, as produzem seguindo sua lógica ritual, na qual elas são extensões do poder de agência dos *apapaatai*, seus donos sobrenaturais.

O sentido da transação cosmológica, política e econômica, não é abandonado, somente renegociado. Na aldeia, essas máscaras seriam queimadas depois do uso ritual, agora com a perspectiva da venda serão guardadas em seu estado semimorto. Por isso, tais máscaras chegaram à exposição sem os dentes e algumas até sem olhos, evidenciando que haviam perdido seu poder de agência (LAGROU, 2009).

O que queremos evidenciar com isso é que os indígenas, mesmo quando passam a se dedicar à produção de excedentes tendo em vista a sua comercialização, não isentam esses objetos de suas particularidades étnicas. Entretanto, muito ainda se deve acrescentar no âmbito das produções acadêmicas sobre essas ressignificações, principalmente se tomadas numa perspectiva da valorização da tradição, da historicidade e dinâmica cultural e interdisciplinaridade das ciências.

### **Por uma nova compreensão da etnoarte**

As estrelas são os nossos avós e irmãos mais velhos. Amanhã seremos estrelas e também deixaremos ecos nesta caverna. Esta caverna é sagrada, a escola onde o som aprende a fazer brilhar seu pulsar (JECUPÉ, 1998, 94).

Ao olhar para a etnoarte indígena encontramos diversos elementos que são considerados artísticos no mundo ocidental. Dentre eles, enfatizamos no decorrer do texto, alguns como a música, a oralidade, a dança, a pintura, a produção de objetos em cestaria, barro, madeira. Entretanto, o que podemos perceber é que este nosso olhar não pode tomar como referência nenhuma definição de arte previamente concebida.

Como destaca Lagrou (2009), se olharmos para a arte como uma maneira de construir mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato –

uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é invertida e passam a ser obras de arte, coisas como, por exemplo, corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual através do canto.

Na etnoarte indígena a funcionalidade e a contemplação são inseparáveis e resultam da eficácia estética da capacidade de uma produção, seja qual for, agir sobre o mundo e transformá-lo.

As tradições indígenas merecem este outro olhar que seja inteligente, sensível e competente. Como afirmou Regina de Fátima Migliori (1998), não se trata mais de um olhar de conquista ou de ajuda, resultado de relações desequilibradas, mas um olhar entre seres humanos buscando a harmonia entre seus saberes, respeitando suas diferenças e aceitando uma mútua contribuição que nos levará a uma nova síntese ou simplesmente, como considera Jecupé (1998), à produção de novos ecos que tragam mais brilho ao nosso pulsar, evidenciando a trama sagrada das relações e inter-relações.

## **Referências**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia** (tradução coordenada por Alfredo Bosi). São Paulo, Mestre Jou, 1982.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CORREA, R. A. Etnomatemática e ação pedagógica. In: **Educação Escolar Indígena (Cadernos Temáticos)**. Curitiba: SEED, 2006.

FASSHEBER, José Ronaldo Mendonça. **Etno-Desporto Indígena: contribuições da Antropologia Social a partir da Experiência entre os Kaingang**. Tese (doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

FASSHEBER, José Ronaldo; OLIVEIRA, Oséias de; CARVALHO, Francismar A. Lopes de. **Fontes para o estudo da corporalidade entre os Guarani**. Guarapuava: UNICENTRO, 2007.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HENNERICH, Juçara Elza. (Coord). **Olhares de guarani para guarani**. Guarapuava: UNICENTRO, 2008.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**. 2ª ed. 25ª reimpressão em 2003. São Paulo: Cia.das Letras, 1995.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MIGLIORI, Regina de Fátima. Pós-fácio: Um novo olhar. In: JUCUPÉ, Kaká Werá. **A Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

OLIVEIRA, Oséias de. FASSHEBER, José Ronaldo. CARVALHO, Francismar A. Lopes de. **Fontes para o estudo da corporalidade entre os Guarani**. Guarapuava: UNICENTRO, 2007.

PARELLADA, C. I. *Arte e artesanato Kaingang e Guarani no Paraná*. In: **Educação Escolar Indígena (Cadernos Temáticos)**. Curitiba: SEED, 2006.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1979), "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional*, 32: 2-19

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. **O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana**. Tese de doutorado em Antropologia. USP. São Paulo, 1995.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. **Rev. Bras. Ci. Soc.** 2000, vol.15, n.44, pp. 56-72.

**Recebido em Agosto de 2012**

**Aprovado em Outubro de 2012**