



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais**

Rodrigues, W.

### **Citation**

Rodrigues, W. (2015, March 24). *O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/32581>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/32581>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/32581> holds various files of this Leiden University dissertation

**Author:** Rodrigues, Wallace

**Title:** O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais

**Issue Date:** 2015-03-24

## CAPÍTULO 4. ASPECTOS ESTÉTICOS DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS E DE SEUS USOS

Busco, nesta parte da tese, compreender os aspectos estéticos, ou seja, ligados à noção de beleza<sup>26</sup> para os indígenas brasileiros e suas funções no âmbito da cultura. A disciplina acadêmica mais apropriada para comunicar sobre tais conceitos é a antropologia da arte.

A antropologia da arte se firmou enquanto campo do saber no século XIX, buscando compreender as produções estéticas dos vários povos que iam sendo descobertos e estudados ao redor do mundo. Em seus princípios, foi influenciada pelo evolucionismo, que colocava a civilização europeia e suas criações artísticas como a “evolução” máxima das artes. Em seguida, o relativismo cultural marca a antropologia da arte. Franz Boas foi a figura mais importante, no século XIX, nesta mudança de olhares.

Os Apinayé, como um grande número de povos indígenas brasileiros, utilizam-se de uma mesma palavra para designar bom e bonito. A palavra Apinayé para tal é *mbed*. Ou seja, o objeto que cumpre sua função tanto estética, étnica e utilitária é um objeto *mbed*. A palavra *muxre* define especificamente a perfeição na execução do artefato étnico e também pode ser usada para designar o que foi produzido com extrema maestria, máximo primor e é etnicamente bonito (ou seja, pode ser designado como perfeito objeto representativo da cultura Apinayé).

Observei, como já informei, índias Apinayé analisando objetos de sociedades Kahrô e Kayapó feitos de miçangas. Elas admiravam o material com o qual era feito (o tipo de miçanga, os tamanhos), os trançados empregados para compor os objetos, as cores, os grafismos étnicos, entre outros pontos. Elas sabiam exatamente qual objeto era de qual sociedade. Os objetos com mais miçangas e notadamente mais elaborados étnica e esteticamente foram os mais desejados, pois estes eram os objetos *muxré*.

---

<sup>26</sup> Os Apinayé chamam aquilo que eles veem de belo ou bom de *mbed*. Aquilo que é brilhantemente executado eles chamam de *muxré*. O que é *muxré* parece ultrapassar os limites daquilo que é considerado como *mbed*. Poderíamos aqui ver uma relação de proximidade entre o que é *muxré* para os Apinayé com a visão de Boas sobre a virtuosidade do mestre artesão.

Ainda, as discussões sobre a arte dos povos originalmente desconhecedores da escrita, também chamados de “primitivos” por muitos, expandiram-se no Brasil a partir da década de 1970 e tomaram força na década seguinte. Uso aqui uma passagem de Blanca Brum (2004) que reforça esta informação:

A partir da década de 1970, no Brasil, houve um grande movimento de retomada das terras indígenas e, com isso, o processo de ressurgimento de diversos grupos indígenas considerados já “desaparecidos”. Esses acontecimentos vieram acompanhados da revitalização das práticas tradicionais, principalmente do artesanato, utilizado como um meio de subsistência desses grupos. Essa produção será, então, a partir da década de 1980, apreendida de outra forma, privilegiando-se sua dimensão estética. Assim, a produção estética indígena será apreendida dentro do sistema de classificação arte/artesanato. (BRUM, 2004, p. 12).

Obviamente esta valorização não aconteceu por acaso, mas através, também, dos estudos de vários pesquisadores brasileiros que se interessaram pela antropologia da arte, entre eles estão Berta Ribeiro e Maria Heloisa Fénelon Costa, apenas para citar alguns nomes importantes da área e que trabalharam com a revitalização de práticas artísticas tradicionais dos indígenas brasileiros. Instituições importantes que contribuíram para este “renascimento” indígena foram o Museu Nacional (da UFRJ), o Museu do Índio do Rio de Janeiro e o Museu Paraense Emilio Goeldi, entre outros.

No campo dos estudos sobre música, John Blacking (2000) nos deixa ver que um dos pais da etnomusicologia, Alexander Ellis, já demonstrava, na mesma linha de pesquisa de Boas, que a música dos povos ditos “primitivos” não era menor ou pior que a música europeia, conforme a passagem abaixo:

In 1885, Alexander John Ellis, the man who is generally regarded as the father of ethnomusicology, demonstrated that musical scales are not natural but highly artificial, and that laws of acoustics may be irrelevant in the human organization of sound. (BLACKING, 2000, p. 56).

Por conseguinte, a visibilidade de uma estética indígena trará (assim se espera ainda hoje) uma valorização de tudo o que se refere aos povos indígenas nacionais, incluindo seus instrumentos musicais, objetos que relacionam e significam o

mundo material e imaterial. Utilizo-me, aqui, de uma passagem de Sonia Chada (2011) exatamente sobre esta ponte que a música constrói com outras esferas da vida humana:

A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística. (CHADA, 2011, p. 12).

Assim, podemos afirmar que os aspectos estéticos ligados aos instrumentos musicais, tanto de ornamentação quanto aos ligados às questões musicais, inter-relacionam-se com as mais variadas esferas simbólicas da vida social, ritual, mitológica e sobrenatural dos indígenas que produziram e utilizam tais objetos.

#### **4.1- O campo da antropologia da arte no Brasil**

Esta parte do texto busca trabalhar com a antropologia da arte enquanto material teórico conceitual para a análise das questões estéticas acerca dos instrumentos musicais Apinayé tratadas nesta tese.

Assim sendo, gostaria, aqui, de analisar algumas obras de antropólogos que trabalharam com a arte no campo da cultura e que tiveram e têm influência marcante no cenário da antropologia da arte brasileira e alguns conceitos fundamentais encontrados nestas obras. Autores como Franz Boas, Berta Ribeiro e Els Lagrou representam a base argumentativa desta parte do texto. Utilizo-me, também, de alguns outros pensadores importantes desta área (tais como Félix Kessing, Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Maria Heloísa Fénelon Costa, Lux Vidal, Lúcia Hussak van Velthem, entre outros) para ampliar a discussão reflexiva sobre este campo e que será de fundamental importância em minhas análises nesta tese.

Gostaria de começar pelas análises de Franz Boas, pois foi ele um dos mais importantes antropólogos a encontrar na arte o material fundante para uma antropologia ligada à cultura. Seu livro “Primitive Arte”, de 1927, revolucionou o entendimento de como o homem americano originário pensava e ajudou a exemplificar as teorias e conceitos que Boas utilizava e defendia, tal como o relativismo cultural.

Conhecido como o pai da antropologia cultural (apesar de não ser seu formalizador, mas sim um árduo crítico das teorias ligadas ao evolucionismo e à

diferenciação de raças), Boas funda o método histórico de análise cultural, um método de indução empírica oposto ao método utilizado na época, este último era o método comparativo (também chamado de evolucionismo cultural, baseado em suposições e vastamente utilizado por Darwin e seus discípulos). Boas se oporá a toda forma de determinismo, seja ele ambiental, psicológico, racial, histórico, biológico, geográfico, econômico, entre outros, para deixar claro que mesmo as culturas dos grupos sem escrita, para os quais ele utiliza o adjetivo “primitivo”, poderiam ser compreendidas através de uma análise histórica baseada na arqueologia e em traços culturais específicos de um determinado território restrito e bem definido onde o grupo em análise se encontrava.

Boas desbanca as teorias de evolução cultural, tão em voga em sua época, e abre espaço para um relativismo cultural e para a busca de uma história das transmissões culturais, sempre se opondo às teorias racistas. Utilizo aqui uma passagem do antropólogo Celso Castro (2009) sobre a importância do relativismo cultural formulado por Franz Boas:

Mas o relativismo cultural não era, para Boas, apenas um instrumento metodológico. A percepção do valor relativo de todas as culturas – a palavra aparece agora no plural, e não no singular, como no caso dos evolucionistas – servia também para ajudar com as difíceis questões colocadas para a humanidade pela diversidade cultural. (CASTRO, 2009, p. 18).

Ainda, sobre as críticas de Boas às teorias racistas, o mesmo Celso Castro nos informa que:

Boas recusava qualquer valor científico à suposição de que existem diferenças raciais significativas entre os homens. Segundo ele, a variação se daria entre diferentes linhagens familiares de uma mesma população, e não entre supostas “raças”, construídas a partir de elementos puramente superficiais, como cor da pele, forma de cabeça ou textura dos cabelos. Haveria uma enorme variabilidade genética, mesmo em uma população considerada “racialmente homogênea”, daí o absurdo científico de se pensar em “raças puras”. (Idem, p. 18-19).

Para Boas as variações das condições sociais e do meio ambiente não poderiam estar de fora de uma análise antropológica séria. Além disso, os fenômenos culturais poderiam ter origens distintas ou não, direcionando suas teorias para um

relativismo cultural que deixava de enaltecer a cultura europeia como a evolução<sup>27</sup> máxima da humanidade e vislumbrava um imenso número de culturas distintas pelo mundo. Utilizo aqui duas passagens de Franz Boas (2009), publicadas em 1896, sobre o objetivo e o método de suas pesquisas no final do século XIX:

O objetivo de nossa investigação é descobrir os *processos* pelos quais certos estágios culturais se desenvolveram. Os costumes e as crenças, em si mesmos, não constituem a finalidade última da pesquisa. Queremos saber as razões pelas quais tais costumes e crenças existem – em outras palavras, desejamos descobrir a história de seu desenvolvimento. (BOAS, 2009, p. 33).

E ainda sobre seu método:

Temos outro método que em muitos aspectos é bem mais seguro. O estudo detalhado de costumes em sua relação com a cultura total da tribo que os pratica, em conexão com uma investigação de sua distribuição geográfica entre tribos vizinhas, propiciaria-nos quase sempre em meio de determinar com considerável precisão as causas históricas que levaram à formação dos costumes em questão e os processos psicológicos que atuaram em seu desenvolvimento. Os resultados das investigações conduzidas por esse processo podem ser tríplices. Eles podem revelar as condições ambientais que criaram ou modificaram os elementos culturais; esclarecer fatores psicológicos que atuaram na configuração da cultura; ou nos mostrar os efeitos que as conexões históricas tiveram sobre o desenvolvimento da cultura. (Idem, p. 33-34).

As teorias de Franz Boas influenciaram importantes pensadores brasileiros, tal como o historiador Gilberto Freyre (cf. CASTRO, 2009, p. 20) e a antropóloga Berta Ribeiro (RIBEIRO, 1989, p. 20-21). Os pensamentos de Freyre, influenciados por Boas, foram importantes na compreensão da mestiçagem da sociedade brasileira, enquanto a antropóloga Berta Ribeiro buscou um entendimento de uma antropologia da arte indígena brasileira que aliava a análise das formas, das técnicas e dos significados dos objetos em regiões culturais.

Boas irá utilizar-se das artes dos povos “primitivos” em seu livro “Primitive Art”, de 1927, para deixar claro sua teoria de relativismo cultural, exemplificando bem a variabilidade cultural no campo artístico e demonstrando a pluralidade dos processos psicológicos e históricos ligados à arte. Ai, sua crítica ao evolucionismo é tomada metodologicamente, através de tipologias e classificações, utilizando as várias expressões

---

<sup>27</sup> Evolução no sentido de progresso tecnológico.

de arte ao redor do mundo. A importância deste livro de Boas para a conceitualização do campo da antropologia da arte é fundamental por causa da amplitude cultural de sua análise.

Segundo Kátia de Almeida (1998), Boas procura em “Primitive Art” colocar a arte entre a cultura e a história, buscando, através das formas das artes primitivas, confirmar sua teoria sobre a relatividade das culturas. Utilizo aqui uma passagem desta pesquisadora:

Delimita-se, assim, o lugar ocupado pela arte no “projeto” epistemológico que subjaz ao culturalismo boasiano: tomadas como fenômenos praticamente *humanos*, arte e cultura aparecem como estratégias indissociáveis... Tal conexão baseia-se em uma perspectiva antropológica que se quer *cultural* – e não social -, no seio da qual a arte, equacionada entre cultura e história, representa em si mesma um campo privilegiado para o exercício da investigação antropológica porque sua historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica, condiciona sua especificidade enquanto objeto de “ciência” e demanda procedimentos analíticos próprios. (ALMEIDA, 1998, p. 9).

E é exatamente isto que Boas fez em seu livro sobre arte primitiva, ele busca elementos analíticos específicos para compreender a arte dos vários povos iliterados neste espaço entre cultura e história, tentando desfazer as falácias “científicas” levantadas por estudiosos evolucionistas.

Boas dá ênfase à simetria, ao ritmo e à forma no campo das artes gráficas e plásticas dos “primitivos”. Ele enfatiza a perfeita habilidade técnica dos artistas “primitivos”, a relação entre formas e ideias, a força da representação simbólica e em perspectiva, a música em relação à dança, entre outros tópicos. Porém o faz para mostrar que os processos mentais dos chamados “primitivos” não diferem daqueles dos ditos “civilizados”. Para tanto, ele se utiliza de exemplos da arte de vários povos, principalmente dos povos da América do Norte, reforçando, assim, suas teorias. Ele vai desconstruindo todas as teorias evolucionistas no campo das artes, como na passagem seguinte sobre a crença de que a geometrização das formas vem do naturalismo:

We examined particularly the theory that all artistic reproduction is by origin naturalist and that geometrization grows up only when the artist tries to introduce ideas that are not inherent in the object itself. We saw that this theory cannot be maintained, because realistic representation and geometrization spring from distinctive sources. In plastic art the contrast between the two tendencies does not appear as clearly as in graphic art. (BOAS, 1955, p 351).

Outro ponto importante de mencionar na obra “Primitive Art” de Boas é a importância que ele dá às áreas culturais, acabando com os pressupostos do método comparativo ligado às teorias da evolução cultural. Ele consegue revelar estilos artísticos em determinadas áreas culturais, como ele mesmo nos informa: “While the features so far considered are common characteristics of art the world over, they do not explain the styles of separated areas” (BOAS, 1955, p. 350). Esse estudo de Boas sobre áreas culturais específicas influenciará grandemente a antropologia da arte no Brasil, como se percebe nos trabalhos de Berta Ribeiro.

Outros antropólogos, logo após Boas, trabalharão com as questões relacionadas às artes dos vários povos ao redor do mundo, entre eles estão Félix Kessing, Lévi-Strauss, Clifford Geertz, entre outros.

Félix Kessing, um dos estruturadores da antropologia cultural, devotará um capítulo de seu conhecido livro “Cultural Anthropology”, de 1958, às artes primitivas. Ele intitulou tal capítulo de “Art and Play”. Kessing inovou quando se referiu à sensorialidade e à sinestesia nas artes primitivas, abrindo caminho para uma compreensão de arte primitiva enquanto “performance primitiva”, como mostra a passagem seguinte:

Discussions at theoretical levels may stress more the types of sensory perception involved. The categories then become the *visual* or *visible* arts (eye); the *auditory* or *audible* arts (ear); the *tactile* (touch) and *kinesthetic* (muscular movement) arts as with the dance; and with varying importance the *olfactory* (smell) and *gustatory* (taste) arts as with the use of perfumes and cooking. A further category comprises *synesthetic* expression, the term *synesthesia* meaning “the identification of the properties of one sense modality in terms of another,” e.g., expressing sounds through body motion, or relating colors to sounds. Any art medium, however, tends to involve combinations of these sense perceptions; music may be “seen” as well as heard, or the body may respond to the excitement of hearing a story. *Drama* and *ceremony* involve particularly complex sensory interactions. (KEESING, 1964, p. 351).

Já Claude Lévi-Strauss, influente pensador da antropologia estruturalista, deixou um vasto legado na antropologia da arte brasileira. Quando no Brasil, entre 1935 e 1939, atuou na formação da Universidade de São Paulo (USP) como professor de sociologia. Ele fez trabalhos de campo junto aos indígenas Nambikwara (MT e RO) por seis meses e transitou conceitualmente entre o que é cultural e o que é natural, deixando claro, segundo ele, que há um desejo de constância, de ordem e regularidade nas

culturas ditas “frias” (com pouca entropia, com pouca “desordem” social). Influenciou claramente antropólogos brasileiros, tais como: Darci Ribeiro, Berta Ribeiro e Maria Heloísa Fénelon Costa, entre outros.

Uso aqui uma passagem onde Lévi--Strauss esclarece o que é natural e o que é cultural para o etnólogo, o que nos ajudará a compreender sua visão sobre a arte dos indígenas:

A natureza é tudo que está em nós por hereditariedade biológica; a cultura é, ao contrário, tudo o que mantemos da tradição externa e, para retomar a definição clássica de Tylor – cito de memória e sem dúvida com falhas – enfim, a cultura ou civilização é o conjunto de costumes, crenças, instituições como a arte, o direito, a religião, as técnicas da vida material, resumindo, todos os hábitos ou aptidões aprendidas pelo homem enquanto membro de uma sociedade. (LÉVI-STRAUSS op cit. CHAMBONNIER, 1989, p. 136).

A arte das sociedade ditas primitivas, além de estar sob o domínio da cultura é, para Lévi-Strauss, um sistema de signos, uma forma de linguagem simbólica que está incorporada à vida do grupo, conforme cito:

A idéia de que a arte seja uma linguagem pode existir de modo completamente literal. Basta pensar nas escritas pictográficas, inicialmente... que estão a meio caminho entre a escrita, isto é, a linguagem, e a obra de arte; e sobretudo nessa riqueza simbólica que discernimos nas obras, não diria de todas as populações que chamamos primitivas, mas ao menos de um bom número delas: os índios da América do Norte, de um lado, algumas populações africanas do Sudão, do Congo, ou mais ao sul, de outro, onde cada objeto, mesmo o mais utilitário, é uma espécie de condensador de símbolos, acessíveis não somente ao autor mas a todos os usuários. (Idem, p. 94).

Esta concepção de arte simbólica que funciona como uma linguagem pode ser vista nos grafismos dos indígenas brasileiros, em utensílios de cerâmica, na pintura corporal, na música, etc. Esse entendimento de arte indígena enquanto simbólica ficou impregnado na antropologia da arte brasileira. Também, a necessidade de ornamentar os utensílios, mesmo os de uso doméstico, também é característica das produções indígenas brasileiras e é recorrente nos textos de antropologia da arte brasileira após a passagem de Lévi-Strauss pelo Brasil.

Esta interpretação estruturalista de Lévi-Strauss de compreender a arte dos povos sem escrita como uma forma de linguagem inclui, ainda, a compreensão de que cada código de linguagem somente pode ser compreendido por aqueles que participam

de dita cultura. Uso aqui duas passagens de Lúcia Hussak van Velthem (1994) sobre este tema:

Como evocaram Baudelaire e também Lévi-Strauss, o objetivo estético é inteligível justamente pelas correspondências, pelas analogias entre diferentes domínios. O estudo antropológico da arte indígena busca significado e a significância desta para os membros da sociedade estudada, uma vez que o objetivo artístico não possui significado se fracionado, mas apenas como totalidade... (VAN VELTHEM, 1994, p. 83).

E ainda:

O discurso antropológico sobre arte não é portanto somente técnico, mas está orientado para se situar no contexto de outras expressões humanas, compartilhando de um modelo de experiência coletiva. Ademais, a capacidade de contextualizar a arte, de lhe conferir significação cultural é sempre um assunto pertinente à cultura onde está inserida. (Idem, p. 83-84).

Seguindo adiante na discussão sobre a antropologia da arte no Brasil, Berta Ribeiro, a meu ver, a mais importante antropóloga da arte indígena brasileira de sua época, seja pela clareza com que interpretava os objetos de arte indígena ou pela inventividade interpretativa com a qual utilizava as fontes bibliográficas, escreveu um importante livro sobre o tema intitulado “Arte indígena, linguagem visual”, de 1989. Ela ainda organizou e coordenou várias publicações importantes sobre arte indígena nacional, em especial o volume intitulado “Arte Índia”, da coleção “Suma Etnológica Brasileira”, publicado pela editora Vozes em 1987.

Berta Ribeiro foi fortemente influenciada pelos escritos e estudos de Franz Boas e Claude Lévi-Strauss, a quem cita várias vezes no livro “Arte indígena, linguagem visual”, compreendendo a arte indígena brasileira como uma forma de linguagem visual, um sistema codificado de formas significativas (clara influência de Lévi-Strauss) em uma determinada área cultural (clara influência de Franz Boas), conforme nos mostra a seguinte passagem:

Nos campos das expressões gráficas e plásticas, a criatividade estética do índio brasileiro se estende, além do corpo, à ornamentação da vivenda e dos objetos. Trata-se de uma reiteração de motivos e significados semânticos aplicados ao embelezamento da casa, da cerâmica, à estrutura dos tecidos e trançados, à pirogravura da superfície das cuias, à pintura dos utensílios de madeira e dos implementos de trabalho. Essa iconografia confere homogeneidade visual ao

universo tribal que milita em favor da singularização étnica. (RIBEIRO, 1987, p. 155).

Berta Ribeiro se coloca, dentro do campo da antropologia brasileira, como uma das maiores contribuidoras para um conhecimento das diversas dimensões de entendimento das artes das sociedades indígenas do Brasil. Ela deixa ver uma clara influência de Franz Boas em sua obra em relação às áreas culturais primitivas, como podemos verificar, também, na passagem abaixo:

No caso da abordagem antropológica, exige-se o levantamento do mesmo contexto: a época do estudo e do colecionamento, o grupo indígena, a área cultural em que está inserido, o campo prioritário da arte a que se dedica, que deve ser analisado com mais rigor, e finalmente, o produto. Essa seria a metodologia de pesquisa, o modo pelo qual se chegaria ao discurso visual partindo do contexto. Deve-se considerar, ainda, que no caso dos povos ágrafos, as manifestações mágico-religiosas e a rede de relações sociais se expressam através da arte. Por essa via, comunicam-se ideias e comportamentos, cuja decodificação só se torna possível através do profundo conhecimento da organização social, da cosmologia e de outros aspectos da cultura aos quais a arte intimamente se vincula. (Idem, 1989, p. 24).

E em seu livro “Arte indígena, linguagem visual” Berta Ribeiro nos deixa ver a arte indígena realmente como uma forma de linguagem, discutindo, primeiramente, sobre as definições de arte primitiva e arte étnica, e continua levantando pontos como a Arte enquanto elemento de cultura, a tecnologia da cultura material, padrão e estilo artísticos, as questões de gênero na confecção de objetos de arte indígena, a Arte como iconografia, a linguagem dos adornos corporais, os mitos, os ritos e os objetos rituais, a Arte como identidade étnica e sobre a necessidade de mais estudos nesta área.

Outras importantes contribuições de Berta Ribeiro para a antropologia brasileira foram: o artigo intitulado “Artesanato indígena: para que, para quem?”, publicado em 1983, que é uma referência para a antropologia da arte brasileira; o livro “O índio na história do Brasil”, também de 1983 e reeditado várias vezes; e o livro “O índio na cultura brasileira”, de 1987, reeditado mais de 20 vezes, entre outros importantes trabalhos. Ela foi uma importante compiladora das pesquisas existentes, até então, sobre a arte indígena brasileira e soube utilizá-las brilhantemente em suas publicações. Nota-se que os trabalhos de Berta Ribeiro formam um corpo coeso e coerente que incorpora as várias vertentes das culturas indígenas nacionais.

O esforço de Berta Ribeiro em valorizar as criações culturais indígenas, principalmente as de cunho artístico, marcaram sua produção intelectual. Após uma extensa pesquisa de campo, entre 1977 e 1978, ela produz sua tese de doutorado intitulada “A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil”, defendida em 1980 no programa de pós-graduação (doutorado) em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP). Sua tese mostra-se como um dos mais completos estudos comparativos da cestaria indígena brasileira do alto Xingu e alto Rio Negro. Berta Ribeiro se tornará, a partir da década de 1980, uma referência fundamental no que se refere às artes indígenas brasileiras.

Seu entendimento do objeto artístico como um objeto inteiro, coeso, coerente com suas funções utilitárias e com suas referências étnicas mostra a importância da compreensão de que a beleza para um indígena é parte fundante do objeto, mesmo que este objeto seja utilitário, como uma panela waurá, por exemplo. Ela nos deixa ver isso na passagem abaixo:

A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento da subsistência, os meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. Estas características transparecem quando se observa que o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo. Neste sentido, a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual. (Idem, 1989, p.13).

Esta estudiosa da cultura indígena nacional fez várias pesquisas de campo: entre os Kaingang no sul (RS), os Kadiweu (MS), os Kaapor (MA), os Terena (MS), os Yawalapiti (MT), os Kayabi (MT), os Juruna (MT), os Araweté (PA), os Asurini (TO), os Tukano (AM) e os Desana (AM). Ela especializou-se nas pesquisas sobre a criatividade e variedade da cultura material e ecologia indígenas do Brasil. Organizou e editou, em três volumes, a conhecida “Suma Etnológica Brasileira”, importante documento de pesquisa para estudiosos das culturas indígenas no Brasil.

Berta Ribeiro acreditava que os aspectos estéticos e etnológicos se mesclam quando se estudam as artes indígenas. Isto parece ser, ainda hoje, um problema tanto para os antropólogos, que têm dificuldades em lidar com aspectos estéticos, quanto para

os historiadores da arte, pois têm dificuldades em incorporar aspectos etnológicos ao domínio das artes. Deixo aqui uma passagem explícita de Berta Ribeiro sobre a importância de compreender o objeto de arte indígena utilizando-se dos aspectos estéticos e etnológicos, independente da área de análise:

Com o tempo, o ponto de vista “etnológico” e os “estético”, devido às mútuas influências, tendem a convergir. O historiador da arte passou a alimentar-se de informações fornecidas pelo etnólogo e este a dar maior atenção aos aspectos artísticos da produção simbólica tribal. A opinião de que o impulso estético é inerente à natureza humana foi expresso claramente por Franz Boas na sua obra clássica, *Primitive art* (primeira edição, 1927). Boas argumenta que, tanto a arte dos povos pré-letrados quanto a dos chamados civilizados devem ser vistas sob dois aspectos: “Aquele baseado tão somente na forma; e o outro, nas idéias associadas à forma. Do contrário, a teoria da arte seria unilateral”. (Idem, 1989, p. 20).

Em seu artigo “Artesanato indígena: para que, para quem?” ela levanta questões relacionadas ao comércio de artesanato indígena, à produção de artesanato para “dentro” (para subsistência e de caráter ritual) e para “fora” (para comercialização, enquanto mercadoria), aos objetos que podem e não podem ser comercializados dentro de específicos grupos indígenas, às lojas Artíndia administradas pela Funai, ao trabalho com materiais exauríveis, ao cultivo do artesanato das sociedades indígenas, ao artesanato como forma de retomada de aspectos de identidade cultural, às mudanças nos estilos indígenas causadas pela comercialização do artesanato e pelo gosto da clientela, e à baixa remuneração vinda da confecção e comercialização das peças de artesanato, entre outros pontos. Coloco aqui uma passagem de Berta Ribeiro que vejo interessante para iluminar as discussões desta tese:

...o artesanato para a venda atende, do ponto de vista econômico, aos interesses do aquisidor. Repete-se, aqui, o processo verificado com a atração e a pacificação dos grupos tribais arredios. Ela só beneficia a sociedade nacional que incorpora novas áreas para a sua expansão e se apropria de recursos naturais e da mão-de-obra indígena. (Idem, 1983, p. 24).

Outras duas publicações muito conhecidas desta autora são os livros “O índio na história do Brasil”, de 1983, e com várias reedições, onde ela traça uma historiografia do contato entre indígenas e não indígenas e levanta a herança indígena para a cultura nacional, e o livro “O índio na cultura brasileira”, de 1987, também com várias reedições, onde ela se dedica a explorar o saber e a cultura indígena dentro de

uma visão ecológica, mostrando-nos um indígena tecnicamente “sofisticado” e que contribui para a riqueza da culinária, da medicina, da língua e das artes nacionais.

Também, Maria Heloísa Fénelon Costa, uma contemporânea de Berta Ribeiro e sua companheira como professora e colega no Museu Nacional do Rio de Janeiro, publicou importantes livros na área da antropologia da arte, entre eles: “A arte e o artista na sociedade Karajá” (sua tese de livre-docência e referência sobre os estudos dos Karajá), de 1978, “Arte indígena brasileira”, de 1983; e “O mundo dos Mehináku e sua representações visuais”, de 1988. Mostrou-se, sempre, uma interessada nas representações indígenas sobre o mundo da fauna e da flora, e, sobretudo, sobre o mundo do sobrenatural indígena. Ela privilegia, no campo da antropologia da arte brasileira, as representações visuais, dadas pelos próprios indígenas, do mundo que os cerca e os abriga, e as análises destas representações de acordo com os relatos colhidos em campo e por vias bibliográficas. Utilizo aqui uma passagem de Roque de Barros Laraia (1988), da Universidade de Brasília (UnB), sobre os trabalhos desta autora entre os Mehináku (MT) e outros povos xinguanos e seu processo de trabalho:

No início dos anos 60, já a encontramos como antropóloga do Museu Nacional e responsável pela conservação do maior acervo etnológico do país. Nessa época começou a ser atraída pela beleza da arte xinguanas e pelo fascinante processo de aculturação intertribal que reuniu uma dezena de grupos indígenas de quatro tronco linguístico: Tupi, Karíb, Trumái e Aruák. Entre todos eles escolheu os Mehináku, notáveis pela qualidade de sua cerâmica e pelas suas ornamentações corporais. Esteve no Xingu em 1961, 1965, 1970, 1971, 1975 e 1978. Em todas essas viagens colheu numerosos desenhos, a maioria deles espontâneos, além de fazer observações referentes à pintura corporal, uma forma efêmera de arte que tem grande importância nos momentos cerimoniais. Mas foi graças à técnica da coleta de desenhos, obtidos junto a informantes de ambos os sexos e de todas as classes etárias, que a autora encontrou a possibilidade de utilizar um elemento artístico como instrumento para a compreensão da sociedade Mehináku. Com efeito, nos procedimentos de coleta e nos subseqüentes comentários sobre os desenhos, efetuados pelos indígenas, foi possível obter informações etnográficas. O seu trabalho foi, ainda, enriquecido pela comparação que faz dos desenhos Mehináku com os outros desenhos xinguanos, coletados por ela mesma e por outros antropólogos, a seu pedido. (LARAIA, 1988, p. 9).

Outro importante antropólogo que com seus estudos influenciou a leva mais atual de antropólogos da arte brasileiros foi Clifford Geertz. São comuns as referências aos trabalhos deste antropólogo em publicações brasileiras. Este estudioso foi um dos fundadores da chamada antropologia hermenêutica (também chamada de interpretativa ou simbólica), um tipo de análise antropológica que metaforicamente ele comparava à

leitura de um texto, dando ênfase às significações da sociedade estudada, do antropólogo que a analisa e escreve o que estudou em campo e do leitor final do texto antropológico. Para Geertz quem lê (seja qual for o texto ou contexto) busca e dá significações próprias ao texto.



Figura 37 - Detalhe de maracá de cabo longo Ticuna (AM). Confeccionado com cabaça e gravado em relevo com desenho de um avião<sup>28</sup>. 49 cm de comprimento. Fotografia de autor desconhecido.

Figura 38 - Instrumentos musicais indígenas vendidos para turistas no mercado Ver-o-peso em Belém (PA), 2013. Fotografia de Wallace Rodrigues.

Clifford Geertz vê a arte como uma das dimensões simbólicas da ação social, um dos caminhos para ajudar a compreender o homem em sua totalidade e dentro da teia de significações culturais no qual este homem está inserido. Utilizo aqui uma passagem de Geertz sobre este ponto:

Olhar as dimensões simbólicas da ação social – arte, religião, ideologia, ciência, lei, moralidade, senso comum – não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas. A vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que

<sup>28</sup> A inventividade na figuração de um avião, um objeto com o qual os indígenas já estão familiarizados (principalmente aqueles que habitam em regiões mais remotas do Brasil), demonstra a liberdade de criação dentro de uma estética etnicamente própria. O maracá conserva suas características étnicas básicas, porém incorporando uma nova imagem.

outros deram – apascentando outros carneiros em outros vales – e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou. (GEERTZ, 2008, p. 21).

Também, a antropóloga Lux Vidal se torna conhecida dentro do campo da antropologia da arte brasileira devido a seus estudos sobre, e principalmente, os grafismos indígenas. Esses grafismos são aplicados em distintos suportes, incluindo o corpo humano, e mostram uma iconografia variada que define o ser social dentro de sua comunidade. Esse tipo de arte funciona, na visão de Vidal, como um meio de comunicação social que assinala a categoria social na qual se inclui um indivíduo numa determinada sociedade indígena, onde a noção de pessoa é perpassada por categorias específicas de significação social, material, cosmológica, entre outras.

Os grafismos e suas significações específicas se aproximam da noção de linguagem visual explorada por Berta Ribeiro em seu livro “Arte indígena, linguagem visual”. Faço uso, aqui, de uma passagem da antropóloga Lux Vidal (2005) incluída no catálogo da exposição “Brésil indien: les arts des Amérindiens du Brésil” para esclarecer uma abordagem de análise de arte indígena pela via estética, incluindo os grafismos:

As manifestações estéticas das sociedades amazonenses oferecem um ângulo de estudo interessante de dados conceituais e físicos que definem uma obra de arte. No mundo ocidental, os termos habitualmente empregados para designar o belo e a arte estão ligados de maneira cognitiva aos valores e aos conceitos correntes desse mundo. Esses critérios não se encontram necessariamente em outras culturas. Dentro de uma perspectiva antropológica, nós podemos afirmar que o processo estético não é inerente ao objeto mas está ancorado ao que determina a ação humana. Assim, o fenômeno estético é composto, dizemos nós, de experiências sensíveis. O produtor, o público e o objeto interagem de maneira dinâmica, cada um contribuindo à experiência que é ao mesmo tempo estética e artística. (VIDAL, 2005, p. 185, tradução minha).

Ainda, a museóloga e antropóloga Lucia Hussak van Velthem tem pesquisado e publicado extensamente sobre arte, estética e cosmologia entre os Wayana (PA) e Aparai (PA) e sobre cultura material entre os Baré (AM) e Tukano (AM). Ela é, atualmente, uma das estudiosas da antropologia da arte brasileira mais atuantes e empenhada nos conhecimentos sobre os objetos de cultura material indígena (inclusive do corpo humano). Utilizo aqui uma passagem onde ela nos mostra a importância da compreensão do objeto de arte indígena como um objeto com funções representativas e utilitárias, para além da concepção ocidental de objeto “belo” somente para fruição:

Apesar da grande diversidade de manifestações, as artes indígenas não são criadas para ser contempladas. Revestem-se antes de particularidades expressivas e constituem, na maior parte das vezes, meio para a transmissão de concepções de fundo social ou cosmológico. Possuem, dessa forma, funções representativas e utilitárias, além de outros objetivos e eficácias. A experiência estética constitui, para os índios, elemento fundamental na transmissão de conhecimentos e de valores sociais, por meio dos quais pode ser definida sua especificidade, ou seja, a natureza ou a essência de sua própria humanidade. Deve ter, portanto, apreciação que englobe igualmente outras expressões culturais. Nesse sentido, a valorização estética de um artefato indígena pode não estar contida no próprio objeto, mas se afirma ao exprimir uma relação, pois estaria condensada na própria utilização do artefato ou em sua permuta. (VELTHEN, 2010, p. 59).

Também, em suas pesquisas sobre os Wayana (PA), esta pesquisadora nos mostra a diferenciação valorativa e estética que este povo dá ao que é produzido por eles (*imakhé*) e o que é produzido pelos brancos, pois os objetos industrializados pertencem a uma categoria de menor valor cultural para eles. Também, não ter local de armazenamento apropriado e não possuir funções e regras específicas desvaloriza o objeto feito pelo não-indígena. Uso aqui uma passagem da pesquisadora sobre este ponto:

Os objetos e materiais obtidos do branco, embora requisitados e utilizados, não podem “enfeitar” o mundo wayana. São concebidos e executados por mão estranhas e desconhecidas, em tempos e locais igualmente desconhecidos e, sobretudo, seguindo modelos que não foram estabelecidos pelos demiurgos nos tempos primordiais, como ocorre com os objetos considerados *imakhé*. Ademais, os bens industriais dificilmente propiciam uma especificidade funcional, igualmente estética, um critério de suma importância para os Wayana na apreciação e valorização dos objetos. (Idem, 2002, p. 70).

Esta definição de objeto feito por Wayana para uso Wayana é o que Berta Ribeiro chamou de produção para “dentro”, enquanto o objeto Wayana feito para comercialização é o objeto confeccionado para “fora”, para uso fora da comunidade indígena.

Vale lembrar que Van Velthem é pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi desde 1975, uma instituição das mais prestigiadas em relação aos estudos das culturas materiais indígenas. O Museu Paraense Emílio Goeldi é considerado por muitos pesquisadores como a instituição museológica de etnografia mais importante do norte do Brasil.

Nessa ordem de ideias sobre os estudos atuais de antropologia da arte brasileira, vale ressaltar uma passagem de Blanca Brum (2004) acerca do artesanato dos Guarani-Mbyá (RJ), em um texto intitulado “Artesanato Guarani Mbyá do Estado do Rio de Janeiro: apontamentos para uma abordagem discursiva”, sobre a força da produção artística indígena enquanto forma de resistência cultural:

O artesanato, hoje, ocupa um lugar de destaque para esta população, constituindo-se como a principal fonte de subsistência para os indivíduos desse grupo e para toda a comunidade. Portanto, mergulhar no universo do artesanato é mergulhar no universo de algo que mantém e sustenta o cotidiano e a continuidade desse grupo. Sustento esse que não se dá apenas no nível econômico. Podemos perceber que o artesanato e o conjunto de práticas que o envolve são a base da vida desse povo, provendo-os culturalmente. Ressalto que os Guarani possuem uma importância emblemática. De todos os povos indígenas dos primeiros momentos do contato com o colonizador, ainda no século 16, eles são o único povo que permanece vivo até hoje. Resistem quando muitos já foram exterminados e massacrados. (BRUM, 2004, p. 8-9).

Ainda, Brum nos deixa ver que o artesanato Guarani deve ser considerado em seus múltiplos aspectos:

1) o objeto artesanal enquanto objeto tradicional, fruto da experiência cultural de um povo; 2) o objeto artesanal como um objeto mítico, repleto de simbologias e conectado às dimensões sagradas do pensamento guarani; 3) o objeto artesanal como um objeto comercial cuja produção representa hoje a principal fonte e sustento do grupo. (Idem, p. 10).

Utilizo-me, aqui, para adensar o debate, informações sobre os estudos da professora da UFRJ Els Lagrou, uma das pensadoras mais atuantes, atualmente, na área das artes indígenas brasileiras. Ela produziu dois importantes livros sobre antropologia das artes indígenas: “A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade ameríndia (kaxinawa)”, de 2007, e “Arte indígena no Brasil”, de 2009. Neste último livro ela se utiliza da conceitualização de Alfred Gell (do livro póstumo deste autor, intitulado “Art and Agency”) para introduzir as ideias de agência e eficácia da arte feita fora do contexto do diálogo com a história da arte ocidental<sup>29</sup>, como deixo ver na passagem retirada do livro de Els Lagrou (2009):

<sup>29</sup> Para Arthur Danto, famoso historiador e crítico de arte, a diferença entre um objeto de arte e o artefato está no diálogo que o objeto de arte mantém com as obras criadas sob a influência da história da arte ocidental. Ele dá ao artefato um motivo religioso ou cosmológico para a sua criação, totalmente fora da história da arte, usando um mecanismo de pensamento dentro da tradição hegeliana.

Argumentando contra Danto, Gell vai mostrar, a partir da ideia de armadilha (e a rede Zande colocada na exposição é um exemplo singular do tipo de lógica operante nessa ideia), que instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivas. Muito pelo contrário, se reforçam mutuamente. Assim, uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia muito melhor representar o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral: sua eficácia é tanto instrumental quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação através do artefato, como aqueles da enguia, do pescador e do ancestral. Dessa maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação. (LAGROU, 2009, p. 34).

Citando novamente Els Lagrou (2009), coloco aqui a definição que ela nos dá do conceito de “abdução” do qual faz uso Alfred Gell e que ele emprega em suas análises dos objetos artísticos:

...formula a partir de uma percepção que comporta certo grau de incerteza. Quando vejo fumaça, posso abduzir a existência de fogo. A fumaça, no entanto pode possuir outras causas. A abdução comporta portanto uma área cinza de incerteza, diferentemente da língua falada ou da matemática. A inferência abductiva de Gell parte de um objeto que é interpretado como um índice da agência de alguém. O modo de a arte agir sobre a pessoa se situa, segundo Gell, no campo da experiência intersubjetiva em que uma imagem sempre remete a um artista que a fez com determinadas intenções, ou a alguém que a encomendou ou ainda à pessoa representada na imagem. A obra age na vizinhança de pessoas e será lida como índice da complexa rede de agências à sua volta. (Idem, p. 115).

Também utilizo aqui, para exemplificar o uso das teorias de Alfred Gell, mostrando a difícil relação teórica e institucional entre antropologia e arte, enquanto diferentes áreas científicas de estudo, uma passagem de Kátia Maria Pereira de Almeida (1998):

Para o autor, essa relação não revela meramente um modismo temático, mas uma verdadeira incompatibilidade entre critérios centrais e o universalismo estético. É inegável a trajetória teórica da antropologia, enquanto saber específico, levou-a a “esquecer” a cultura material de modo geral e as “artes” em particular, considerando a ambas um lugar menor na estratégia teórica da disciplina. (ALMEIDA, 1998, p. 7).

Focando mais especificamente no campo da música, John Blacking (2000) nos deixa ver que as respostas à música necessitam de referências à experiências

musicais em determinada cultura, onde a experiência intersubjetiva toma forças de repertório individual de análise e gosto:

There is excitement in rhythm and in the progression of organized sound, in the tension and relaxations of harmony or melody, in the cumulative evolution of a fugue, or in the infinite variations on the theme of movement from and back to a tone center. The motion of music alone seems to awaken in our bodies all kinds of responses. And yet people's responses to music cannot be fully explained without some reference to their experiences in the culture of which the notes are signs and symbols. If a piece of music moves a variety of listeners, it is probably not because of its outward form but because of what the form means to each listener in terms of human experience. The same piece of music may move different people in the same sort of way, but for different reasons<sup>30</sup> (BLACKING, 2000, p. 52).

Ainda, para terminar este subcapítulo, deixo aqui as importantes ideias de agência e eficácia da arte ameríndia, uma arte que “funciona” dentro de um contexto específico de força da ação e de potência dos objetos de arte indígena brasileira. Esses objetos agem no campo da experiência intersubjetiva e relacional sobre a pessoa do indígena ou do “leitor cultural” desses objeto, sempre pedindo uma interpretação.

#### 4.2- A “beleza” dos instrumentos musicais Apinayé

O que é a “beleza”? O que é o “belo”? Estas perguntas instigam o homem a pensar sobre este tema desde a mais remota antiguidade. A filosofia se encarregou, mais especificamente, de pensar o belo e, por isso, criou o ramo de estudo sobre o belo e a beleza conhecido como Estética. Porém, foi a partir das pesquisas de Pablo Picasso e Marcel Duchamp, no começo do século XX, que a busca do “belo” em arte passa a ser entendida de maneira mais abrangente. Cito aqui uma passagem de Assis Brasil (1984) sobre este ponto:

A arte, por muito tempo, esteve vinculada ao conceito de *Belo* dos filósofos gregos, ficando como uma terminologia clássica. Mas os conceitos de “belo artístico” variaram muito, chegando Picasso (o pintor revolucionário da deformação) a dizer

<sup>30</sup> Vale, aqui, informar alguns conceitos específicos da área da música: acorde é um grupo de três ou mais sons simultâneos e identificáveis como um conjunto; ritmo é um componente fundamental da música e se relaciona com a organização dos sons e dos silêncios e suas respectivas durações; harmonia é a ciência dos acordes com a sua sonoridade global e encadeamentos; melodia é a sucessão de notas de alturas diferentes que podem ser mais ou menos cantável; e progressão harmônica é uma sucessão de acordes musicais. Nota minha.

que “**o feio é belo**”. A Beleza, aqui, fogia não só da perspectiva moralista, como de sua feição de harmonia, de simetria e de organização. (BRASIL, 1984, p. 30).

Devemos lembrar que Picasso se influenciou sobremaneira nas artes africanas para encontrar a fonte de tridimensionalidade que ele engendrará ao cubismo. Ou seja, ele se inspira nas obras de artistas africanos de sociedades ágrafas para revolucionar a arte ocidental e retirá-la da imobilidade dos conceitos clássicos. Cito novamente Assis Brasil (1984) sobre esta mudança:

O belo perde, assim, suas características estanques do idealismo grego, passando os valores estéticos a se concentrarem na *expressão* propriamente artística, seja ela configurada em linhas harmoniosas ou em deformações vitais, denunciadoras. Muitas vezes, diante das “deformações” da própria sociedade, o artista se torna indignado e parte para criar uma nova realidade, ou em termos críticos ou simplesmente para apaziguar a sua revolta. (Idem, p. 31).

A passagem anterior deixa claro a inserção da arte dentro do campo mais amplo da cultura, seja em que sociedade for, letrada ou não, atual ou antiga. Assim, a variedade dos questionamentos e das respostas acerca do “belo artístico” segue a variedade de sociedades e formas de pensar que existem no mundo. As sociedades indígenas brasileiras também “pensam” sobre beleza e deixam ver isto nos objetos de cultura material de refinado valor estético.

O “belo” para Franz Boas (1955) estava intimamente ligado à perfeição técnica do artista virtuoso e a uma certa fixação de formas tradicionais (o que os Apinayé chamam de *muxré*), conforme a passagem abaixo:

...we cannot determine just where the aesthetic attitude sets in. It seems certain, however, that wherever a definite type of movement, a definite sequence of tones or a fixed form has developed it must become a standard by which its perfection, that is, its beauty, is measured. Such types exist among mankind the world over, and we must assume that if an unstandardized form should prove to possess an aesthetic appeal for a community it would readily be adopted. Fixity of form seems to be most intimately connected with our ideas of beauty. Since a perfect standard of form can be attained only in a highly developed and perfectly controlled technique there must be an intimate relation between technique and a feeling for beauty. (BOAS, 1955, p. 10-11).

Para Lévi-Strauss a “beleza” do objeto de arte primitiva está em sua força significativa, ou seja em seu esforço de significação. Ele acredita que, enquanto a arte ocidental é representacional, a arte indígena funciona como um sistema de signos, um sistema de comunicação que trabalha na escala do grupo, conforme cito aqui em uma passagem de Wiseman e Groves (2000):

Lévi-Strauss opposes two conceptions of art: as a **system of signs** and as a **mimetic representation**. These designate two broad paths open to the artist. The first, he says, is characteristic of the art of primitive cultures, the second of Western art in its classical forms. The distinctive feature of primitive art is that it does not aim to REPRESENT thing (in the way that a photograph does) but rather to SIGNIFY them, in the manner of language. Its aim is not imitation, or in Greek, *mimesis* – one of the principal goals assigned to Western art ever since Plato and Aristotle – but to construct a system of signs. (WISEMAN; GROVES, 2000, p. 104).

Podemos, então, verificar que o entendimento ocidental acerca de beleza é diferente daquele do indígena. Conforme nos mostra Lux Vidal e Aracy Silva (2000), a apreciação estética do que é belo ou não, pela via antropológica, está ligada à ação do homem:

Ao abordar manifestações estéticas, a antropologia procura os parâmetros conceituais e físicos que definem uma obra de arte. Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias. De acordo com uma visão antropológica, afirma-se que o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana. É possível, então, afirmar que o fenômeno estético é feito, digamos, de experiências em tom qualitativo. O produtor, a plateia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística. (VIDAL; SILVA, 2000, p. 280).

Para Edir Lobato Duarte e Maria das Graças Santana da Silva (2014), quando analisando os instrumentos musicais da coleção etnográfica Curt Nimuendajú, do Museu Paraense Emílio Goeldi, eles nos informam da qualidade estética de tais instrumentos, qualidade esta que vai além da criação de um objeto para uma utilização específica:

Constatamos também que alguns objetos são ornados de penas, outros possuem acabamentos com cera de abelha, fios de algodão, fibra vegetal, sementes e miçangas; outros são entalhados, pintados e desenhados, o que nos leva a pensar

que cada etnia tem uma preocupação não só em confeccionar os instrumentos para tocar, mas também para serem apreciados em toda sua plenitude (DUARTE; SILVA, 2014, p.43).

Assim, como já havia nos mostrado Lévi-Strauss, para entender a arte dos povos indígenas brasileiros é necessário compreender que este tipo de arte privilegia o significar em detrimento do representar. Assim, a arte indígena está envolta em um sistema significativo que é compartilhado pelo grupo, o que possibilita uma linguagem comunicativa. Assim sendo, as qualidades de beleza são aprendidas e ensinadas de maneira única dentro de uma determinada sociedade indígena.

Citando como exemplo a pintura e adereços corporais dos indígenas brasileiros, Lux Vidal e Aracy Silva (2000) reforçam a ideia de que a arte indígena brasileira traz mensagens de conteúdo social, situando o indivíduo em seu grupo. Cito aqui um passagem destas autoras:

...buscar compreender o que os diferentes padrões expressam em termos de categorização social dos envolvidos ou como constituem um “código visual estruturado” que combina elementos pictóricos e enfeites que produzem mensagens de conteúdo predominantemente social” (cf. Muller, no trabalho sobre os Xavante, neste volume); busca ressaltar a apreciação, segundo a perspectiva indígena, do corpo pintado como o “modo correto de se apresentar”, que desperta reações pela beleza que ostenta; e buscar atingir o significado simbólico da ornamentação, revelando-a como um dos fatores da própria constituição social do corpo, ou seja, um dos elementos que contribuem para que a sociedade molde e construa a humanidade de cada um de seus membros, tornando-o “pessoa” (cf. Vidal e também Andrade, neste volume). (Idem, p. 286-7).

Além disso, a ornamentação indígena do corpo e dos objetos (com grafismos, pinturas, pictogramas, enfeites, etc.), nos mostram uma beleza de natureza étnica, completamente diferente de nossa concepção ocidental de beleza, já que a ornamentação é parte integrante do objeto/pessoa onde está colocada e tem importante significação social. Como nos mostra Berta Ribeiro (1989): “A ornamentação, no pensamento indígena, é em essência, parte integrante do objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artefato. Do contrário, um e outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente” (RIBEIRO, 1989, p. 16).

Ainda, Berta Ribeiro nos mostra que a antropologia da arte somente se beneficiará dos objetos indígenas de valor estético quando compreendê-los em todo seu contexto de criação e usos, conforme a seguinte passagem:

O estudo dos objetos, das técnicas que os tornam possíveis e de seus significados é tema ligado às esferas do econômico, do social e do simbólico nas sociedades indígenas. Os esquemas de interpretação dessa problemática, na medida em que forem ampliados, reorganizados e discutidos possibilitarão o desenvolvimento empírico e teórico de uma *antropologia da arte*, de uma *etno-estética* ou uma *arte étnica* dignas desse nome. (RIBEIRO, 1989, p. 25).

Esta "etnoarte" indígena se vale, então, de todo um contexto social, econômico e simbólico para a criação do que poderíamos definir como uma "etnoestética". Os antropólogos ligados às pesquisas da arte indígena se concentraram, em sua grande maioria, nos estudos e análises dos trabalhos de cunho fortemente visual e com expressivas representações simbólicas, sendo o corpo um suporte especialíssimo para este tipo de análise. Utilizo aqui uma passagem de Lúcia van Velthem (1994) sobre este ponto:

Os estudos sobre a estética corporal (pintura e decoração, máscaras) compreendem a temática mais estudada até o presente, uma vez que é neste domínio estético que mais facilmente sobressaem aspectos cognitivos importantes, como a noção de pessoa. Outro item específico envolve os objetos e a estética, enfatizando sobretudo as representações simbólicas que buscam conectar diferentes categorias artesanais (notadamente plumária, cestaria e cerâmica) aos sistemas de cognição indígena. A maioria desses estudos elabora suas análises a partir da iconografia decorativa dos artefatos, a qual se revela um campo privilegiado para a visualização de sistemas representativos, notadamente de identidade étnica, de construção de mundo e das relações sociais. (VAN VELTHEM, 1994, p. 86).

Assim, também, podemos incluir os objetos musicais neste rol de objetos de "etnoarte", pois são objetos que participam de uma beleza étnica definidora de um grupo social indígena específico e, além de sua ornamentação (ou não), servem para produzir sons, matéria essencialmente etérea, e para dar sentido à vida social e sobrenatural de tais indígenas.

A arte decorativa, na visão de Franz Boas (1955), como vista também nos instrumentos musicais dos indígenas brasileiros, se compõe de dois elementos fundamentais, sendo eles o ritmo (o efeito artístico da regularidade do movimento) e a

simetria (o efeito artístico da medição igualitária). Além disto, a forma, enquanto delimitações, e o estilo pessoal de cada artista influenciam o resultado final do objeto decorado. Utilizo aqui uma passagem de Boas (1955) sobre a universalidade do prazer estético dado por certos objetos:

Even the poorest tribes have produced work that gives to them esthetic pleasure, and those whom a bountiful nature or a greater wealth to inventions has granted freedom from care, devoted much of their energy to the creation of works of beauty. (BOAS, 1955, p. 9).

Ainda, a qualidade estética das produções indígenas está, também, segundo a antropóloga Lucia Hussak van Velthem (2010), relacionada à junção de função dos objetos e das formas destes, conforme nos explica a autora na seguinte passagem:

A qualidade estética também pode ser encontrada na adequação dos elementos constitutivos de um cesto ou de uma máscara, sendo imprescindível o uso de matérias-primas específicas. Ademais, em um artefato indígena, forma e função estão sempre intimamente relacionadas e a sua incorporação social e consequente percepção visual só se concretizam quando ele está terminado e, portanto, pode ser utilizado. A experiência artística indígena inclui um fazer e usufruto diário, que se revela até em coisas que julgaríamos secundárias, como o valor atribuído à alva coloração dos objetos recém-concluídos, em oposição aos utilizados que, por esse motivo, se tornaram encardidos. As produções artísticas expressam, na vida indígena, os conhecimentos acerca das matérias-primas empregadas, das técnicas de confecção, do simbolismo agregado. Esses saberes se exercem em muitos campos da produção e da utilização e refletem um longo aprendizado. (VAN VELTHEN, 2010, p. 59-60).

Els Lagrou, por sua vez, em uma abordagem mais contemporânea, nos mostra que a arte indígena não depende necessariamente da beleza, mas de sua “agência”, de sua “eficácia” enquanto objeto que nos ajuda a pensar sobre o mundo em que vivemos. Esta visão mais “cosmológica” em relação ao objeto indígena pode ser verificada em sua funcionalidade material e imaterial (exemplo: como objeto de significação étnica, sobrenatural, estética, simbólica, etc.). Cito aqui uma passagem desta autora:

A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da

capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Costatamos a partir deste exemplo a 'eficácia da arte' reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos. Deste modo ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos. (LAGROU, 2009, p.31).

Ainda, as várias formas de entender “beleza” encontradas nos mais variados grupos sociais pelo mundo afora, incluindo os vários grupos ameríndios, demandam uma abertura da própria história da arte em relação ao “novo”, ao “outro” e ao saber deste “outro”. Uso novamente uma passagem de Els Lagrou (2009) onde ela fala sobre este ponto em relação aos Kaxinawa (Peru e AC):

A arte de ver beleza neste mundo não encontra, portanto, seu equivalente na expressão figurativa ou representativa kaxinawa. Trata-se por definição de uma visão do ausente, daquilo que foge da luz do dia e do peso de uma existência incorporada. É por esta razão que só existe um meio de expressão para esta experiência eminentemente visual: o poema cantado que traça um caminho de palavras e sons para uma consciência ou alma que é considerada como tendo uma sede nos olhos e no coração. O desenho gráfico não representa os seres vistos em sonhos mas os caminhos que ligam e filtram o acesso a mundos diferentes. (Idem, p. 82)

Os objetos musicais, enquanto objetos culturais profundamente artísticos, incorporam o que Lagrou chamou, utilizando os conceitos de Alfred Gell, de “agência e eficácia”. Também utilizando-me desta mesma lógica da eficácia do objeto artístico dentro das culturas indígenas para os objetos musicais Apinayé, posso pensar nestes objetos musicais pela via de sua eficácia agentiva quando em uso, quando agindo. Utilizo-me, mais uma vez, de uma passagem de Lagrou (2009) para esclarecer este ponto:

As armadilhas africanas, oceânicas e amazônicas se aproximariam mais da arte conceitual [ocidental] contemporânea do que as máscaras ou esculturas por causa da complexidade cognitiva envolvida na montagem das armadilhas; por causa da maneira como agem sobre a mente do receptor, sugerindo uma complexa rede de intencionalidades, onde o caçador mostra conhecer bem os hábitos da sua presa através da própria estrutura da armadilha.

É exatamente esta distinção entre arte e artefato que a maioria das etnografias sobre produção de artefatos e artes indígenas vem negando há mais de dez anos: não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela) todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades

agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem. (Idem, p. 34-35).

Assim sendo, os estudos atuais de Lagrou, incorporando as pesquisas anteriores da área, demonstram que a “beleza” do artefato indígena deve ser encarada como uma força agentiva sobre a mente do espectador, onde a funcionalidade prática do objeto indígena não desmerece suas qualidades estéticas.

No caso específico dos Apinayé, seus instrumentos musicais agem em uma complexa rede de intencionalidades socioculturais e auxiliam na relação entre o mundo natural e o mundo sobrenatural, sendo potenciadores de forças, ligando e filtrando os acessos entre estes dois mundos.

#### **4.3- A performance na arte ocidental e o evento musical indígena enquanto performance**

A performance se coloca na arte ocidental como uma técnica específica de fazer artístico que incorpora várias outras técnicas artísticas, tais como a dança, a dramatização teatral, a pintura, a escultura, a música, a cenografia, entre várias outras. A performance se diferencia do *happening* porque ela exige uma preparação prévia, um roteiro e ensaios, enquanto o *happening* é mais um acontecimento sem ensaios prévios, de improviso, baseado na espontaneidade.

A concretização da performance enquanto técnica artística ocidental, como a conhecemos hoje, tomou forma nas décadas de 1970 e 1980. Nestas décadas a performance buscava métodos ritualísticos e simbólicos para apresentar ao público uma obra que somente existiria naquela precisa relação de tempo e espaço. Richard Schechner (2006), um importante teórico da performance artística e teatral nos define este tipo de arte como “comportamentos restaurados”:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2006, p. 28).

Schechner (2006) também nos diz que algo pode ser entendido **como** performance e **enquanto** performance, dependendo de como cada cultura classifica determinados comportamentos:

Existem limites para o que “é” performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” performance. Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. (Idem, p. 38).

No campo da Antropologia da Experiência, o antropólogo Victor Turner “aventura-se” pela liminaridade dos ritos de passagem de povos tradicionais e pelas experiências coletivas de fenômenos liminares que integram-se centralmente ao processo social. Considero importante a formulação de performance de Turner para esta tese, porém colocando em relevância os aspectos estéticos e sensíveis desta forma de “arte da experiência”, conforme nos informa John C. Dawsey (2005):

...Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (DAWSEY, 2005, p. 163).

Assim, esse espaço do ritual, onde a música toma lugar de essencial importância nas comunidades indígenas, marca o momento máximo de expressão estética enquanto ato de performance. Cantar, dançar, tocar instrumentos, lembrar momentos de dor ou prazer, usar máscaras, entre outras atividades sensíveis que participam juntas de um mesmo *momentum* significativo estético é do que trato aqui,

onde, através do processo de performance, o culturalmente contido ou suprimido revela-se com toda sua força expressiva no ritual e na liminaridade<sup>31</sup> deste momento ou estado.

Ao nível mesmo da performance enquanto acontecimento cultural, Anthony Seeger (2008) deixa ver que a música indígena é uma forma de comunicação única e que pode ser diferenciada de outras formas de comunicação, porém várias formas distintas de comunicação participam do *momentum* performático indígena:

Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios. Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra (SEEGER, 2008, p. 239).

O que parece importar na performance ritual indígena, onde a música é parte fundamental, é a comunicação em um nível que não pode ser traduzido somente em palavras, mas em ações significantes através da performance. Este tipo específico de comunicação sensível é organizado, reconhecido e utilizado pelo determinado grupo social indígena que o fabricou (enquanto tradição). Assim, os sistemas de sons organizados participam como elementos indispensáveis neste tipo de comunicação específico da performance.

A performance ritual coloca-se, então, como o meio pelo qual a arte indígena pode realizar uma experiência sensível e reflexiva “completa” na liminaridade expressiva dos rituais<sup>32</sup>, onde se ressalta a importância da participação dos membros da comunidade e dos espectadores. Coloco, aqui, uma esclarecedora passagem de Anthony Seeger (2008) sobre a performance indígena enquanto experiência estética e estruturadora de uma tradição:

Na medida em que a performance avança, o envolvimento entre os *performers* e sua audiência continua, surge a comunicação, que geralmente

---

<sup>31</sup> A liminaridade é o “lugar”, ou “período”, onde a lógica de uma rígida estrutura social se inverte ou desaparece. É um período provisório e especial dentro de uma sociedade durante um processo de mudança significativa, de estar no limite ou entre dois estados diferentes de existência, de um ou de vários de seus membros.

<sup>32</sup> Não podemos esquecer, ainda, que em sociedades tradicionais onde os mitos servem como fontes explicativas de seu mundo, o ritos ligam-se a momentos antepassados de força mágica e significativa, reforçando, de maneira simbólica, uma determinada estrutura social. Assim, **as performances rituais comemoram, enquanto os mitos rememoram, sendo o rito a práxis do mito.**

resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. O que quer que isso signifique, quando o evento termina os *performers* e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual eles avaliam suas concepções anteriores sobre o que aconteceria e sobre o que acontecerá na próxima vez. Isso pode ser formalizado em publicações, memorandos internos ou conversas. O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música (SEEGER, 2008, p. 238).

Para o etnomusicólogo John Blacking (2000) a qualidade essencial da música é criar outro mundo, um mundo de tempo virtual, onde a performance musical aproxima seus participantes de um mundo sobrenatural. Esta noção de transcendência causada pela performance ritual (onde a música tem papel indispensável) pode ser vista em várias sociedades onde a música é o caminho para uma experiência estética única:

Every culture has its own rhythm, in the sense that conscious experience is ordered into cycles of seasonal change, physical growth, economic enterprise, political succession, or any other recurring features that are given significance. We may say that ordinary daily experience takes place in a world of actual time. The essential quality of music is its power to create another world of virtual time. (BLACKING, 2000, p. 27).

Também:

There is freedom from the restrictions of actual time and complete absorption in the “Timeless Now of the Divine Spirit”, the loss of self in being. We often experience greater intensity of living when our normal time values are upset, and appreciate the quality rather than the length of time spent doing something. The virtual time of music may help to generate such experiences. (Idem, p. 52).

Ainda, reforçando a visão de John Blacking, utilizo aqui uma passagem do linguista Junito de Souza Brandão (2007) quando relatando que este “outro” tempo (“sagrado”, “divino” ou “virtual”) se refere ao tempo mítico, um tempo ritualizado. Isto pode ser visto claramente nas sociedades indígenas brasileiras quando executando suas performances rituais:

À ideia de reiteração prende-se a ideia de *tempo*. O mundo transcendente dos deuses e heróis é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem das culturas primitivas não aceita a irreversibilidade do tempo: **o rito abole**

**o tempo profano e recupera o tempo sagrado do mito.** É que, enquanto o tempo profano, cronológico, é linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se “comemorar” uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. (BRANDÃO, 2007, p. 40, negrito meu).

Também, Richard Schechner (2006) nos informa sobre o “comportamento restaurado” da performance como relacionável a um **tempo ritualizado**, tempo que pode ser revisitado através de ações, interações e relações. Coloco aqui uma passagem de Schechner sobre este ponto:

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinaadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances de humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. (SCHECHNER, 2006, p. 30).

Para Schechner (2006) os “comportamentos restaurados” nos ligam ao que Clifford Geertz (2008) chamou de “teia de significados” (compreendendo os comportamentos humanos enquanto ações simbólicas) e podem nos levar, ainda, a experiências para além do socialmente aceitável e temporalmente compreensível. Deixo, aqui, uma clarificadora passagem de Schechner sobre este ponto:

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram para “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as coisas são. As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças e rituais. Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas personas, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas. Os rituais, os jogos e as performances da vida do dia a dia são autoradas por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição”. (SCHECHNER, 2006, p. 34-35).

Ainda, na mesma linha da **temporalidade “cronologicamente não fixada”** dos comportamentos restaurados, o etnomusicólogo Acácio Tadeu Piedade (2011) nos dá o exemplo de uma temporalidade outra (dos indígenas Wauja) que a música e os instrumentos musicais ajudam a propiciar uma ligação com o sobrenatural:

...a música *kawoká* é um exemplo forte de como a temporalidade nativa instaura possibilidades de recortar e recombinar as estruturas temporais de forma poética. Pode-se dizer que a música pronuncia formas da temporalidade, a partir de uma perspectiva espacial. Quando ouvia as flautas *kawoká* à noite, na aldeia, ouvia os instrumentos investidos de um máximo de significado, não apenas para mim, mas certamente para os Wauja. Para os flautistas, o espírito *apapaatai* presentificado, ele mesmo é que estava ali falando, a música é sua fala, *kawokagatakoja*, “fala do *kawoká*”. O espírito *apapaatai* se pronuncia pelo jogo dos motivos, entrecortando o tempo de forma poética. (PIEADADE, 2011, p. 19).

Ainda, conforme as pesquisas de Anthony Seeger (1980), a forma de utilização de instrumentos musicais (basicamente chocalhos), as danças e os cantos dos Suyá, durante uma apresentação performática, podem ser bem ilustrados na passagem abaixo:

Cantar é o máximo da expressão oral, tanto individual como coletivamente. Um tipo de canto é selecionado com um traço de auto-identificação pelos Suyá, junto com o disco labial e auricular. Com exceção de certas flautas que eles adotaram recentemente dos índios do Alto-Xingu, a música Suyá sempre foi predominantemente vocal. Os únicos instrumentos tradicionais são vários tipos de chocalhos. A sua música tem dois tipos principais: canções individuais cantadas em tom agudo (*akia*) e canções uníssonas cantadas num tom muito grave (*ngere*). As *akia* são cantadas somente pelos homens. O principal papel das mulheres nas cerimônias Suyá é como plateia e como provedoras de comida, não como cantoras. Para cada cerimônia, um homem tem de ter uma *akia* nova. Os homens cantam as suas canções individuais diferentes ao mesmo tempo em ritmo uníssono marcado pelo pé e pelo chocalho. O efeito é de uma cacofonia estridente onde cada homem canta tão alto e tão agudamente quanto possa, de tal forma que o som se destaque de todos os outros e seja ouvido por suas irmãs e amantes. Essa maneira de cantar é uma forma de auto-expressão agressiva que é característica também de várias formas de “linguagem da praça” (SEEGER, 1980, p.48).

Também, podemos dizer que a performance musical é o único meio de assegurar a continuidade da tradição musical de um grupo indígena. E esta tradição está sempre relacionada a concepções de tempo, espaço, música, sobrenaturalidade, realidade, etc.

Em relação à sociedade Krahô, um grupo também Timbira, Veronica Aldè (2013) diz que a utilização do maracá se coloca dentro da performance ritual Krahô como elemento fundamental de inspiração e criação musical, e no acompanhamento de danças e dos cantos vocais:

O maracá é o instrumento mais importante do povo Krahô. Ele é feito de cuité (ou coité), fruto da árvore conhecida como Coité ou Árvore de Cuia (*Crescentia cujete*), as vezes confundido com uma cabaça (*Família das Cucurbitáceas*). Com seu maracá o cantor (*Increr*) dirige o canto das mulheres. As Cantigas de Maracá (*Cuhtoj Crer*) são realizadas no Pátio Central (*Cà*) com a participação de um Côro feminino formado por mulheres de todas as idades, que se dispõem em uma única fila lateral, balançando levemente joelhos e os ante-braços durante horas a fio. Suas linhas melódicas coincidem ritmicamente, mas se distinguem nas alturas das notas, criando harmonias ora com dissonâncias tensas aos nossos ouvidos. As Cantigas de Maracá (*Cuhtoj Crer*) podem ser divididas em Cantigas do Início da Noite, Madrugada (*Awchti Jarkwa*) ou Alvorecer, dentre outras características. (ALDÈ, 2013, p. 49).

No caso dos Apinayé, como verifiquei na celebração de fim de luto (*Megrê Môx*<sup>33</sup>) na aldeia Patizal, um mesmo maracá era utilizado por vários cantores, porém este era de propriedade do cantor Zé Cabelo<sup>34</sup>. Os cantores se utilizaram do mesmo maracá durante todo o dia e a noite (vide figuras 39 e 41).

Durante o dia, várias mulheres se colocaram em fila perpendicular aos cantores e todos cantavam em um sistema de chamado (do cantor) e resposta (das mulheres e dos homens que se enfileiravam atrás do cantor). O cantor principal desta performance foi Zé Cabelo e ela aconteceu no pátio central (*ingó*) da aldeia Patizal. A fileira das mulheres respondia e dançava em um movimento tal qual aquele descrito por Veronica Aldè (balançando levemente joelhos e os antebraços), enquanto a fileira dos homens dançava e cantava do começo ao fim da fileira das mulheres, indo e voltando. Os homens marcavam o ritmo com o maracá e com as batidas dos pés. Em alguns

<sup>33</sup> A cerimônia começa com o corte de cabelo dos parentes do morto, que é deixado sem cortar desde a morte do parente. Isto serve para recordar aquele que se foi. Quando acontece o *Megrê Môx*, a primeira coisa que se faz é cortar os cabelos durante a manhã do primeiro dia de rememoração. Já no final do corte dos cabelos, o cantor principal começa a entoar cantigas (sem uso de instrumentos musicais) que lembram o morto. A partir daí começa a dança e o canto no pátio central da aldeia, sempre acompanhados de um maracá. Esses cantos e danças duraram toda a tarde, noite e madrugada e só terminaram quando o sol se nasceu.

<sup>34</sup> Os cantores devem ter um alto grau de conhecimento do repertório a ser executado. Zé Cabelo é, atualmente, o mais conhecido cantor Apinayé, sendo reconhecido dentro desta sociedade como um bom cantor.

momentos os homens paravam ao comando do cantor principal no ponto médio da fileira de mulheres, sempre de forma perpendicular.

Os cantores masculinos e as mulheres se revezaram durante o dia e a noite, mas foi Zé Cabelo (filho de um pai Krahô e mãe Apinayé) quem se sobressaiu de forma mais visível. Entre os Apinayé e outros Timbiras, os Krahô têm a fama de serem excelentes cantores. A dança e o canto duraram toda a noite, porém diminuindo em número de participantes, que se revezavam para descansar um pouco. Somente pela manhã bem cedo o canto e a dança acabaram. Comeu-se o moquém de carne bovina e mandioca e distribuíram-se os pertences do morto e outros regalos.

Coloco aqui uma passagem de Marília Stein (2010), citando o trabalho de Deise Montardo, sobre a complementariedade das vozes (masculinas e femininas) do canto com os instrumentos musicais durante uma cerimônia Guarani, já que esta passagem pode ser associada ao que aconteceu durante a performance do *Megrê Móx*:

As reflexões sobre dialogia a levam ao princípio da complementaridade – das vozes humanas entre si e com os instrumentos musicais; dos movimentos coreográficos em relação aos sons; dos movimentos femininos em relação aos masculinos; dos cantos em relação à paisagem sonora; dos sons Guarani em relação aos sons da Terra e do sol. (STEIN, 2010, p.5).

As cantigas Apinayé entoadas durante o *Megrê Móx* rezavam sobre como o morto foi um bom homem, um bom pai, um bom caçador, como cuidava bem de sua família, enfim, somente lembrando do morto de forma saudosamente positiva. Não busquei averiguar as letras das cantigas por me interessar, neste trabalho, principalmente com os instrumentos musicais.

Vale aqui informar que na visão de Ellen Basso (1985), quando analisando as performances narrativas dos Kalapalo, o conceito de “ritual musical” marca, de maneira essencial, a performance ritual indígena, já que esta pesquisadora acredita que **a música é a chave desencadeadora da performance ritual** e que o som é a forma primariamente simbólica da experiência de uma performance.

Podemos considerar, então, que a música durante os rituais indígenas é uma forma de ação comunicativa que desperta e impulsiona todo o desenvolvimento da performance indígena. Coloco, aqui, uma passagem de Basso sobre o “musical ritual”: “Musical ritual goes beyond myth, of course, by putting into collective practice what is

normally shared verbally and occasionally among only a few persons, thus creating the conditions for total communication” (BASSO, 1985, p.9).



Figura 39 - Cantor Zé Cabelo, com seu maracá, canta e dança em posição perpendicular à linha de mulheres Apinayé. Aldeia Patizal, 2012. Fotografia de Wallace Rodrigues.

Para os Apinayé a música é central durante seus rituais, o que eles chamam de “festas de cultura”. Tais festividades são: festa da primeira chuva, dia do índio, casamento, tora grande, *Megrê Móx* e *Krát*. Somente se utilizam instrumentos musicais indígenas nas festas culturais. Em todo ritual Apinayé há a presença de sua música (vocal, instrumental ou juntas) e cantada em língua Apinayé. As festas culturais Apinayé se separam das festas de caráter religioso católico, onde se cantam cantos católicos e em língua portuguesa. Portanto, a música é indispensável para as performances rituais Apinayé, como verificado nas pesquisas de campo.

Ainda, para Richard Schechner (2006) a separação entre o que está ligado ao ritual e o que é concebido como arte é relativa: “Separar “arte” do “ritual” é particularmente difícil. Tenho notado que objetos dos ritos de muitas culturas são exibidos em museus de arte” (2006, p. 32).

Voltando à discussão mais teórica sobre a performance, o autor Renato Cohen (1989), pesquisando sobre a performance pela via do teatro, mostra-nos a

importância da participação ativa do público, a relação entre arte e vida e a ritualidade desta técnica artística, conforme a passagem abaixo:

A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro”. (COHEN, 1989, p. 38).



Figura 40 - Pátio da aldeia Patizal com homens e mulheres durante os cantos do *Megrê Mòx*, 2012.  
Fotografia de Wallace Rodrigues.

Renato Cohen liga a o “nascimento” da performance ao primeiros rituais humanos, onde a significação dos gestos, palavras, objetos, etc. eram de suma

importância para o fim sobrenatural ou artístico de tais ritos. Coloco aqui uma passagem deste autor:

A rigor, antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da *performance* ao próprio ato do homem se fazer representar (a *performance* é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural.

Dessa forma, há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. (Idem, p. 41).

Ainda, há na *performance* uma ideia de compartilhamento e participação dos artistas e espectadores, dando ao público liberdade de ação e colocando-o como parte integrante da realização da obra. A neutralidade e a passividade do espectador é destruída na *performance*, passado a ser coautor do trabalho artístico.

Utilizo-me, aqui, de uma passagem da teórica de artes visuais Regina Melim (2008) sobre a efemeridade (dentro da relação tempo e espaço) da ação performática e da importância do corpo enquanto objeto de marcas e memórias (assim como acontece com os corpos pintados, enfeitados e marcados dos vários grupos indígenas brasileiros):

*A little bit of history repeated*<sup>35</sup>, segundo seu curador, propunha investigar, através do caráter efêmero da *performance*, a ideia de acervo, expondo o corpo como uma forma flexível de arquivo, em contraste com a ideia de fixo, permanente e supostamente eterno existente nos acervos dos museus, estes constituídos, em grande parte, de tangíveis e perenes objetos de arte. (MELIM, 2008, p. 41-42).

Além do já dito, o etnomusicólogo Acácio Tadeu Piedade (2011) desenvolve uma interessante hipótese sobre a **filosofia nativa em relação à temporalidade** durante a *performance* ritual indígena (com o uso essencial da música), conforme a passagem abaixo:

O pensamento musical é uma expressão da cosmologia posta em ação na música, revelando concepções fundantes da filosofia nativa no âmbito da temporalidade. Portanto, o sistema musical tem também um caráter existencial, pois reporta a formas de temporalidade concebendo a finitude. E o sistema musical não está isolado: o pensamento que cria a diferença a partir destas operações mínimas atua no âmbito das artes. (PIEADADE, 2011, p. 18).

---

<sup>35</sup> *A little bit of history repeated* foi uma exposição sobre performances já acontecidas, no Kunst-Werke Institut of Contemporary Art, em Berlim, com curadoria de Jens Hoffmann. Nota minha.

Ainda, a conhecida teórica de performance, Roselee Goldberg (2001) vai buscar no movimento Futurista italiano, dos começos do século XX, as bases argumentativas para traçar uma historiografia da performance enquanto forma de arte. Porém, ela reivindica para os artistas performistas de língua alemã, principalmente da Áustria e da Alemanha, a vertente mais ritualística da arte da performance ocidental. Coloco, aqui, uma passagem da autora:

In contrast to performances which dealt with formal properties of the body in space and time, others were far more emotive and expressionist in nature. Those of the Austrian artist Hermann Nitsch, beginning in 1962, involving ritual and blood, were described as 'an aesthetic way of praying'. Ancient Dionysian and Christian rites were re-enacted in a modern context, supposedly illustrating Aristotle's notion of catharsis through fear, terror and compassion. Nitsch saw these ritualistic orgies as an extension of action painting, recalling the Futurist Carrà's suggestion: you must paint, as drunkards sing and vomit, sounds, noises and smells. (GOLDBERG, 2001, p. 163).



Figura 41 - Mulheres Apinayé no pátio da aldeia Patizal, na fileira feminina de cantorias do *Megrê Mòx*, respondendo ao cantor Hermes, 2012. Fotografia de Wallace Rodrigues.

Não podemos nos esquecer que, no campo da música, as performances de John Cage foram, talvez, as mais importantes do movimento contemporâneo. Ele

introduziu sons de buzinas de carros, ruídos, ou mesmo a ausência de som, etc., nas performances, como que tentando utilizar-se de sons comuns do dia a dia, porém esquecidos pela música. Cito aqui Roberto Cohen (1989) sobre a importância da música na arte da performance:

Na música, essa ruptura se deu com [Eric] Satie, [Karlheinz] Stockhausen, John Cage e outros: silêncio, ruídos, etc., passam a ser aceitos como formas musicais. Cage introduz a aleatoriedade nos seus “concertos”, reforçando a ideia (que se apoia num conceito zen de vida) de uma arte não-intencional. (COHEN, 1989, p. 39).

Na performance, tanto ocidental quanto indígena, o uso do corpo como material artístico (por exemplo, na arte do grupo Fluxos, dos artistas neoconcretos brasileiros, entre outros, e na arte indígena dos grafismos e adornos corporais), a ritualização da arte (através da simbologia de gestos, palavras e maneiras de agir e fazer como os que devem ser observados em atos cerimoniais) e a sobreposição em forma de colagem de técnicas artísticas (como música, dança, encenações teatrais, figurinos, cenografia, pinturas, etc.) fazem com que tanto a performance ocidental como a indígena se aproximem em seus pontos essenciais.

Ainda, como resposta do público às performances, a reação de prazer em nossas mentes em relação às formas esteticamente agradáveis a nós, seja essa reação vinda da observação/experimentação de uma performance ou de um objeto de arte isolado. Franz Boas (1955) define da seguinte maneira esta “alegria” da apreciação da arte:

We have seen that art arises from two sources, from technical pursuits and from the expression of emotions and thought, as soon as these take fixed forms. The more energetic control of form over uncoordinated movement, the more esthetic the result. Artistic enjoyment is, therefore, based essentially upon the reaction of our minds to form. The same kind of enjoyment may be released by impressions received from forms that are not the handiwork of man, but they may not be considered as art, although the aesthetic reaction is not different from the one we receive from the contemplation or the hearing of a work of art. (BOAS, 1955, p. 349).

Assim sendo e utilizando-me desta visão de arte descrita por Boas, uma dança bem executada emana formas perfeitas de movimentos, uma música bem cantada causa reações de gozo em nossa alma, um instrumento musical bem utilizado pode nos

fazer apreciar a música com mais prazer e a observação de um objeto de beleza étnica pode nos trazer um sentimento de “alegria” estética, mesmo sem reconhecermos toda a simbologia envolvida. Enfim, varias serão nossas reações de prazer a aquilo que é artístico e nos toca.

Sabemos reconhecer a beleza das pinturas corporais indígenas, apesar de não identificarmos suas significações sociais e mitológicas. O corpo indígena, assim como o corpo do artista da performance ocidental, se torna lugar privilegiado de simbologias e arte. Não podemos nos esquecer que a performance é uma forma de arte que se baseia na utilização do corpo do(s) artista(s) e do(s) espectador(es) em ações previamente ensaiadas e ritualisticamente executadas, acontecidas em um determinado tempo e espaço. Utilizo-me, aqui de uma passagem de Lux Vidal e Aracy Silva (2000) para demonstrar a importância da utilização do corpo como suporte artístico nas culturas indígenas brasileiras:

...a importância, nas sociedades indígenas da Amazônia tropical, daquilo que passou a ser chamado de “corporalidade” como ponto de referência para o estudo dessas sociedades. No decorrer dos anos [19]70, firmou-se cada vez mais a ideia de “o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. Na maioria das sociedades indígenas do Brasil, essa matriz ocupa posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social.”(VIDAL; SILVA, 2000, p. 283-4).

Lembro-me da combinação de música, canto, dança e adereços culturais que presenciei na festa de fim de luto (*Megrê Móx*) na aldeia Patizal. Era realmente uma demonstração performática da cultura Apinayé em seu ápice. Havia um roteiro a ser seguido e a busca de beleza em cada ato do evento.

Descrevo o que foi o *Megrê Móx*: O corte cerimonial de cabelo começou depois do almoço. Todos os parentes mais próximos do morto deixaram seus cabelos crescerem por meses e os tiveram cortados neste dia. Essa “alteração” corporal marcava o luto daqueles que amavam o falecido e indicava socialmente que eles estavam ligados ao defunto.

Os cantos e danças na parte central do pátio começaram à tarde, antes do por do sol. Durante toda a noite se cantou, se tocou maracá e se dançou. Realizaram esta performance até o sol nascer. Marcadamente sobrenatural, esta performance unia dança,

música instrumental e vocal e exaltava as qualidades do falecido. Era notória a reverência aos espíritos (*karõ*) no ritual, assim como a reverência ao sol (*Mbudti*) e à lua (*Mbuduvríre*) com relação à música, cantos e danças. O canto e a dança começam quando o sol se põe, prolongam-se pelo período de domínio da lua e terminam quando o sol se levanta. Lembro aqui a relação do mito de criação Apinayé (sobrenatural) à vida real (natural) e seus ciclos.

A posição dos cantores no pátio, durante toda a tarde e noite, onde as mulheres cantoras e dançarinas se alinhavam de maneira perpendicular aos cantadores e ao tocador de maracá masculino, já mostrava uma coreografia culturalmente definida e ali reapresentada enquanto performance ritual naquele determinado momento e lugar.

Os cantos reverenciavam como o morto caçava bem, como pescava bem, como era bom pai, bom amigo, bom irmão, etc., conectando o mundo dos vivos com o dos mortos e fechando um ciclo de luto que terminaria com o característico choro cerimonial Apinayé. Os cantos aconteceram em forma de sessões de chamado e resposta, evidenciando uma atitude eminentemente social no canto. As significações dadas ao canto, à dança e ao choro marcam as cerimônias culturais deste povo. Também, pude perceber que o sistema musical Apinayé tem importante papel sobrenatural e social.

O ritual termina com a oferta dos pertences do morto. Todos esse “procedimentos” rituais seguiram regras precisas, onde cada gesto, canto, ação tinha uma significação e eram de suma importância para a relação com o sobrenatural e de uma beleza única em suas ações performáticas. Os mais velhos eram os detentores dos saberes de como se fazia tal ritual. A senhora, que encomendou este *Megrê Môx* para seu filho falecido, já era bastante idosa e compreendia bem como o ritual deveria acontecer.

Também, todos aqueles que cantaram e dançaram no pátio foram pagos pela senhora que havia encomendado os cantos e as danças. Ela organizou todo o ritual, ela comprou presentes para serem distribuídos, e ela recebia as pessoas que chegavam, enfim, esta senhora fazia questão de que toda a cerimônia seguisse os padrões etnicamente estabelecidos.

O *Megrê Môx* foi, para mim, o ritual mais completo e mais “autenticamente” Apinayé que consegui presenciar. As performances musicais no pátio, os choros cerimoniais e o caráter extremamente sobrenatural do evento me marcaram profundamente. Neste momento senti que a cultura Apinayé era algo vivo e forte e que a

música era central na cultura Apinayé, pois a música interagia necessariamente com todos os outros aspectos desta sociedade, dando sentido a ela.

Ainda, vale informar que as canções indígenas são saberes transmitidos de geração a geração, perpetuando uma tradição musical oral. Em geral, a utilização da voz e o do canto são dominantes nas culturas indígenas, mas existe um muito variado instrumental de apoio. Na maioria dos vezes a música é associada à dança ritual. O ritmo é fluente, em geral, binário ou ternário, às vezes alternado em um mesmo verso. A estrutura das composições é bastante variada e as repetições e variações têm um papel importante na música indígena.

Nesta mesma linha de pensamento sobre as performances rituais indígenas, a antropóloga Els Lagrou (2009) nos faz um relato bastante explicativo sobre a performance do grupo indígena Kaxinawa, com o qual ela coopera:

A performance ritual dos Kaxinawa não é marcada pela exuberância visual dos adornos que caracterizam muitos grupos indígenas do Brasil Central como os Kayapó ou os povos xinguanos, mas pela exuberância imagética, não representável, mas sistematicamente invocada nos poemas cantados em diversos contextos rituais. A realização estética kaxinawa não termina no lento cantar de um grupinho de pessoas num final de tarde observado pelo visitante, mas se revela nas imagens que surgem das palavras cantadas sobre um mundo habitado por seres imagéticos, 'deuses' ou 'donos' que povoam um mundo aquático e celeste, onde todos os seres são pintados e belamente ornamentados, onde todos são 'gente de verdade', ou seja, seres humanos perfeitos, belamente enfeitados. Estes mundos são celebrados em rituais coletivos e visitados em sonho ou em visões, não somente pelos xamãs, mas por todas as pessoas em potencial. (LAGROU, 2009, p. 81).

Ainda, o nítido ritualismo e a simbologia da performance ocidental fazem com que esta se aproxime da performance indígena. Claramente a performance ocidental foi influenciada pela cultura zen oriental (que tomou o ocidente na década de 1960 e que é cheia de ritualidade e símbolos). Esse caráter de retorno à ritualização dos gestos, dos movimentos, das palavras, etc., demonstra um incremento de significação nos atos da vida diária. As ações performáticas refletem a vida diária e a sacralizam, em uma verdadeira *live art*, como nos informou Renato Cohen (1989).

Nessa ordem de ideias, a antropóloga Regina Polo Muller (2005) vê a música e a dança como artes imprescindíveis para compor uma performance ritual indígena. Coloco uma passagem da autora sobre este ponto:

A dança e a música indígenas são linguagens artísticas indissociáveis, que fazem sentido no contexto da performance ritual. Linguagem do corpo em movimento, a dança é ritmo pela música, cantada ou instrumental, ou ambas. Em geral, a música vocal e a dança são designadas por um termo único porque não há dança sem canto; voz e movimento constituem a materialidade da mesma expressão, ritualizada. (MULLER, 2005, p. 264, tradução minha).

Também, a performance, enquanto um acontecimento artístico ensaiado e executado através de várias formas de artes num determinado tempo e lugar, valoriza um tipo de arte que foca nos processos do fazer e do executar, em oposição à arte convencional de “um quadro na parede do museu”. Lúcia Pimentel e William Quintal (2009) nos falam sobre a importância da performance nas culturas ameríndias e da importância dada ao processo e não o objeto artístico acabado, conforme a passagem seguinte:

Para muitos povos apresentados no livro [Arte indígena no Brasil, de Els Lagrou], o resultado final se resume ao evento para o qual o objeto artístico foi proposto, no caso, o processo ritualístico é mais importante que a obra acabada, que é “meio morta”. Essa valorização do processo em detrimento do objeto tem sua raiz na importância da *performance* para as culturas ameríndias, o que remete a uma certa prodigalidade com relação a bens manufaturados, que é contrastante com o desejo de acúmulo de culturas não indígenas. Dessa forma, igualmente, o registro do processo tem sido um ponto de contato crucial, uma vez que a arte contemporânea, cada vez mais, retira o foco do objeto e passa ao processo o status de obra, vide *happenings*, *performances*, instalações, videoinstalações, *web art* etc., espaços em que, não surpreendentemente, artistas indígenas com propostas multimeios têm se destacado. (PIMENTEL; QUINTAL, 2009, p 111).

Ainda, as experiências compartilhadas durante a execução das performances rituais (de indígenas ou não) dependem sempre do cometimento do público participante com a performance vivenciada, conforme nos informa John Blacking (2000) sobre os povos Venda:

...when there is a good turnout, an appreciative audience, and an atmosphere of excitement and concern, to realize how and why two performances of the same song can be entirely different in expressive power and in form. The number and quality of variations in rhythm depend on the ability of the drummers and dancers, but it is not simply a matter of running through the gamut of standard patterns which they know. When and how these variations are introduced is what gives the music its expressive power; and this depends on the commitment of those present and the

quality of the shared experience that comes into being among performers, and between performers and audience. (BLACKING, 2000, p. 71).

Para complementar a discussão, utilizo-me, aqui, de uma passagem esclarecedora de Anthony Seeger, citado por Eduardo Aubert (2007), sobre a similaridade entre a performatividade da arte contemporânea e da indígena:

Uma antropologia da música olha para a forma como a música é parte da cultura e da vida social. Diferentemente, uma antropologia musical olha para a forma como performances musicais criam diversos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura, uma antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de assumir que existe uma matriz social e cultural preexistente e logicamente anterior, dentro da qual a música é realizada, ela examina a forma como a música é parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais. Por meio de sua ênfase na performance e na *mise-enscène* de processos sociais mais do que em leis sociais, essa antropologia musical compartilha uma ênfase no processo e na performatividade comum a muito da antropologia contemporânea. (SEEGER apud AUBERT, 2007, p. 299).

Também, a criação estética indígena revela-se, segundo a antropóloga Lúcia van Velthem (1994), enquanto performance, em um processo artístico, incluindo significações e valores não somente do indivíduo social, mas também do grupo cultural ao qual pertence este indivíduo. Transcrevo, aqui, uma passagem desta estudiosa:

A antropologia da estética ocupa-se ainda da criatividade individual, ou seja, o estudo do indivíduo através da sua elaboração cognitiva e inventividade pessoal, inserido em seu contexto sócio-cultural. A criação estética é analisada como uma performance, reveladora de aspectos individuais e sociais. (VAN VELTHEM, 1994, p. 87).

Ainda de acordo com Lux Vidal e Aracy Silva (2000), utilizando-se de conceitos de Roland Barth, chegam a conclusão de que mesmo os rituais indígenas não são extremamente fixos, pois vão sendo alterados a cada performance que acontece durante as celebrações, assim como acontece com as performances ocidentais, que vão sendo modificadas a cada apresentação. Coloco aqui uma passagem dessas autoras sobre essas transformações, que não alteram o caráter significativo dos eventos:

...inovações específicas em rituais de iniciação vão sendo introduzidas ao longo do tempo, à medida que se sucedem as “performances” e os períodos intermediários

entre elas, quando os especialistas guardam (e reelaboram) consigo um conhecimento esotérico que é parte de uma tradição compartilhada pelos vários povos de sociedades vizinhas. Há, portanto, uma grande tradição que sofre alterações específicas em cada grupo local, por meio da relação que se estabelece entre seus respectivos especialistas no ritual e a plateia que participa de cada ritual realizado. (VIDAL; SILVA, 2000, p. 288).

Isto pode ser claramente verificado na tradicional corrida de toras entre os vários povos Timbira. Presenciei uma corrida de toras na aldeia Pedra Branca, dos Krahô, no município de Itacajá (TO), e uma outra na aldeia Apinayé São José, em Tocantinópolis (TO). O princípio da corrida era o mesmo, porém elementos mais pronunciados em uma não o eram na outra. Por exemplo, os Apinayé tinham seus corpos mais paramantados do que os Krahô, e os Krahô davam mais acento à divisão dualista dos grupos sociais e cerimoniais que os Apinayé.

Assim, expressões estéticas dos indígenas brasileiros se deixam perceber claramente nas performances, principalmente através do canto e da dança ritual, dos grafismos corporais, dos adereços plumários, colares, saias de miçangas, etc. A construção e a reconstrução das culturas indígenas nacionais passa pela importância dos eventos cerimoniais enquanto eventos de performance artística e ritual.

Ainda, em um artigo que escrevi para a revista O Mosaico (2011), intitulado “Pós-pós-colonialismo: o caso dos documentários dos índios Ikpeng”, sobre os filmes documentais feitos pelos indígenas Ikpeng, pude verificar a facilidade com que os próprios indígenas (quando bem assessorados) se auto-representam. Eles utilizam tecnologias atuais, principalmente os mais jovens, para revelar processos sociais e culturais que ocorrem em seu meio, especialmente as performances rituais que consideram significativamente importantes de serem registradas.

Como última citação, coloco aqui uma passagem de Vidal e Silva (2000) sobre o reconhecimento da performance ritual indígena enquanto evento estético que pode ser apreciado por todos, indígenas e não indígenas:

...isto que ambas as manifestações artísticas (os grafismos, de um lado; e, de outro, os rituais, com sua música, suas máscaras, suas manifestações de oratória e a dramaticidade da *performance*) parecem compartilhar: a capacidade de condensar, em expressões sensíveis, estéticas e absorventes, as quais se utilizam de uma linguagem elaboradamente simbólica, significados culturais fundamentais para cada sociedade. E o são, porque, primeiro, estão ligados a concepções básicas constitutivas da própria cultura em sua especificidade; depois porque são

possíveis de serem compreendidos e apreciados, em algum nível, pelos quem não compartilham, como membros, daquela sociedade específica, mas que, enquanto homens, compartilham de uma humanidade universal comum. ( VIDAL; SILVA, 2000, p. 288).

Também, as performances indígenas que se utilizam da música, do canto, da dança, dos adereços, das máscaras, etc., podem ser consideradas, mesmo por aqueles que não compreendem os significados culturais de tais elementos, como formas de arte indígena e sempre em mutação (mas sempre dentro dos limites impostos por suas tradições). Os instrumentos musicais participam, como pudemos verificar, como elemento indispensável nas performances indígenas, já que a música instrumental é parte fundamental e essencial desta forma de linguagem artística Apinayé.