

ARTE E RITUAL NA AMÉRICA INDÍGENA

Marcia Arcuri

Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

As pinturas, os adornos, as tatuagens e outras formas de modificação do corpo são uma espécie de segunda pele, sem a qual não é concebível a natureza humana. Nossa segunda pele é, por sua vez, a expressão e a ponte da vida social, via de acesso para nossa participação na vida ritual e cerimonial.

Marcel Mauss

A exposição *Ouros de Eldorado: Arte Pré-hispânica da Colômbia* celebra, em 2010, mais um passo na trajetória iniciada há alguns anos, a partir da iniciativa conjunta de instituições públicas e privadas que atuam à frente da cena cultural latino-americana, no sentido de divulgar a arte e a arqueologia da América Pré-Hispânica em espaços expositivos brasileiros. No ano de 2005 foi inaugurada a exposição *Por Ti América: Arte Pré-Colombiana*, mostra que reuniu, pela primeira vez na história do continente americano, coleções arqueológicas pré-colombianas salvaguardadas por museus do Brasil, Peru, Chile, Argentina, México, Guatemala e Colômbia. No total, foram doze instituições emprestadoras, com acervos representativos de mais de cinquenta contextos ameríndios, representando a diversidade étnica e cultural dos grupos que ocuparam as terras americanas antes da chegada dos europeus. O êxito daquele projeto foi, sem dúvida alguma, o alcance de público atingido, que chegou a superar um milhão de visitantes.

No texto de abertura do catálogo da exposição *Por Ti América*, o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil Passos Moreira, preocupou-se em salientar que “a história do Brasil é tradicionalmente contada a partir do expansionismo europeu dos séculos XIV e XV, que teve no encontro do continente americano por Colombo, em 1492, e na chegada de Cabral às terras brasileiras, em 1500, marcos fundamentais”. Além de notar a veia eurocêntrica de parte significativa de nossa historiografia, Gilberto Gil tangenciava, naquele texto, questões relacionadas à nossa dificuldade de incorporar, na memória, a diversidade das tradições étnicas e culturais da América Indígena, ao afirmar que “no longo relato que dá conta do que somos hoje, costuma-se fazer não só um grande silêncio a respeito do passado do território, como sublinhar as diferenças entre o Brasil e seus vizinhos hispano-americanos” e que “nem mesmo a ideia de uma América Latina, formulada no século XIX, conseguiu estreitar os laços entre as antigas Américas Portuguesa e Espanhola”. As palavras proferidas pelo ministro, na ocasião, carregavam sérias e reais constatações. Não podemos negar que as grades curriculares das instituições de ensino de nível fundamental e médio, e também dos cursos superiores voltados ao ensino de História, seguem negligenciando, ainda hoje, o período pré-colonial da história das Américas. Considerando apenas o legado arqueológico ameríndio que hoje é tido como patrimônio da humanidade, trata-se de mais de vinte séculos de acúmulo de registros e sedimentação de informações. Assim, a marca deixada pelo expressivo público visitante da exposição também nos contava uma parte significativa da nossa história: o interesse pela memória indígena no continente americano.

Em 2006, a Pinacoteca do Estado de São Paulo ofereceu ao público brasileiro a oportunidade de vivenciar outra experiência inédita no país, ao realizar a exposição *Tesouros de Sipán: o Esplendor da Cultura Mochica*. A exposição, de curadoria de Walter Alva – arqueólogo responsável pelo Projeto Arqueológico *Hauca Rajada*, fundador e Diretor do *Museo Tumbas Reales de Sipán* – galgou novo sucesso de público. A mostra trazida ao Brasil reunia um dos mais valiosos acervos arqueológicos do mundo e significou, nas palavras de Marcelo Mattos Araujo, Diretor da Pinacoteca, “um mergulho aprofundado” na história da América Pré-Colombiana. Para além da diversidade cultural e do valor estético dos artefatos expostos em *Tesouros de Sipán*, de inegável apelo artístico, a mostra reverenciou, sobremaneira, o legado cultural e histórico deixado pelos ancestrais das populações que hoje habitam a costa norte peruana. Do ponto de vista do patrimônio artístico, se *Por Ti América* pode ser considerada uma “iniciação” no mundo da arte pré-colombiana, *Tesouros de Sipán* representou o “rito de passagem”, consolidando mais um passo na trajetória de construção de diretrizes e ações permanentes em prol da aproximação entre o público brasileiro, seu passado e seu território, parte integrante das Américas.

Em 2010, a Pinacoteca do Estado de São Paulo concentra novos esforços no sentido de promover a arte e a cultura da América Pré-Hispânica e, desta vez, o horizonte é a Colômbia. A exposição *Ouros de Eldorado: Arte Pré-hispânica da Colômbia* traz ao público brasileiro parte significativa do singular acervo de artefatos metálicos, líticos e cerâmicos das coleções do *Museo del Oro del Banco de La República* da Colômbia. A curadoria da mostra, assinada por Efraín Sánchez, enfatiza os aspectos tecnológicos e estilísticos daquele acervo.

A história do continente americano, sobretudo dos antigos habitantes indígenas, é marcada por uma série de estereótipos, alguns ainda muito presentes, como a ideia de que, exceto as “grandes civilizações” construídas por astecas, maias ou incas, as sociedades ameríndias estiveram fadadas ao primitivismo, por serem tecnologicamente inferiores, por des-

conhecerem a roda, ou por serem incapazes de superar dificuldades impostas pelo seu entorno. A ocupação do território americano, que remonta a dezenas de milhares de anos atrás, é geralmente vista como um passado distante, exótico e homogêneo ignorando o fato de que a América apresenta à época da chegada dos europeus, uma das maiores diversidades linguísticas e culturais do planeta, “constituindo-se como um verdadeiro mosaico de povos”. Ainda assim, graças ao substancial aumento das pesquisas científicas, tem sido possível demonstrar que a América Indígena, desde as ocupações pretéritas dos assentamentos primevos até os dias atuais, caracteriza-se pela intensa capacidade humana de transformar e recriar, ao longo do tempo, suas dinâmicas sociais, relações estabelecidas com os demais grupos humanos e, sem dúvida alguma, interagir com todos os elementos e seres da natureza que coabitam o meio em que vivem.

Todos sabem que a história dos povos indígenas na América não começa com a chegada dos europeus. Contudo, é ainda comum encontrarmos referências de que ela ali terminou. No encontro do “Velho” com o “Novo”, pela óptica Ocidental, a identificação de sociedades complexas, que dominaram partes do território americano ao longo de muitos séculos, foi imediata no caso dos então chamados “impérios” inca e asteca. Edificações como as de Machu Picchu ou as magníficas pirâmides da Mesoamérica saltaram aos olhos dos colonizadores que, em muitos dos seus relatos enviados à Europa, compararam as maravilhas exóticas das terras recém-descobertas ao conhecido contexto europeu. O capital dos astecas, por exemplo, foi descrita ao Imperador Carlos V como “a Veneza das Américas”.¹

Assim começou, no século XVI, uma longa trajetória de comparações em que a arte produzida pelos povos ameríndios, nas suas mais variadas formas – a arquitetura; a metalurgia; as produções cerâmicas, têxteis, líticas e também em madeira, osso ou concha –, passou a ser um elemento de comparação, indicador de maior ou menor complexidade social a partir do refinamento técnico e estilístico dos artefatos indígenas, que pudessem ser reconhecidos pelo

européus. Obviamente, o olhar sobre essa questão modificou-se consideravelmente, sobretudo a partir das contribuições das pesquisas arqueológicas e etnográficas mais recentes. A intensa circulação de informações precisas sobre os contextos de origem daqueles artefatos, possibilitada por essas pesquisas e pela divulgação das coleções nos âmbitos dos museus, fez que os componentes artísticos e históricos dos processos de produção daqueles registros não pudessem mais ser dissociados. Dessa forma, o conceito de “arte” e sua aplicação nos estudos que tiveram como objeto de pesquisa a produção artística ameríndia, tanto do período pré-colonial como posterior, tornou-se motivo de amplo debate nos meios acadêmicos, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX.

O pensamento antropológico em voga entre muitos dos acadêmicos que estudavam a arte pré-colonial ameríndia na metade do século XX apoiava-se fortemente na “ecologia cultural” norte-americana, que exaltava os pressupostos positivistas da construção do conhecimento herdados do século XIX. Naquele contexto, a América Pré-Colombiana era vista e pesquisada, de modo geral, a partir de dois grandes eixos: de um lado, as “grandes civilizações” encontradas pelos europeus na Mesoamérica e nos Andes eram testemunhos de uma longa tradição histórica, desde o surgimento das primeiras sociedades complexas, de povos que desenvolveram importantes centros cerimoniais e urbanos, dominaram sofisticadas técnicas de agricultura e domesticação de plantas, criaram amplas redes de comércio e relações diplomáticas (ou de guerras), provaram-se exímios astrônomos e matemáticos, desenvolveram comunicação pela escrita e deixaram para a humanidade um legado artístico e cultural de enorme riqueza material e estética. As sociedades mesoamericanas e andinas foram batizadas como “altas culturas”, em contraposição às sociedades igualitárias “primitivas” que ocuparam as terras baixas da América do Sul. Estas teriam permanecido como “tribos igualitárias” ou “bandos nômades” diante da limitação ambiental imposta pela natureza geoclimática das regiões “mais inóspitas” como, por exemplo, a floresta tropical amazônica ou as áreas geladas da Terra do Fogo, na Patagônia.

Entre as principais expressões desse pensamento podemos citar o antropólogo Julian Steward que, em 1948, propôs uma tipologia de classificação de agrupamentos sociais baseada em distintos graus de evolução, desde os grupos de caçadores-coletores até as mais desenvolvidas sociedades estatais da Mesoamérica e dos Andes, modelo este que seria adotado por inúmeros pesquisadores da América Indígena.² Aplicando o modelo tipológico de Steward à América do Sul, outro antropólogo norte-americano, Elman Service, publicou o livro *Primitive Social Organization*, em 1962, ajudando a sedimentar um referencial teórico fortemente difusionista entre os arqueólogos que trabalharam na América do Sul em meados do século XX³.

Nos Andes e na Mesoamérica, o surgimento da pesquisa arqueológica havia sido marcado pelos métodos histórico-culturalistas de análise dos “belíssimos objetos de arte” e da arquitetura monumental, contribuindo para a propagação de um ideal nacionalista na tentativa de construção de uma identidade nacional, nos países recém-formados, identidade essa que reverenciava “a glória do passado indígena” da mesma forma que “as raízes da civilização autóctone” tinham sido resgatadas no período precedente à eclosão das independências latino-americanas, no século XIX, como bem atestam as produções artísticas da Escola de Cuzco, no Peru, e da Academia de San Carlos, no México.

Paralelamente à bandeira civilizacional e ao caráter evolucionista da “ecologia cultural” que marcou a construção do pensamento arqueológico latino-americano, o estruturalismo franco-brasileiro apresentava-se como paradigma teórico alternativo, fortemente marcado pela Etnologia do século XX, a partir do trabalho de Lévi-Strauss e também das pesquisas etnográficas realizadas na Oceania. Do ponto de vista da Antropologia da Arte, o texto *Primitive Art* de Franz Boas⁴, originalmente publicado em 1927, ganhava novo fôlego na reedição de 1955, firmando estacas para o início de uma intensa e imprescindível reflexão sobre a estética indígena, reflexão esta que ainda merece atenção no debate acadêmico.



Pingente zoomorfo [Reg. O30228]

Não por coincidência, naquele mesmo ano de 1955, *O significado nas artes visuais* de Erwin Panofsky vinha aprofundar, na Europa, sua importante teoria da Iconologia, inicialmente proposta no final da década de 1930. Posteriormente, o modelo de Panofsky enfrentaria algumas críticas, por não tratar da polissemia dos símbolos e seus significantes – ressalta-se que este é um dos traços mais fortes da arte-escrita ameríndia – e, por consequência, por não atingir aquilo que Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes chamou de “iconosferas” das sociedades complexas.⁵ No campo de estudos da iconografia das evidências arqueológicas e pictográficas das “altas culturas” da Mesoamérica, dos Andes e da região Circuncaribenha (em que se desenvolveram sociedades, que Steward classificou como “cacicados”), os passos de Panofsky contribuíram para que surgissem importantes estudos iconográficos, a partir do final do século XIX.

A partir da metade do século XX a História e a Antropologia da Arte das chamadas “sociedades complexas” trilharia rumos que seguiram em paralelo ao debate sobre as sociedades “primitivas” das terras baixas. Além da senda iluminada pelas proposições de Franz Boas, o debate sobre a estética indígena contaria com as também imprescindíveis contribuições da análise estrutural do mito de Lévi-Strauss. Como nos lembra a antropóloga Lux Vidal, “Lévi-Strauss demonstra que a arte é um meio de significar e ressignificar algo intimamente relacionado à natureza. Para o autor, a passagem da natureza à cultura encontra na arte uma manifestação privilegiada e, por outro lado, a arte também deve ser vista como um sistema de signos, algo que possui certa estabilidade, tradição, que permite a comunicação”.⁶ Evitando entrar na profunda discussão que desponta a partir deste arcabouço teórico para o estudo da América Indígena de modo geral, nos limitamos a apontar que ele ilumina o caminho do rompimento defi-

nitivo da Antropologia com o difusionismo, caminho que, de certa forma, já havia sido identificado em *Raça e História*, publicado pela Unesco também em 1955.⁷

Seguindo a “pedra roseta” estabelecida por Boas, que já na década de 1930 apontava a “a apreciação do valor estético e da perfeição técnica” e a busca da “simetria e do ritmo”, merecem referência trabalhos de Nancy Munn realizados na Oceania. As “categorias visuais elementares e compostas” definidas em seus estudos sobre as pinturas na areia dos Walbiri e o estudo da cosmovisão a partir as transformações espaço-temporais das canoas de gawa podem ser considerados marcos na referência teórico-metodológica da antropologia da arte.⁸ Na mesma linha de definição do ritual enquanto *performance* proposta por Victor Turner em *The Forest of Symbols*.⁹ Nancy Munn aponta a arte como orientadora das relações sociais. Pela mesma óptica e alguns anos mais tarde, na década de 1980, Clifford Geertz publicou *Arte como um sistema cultural*, agregando ao referencial teórico a necessidade de se trabalhar o relativismo de uma arte em contexto.¹⁰ Geertz defendia que a busca do significado na arte deve investigar a vida, o signo na sociedade e não o oposto, demonstrando como a arte ordena e define o universo e as relações sociais.

A Antropologia da Arte atual estabelece a perspectiva do “fazer artístico” e do “processo que dá significado ao objeto”, da “transformação” e das “ações orientadas para estabelecer a razão das relações”,¹¹ ou da arte sentido da “agência”, ideia que ganhou enorme espaço no debate acadêmico a partir da publicação de *Art and Agency* de Alfred Gell. Propõe o autor que a arte é vista “como um sistema de ação mais voltado para mudar o mundo do que para codificar proposições simbólicas a seu respeito” e, portanto, deve ser estudada a partir do papel dos artefatos como mediadores no processo social e não pela alternativa da semiótica de interpretação dos objetos como se fossem textos.¹²

Em 2003, Robert Layton rebate o uso restritivo que Gell faz da ideia de “sentido”, na crítica ao livro *Art and Agency*, publi-

cada no *Journal of the Royal Anthropological Institute*.¹³ Outra consideração relevante é colocada por Elsje Lagrou, em *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Ela nos lembra que Geertz já afirmava, nos anos 1980, que os símbolos não somente representam, mas transformam o mundo. Nas palavras da autora, “também para Lévi-Strauss, que trabalha com o modelo lingüístico e enfatiza a qualidade comunicativa da arte, atos falam e palavras agem, sendo impossível separar ação, percepção e sentido”.

A incorporação de Alfred Gell dos objetos como “pessoas distribuídas” não difere substancialmente, a nosso ver, daquilo que outros teóricos apontaram no sentido da importância de se reconstruir a cadeia operatória e o contexto de produção, circulação, consumo e eventual descarte do objeto de arte. No Brasil, já na década de 1980, Upiano Toledo Bezerra de Menezes publicava textos de enorme valor didático e metodológico, estimulando o estudo das fontes iconográficas na pesquisa histórica. No caso do objeto arqueológico que chega às prateleiras dos museus muitas vezes desprovido de seu contexto de escavação ou origem, o estudo das significações a partir da análise morfológica e iconográfica dos objetos torna-se um passo indispensável ao pesquisador. Este é o ponto em que o estudo da arte torna-se uma importante plataforma metodológica para a investigação das sociedades, pois, conforme defende Robert Layton, ao referenciar Haselber, “a arte está envolvida apenas quando a ação produz resultados delineados para produzir efeito sobre alguém, e nunca como um fim em si mesma”.¹⁴

Em *As Artes Indígenas e seus múltiplos mundos* Lux Vidal nos lembra que Dominique Gallois, em seu trabalho sobre os Waiãpi, demonstra como a iconografia pode ser um meio de comunicação privilegiado com o sobrenatural, pois “os grafismos expressam categorias de alteridade cósmica por meio das quais os povos indígenas definem por oposição lógica sua própria especificidade, ou seja, a natureza de sua essência e sua humanidade...”.¹⁵ Tangenciamos aqui a importante correspondência entre o ético e o estético, pois a pintura e os artefatos são feitos para adornar o corpo e este, por sua vez, é o veículo necessário para que estabeleçam sua

função. Ao comentar a iconografia waiãpi, Eduardo Viveiros de Castro assinala que “ela está diretamente relacionada com a elaborada cosmologia desse povo Tupi-Guarani, [pois] ... ela se refere diretamente com o mundo dos outros e nesse sentido, constitui-se como um dos meios de comunicação privilegiados, com o mundo sobrenatural”.¹⁶

Na mesma linha de pensamento, Regina Pollo Müller demonstrou, em artigo publicado em *Grafismo Indígena*, que “o *tayngava* Asurini, utilizado na decoração dos corpos e objetos, possui significados que seguem uma gramática própria do sistema de comunicação, obedecendo regras estéticas e morfológicas. Os significados dos desenhos Asurini estão associados à cosmologia e às noções fundamentais da cosmovisão do grupo”. Ao discutir diferentes suportes em que pode ser aplicada a arte gráfica, Müller também se refere ao desenho aplicado ao plano tridimensional (e ela usa como exemplo os tecidos *kaxinawa*), lembrando-nos que o desenho materializado no objeto se torna “uma janela que permite visualizar parte do desenho infinito”, e assim se constitui como uma técnica ou princípio ordenador do espaço, ao mesmo tempo em que corresponde a um modo de percepção visual.¹⁷ Ainda na publicação organizada por Luz Vidal, Berta Ribeiro, contribuindo ao debate, afirmou que “no pensamento indígena, a posse dos bens culturais, tais como a mandioca ou os artefatos, é um indício de complexidade. Tal como os humanos os objetos têm corpo ... É dessa essência que se cria, se transforma e se reproduz a sociedade, tendo estado incubada dentro dos mais valorizados bens culturais”.¹⁸

Esta breve compilação de exemplos discutidos a partir de estudos etnográficos realizado na Amazônia nos remete à questão anteriormente colocada, sobre a convergência entre os aspectos artísticos e rituais a serem considerados nos estudos da arte pré-colonial indígena. Berta Ribeiro refere-se à mandioca como bem cultural, pois é no encontro entre funcionalidade, ritual e corporalidade dos objetos que se estabelecem as sociocosmologias ameríndias. A planta, domesticada e ritualmente materializada pelo homem, entra nessa teia de relações. Nas palavras de Reichel-Dolmatoff

“o vínculo dos signos ideográficos com a caracterização da figura cultural como experiência social coletiva [se dá] por meio da arte e do ritual, que funcionam como veículo”, na relação com o mundo natural e o mundo sobrenatural.

Como define Lux Vidal, “os artefatos – incluindo a dança, a música, as narrativas míticas e mesmo o corpo humano, não são vistos apenas como representações – belos objetos expostos para a contemplação, ainda que esse aspecto seja também importante para os indígenas, segundo os seus próprios cânones – mas sim como réplicas de *outros seres* com os quais se comunicam em contextos preestabelecidos. É esta a visão filosófica que permeia toda a arte indígena e que, de alguma forma lhe confere certa unidade ... É no mundo dos sobrenaturais que residem os *mestres das artes*, que por intermédio dos xamãs visionários transmitem imagens poderosas, cantos expressivos, normas e regras para a confecção de objetos e motivos decorativos considerados modelos pelos artesãos, artesãs, artistas indígenas”.¹⁹

As aproximações dos estudos da arte pré-colonial ameríndia, na perspectiva das pesquisas etnográficas e arqueológicas brasileiras e dos tradicionais estudos sobre a iconografia pré-hispânica, demonstram que o divórcio entre os estudos das sociedades indígenas da América Portuguesa e América Espanhola torna-se cada vez mais fictício. Também a cisão entre a estética, a funcionalidade e a simbologia intrínseca aos artefatos ameríndios pré-coloniais, hoje entendidos como objetos de arte, tem perdido espaço nas abordagens voltadas ao universo dos significados e das significações. Por este caminho, novos critérios de avaliação de complexidade social têm despontado no cenário, sugerindo uma absoluta reavaliação da dicotomia ‘primitivo’ versus ‘civilizado’, de forma a requalificar nossa compreensão da memória ameríndia. A convergência do fazer artístico e ritual das sociedades ameríndias, partindo dos seus mais variados contextos, indica a necessidade de se romper com as antigas fronteiras culturais criadas pela óptica da Europa Moderna Ocidental e do positivismo que caracterizou a construção do pensamento antropológico latino-americano na primeira metade do século XX.



Narigueira zoomorfa em forma de borboleta [Reg. O17336]

BIBLIOGRAFIA

- ¹ CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación*. (ed. Anthony Pagden). Yale University Press, 1986.
- ² STEWARD, J. *Handbook of South American Indians*. Washington: Bureau of American Ethnology, 1948.
- ³ SERVICE, E. *Primitive and Social organization: an Evolutionary Perspective*. New York: Random House, 1962.
- ⁴ BOAS, F. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, 1927.
- ⁵ MENESES, U. T. B. de Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45. São Paulo: ANPUH, 2003. pp.11-36
- ⁶ VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, 1992.
- ⁷ STRAUSS, L. *Raça e História*. Unesco, 1950.
- ⁸ MUNN, N. "Visual categories: an approach to the study of representational systems". *American Anthropologist*. n. 68, p.936-950, 1966.
- ⁹ TURNER, V. *The Forest of Symbols* 1967
- ¹⁰ GEERTZ, C. "A arte como sistema cultural". In: *O saber Local* (org. C. Geertz). Petrópolis, Vozes, 2000.
- ¹¹ INGOLD, T. (org.) *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996.
- ¹² GELL, A. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- ¹³ ALVES, C. F. "A Agência de Gell na Antropologia da Arte". In: *Horizontes Antropológicos*, ano 14, n. 29, p.315-338, 2008.
- ¹⁴ LAYTON, R. "Art and Agency". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2003.
- ¹⁵ Gallois apud Vidal, *Grafismo Indígena*. Op. cit.
- ¹⁶ VIVEIROS DE CASTRO, E. B. *Araweté: os deuses canibais*. Zahar / Anpocs, 1986.
- ¹⁷ MULLER, R. P. "Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Assurini do Xingu". In: *Grafismo Indígena* (org. L. Vidal). São Paulo: Studio Nobel, 1992. p.231-248.
- ¹⁸ RIBEIRO, B. "Mitologia pictórica desana". In: *Grafismo Indígena* (org. L. Vidal). São Paulo: Studio Nobel, 1992. p.3-52.
- ¹⁹ VIDAL, L. *Grafismo Indígena*. Op. cit.