

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PRÓ- REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

LETÍCIA LEITE SABÓIA RABELO AROUCHA

ARTE CANELA RAMKOKAMEKRÁ: POÉTICAS DA RESISTÊNCIA

SÃO LUÍS
2024

LETÍCIA LEITE SABÓIA RABELO AROUCHA

ARTE CANELA RAMKOKAMEKRÁ: POÉTICAS DA RESISTÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como pré-requisito para defesa do título de mestre em Cultura e Sociedade

Área de concentração: Interdisciplinar

orientadora: Prof^ª.Dr^a. Larissa Lacerda Menendez

SÃO LUÍS
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Leite Saboia Rabelo, Letícia.

ARTE CANELA RAMKOKAMEKRÁ: : Poéticas da resistencia /
Letícia Leite Saboia Rabelo. - 2024.
102 p.

Orientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2024.

1. Arte Indígena. 2. Canela Ramkokamekrá. 3.
Cestaria. 4. Ensino de Artes. I. Lacerda Menendez,
Larissa. II. Título.

LETÍCIA LEITE SABÓIA RABELO AROUCHA

ARTE CANELA RAMKOKAMEKRÁ: POÉTICAS DA RESISTÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como pré-requisito para defesa do título de mestre em Cultura e Sociedade

Área de concentração: Interdisciplinar

Aprovada em: a definir.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a.Dr^a. Larissa Lacerda Menendez (orientadora)
Doutora em Ciências Sociais (Antropologia)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal
Doutor em Educação Musical
Universidade Federal do Maranhão

Dr^a. Rose-France de Farias Panet
Doutora em Antropologia e Políticas Públicas
Universidade Estadual do Maranhão

Dedico este trabalho a luta dos povos originários do Brasil.

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para que eu pudesse desenvolver essa pesquisa.

Aos que fazem parte do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (PGCULT-UFMA), professores, coordenação e funcionários em especial a minha orientadora Larissa Lacerda Menendez, sempre atenciosa, paciente, preocupada com meu crescimento, aconselhando e direcionando em tudo, o que tornou a caminhada mais leve e fez toda a diferença para que eu me sentisse segura, amparada e motivada.

A equipe do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão por todo acesso ao acervo de cestaria Canela, pela disponibilidade e generosidade em me ajudar. Ao grupo de estudos em Memória, Artes e Etnicidade por todos os prazerosos encontros nos quais as leituras e debates contribuíram muito para o desenvolvimento desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de estudos que contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho. Ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica da Amazonia PROCAD/Amazônia, que com os recursos financeiros, proporcionou a experiência de apresentar um recorte da dissertação na Universidade Federal do Sudoeste Baiano, UESB.

A minha família que é entusiasta do poder da educação e ciência, em especial ao meu querido esposo, Cláudio, que me motivou o tempo todo com muita empolgação sobre a escolha do tema, me apresentou o território Canela, e esteve o tempo todo do meu lado dando sugestões de melhorias na ortografia, ajudando em tudo que pudesse tornar minha dedicação ao mestrado maior, seja financeiramente, emocionalmente, junto com a minha amada mãe e irmã, Luíza, duas mulheres potentes, apoio sempre presente e incondicional. Sem vocês, seria impossível.

A todos os amigos que compreenderam a minha ausência nessa fase, aos que me ajudaram enviando textos que pudessem contribuir na escrita, motivaram a participação em eventos e a busca por publicações, os companheiros de trabalhos em grupo e de conversas sobre as pesquisas, as temáticas, aqui todo o meu agradecimento de todo o coração, ninguém vence sozinho, em especial a Florbela, Juan, Felipe, Valéria, Viviane, Cibele, Wlisses, Jacenilde. E por fim, a todos que direta e indiretamente me aconselharam, deram sugestões construtivas e dicas em relação a pesquisa, e entenderam a necessidade de tentar viver essa fase com a maior entrega possível. Meu muito obrigada, de todo coração!

"Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente."(Ailton Krenak)

RESUMO

O trabalho tem como enfoque a análise da produção artística da cestaria dos Canela Ramkokamekrá, porque adquirir um repertório sobre as culturas dos povos originários pode nos ajudar a entender o cenário de arte indígena contemporânea do Brasil. A pesquisa bibliográfica e documental foi realizada de forma exploratória, interdisciplinar de caráter qualitativo, sobre a arte dos indígenas Canela Ramkokamekrá no contexto da produção de cestaria, com uso do registro visual do acervo de cestaria do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão. Objetiva-se analisar de que modo a produção artística da cestaria indígena Canela Ramkokamekrá pode nos ajudar a compreender a cultura dos povos Canela. Os autores como Darcy Ribeiro (2021; 2017), Berta Ribeiro (1987; 1980), Crocker (1990), Nimuendajú (1946), Menendez (2011;2019;2021), Boas (2015), Rolande (2013), Oliveira (2018), Krenak (2019), abordam as concepções teóricas sobre os indígenas que ajudam a construir um repertório sobre a cultura dos Canela, o que também ajuda a entender o cenário da arte indígena contemporânea no Brasil através das exposições Véxoa: Nós sabemos, Moquéem Surarî e a 34 Bienal de São Paulo. Essa etapa da pesquisa é aprofundada por meio de autores como Berbert (2021), Bienal (2021), Dinato (2019), Esbell (2018), Baniwa (2022), Gell (2021), Goldstein (2021), Krenak (2022), Lagrou (2009), Marques (2018), Móquem (2021), Oliveira (2022), Terena (2020;2021). Concluímos que a cestaria não aparece exposta nos últimos eventos de arte, exposições e museus.

Palavras-chave: Arte Indígena. Cestaria. Canela Ramkokamekrá. Ensino de Artes.

ABSTRACT

This work is about analyzing the artistic elaboration of basketry of the indigenous people Canela Ramkoamekrá, because this knowledge could be a better way to help us understand the contemporary indigenous art scene in Brazil. The methods employed were bibliographic, documentary, exploratory, interdisciplinary, and qualitative research. It was used the visual record of the Canela Ramkokamekrá basketry collection at the Maranhão Natural History and Archeology Research Center. The aim is to analyze how the artistic elaboration of indigenous Canela Ramkokamekrá basketry can help us understand their culture. Authors such as Darcy Ribeiro (2021; 2017), Berta Ribeiro (1987;1980), Crocker(1990), Nimuendajú (1946), Menendez (2011;2019;2021), Boas (2015), Rolande (2013), Oliveira (2018), Krenak(2019), present theoretical conceptions about indigenous people that can help to build a profile of the Canela people and their culture and it also helps to understand the scene of contemporary indigenous art in Brazil through the exhibitions " Véxoa: Nós sabemos", "Móquéem Surarî, and the 34th " Bienal de São Paulo". The authors studied in the other stage of research are: Berbert (2021), Bienal (2021), Dinato (2019), Esbell (2018), Baniwa (2022), Gell (2021), Goldstein (2021), Krenak (2022), Lagrou (2009), Marques (2018), Moquem (2021), Oliveira (2022), Terena(2020;2021). We concluded that basketry of indigenous people was not exposed at recent art events, exhibitions and museums.

Key-words: Indigenous Art. Basketry. Canela Ramkokamekrá. Arte Teaching.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa extraído do <i>Google Maps</i> acesso em 01/06/2023. Fonte: Letícia Rabelo (2023).	33
Figura 2 – Foto de Ray Roberts Brown, 1970.. . . .	36
Figura 3 – Essa é a típica cestaria de buriti. Fonte: Aldeia Escalvado Menendez; Silva (2019)	62
Figura 4 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da vista posterior do cesto.	64
Figura 5 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da base do cesto.	65
Figura 6 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da base do cesto.	66
Figura 7 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.	67
Figura 8 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo da Professora Larissa Menendez.	67
Figura 9 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo da Professora Larissa Menendez.	68
Figura 10 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.	69
Figura 11 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.	70
Figura 12 – Foto tirada por Larissa Menendez do seu acervo pessoal.	71
Figura 13 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.	72
Figura 14 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.	72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Taxonomia para os trançados encontrados no Brasil	63
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ARTES INDÍGENAS NO BRASIL: UM OLHAR A PARTIR DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO E MOQUÉM SURARÎ	18
2.1	Artes Indígenas no Brasil: uma breve revisão bibliográfica	21
2.2	A 34ª Bienal de São Paulo	25
3	POVOS INDÍGENAS DO BRASIL: OS CANELA RAMKOKAMEKRÁ	32
3.1	A perspectiva do Espaço ao estudar a sociedade dos Canela Ramkokamekrá	33
3.2	Identidade Canela Ramkokamekrá	37
3.3	A perspectiva da Memória na sociedade Canela Ramkokamekrá	50
4	A ARTE DO TRANÇADO DOS CANELA RAMKOKAMEKRÁ	53
4.1	Contextualização sobre os artefatos indígenas	53
4.2	Análise da Cestaria dos Canela Ramkokamekrá	58
4.3	Categoria Entretecido	65
4.4	Trançados Costurados (Outros tipos)	67
4.5	Categoria Entretrançados, grupo cruzados com desenho marchetado	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	80
	APÊNDICE A – CANELAS RAMKOKAMEKRÁ	84
A.1	Rituais, Mitologia e aspectos da sociedade	84
A.2	Mitologia	85
A.3	Aspectos da sociedade Canela Ramkokamekrá	86
	ANEXO A – PROJETO DE PESQUISA MESTRADO APÓS QUALIFICAÇÃO	90

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a arte do povo Canela Ramkokamekrá, com recorte na produção da arte de cestaria. Os Canela Ramkokamekrá são um povo oriundo de cinco nações remanescentes dos Timbiras Orientais, sendo a maior delas. De acordo com o site do Instituto socioambiental, eles são descendentes dos “Kapiekrán”, como era conhecidos até o ano de 1820. Segundo as pesquisas de Crocker (1990) e de Nimuendajú (1946), os Canela Ramkokamekrá falam a língua do tronco Macro-Jê. Estão localizados em torno de 70 km ao sul-sudeste da cidade de Barra do Corda, no estado do Maranhão. A principal aldeia Ramkokamekrá tem o nome Escalvado e é chamada pelos moradores de Barra do Corda de “Aldeia do Ponto”.

Contextualizando o meu interesse pelo tema desta pesquisa, a motivação para aprender sobre a diversidade cultural existente no Brasil começou quando eu cursava a graduação, o curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão e só foi se intensificando a medida de que eu fui tendo vivência docente no ensino fundamental e ensino médio. Fui uma aluna que vivenciou a mudança de estrutura curricular do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão e todo esse processo só fortaleceu o que eu já vinha percebendo: a urgência em aprofundar os estudos na história e cultura indígena, porque, quando a estrutura curricular do curso mudou, eu vi que não existiam disciplinas sobre arte africana e indígena e que foram inseridas no currículo.

Na vivência docente, essa consciência foi se expandindo, fortalecendo-se à medida que eu ia percebendo como o racismo, os preconceitos são latentes na sala de aula, e me questionava: o que eu sei sobre esses povos? Mas que nós professores, só podemos contribuir para mostrar que as diferenças podem ter beleza quando temos um repertório para isso, então foi necessário buscar a pós-graduação e pesquisar a respeito.

Nesse sentido, nós, os professores de artes que entramos em contato direto com diversas culturas, precisamos refletir sobre a importância no combate a diversos formatos em que o preconceito se manifesta, seja étnico-racial, religioso, social etc. Quando a Lei n 11.645/08 torna obrigatório o ensino de diversos aspectos da história e cultura indígena, africana e afro-brasileira, automaticamente confronta uma estrutura de ensino que ao longo dos anos valorizou e estimou a visão de mundo europeia como superior, tornando-a central sobre outras visões de mundo. Para que uma educação antirracista ocorra, é necessário preparar os professores, utilizar metodologias adequadas, bom planejamento de aula, dentre outros fatores.

De acordo com Abbonizio (2013), este reflete sobre a importância de se entender a diversidade de contextos sociais de um país. Em meio a essa diversidade, temos o contexto dos povos originários do Brasil: os povos indígenas. Consciente que historicamente os povos indígenas sofrem com os reflexos do período da colonização que persistem até hoje, por isso

a importância de não somente estudar os povos e difundir a importância de conhecê-los, veio a surgir a ideia que norteia a investigação desse trabalho: De que modo a produção artística indígena contemporânea está acontecendo? Como se apresenta dentro do contexto de uma sociedade indígena? Por isso, a escolha do tema se pauta nos indígenas, especificamente os Canela Ramkokamekrá.

As exposições de arte estão apresentando criações indígenas, trabalhos históricos, ou outros que podem ser considerados como artesanato pelo sistema de artes ocidental, é um fenômeno complexo, com exposições que reivindicam profundamente por outros critérios estéticos, relacionados a contribuição dos povos originários do Brasil. Essas obras, exposições indígenas, possuem uma dimensão política muito forte, que se manifesta na arte, no processo de escrita e no próprio ativismo político.

De acordo com Volz (2021), diretor- geral da Pinacoteca de São Paulo, a exposição ocorrida entre 01 de novembro de 2020 a 22 de março de 2021, intitulada “Véxoa”: Nós sabemos, foi um marco histórico, pois foi a primeira vez, na Pinacoteca, que houve uma exposição totalmente concebida por uma pesquisadora indígena em contato direto com os artistas, Naine Terena. Então, como entender um fenômeno complexo, sem conhecer a cultura e sociedade indígena.

Por esse motivo, escolhi um povo, os Canela Ramkokamekrá, para estudar elementos de sua sociedade e de sua cultura, de modo a tentar entender mais sobre o universo complexo dos povos indígenas e tentar compreender essas exposições com a participação de artistas indígenas. Naine Terena é uma ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena, que realizou a curadoria da exposição “Véxoa: nós sabemos”, na Pinacoteca e São Paulo, em 2020. Naine Terena, em setembro de 2018, participou de um Seminário Internacional promovido pela Pinacoteca, intitulado “Modos de ver-modos de exhibir”, que estabeleceu uma discussão sobre as exposições das coleções nacionais nos museus de arte no contexto global.

Para Terena (2020), os artistas indígenas sempre foram ativos, mas são os Museus, como a Pinacoteca que precisam decidir se e como incluirão essas práticas em seus acervos e quais narrativas escolhem apresentar, o convite de Naine resultou em “Véxoa”: Nós sabemos. De acordo com Volz (2021)), diretor- geral da Pinacoteca de São Paulo tem se dedicado à arte visual brasileira, desde a sua fundação, em 1905, mas somente em 2019 incorporou à sua coleção trabalhos de arte brasileira produzidos por artistas indígenas.

Volz (2021) acredita que esses projetos são um começo tardio de um processo que não é novo. Naine Terena (2020) acredita que daqui para frente, os artistas indígenas serão alocados dentro da história da arte brasileira, em diferentes anos, de acordo com o tempo e espaço, de suas produções, trata-se de repensar e de recompor a linha do tempo. Eles atravessam as décadas de 1980, 1990 e 2000, começando a citar até uma arte coletiva gerada há milênios, mas que deixa de ser lembrada, ainda na invasão do Brasil.

Para Terena (2020), esse é um movimento tardio no campo das artes. Se observarmos que antropólogos como Egon Schaden (1913-1991) na década de 1960, Fritz Krause (1881-1963) já se interessaram por desenhos de artistas indígenas, essas vozes indígenas não foram ouvidas de tempos em tempos em outros campos do conhecimento e o mundo foi passando por diferentes reviravoltas.

No Brasil, a antropóloga Berta Ribeiro (1924-1997) se dedicou a pesquisa e catalogação da cultura material indígena, elaborando instrumentos metodológicos inovadores de classificação de acervos de cultura material indígena. Além disso, Terena (2020) explica que a perspectiva artística indígena emerge de outros mundos que podem contribuir para uma sociedade com o pensamento mais coletivo e isso há muito tempo não foi interpretado ou para falar mais francamente, foi apagado como referência para a formação do país.

Às artes indígenas se entrelaçam as pautas políticas, no campo do ativismo, arte-ativismo, trazendo reflexões como ancestralidade, tradições, uma arte sendo utilizada como meio de resistência ao apagamento histórico, violências, extermínio, uma forma de dialogar com os não-indígenas, gente comum do Brasil.

Marques (2018) no artigo sobre as artes indígenas e antropologia das artes explica que, a arte, as línguas, as crenças, as narrativas míticas, são mecanismos ideológicos que reforçam a identidade, a etnicidade e, em consequência, a resistência, a dissolução da etnia e que, a surpresa do elemento “indígena” no conceito de arte contemporânea vem de uma falta de reconhecimento por parte do sistema de arte ocidental.

Terena (2020) afirma que os momentos que marcam a arte indígena se conectam com as mudanças sociais, políticas e as lutas pelos direitos constitucionais, elementos presentes nas produções, ela ressalta que os meios de comunicação indígenas se fortaleceram, e os grupos puderam se auto representar, e dizer o que pensam em e sobre os seus territórios; emergiram lideranças indígenas de norte a sul do país, ocupando espaços políticos importantes, personagens com narrativas essenciais para a luta por políticas públicas e por sobrevivência. A arte indígena nesse momento é tradutora de todas as falas, lutas, derrotas, vitórias, perspectivas, e assume um diálogo amplo com a sociedade civil.

Terena (2020) explica que, as produções contemporâneas são marcadas por outros três momentos anteriores: tentativa de extermínio físico das populações indígenas, a integração dos povos indígenas e a tentativa de apagamento das culturas e das identidades originárias, o maior agenciamento de desejos e existência a partir da constituição de 1988. Terena (2020) reforça que é nesse cenário que as tecnologias da informação e da comunicação vão expandindo a produção artística, tornando-se forte aliado na busca por uma autorrepresentação.

Dinato (2019) descreve a exposição ReAntropofagia como um marco na história da arte brasileira e, também, da arte indígena contemporânea. Pela primeira vez, no Brasil, depois de 519 anos, ocorre uma exposição curada por um indígena e composta somente por artistas indígenas

presentes, contando com a presença de artistas como Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, como forma de ocupar um território simbólico e hegemônico, os museus e galerias estão sendo ocupados e demarcados por indígenas. O conhecimento sobre os povos indígenas vem através do senso comum, do que a mídia expõe.

A arte indígena é vista como primitiva, cheia de estereótipos. O currículo escolar abordando esses conteúdos com professores preparados, estrutura adequada como material didático, metodologias adequadas podem oferecer uma mudança no ensino e novas ressonâncias, além do enfrentamento a preconceitos diversos e valorização dos povos indígenas. Então, partindo dessa premissa essa questão norteia os caminhos que essa pesquisa visa percorrer: conhecer o contexto cultural, social e a produção artística indígena contemporânea para que possamos contribuir com material qualificado no campo das artes visuais para a educação étnico-racial. A dissertação apresenta dados específicos sobre a cestaria deste povo que poderá ser usada como referência em estudos posteriores. Além disso este material servirá de base para professores do Ensino Básico e a aplicação da lei 11645/08.

Gobbi (2006) levanta uma reflexão sobre a diversidade de povos indígenas e toda a complexidade de sua estrutura cultural, vem à tona a percepção de como esse universo precisa ser conhecido para ser respeitado no nosso país, que a questão indígena é tratada de forma estereotipada e equivocada. A arte indígena contemporânea reforça a dimensão coletiva sobre uma arte e uma atividade compartilhada e partilhada sendo que as produções são realizadas em comunidade e as necessidades diárias, com base e seus alicerces na tradição, ao mesmo tempo que traz uma ruptura, realiza um processo de reflexão e se manifestam como intervenção cultural.

À medida que conhecemos a estrutura social, o sistema de crenças, hábitos, todos os aspectos da cultura refletimos sobre a complexidade dessas sociedades, dos povos indígenas e esclarece como nós, os não indígenas desconhecemos o universo, a riqueza desses povos. Este trabalho se desenvolve no âmbito da Linha de Pesquisa “Expressões e Processos Socioculturais” do Mestrado Interdisciplinar de Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, com objetivo de contribuir para estimular reflexões sobre a relevância, urgência de se estudar a temática indígena. Uma nova geração que tenha consciência da temática indígena, poderá cobrar das autoridades competentes políticas públicas mais justas para essas populações que, durante todo o processo histórico de construção da sociedade brasileira sofreu tantos extermínios, perseguições, violências, epidemias, calamidades etc.

A partir desse problema central, surgem os questionamentos para nortear no desenvolvimento da pesquisa: como ocorre a produção artística da cestaria dos Canela Ramkokamekrá? A temática proposta será analisada a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre antropologia e arte, visto que no campo da estética e das poéticas visuais apenas muito recentemente, no Brasil, as artes indígenas são reconhecidas enquanto objetos passíveis de serem expostos em instituições de artes visuais. Historicamente foram colecionadas e acondicionadas em museus etnológicos.

Diante do exposto coloca-se como objetivos gerais: investigar de que modo a produção

artística da cestaria indígena Canela Ramkokamekrá é produzida. Para que estes objetivos sejam contemplados, pontua-se os objetivos específicos: a) Realizar levantamento e análise bibliográfica sobre os Canela Ramkokamekrá com o intuito de conhecer a sociedade desses povos b) Estudar a produção da cestaria dos Canela Ramkokamekrá, quais os tipos, como se faz e quem faz; c) Analisar a relações da produção de cestaria com os mitos, rituais; d) Identificar de que modo a cestaria Canela Ramkokamekrá possui relação com a cultura e memória desse povo;

Ribeiro (2021) realiza uma análise profunda sobre processos históricos, socioculturais de povos que viviam / vivem nos continentes americanos, na tentativa de trazer reflexões que fugissem da perspectiva eurocêntrica.

Na obra “As Américas e a civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos, Ribeiro (2021) traz análises e interpretações da história da América Latina. Ribeiro (2021) explica um conceito que ele chama de “A protocélula Brasil”, que é a etnia nacional assenta-se na sua formação multicultural e multirracial, em que os papéis decisivos os indígenas, negros e portugueses.

Os processos de destribalização e deculturação desses contingentes para plasmar a etnia nacional operam sob as compulsões da escravidão e, simultaneamente, com a miscigenação de uns com os outros e de todos com o português, sob a dominação deste último, que impôs a sua língua, sua religião, e uma ordenação social conformada de acordo com os seus interesses de nação colonizadora. Apesar da disparidade das matrizes originais e das diferenças ecológicas, plasmou-se no Brasil uma etnia peculiar: racialmente heterogênea e em pleno processo de fusão, mas culturalmente coesa pela unidade do idioma, dos modos de ação sobre a natureza, das formas de organização social, das crenças e da visão de mundo. Esse foi o processo básico de formação de todos os povos novos Ribeiro (2021).

A metodologia desta dissertação ocorre a partir de análise bibliográfica e documental sobre os povos Canela Ramkokamekrá com uma pesquisa em acervo da cestaria Canela no Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Para alcançar os objetivos expostos acima, cabe refletir o contexto da cultura indígena no Brasil e os processos socioculturais, com o foco nos Canela Ramkokamekrá. Para tanto, teremos, de maneira preliminar, os seguintes autores a fim de embasamento bibliográfico, conforme demonstrado abaixo.

Em relação aos estudos etnológicos, o primeiro trabalho de fôlego é o *The Eastern Timbira*, de Nimuendajú (1946), que visitou os Canela seis vezes entre os anos 1928 e 1936. William Crocker em 1957 começou sua pesquisa etnológica com os Canela Ramkokamekrá. Para estudo da arte indígena será utilizado também os seguintes trabalhos: *Suma etnológica brasileira*, Arte índia da Ribeiro (1987) e Ribeiro; Ribeiro (1986). No campo da Antropologia da Arte: Arte Primitiva, Boas (2015)); a *Civilização da Palha*, Ribeiro; Lanna (1980). Arte Primitiva em Centros Civilizados, Price (2000). Os índios e a civilização também de Ribeiro (2017), e referências da antropologia como Godelier (1934), Mauss (), Clastres (1978). Outra referência importante sobre arte indígena Canela Ramkokamekrá: as peças do acervo do Centro de Pesquisa

de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

O trabalho de Rolande (2013), contribui para conhecer a pintura corporal Canela, mostrando toda a complexidade do sistema de crenças. Josinelma Rolande, detalha os significados das pinturas, a relação entre pintar o corpo para o bem-estar de saúde, os materiais utilizados, os rituais, pinturas em crianças. Outro trabalho importante é Oliveira e Rolande (2017) que também aborda sobre a corporeidade Canela, a relação dos corpos com os alimentos que poluem ou purificam a prática de resguardo e de práticas ritualísticas. Esse trabalho mostra a complexidade social e riqueza a ser estudada dos Canela.

Outra referência importante para fundamentação é Feitosa; Menendez (2020) que aborda a Cestaria de palha do buriti elaborada por mulheres Canela Ramkokamekrá, na aldeia Escalvado no município de Fernando Falcão a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre geografia e artes. Menendez *et al.* (2011) traz uma reflexão sobre a cestaria Paumari e a sua relação com a cultura. Macena (2007), apresenta uma abordagem sobre a trajetória histórica dos Canela Ramkokamekrá, trazendo a reflexão ao longo do tempo até chegar à conjuntura atual.

A pesquisa será de método indutivo, quanto ao seu procedimento é bibliográfica e documental com levantamento de dados sobre o atual cenário da produção artística indígena contemporânea, sobre a cultura dos Canela Ramkokamekrá, de cunho qualitativo, explicativa, observando os fatos, procurando interpretar como os fatos ocorrem. A pesquisa abrange também análise de material museológico, objetos de cestaria do povo Canela Ramkokamekrá adotando a taxonomia proposta por Ribeiro.

Gil (1946) afirma que as características da pesquisa explicativa consistem em aprofundar o conhecimento da realidade porque explica a razão, o porquê das coisas. De acordo com Praça (2015), a pesquisa bibliográfica busca resultados em material já publicado, como por exemplo, livros, periódicos, publicações, imprensa escrita e internet. Essa etapa é de extrema importância para conhecer o contexto que será estudado, a produção artística contemporânea dos indígenas, os processos culturais dos Canela e de que forma esses conteúdos são abordados em sala de aula.

2 ARTES INDÍGENAS NO BRASIL: UM OLHAR A PARTIR DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO E MOQUÉM SURARÎ

Neste capítulo, analisaremos o contexto atual das Artes Indígenas no Brasil, em que os povos originários e suas culturas têm visibilidade em instituições de grande porte que fomentam as Artes Visuais no Brasil. Denilson Baniwa, que é um indígena do povo Baniwa, artista brasileiro, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas, em debate com Lisette Lagnado para a *Select*, uma revista que surgiu em 2011, voltada para a crítica de arte, promoveu um debate pelo Youtube sobre os termos utilizados "Arte Indígena Contemporânea", questionando se esses termos, que são utilizados para classificar a arte produzida no Ocidente, podem ser aplicados ou não ao que os povos originários produzem de Cultura Material e que está sendo exposto em eventos de arte, como foi o caso da 34ª Bienal de São Paulo, a *Véxoa: Nós sabemos, Moquéem Surarî*. Esse debate não chegou a uma decisão final sobre que termos serão utilizados. É um fenômeno contemporâneo, e utilizaremos aqui neste trabalho "Arte Indígena"; por enquanto, não chegaram a um consenso definitivo.

Terena (2020), explica que essas exposições de arte, com o exemplo de *Véxoa: nós sabemos*, foi impulsionada a partir de provocações a respeito do apagamento da arte indígena pelas instituições, por curadores, pelo circuito de arte no Brasil, e por todos aqueles que pensavam ou pensam, que os lugares dessas produções são apenas os museus etnográficos, ou os grupos de vendas de artesanato indígena.

Carece pensar que os museus etnográficos também necessitam de algumas reconsiderações sobre a arte indígena de seus acervos, além de uma reflexão sobre a estagnação da forma como os acervos são apresentados e, em especial, é preciso reelaborar seus setores educativos para o indígena real, contemporâneo e detentor de conhecimentos importantes da humanidade. Essa é uma discussão que corre há algum tempo, inclusive com muitas críticas aos formatos que os objetos são apresentados ao público, às reservas técnicas, e à segurança desses acervos. Uma das questões que foi intercessora à construção de *Véxoa* é o fato de que a história da arte brasileira posiciona a representatividade e a expressividade de toda a rica produção dos povos indígenas sobre a primeira etapa de colonização. O embranquecimento da arte no Brasil assemelha-se ao embranquecimento de sua população, cenário no qual há uma sobrevalorização das referências estrangeiras ou alienígenas em detrimento das nacionais ou indígenas. Trazia-se na bagagem o conceito estético de arte e omitiu-se a força da produção interna e das manifestações culturais dos mais diferentes povos indígenas. Quando eram reconhecidas, suas qualidades artísticas eram tomadas como inspiração ou como referência para a arte dos não indígenas. Em uma retomada de identidade da obra de arte brasileira, os povos indígenas serviram, e servem ainda, como inspiração para artistas não indígenas, o que nos demonstra que a presença do indivíduo indígena não é concreta, enquanto autor e produtor da obra de arte, não ao menos no campo da visibilidade. Nesse sentido, se buscarmos historicamente, o indígena sempre foi representado pelo olhar do outro, e sua arte minimizada à função utilitária, diante de um painel histórico que preferia se parecer mais com o mundo exterior do que com o interior. Ao longo dos séculos, a arte constituída no Brasil, passa por rompimentos com os

padrões europeus, aproximando-se do que seria a produção artística da terra brasílica. (Terena, 2020, p.13).

Essa visão de Terena (2020) que é uma indígena do povo Terena, artista, pesquisadora, ativista e educadora, nos ajuda a compreender o ponto de vista dos povos originários sobre a arte indígena. Tal recente condição parece estar relacionada a algumas políticas públicas e mudanças efetivas realizadas no âmbito federal. Em 2023, pela primeira vez no Brasil, criou-se o Ministério dos Povos Indígenas, cuja ministra é Sonia Bonie Guajajara. Além disso, o nome da Fundação Nacional do Índio mudou para Fundação Nacional dos Povos Indígenas, indicando que o movimento político dos povos originários está alcançando espaços historicamente ocupados por uma elite econômica eminentemente branca do nosso país.

Dentro desse movimento nacional, pretendemos destacar as grandes mudanças ocorridas no campo das Artes Visuais, cuja produção não tiveram espaços dentro das instituições de arte, é tradicionalmente eurocêntrica, e demonstrar a relação entre o mercado das Artes, as instituições que fomentam a Arte e os possíveis impactos da inclusão de artistas indígenas neste contexto. Nomes como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Coletivo Mahku, Arissana Pataxó, Kaya Agari, Anapuaká Tupinambá, Edgar Corrêa Kanaykô, Camila Kamé Kanhgág, Coletivo Ascuri, Xetá Dival da Silva, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana, Olinda Muniz Tupinambá, Tamikuã Txihi, Ricardo Werá, Célia Xacriabá, Ailton Krenak, dentre outros, nunca tiveram espaço nesses círculos artísticos. Afinal, quem são essas pessoas? Como podemos identificá-las se no nosso processo de educação os povos indígenas sempre foram invisibilizados ou, se apareceram em algum momento, foram estereotipados?

A Arte Indígena Brasileira é um tema de suma importância que é invisibilizado em vários campos do conhecimento. Por exemplo, cursos de graduação em Artes não abordam conteúdos sobre as produções artísticas dos indígenas brasileiros em disciplinas como História da Arte. Consoante Perini (2020), em sua tese de doutorado, realiza uma pesquisa sobre a formação de professores no campo das Artes Visuais do Estado do Maranhão investigando como conteúdos sobre arte africana, afro-brasileira e artes indígenas são abordados dentro de disciplinas de História da Arte, tornando-se um excelente referencial teórico para compreender esse processo da invisibilização da temática indígena.

A Arte Indígena Brasileira representa tudo que os povos originários produzem e que possa simbolizar as culturas das diversas etnias que existem e resistem, sobrevivendo a inúmeros massacres e violências ao longo da história do Brasil e na atual conjuntura política, como reforça bem os textos da exposição Véxoa: Nós sabemos. Tal arte configura-se como instrumento, como uma forma de valorização das tradições, da identidade, ancestralidade, memória e cultura, pois materializam toda a tradição desses povos invisibilizados que precisa ser posta em local de protagonismo, não somente em instituições, eventos acadêmicos, mas de forma permanente em cursos de graduação e pós-graduação e nos currículos escolares.

Berbert (2021) em Moquém_ Surarî escreve sobre a “Pedagogia da transformação”, onde relata que o termo Arte Indígena Contemporânea tem gerado muito estranhamento e, ao mesmo tempo, curiosidade junto às instituições de arte e seus profissionais. Isso ocorre com um olhar carregado de uma percepção que atribui aos povos indígenas apenas a oralidade, as tradições, os mitos, a natureza e os artefatos. Parece haver a ideia de que somente o Ocidente pode reivindicar para si a cultura, a história, a escrita, a arte e a contemporaneidade. Para Berbert (2021), o que está em questão aqui são os agenciamentos artísticos que são indígenas antes de serem contemporâneos.

A arte dita assim apenas contemporânea, sem anunciar a sua própria raiz, é na verdade tributária de uma tradição bastante específica, de ascendência moderna, ocidental, metropolitana, europeia, branca, colonial. Assim, a ideia de uma “arte contemporânea indígena” implicitamente sugere que a arte (ocidental) contemporânea se tornaria também indígena ao englobar, ao trazer para dentro de si mesma inclusive as produções de artistas indígenas. E não é disso que se trata, estamos diante de formas distintas de se pensar e de se fazer arte, a indígena e a ocidental. Suas práticas e sistemas estão hoje em diálogo, mas não se confundem nem se reduzem uma à outra. (Terena, 2020, p.22).

De acordo com Socioambiental (2002), o site do Instituto Socioambiental, no censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2010, os mais de 305 povos indígenas somam 896.917 pessoas, 274 línguas de diferentes troncos linguísticos. Deste total, que corresponde a aproximadamente 0.47% da população do país, 324.834 vivem em cidades e 572.083 em áreas rurais.

Ribeiro (2021) estima que a população indígena do século XVI, anterior à colonização, era calculada entre duas e quatro milhões de pessoas pertencentes a 1.000 povos diferentes. Já o trabalho de Darcy Ribeiro é um dos importantes aportes teóricos para estudar essas populações, considerando fatores que norteiam esses estudos como epidemias e conflitos armados que ocasionam extermínio desses povos, problemas que não podem ser analisados sem levar em conta o processo histórico que esses povos vivenciaram.

De acordo com Menendez; Silva (2019), a implementação da Lei nº 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da História e das Artes Indígenas, Africanas e Afro-Brasileiras, principalmente nas disciplinas de Artes e História, contribuiu, junto com outras políticas públicas, para o reconhecimento das artes indígenas no Brasil. É importante ressaltar que, dentre essa diversidade de povos, cada comunidade possui sua forma de habitação, seus mitos e cosmologia, sua relação com o meio ambiente (o meio em que vivem, território) e seus rituais. O sistema artístico desses povos é composto por cestaria, cerâmica, pintura corporal, arte plumária, língua, redes de relações, etc.

Neste capítulo daremos destaque à diversidade e complexidade desse fazer artístico para romper com o estereótipo de “índio”, como se fosse uma unidade, um só povo, um só indivíduo, uma só cultura. O objetivo pretendido, então, é o de analisar as Artes Indígenas no Brasil e a sua

recente visibilidade no cenário de algumas instituições públicas voltadas para as Artes Visuais. A partir do projeto de pesquisa “Acervo de Artes Indígenas e a Lei 11.645/08” e atividades do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade, faremos uma breve revisão bibliográfica sobre o tema, a partir da perspectiva antropológica de Boas (2015), Gell (2021) e Lagrou; Pimentel; Quintal (2009), entre outros. Analisaremos a importância da 34ª Bienal de São Paulo e da Exposição Moquém Surarî como importantes marcos históricos para o reconhecimento das artes indígenas brasileiras e educação étnico-racial.

2.1 Artes Indígenas no Brasil: uma breve revisão bibliográfica

Antes de pensarmos sobre o cenário contemporâneo das artes indígenas no Brasil, vamos levantar reflexões epistemológicas sobre essa temática através de uma perspectiva antropológica. A Antropologia, através do método etnográfico, observou e registrou as produções artísticas dos povos indígenas. Por outro lado, no campo das artes visuais ocidentais nunca houve espaço para a produção desses povos.

Entretanto, pesquisas como as de Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro na década de 1980 conferiam notoriedade e visibilidade ao que os indígenas produziam artisticamente. Por exemplo, o terceiro volume do trabalho “Suma Etnológica Brasileira” Ribeiro; Ribeiro (1986) aborda a temática das artes indígenas. A tese de doutorado de Berta Ribeiro “A Civilização da Palha: A Arte do Trançado dos Índios do Brasil”, contendo 308 ilustrações em 116 pranchas e 183 ilustrações no texto, mostra, com uma riqueza de detalhes, a arte do trançado. A tese de doutorado de Lúcia Hussak Van Velthem Velthem (1995) também analisa a arte do trançado da cestaria dos povos Wayana-Aparai, povo indígena que vive estado do Pará.

Podemos verificar que a antropologia já voltava seu olhar para a arte indígena. Boas (2015) aponta que, independentemente da localidade geográfica que uma sociedade esteja inserida, sempre irá produzir objetos com ideais estéticos. Para ele, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade, além do que todas as atividades humanas podem assumir formas que dão a elas valores estéticos. O autor afirma que chamamos alguma coisa de arte sempre que um objeto meramente técnico atinge um padrão de excelência ou o controle dos processos envolvidos tamanho que certas formas típicas são produzidas. Não importa aqui se as formas produzidas são simples, mas como a perfeição formal de simples atividades cotidianas como entalhe, recorte, tecelagem, um molde, música, dança ou culinária são capazes de alcançar essa perfeição na técnica e um caráter estético.

Não é possível afirmar objetivamente onde exatamente traçar a linha entre formas artísticas e pré-artísticas, porque não podemos determinar exatamente onde a atitude estética é estabelecida. Entretanto, parece certo que onde quer que se desenvolva um tipo definido de movimento, uma sequência definida de tons ou uma forma fixa, eles se tornarão um padrão através do qual sua perfeição, ou seja, sua beleza, será medida. (Boas, 2015, p.14).

Esses aspectos formais analisados por Boas (2015) sugerem que toda sociedade produz formas estéticas, objetos, artefatos com apelo estético. Estes são adotados pela comunidade em que são produzidos e incorporados à cultura. O autor explica que um padrão perfeito de forma só pode ser obtido como uma técnica altamente desenvolvida e perfeitamente controlada, devendo haver uma reflexão íntima entre técnica e uma inclinação para a beleza.

Este questionamento sobre o que é Arte ou não passa pelo campo filosófico da estética e, possivelmente, os desdobramentos desta pesquisa possam nos levar a uma discussão interdisciplinar entre a Antropologia da Arte, o campo das Artes propriamente dito e tensões de cunho filosófico. Quando levantamos o debate sobre a arte indígena contemporânea, sempre surgem perguntas como: quem ditou o que é Arte e o que não é? Por quais motivos as produções indígenas são consideradas artesanato e não arte?

Boas (2015) realiza uma reflexão sobre as formas que podem ser consideradas artísticas, formas que são carregadas de significado. Nesse caso, um novo aspecto é incorporado às formas: a fruição. Quando a fruição vem carregada de significados, representando muitas vezes símbolos será quando a forma e o seu significado se unem, se combinam, elevando a mente acima do seu estado emocional indiferente da vida cotidiana, tocando o campo das emoções, movimentando a subjetividade. Sim, essa fruição acontece nas “Artes Primitivas”. Este termo, altamente pejorativo, não é mais utilizado, mas refere-se à época em que Franz Boas publicou essa obra, em 1927. Então, como o autor conclui em suas reflexões sobre o que é Arte, as formas criadas por atividades humanas são características essenciais desta própria Arte. Um canto de um pássaro, por exemplo, por mais beleza que exista nele, não pode ser considerado Arte pois não é produzido por uma atividade humana.

Na sua extensa obra, Franz Boas se debruça sobre vários teóricos com perspectivas diferentes sobre o tema, que nos levam a pensar como essa discussão sobre Artes Indígenas não podem ser dissociadas do campo antropológico. A Arte é a materialidade das sociedades.

Tomando como base as inquietações que Lagrou; Pimentel; Quintal (2009) manifesta sobre as diferenças Arte e Artefato, podemos levantar outro importante aspecto sobre a temática das artes indígenas: os povos indígenas do Brasil não têm a mesma concepção de Arte que os ocidentais. Essa distinção e o papel da inovação na produção selecionada como “artística” é um debate que faz parte da história recente, como podemos ver a seguir:

Não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza. Nossa seleção de produções artísticas indígenas brasileiras não deixará dúvidas quanto à vontade de beleza destes povos. Por outro lado, é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o seu mundo. (Lagrou; Pimentel; Quintal, 2009, p. 11).

Esse debate no campo das artes é recente, o que não significa para Lagrou; Pimentel; Quintal (2009) que esses povos não possuam uma ausência de sensibilidade, de “fruição estética” como nossa sociedade ocidental costuma chamar o processo sensorial. O Belo é uma atividade meramente cotidiana, que pode estar inserida em todas as produções de objetos do cotidiano ou para fins ritualísticos, carregando um valor simbólico.

Lagrou; Pimentel; Quintal (2009) faz uma observação que devemos ponderar sobre arte indígena: essa veneração quase religiosa que a arte possui veio do continente Europeu, num contexto de Ocidente “Pós-Iluminista”, que foi imposto socialmente quase como uma regra de categorizar e determinar o que é arte e o que não é arte. O Eurocentrismo e o Etnocentrismo criam quase que uma regra universal de conceitos sobre o campo da produção artística.

A História da Arte, apresentada nos livros por uma perspectiva eurocêntrica, mostra que, muitas vezes, a arte não tem só uma função de ser apenas contemplada. Como afirma este autor a produção artística nos centros metropolitanos pouco tem a ver com a apreciação estética. Essa produção está relacionada a uma arte conceitual sendo produzida para gerar questionamentos em seus espectadores. A arte indígena também vai além da apreciação estética e de um ideal de beleza, pois essa arte carrega significados.

A grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o design vier a suplantiar as “artes puras” ou as “belas artes” teremos nas metrópoles um quadro similar aos das sociedades indígenas (Lagrou; Pimentel; Quintal, 2009, p. 14).

Gell (2021) afirma que essas culturas que foram dominadas pelos colonizadores são avaliadas por espectadores ocidentais como se agissem por instintos, que expressam espontaneamente os impulsos primitivos em sua produção artística e cultura. Termos como “primitivo”, “tribal” são utilizados para referir-se a esses povos.

Gell (2021) acredita que, além da importância de se contextualizar a história da arte, apresentando elementos históricos para compreender melhor o processo, o momento em que aquela arte foi criada, os fatores que a influenciaram, dentre outros, a antropologia da arte tem um objetivo muito parecido, só que o foco da Antropologia seria trabalhar “a maneira de ver” de um sistema cultural. A História da Arte, por outro lado, só vai trabalhar o período histórico. Sobre esse olhar, essa maneira de ver, Alfred Gell acredita que:

Nossas preferências estéticas não podem por si só dar conta da existência de objetos que reunimos em museus e apreciamos esteticamente. Juízos estéticos são apenas atos mentais internos; objetos de arte, por outro lado, são produzidos e postos em circulação no mundo físico e social externo. [...] Mesmo se reconheçêssemos que existe algo parecido com uma “estética”. Como traço do sistema ideacional de todas as culturas, estaríamos longe de possuir uma teoria que pudesse dar conta da produção e circulação de objetos de arte específicos em certos meios sociais. [...] não estou convencido que de modo algum que todas as culturas têm um componente comparável à nossa “estética” em seu ideário. (Gell, 2021, p. 26).

Para Gell (2021), esse desejo de ver outras culturas por um viés estético, de ver a arte produzida por outras culturas sob esse viés do campo estético, fala muito sobre nossas ideologia e veneração por objetos de arte quase que de uma maneira religiosa, como se objetos de arte fossem talismãs estéticos, repletos de valores auráticos.

Gell (2021) acredita que o “o projeto de uma estética indígena” está essencialmente voltado para o refinamento e um modo de expandir as sensibilidades estéticas do público ocidental. Os objetos de arte indígena passam a ser assimilados nas categorias de arte ocidental. Na opinião desse autor, o campo da “estética” não pode ser usado como um parâmetro universal para a descrição e para a comparação de culturas. A Antropologia da Arte seria a mobilização de princípios estéticos e não o campo de estudos de princípios estéticos dessa ou daquela cultura.

Esse tensionamento que Gell (2021) realiza em suas reflexões sobre a arte e a estética não seria uma tentativa que os ocidentais fazem de reificar, de transformar outras culturas em materializações, sempre trazendo para a perspectiva materialista, a visão ocidental de sociedade que reduz tudo que é inerente ao ser humano a visão materialista das coisas? Há uma sensação de uma necessidade de descrição de uma arte não ocidental com o objetivo de torná-la acessível ao público ocidental.

As sociedades indígenas não possuem uma estrutura social de críticos de arte, curadores, galeristas, estudiosos da arte, historiadores de arte. Dessa forma, a partir das reflexões de Gell (2021), colocamos ênfase nesse questionamento: arte, o que é arte? Essa pergunta não tem como vir à tona quando ultrapassamos as barreiras da sociedade ocidental. A arte indígena traz debates interdisciplinares como o sistema das artes, o colonialismo, diversos temas dos campos político, antropológico e filosófico (estética), também sobre teorias da Antropologia da Arte.

Para Price (2000), a principal distinção entre objetos ocidentais e “primitivos” é que os objetos produzidos pelos ocidentais têm o sujeito identificado nominalmente em momentos específicos da História da Arte, com estilos artísticos também denominados nominalmente, porque os ocidentais classificam, nomeiam, dividem, categorizam com o uso de nomes, de datas, de acontecimentos históricos, políticos, a produção artística. Para Price (2000), os objetos que não são da cultura ocidental são geralmente vistos como “exóticos”, com uma carga “exotérica”.

Esse aspecto que Price (2000) coloca, também é pensado por Gell (2021). O olhar para a arte não ocidental é carregado por uma educação de cultura ocidental. Contudo, deve-se trabalhar um novo olhar, expandindo para novas formas de ver obras não ocidentais ao lado de obras ocidentais dignas de estar ali, nos espaços formais de arte como galerias, museus.

Goldstein (2021) traz reflexões sobre como o campo das artes é uma “nova arena de luta” para os povos indígenas, através de perspectivas interdisciplinares, transdisciplinares, transepistêmicas, e de um diálogo entre Antropologia e História da Arte. Um aspecto bem interessante que Goldstein (2021) aborda é sobre a ênfase da Antropologia nas artes não-ocidentais e a ênfase da História da Arte na arte ocidental. Atualmente, os Historiadores de Arte

estariam voltando o olhar para produções não-ocidentais e outros fluxos globais e a Antropologia olhando para produções da sua própria sociedade.

Em “Véxoa: Nós sabemos”, Terena (2020), curadora da exposição, descreve a conjuntura em que a exposição se instaura: “um mundo em reviravolta”, ela afirma que essa “reviravolta” deve também remexer com a história da arte brasileira, alocando os artistas indígenas na linha do tempo da História da Arte. Terena (2020) ressalta que, no campo político e de resistência, a arte se faz ativismo, traduzindo lutas, derrotas, vitórias, perspectivas, assumindo um amplo diálogo com a sociedade civil, questionando que o lugar da arte indígena não é somente no lugar de vendas de artesanatos ou em acervos etnográficos.

Se pensarmos que arte indígena é tudo aquilo que os povos originários produzem, desde cerâmica, pintura corporal, arte plumária, máscaras, cestarias, objetos decorativos, grafismos, instrumentos musicais, adornos corporais e acessórios, que toda essa materialidade é importantíssima para manter a cultura, as tradições vivas, reexistindo e resistindo a ataques, massacres, perseguições, extermínios desde o início da colonização, vamos compreender a importância dos últimos acontecimentos no cenário de arte contemporânea.

2.2 A 34ª Bienal de São Paulo

A Bienal de São Paulo junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, surge na década de 1950 com o objetivo de dar visibilidade Internacional à produção das artes nacionais do Brasil. A partir da década de 1980, a Bienal se configura como uma das maiores exposições de artes, contando com investimento da iniciativa privada e enfocando, além da exibição das obras, espaços de formação de público, formação de educadores, espaço publicação de conteúdo educativo e catalogação de obras de artes visuais.

A XXIV edição da Bienal de São Paulo foi concebida sobre três 'es': Exibição, Educação e Edição, três bases que refletiam as linhas de atuação propostas pelo presidente Júlio Landmann: a ênfase no arranjo curatorial da mostra, a aposta no projeto educacional e o investimento na produção de quatro catálogos cuidadosamente pensados e produzidos. Essas eram também as bases para a captação de recursos com a iniciativa privada, que poderia patrocinar as salas especiais, os catálogos ou os projetos pedagógicos. Assim, a Diretoria de Educação recebeu o apoio de US\$ 1 milhão do banco HSBC, uma quantia que foi uma novidade até para os organizadores do evento. O resultado foi um megaprojeto de educação envolvendo um intenso programa de cursos e seminários que atingiu mais de mil profissionais do ensino público e quase 120 mil alunos da rede pública que tiveram ingressos gratuitos. Monitores volantes passeavam pela mostra com seus grupos, enquanto dezenas de monitores fixos encarregavam-se de tirar as dúvidas do visitante independente. Grupos especiais com portadores de limitações físicas ou mentais eram atendidos pelo Projeto Diversidade, que oferecia roteiros especiais em duas horas de atividades pela mostra (Oliveira, 2001, p. 04).

Desde o surgimento, os artistas escolhidos para expor na Bienal de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, representam a arte nacional, cujas obras constam nos livros didáticos que

abordam a cultura visual do nosso país. À medida que a elite intelectual, composta por curadores, produz a crítica da arte, esta influencia a formação da história da arte brasileira e sua organização nos livros didáticos. Até a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, constatamos a completa ausência de qualquer tipo de produção indígena nas bienais, ao passo que a inserção das produções indígenas nos livros didáticos e nos currículos educacionais foi sancionada pela Lei n 11.645/08, a qual obriga o ensino da história da cultura indígena nas instituições de educação brasileiras.

Neste sentido, a 34ª Bienal de São Paulo configura-se como um marco histórico em termos de políticas culturais para povos indígenas, resultante de diversas articulações de militantes indígenas e instituições que culminam nesta Bienal que, pela primeira vez na história do Brasil, trouxe obras de 91 artistas. Destes, nove são indígenas, sendo cinco brasileiros. Complementarmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxe a exposição Moquém Surarî sob curadoria de Jaider Esbell, falecido em 2021, com obras de 34 artistas indígenas. Perguntamos: as exposições, ações educativas e recente inclusão de obras de artistas indígenas no acervo das principais instituições culturais do nosso país constitui-se uma política cultural dos povos indígenas? Como estas ações impactam a sociedade? Quais foram as articulações necessárias para que chegássemos a este momento histórico nas artes visuais?¹

Durante muitos séculos, as produções indígenas foram estudadas e catalogadas, sobretudo pelo campo da Antropologia. Não obstante sua característica colonial, de usurpação dos objetos sagrados de diversos povos, como apontado por Krenak², estes estudos antropológicos contribuíram muito enquanto documentação da memória e história indígena. Assim, é a partir destas pesquisas que a sociedade não-indígena conhece as plumárias dos Ka'apor do Maranhão e as pinturas corporais em obras publicadas como “Grafismo Indígena”.

As obras artísticas indígenas sempre estiveram nos museus etnográficos do Brasil e da Europa, caracterizadas como produções coletivas, patrimônios culturais destes povos. O tombamento destas expressões artísticas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural constituiu-se também como importante política cultural para a sociedade.

Ainda neste período podemos notar o registro e catalogação, por parte dos museus do Brasil e Europa, das produções de artistas indígenas enquanto sujeitos autorais expressando sua coletividade, destacando-se as pinturas de Amatiwanã Trumai e Feliciano Lana. Os artistas usavam técnicas ocidentais, desenhos e pinturas com guache, aquarela e tinta acrílica sobre papel e tela para expressar as memórias e tradições de seu povo.

Entretanto, no campo das artes visuais, nas licenciaturas, na educação básica e bienais, as produções artísticas indígenas do Brasil nunca haviam sido abordadas fora dos museus etnológicos. Até a promulgação da Lei n 11.645/08, nas artes visuais desde o ensino básico ao

¹ Estas reflexões fazem parte de um projeto que se chama “Acervo de Artes Indígenas e a Lei 11645/08”, que abrange o mapeamento dos artistas indígenas.

² Cf. live da exposição Moquém Surarî em <<https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>>. Acesso em: 10/05/2023.

superior, não havia uma previsão de conteúdo em nenhuma disciplina que abordasse as produções indígenas, seja a partir de uma abordagem antropológica ou uma abordagem artística. Durante muitos séculos essas produções estiveram fora de um circuito que é considerado o circuito das Artes Visuais no Brasil.

A arte indígena é um mecanismo de resistência, assim como a língua, os mitos, os rituais e todo elemento que compõe a cultura desses povos originários brasileiros. Esse engenho reforça a etnicidade e resiste às tentativas de extermínio, de destruição e diluição dos indígenas. Por isso, tal arte pode ser um instrumento político dentro do modelo artístico ocidental estruturado, ao longo da história, para invisibilizar esses povos.

Uma vez que o sistema das artes ocidentais é dividido e classificado, o termo contemporâneo entra como uma divisão temporal. Então, arte indígena contemporânea é a figura do indígena brasileiro inserido nesse padrão atual que é produzido. O que vem na nossa cabeça? Uma arte indígena contemporânea é “tradicional” a partir de padrões feitos durante muitos anos, como se eles não pudessem mudar ao longo do tempo? Como se a identidade indígena fosse estática. Será que podemos resumir a arte de povos que são extremamente complexos e diversos a estereótipos que a História da Arte focada na produção europeia estabeleceu?

Ao analisar a arte indígena contemporânea, esse debate sempre acontece. Vamos, primeiramente, tentar entender a temática através da ótica do Jaider Esbell, que foi um artista indígena, escritor, arte educador, curador, ativista dos direitos indígenas. Ele foi destaque na 34 Bienal de São Paulo. Esbell é da etnia Macuxi e possui grande renome nacional e internacional e, ao lado de Denilson Baniwa, foi extremamente importante no movimento recente de valorização institucional das produções artísticas indígenas.

Esbell (2018) diz o que acontece artisticamente dentro de um processo que pensa sobre a Decolonização, sobre Cristianismo e Monoteísmo, apropriação cultural, monocultura e todos os dilemas do mundo colonizado. Ele afirma: “[...] somos artistas da transformação” e que a arte é um instrumento para a transformação do pensamento, uma maneira de adentrar na cosmovisão dos povos originários, as “culturas mexidas”. A arte indígena é um instrumento político, no sentido de que apresenta uma dimensão interdisciplinar e dialoga com a política, com os acontecimentos de violências sofridas continuamente desde a chegada dos colonizadores no território conhecido hoje como Brasil, o que torna esta arte contemporânea uma potência instrumental na denúncia dessas atrocidades.

O artista Denilson Baniwa realizou uma performance intitulada “Hackeando a 33º Bienal de Artes de São Paulo”, cujo objetivo era levantar reflexões acerca dessa invisibilização em relação aos povos originários do Brasil nos livros de História das Artes dentro no sistema de arte dos não indígenas como um todo. Assim, concedeu uma entrevista ao Canal “Escuta”, no YouTube, onde explicou o contexto da performance e a escolha do título de sua obra.

A palavra ‘hackeando’, segundo o artista, veio do contexto de seus estudos em Ciências

da Computação e explica que a ação de ‘hackear’ um sistema é invadir, podendo alterar dados que quebrem esse sistema. Quando Baniwa andou pelas ruas de São Paulo vestido de Pajé-Onça, fazendo uma referência à mitologia Baniwa, colheu flores no Ibirapuera e entrou na 33 Bial colocando-as nas obras que tinham referência a culturas indígenas, tudo isso com o objetivo de hackear, invadir um espaço que historicamente invisibiliza os indígenas de todas as formas possíveis.

No momento final de sua performance, Denilson Baniwa comprou um livro chamado de “Breve História da Arte” e o rasgou na frente de todos, ao mesmo tempo em que falava sobre a invisibilidade dos povos indígenas nesse modelo artístico tão complexo. O artista cumpriu, deste modo, exatamente o que o título da sua performance sugeria: hackear, invadindo um sistema complexo como o das artes, a ponto de incomodar e tentar realizar a alteração nessa estrutura.

Ademais o artista relata na mesma entrevista que prefere usar a arte como uma forma de comunicação entre os indígenas e os não-indígenas, porque ela pode sensibilizar e educar para um novo olhar, sendo que acredita que se fizesse um protesto panfletário não teria tanto impacto quanto o propiciado pela linguagem artística. Denilson Baniwa compreende afinal que a hegemonia europeia no sistema de artes precisa ser hackeada, de forma a invadir esse espaço mudando a sua estrutura, fazendo com que cada vez mais povos indígenas ocupem esse espaço como forma de linguagem, comunicação e até mesmo educando os não-indígenas a esse respeito.

Em Moquém Surarî, que foi uma mostra em parceria com a 34Bial de Artes de São Paulo, com a curadoria do artista Esbell (2018), o artista fala que é preciso falar, escrever, performar, atuar, enfeitiçar, pois, “[...] em matéria de arte, para nós, povos indígenas, a obra não basta”. O objetivo é transcender, expandir formas de falar sobre os problemas que os indígenas passam, conflitos de territórios expressos através de uma prática artística e política. O trabalho do Jaider Esbell é um trabalho vinculado à origem do próprio povo dele, o Makunaíma, a cosmologia indígena, dentro dessa natureza transformadora da criação do mundo. Os povos indígenas são guardiões das florestas, dos portais que levam a novos mundos para o seu povo.

Por isto, ao pensarmos sobre a arte indígena contemporânea, tomamos consciência do diálogo interdisciplinar com as temáticas ecológicas e ambientais, políticas, de conflitos territoriais, com a cosmologia indígena, sua complexidade e pluralidade cultural, as questões territoriais e políticas pois a natureza é intrínseca a esses povos a sua sobrevivência e sua resistência e formas de continuar reexistindo. Pessoas que nunca viram os povos indígenas e acham que eles já estão extintos, quando os veem ali expondo em museus e galerias de arte, locais que sempre foram fortalecedores de uma perspectiva eurocêntrica e etnocêntrica, deveriam ser levadas para uma tomada de consciência sobre a existência desses povos indígenas.

Não é só sobre arte, sobre um campo do conhecimento que debate o sistema de artes, o debate entre arte e artesanato, sobre a cosmologia indígena, é um campo interdisciplinar que debate o sentido dos museus na questão colonialista, os espaços ocidentais de arte, questões de território e política e toda a conjuntura atual que os povos indígenas do Brasil estão inseridos,

um contexto de violências que vem desde o período da colonização.

Para se ter uma constatação desta afirmação basta pensar que apenas em 2021 a Bienal de São Paulo juntamente com o Museu de Arte Moderna apresentou obras, curadoria de artistas indígenas, apesar da sua fundação ter sido na década de 1950. Ou seja, foram precisos mais de setenta anos para que as produções indígenas pudessem fazer parte do acervo cultural institucionalizado das artes visuais do nosso país. Desde a sua criação, a Bienal surgiu a partir do alto investimento do capital internacional para a difusão das artes visuais brasileiras em nível internacional.

Qual foi o contexto que permitiu que diversos artistas indígenas pudessem ocupar esse espaço tão importante? Como se constitui essa política cultural para os povos indígenas? Quais são os possíveis impactos que isso pode ter gerado, tanto para os povos indígenas, quanto para a sociedade não indígena, em termos de combate ao preconceito e da educação étnico racial? Cestaria, cerâmica, pintura e tecelagem são algumas das múltiplas modalidades de linguagens da expressão dos artistas indígenas. Embora estas expressões sejam objetos de investigação da Antropologia e Etnologia desde o século XIX, e que em outros países – como a Austrália – o mercado das artes indígenas seja estabelecido e esteja fora dos museus etnológicos, estas expressões ganham uma visibilidade inédita no Brasil.

Assim, constatou-se nos últimos anos a visibilidade dos artistas indígenas brasileiros como Amati Trumai, Feliciano Lana, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Kaya Agari, Denilson Baniwa, o Coletivo de Artistas Huni Kuin, entre outros e sua inserção nos circuitos nacionais e internacionais das Artes Visuais.

O Museu Amazônico implementado em 1989 apoiou e contribuiu para a difusão da obra de Feliciano Lana, assim como o Museu da Amazônia criado em 2009, ambos localizados na cidade de Manaus. Em 2014 a exposição itinerante “MIRA – artes contemporâneas dos povos indígenas” (organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais) percorreu a Bolívia, Equador, Peru e Brasil, expondo trabalhos de diversos artistas indígenas, entre eles, de Kaya Agari. Em 2018 o Itaú Cultural realizou a exposição “Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão”, na cidade de São Paulo, assinada pelo coletivo Huni-Kuin. Artistas como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano foram indicados e premiados com Prêmio PIPA, que realiza edições anuais. O Festival Circuito Urbano de Arte - CURA, em 2020 exibiu obras de Daiara Tukano e Jaider Esbell, que foram selecionados para participar da próxima Bienal de São Paulo. Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição “Véxoa: nós sabemos” cuja proposta curatorial se definiu como uma exposição de arte contemporânea brasileira abrangendo 24 artistas ou coletivos de origem indígena. O festival online REC-TYTY de artes indígenas apresenta trabalhos de diversos artistas, a plataforma Visual Virtual MT traz o registro de obras de Amati Trumai, cuja produção é investigada por pesquisadores brasileiros e pelo Museu Quai Branly de Paris; e o Museu Britânico de Londres apresenta trabalhos de Feliciano Lana (artista indígena falecido em 2020), em uma proposta curatorial de uma plataforma digital de produções da América Latina (sobretudo da Amazônia indígena), que não são usualmente representadas em museus. (Menendez; Taukane, 2021, p.48)

Todo esse contexto de visibilidade que foi criado para que as produções desses artistas

indígenas pudessem chegar ao grande público da bienal abrange uma outra característica inédita apontada pelo texto da curadora da exposição Véxoa: nós sabemos, o fato de esses grandes museus pela primeira vez na história adquirirem produções de artistas indígenas no seu acervo. Se na Austrália e em outros países já existia essa prática, no Brasil é algo bem recente. Terena (2020) no texto da curadoria, aponta que não havia obras de artistas indígenas no acervo dessas instituições. Há um compromisso firmado para que essas ações continuem nos próximos anos, e que obras de artistas indígenas estejam dispostas junto com os outros artistas “consagrados” como Lygia Pape, Carmela Gross, entre tantos outros.

A 34ª Bienal de Artes de São Paulo, concomitante com a exposição Moquém Surari, foi inédita em termos de promover uma política cultural para os povos indígenas, e dar visibilidade às produções das Artes Indígenas Contemporâneas. Segundo Berbert (2021), a arte contemporânea se difere da Arte Indígena Contemporânea - AIC por inserir-se em uma tradição ocidental. As produções dos artistas indígenas apresentados na Bienal, na exposição do Museu de Arte Moderna, trazem obras que dialogam com o sistema ocidental das artes, mas não se confundem nem se reduzem a uma arte indígena inserida na arte contemporânea ocidental. Falamos então da arte indígena contemporânea, e não de uma vertente particular da arte contemporânea que seria indígena.

Conclui-se que a presença de artistas indígenas na Bienal resulta de ações e articulações já citadas neste capítulo que incluem outras instituições culturais. Os doutores, mestres, graduados indígenas, formados em decorrência (ou não) das políticas culturais do ensino básico e superior, a partir de articulações com instituições, ocupam espaços estratégicos do campo cultural.

Percebemos que o investimento na educação formal destas populações acarreta uma contribuição inestimável para a sociedade, que extrapola as políticas culturais para povos indígenas. Neste momento histórico, não podemos mensurar quais serão os impactos futuros na formação dos estudantes indígenas e não-indígenas do nosso país, visto que a Bienal e as exposições de artes das grandes instituições fomentam não apenas a formação, mas a produção bibliográfica, conceitual da história da arte brasileira.

Por outro lado, a inserção dos artistas indígenas no mercado abrange a negociação com os curadores, galeristas e um desafio para um novo modo de exploração, como afirma:

a colonialidad de la estética no se expresa más en rígidas formas prescritas, no elabora más la estricta división entre excelso y bajo, bello y feo, lo bello como moral, etc. Expresiones contemporáneas de colonización estética incluirían una forma de multiculturalismo y exotismo de boutique como manera de apropiación de lo otro. Esto es un aspecto importante para el arte y agenciamiento decoloniales, pues ilumina la trayectoria de apropiación y acumulación de significado, desde el simple saqueo de objetos de arte en países no europeos para llevarlos a museos y salas de arte europeas (pasando por motivos africanos o de otro exotismo en el arte modernista europeo), hasta la situación actual, cuando el antiguo objeto de apropiación se convierte en productor de arte en formas especialmente permitidas y de fácil venta, y es empacado y ofrecido de este modo al mundo. Quienes se rehúsan a seguir este modo son excluidos una vez

más y vueltos invisibles. ¿Cómo podría un artista decolonial desvincularse de esta lógica? (Tlostanova, 2011, p.15-16)

Terena (2020), afirma que a arte indígena sempre existiu, mas que os artistas indígenas passaram a incorporar novas linguagens de arte, novas formas de expressão como a fotografia e o vídeo, e que algumas instituições brasileiras, inspiradas pelo pensamento decolonial, estão revendo a forma de lidar com a arte indígena. Contudo, temos ainda um longo caminho pela frente.

Terena (2020) acredita que a arte indígena precisa ser incorporada aos acervos de instituições de forma permanente, e não apenas aparecer em exposições, como se essa temática da arte indígena contemporânea estivesse “na moda”. A Pinacoteca de São Paulo só incorporou obras indígenas em 2019, mesmo sendo fundada desde 1905. Esse é um processo que passa pela educação, que precisa estar nos livros didáticos das crianças na educação de base.

Escuta (2022), em entrevista à Gama Revista, relatou a sua inquietação com a falta de registros escritos de autoria indígena sobre a arte indígena. Inclusive, o próprio artista declara que pretende se dedicar a isso. Escuta (2022) afirma que durante muito tempo não pode fazer uso da sua própria voz, seu povo não conseguia falar, pois havia sempre o intermédio de um antropólogo ou sociólogo.

Com a inserção de pessoas indígenas nas Universidades, em contextos mais amplos e mais políticos, essas pessoas começaram a falar e se fazer notar. Mas, apesar disso, Escuta (2022) acredita que estão deixando passar esse momento sem produzir textos a respeito. Deixamos a proposição para que novos trabalhos de pesquisa sobre a arte indígena contemporânea sejam realizados e publicados, com o intuito de contribuir para que cada vez mais esse processo de visibilizar os povos originários, seja no campo das artes, no meio da educação de base, nas universidades, no meio político, enfim um modo de contribuir nesse processo.

3 POVOS INDÍGENAS DO BRASIL: OS CANELA RAMKOKAMEKRÁ

A totalidade dos povos indígenas não pode ser abordada em um único trabalho. A diversidade dos povos, muitas vezes, de forma estereotipada e preconceituosa, é apresentada e abordada de forma deturpada, como se os povos indígenas fossem um só povo, resumida pelo termo “índio”, sendo a forma correta de falar “povos originários” ou “povos indígenas”.

O dia 19 de abril, “Dia do Índio” segundo o site do Senado Federal e da Câmara dos Deputados, surgiu em nosso país na década de 1940 por conta do Congresso Indigenista Interamericano, realizado em Pátzcuaro, no México, em abril de 1940. O objetivo desse evento era reunir diversas autoridades de quase todas as nações americanas e estabelecer uma série de recomendações que tinham como intuito gerar maior atenção aos povos indígenas, proporcionando a garantia de direitos dessas populações no continente americano, sendo o dever de cada país, realizar ações para cumprir o propósito de assegurar esses direitos, além disso, o evento propôs criar uma data comemorativa para as populações indígenas nas Américas. Essa data foi sugerida como o Dia do Aborígene Americano, foi acolhida no Brasil junto com a proposta do evento pelo Governo de Getúlio Vargas e em 1943 foi estabelecido o decreto-lei n 5.540, emitido em 2 de junho de 1943, determinou a criação do “Dia do Índio” inspirado no Congresso Indigenista Interamericano, ficando estabelecido esse nome de “Dia do Índio” até 2022.

De acordo com SOUZA (2022), o site de notícias do Senado Federal e da Câmara dos Deputados em 2022, um projeto de lei aprovado no Congresso Nacional com o número 5.466/2019, e sua aprovação deu origem à lei 14.402, de 2022, que modifica o nome “Dia do Índio” para “Dia dos Povos Indígenas” mantendo o dia da celebração em 19 de abril. Essa lei foi um projeto da Deputada Joenia Wapichana deputada federal de Roraima que é indígena. Ela explica que a justificativa para a mudança do nome é que a palavra índio tem uma conotação negativa no vocabulário do povo brasileiro, sugerindo algo “tribal”, “selvagem”, “atrasado”, sendo considerado um termo preconceituoso pelos indígenas.

Joenia Wapichana explica que os indígenas preferem “Povos Indígenas” que de acordo com o site do Senado, significa “originário”, aquele que está ali antes dos outros e valoriza a diversidade de cada povo.

Neste capítulo, fizemos um recorte dessa diversidade de povos indígenas, escolhendo os povos Canela Ramkokamekrá para refletirmos sobre a sociedade Canela e como os conceitos de Identidade, Espaço e Memória podem nos conduzir na compreensão da cultura e sociedade indígena, como pode contribuir para criar um olhar menos estereotipado.

Na primeira parte do capítulo, levantamos reflexões sobre como é possível conhecer aspectos da cultura e características da sociedade dos Canela Ramkokamekrá analisando o espaço

que eles vivem que é detalhadamente descrito nas pesquisas de Crocker (1990). Na segunda parte, trabalhamos reflexões sobre o conceito de Identidade e como pode ajudar na visibilização dos povos indígenas, e finalmente, na terceira parte do capítulo, levantamos o debate sobre Memória e a importância para a causa indígena. A seguir, veremos a importância dos conceitos sobre Identidade, Espaço, Memória para quem vai aprender sobre os povos indígenas no Brasil.

3.1 A perspectiva do Espaço ao estudar a sociedade dos Canela Ramkokamekrá

Estudar os espaços que os povos indígenas ocupam podem nos mostrar como a cultura dos povos originários tem uma profunda relação com o território e territorialidade. No presente trabalho, não teremos condições de abordar todos os povos indígenas, por isso, escolhemos estudar o povo Canela Ramkokamekrá.

Utilizaremos as pesquisas de Crocker (1990) realizadas entre 1957 e 1979 que serve como base para estudos etnológicos por conter muitos dados. O trabalho de Crocker (1990) relata o que aconteceu com os Canela desde os tempos de Curt Nimuendaju que os estudou entre 1929 e 1936, escrevendo sua obra prima “Os Timbira Oriental” (1946).

De acordo com Crocker (1990), “Escalvado”, é a principal aldeia dos Canela Ramkokamekrá, localizada em média 70 km da cidade de Barra do Corda no sul do estado do Maranhão, Brasil. É uma terra indígena homologada, registrada, que antigamente pertencia ao município de Barra do Corda, no qual os moradores chamavam de “Aldeia do Ponto”, e atualmente, pertence ao município de Fernando Falcão, Maranhão. A seguir, o mapa da localização:

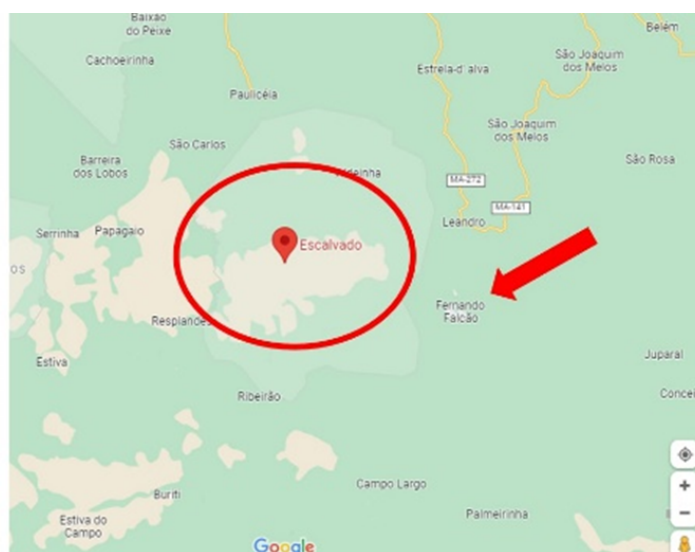


Figura 1 – Mapa extraído do *Google Maps* acesso em 01/06/2023. Fonte: Letícia Rabelo (2023).

Através das pesquisas de Crocker (1990), que iniciou as suas visitas com os povos Canela Ramkokamekrá por volta de 1957 (totalizando uma média de 72 meses de campo), podemos

conhecer sobre o território Canela Ramkokamekrá e sua relação com o espaço, no caso, como o espaço influencia a sua cultura.

Crocker (1990), apresenta as características do território Canela Ramkokamekrá, como a localização a leste da bacia hidrográfica amazônica e oeste da região assolada pela seca do Nordeste, descritos por Crocker (1990) como uma “tribo da região Norte da América do Sul” e que, os Canela, provavelmente, experimentaram a sua primeira influência europeia indireta no início do século XVIII, e viviam entre 1000 e 2000 pessoas originalmente; em 1930 uma média de 400 pessoas; 1960, 600 pessoas.

Na pesquisa da professora Panet (2022), que também seguiu referências do antropólogo americano William H. Crocker, no que concorre ao uso da denominação Canela, também realizou pesquisa de campo, colhendo material etnográfico em nove meses de campo na aldeia Escalvado.

Nimuendajú (1946) também se referia a este povo pelo nome ‘canela’ em referência às suas ‘canelas (tíbias) finas’, mas considerava que a denominação era devido a uma cadeia de montanhas da região, habitada por este povo indígena, as “Serras da Canella”, registrada em alguns mapas elaborados no século XVIII. Por isso, estes índios seriam chamados de os Timbira da Serra da Canella. (Panet, 2022, p.27).

Sobre o nome Canela Ramkokamekrá, Panet (2022) explica que o sufixo (ca) mekra significa “filhos de”, e ramcô é almacega do brejo, almescre, sendo que a forma (ca) mekra marca uma diferença quanto à origem e isto assinalaria o estado permanente de guerras entre grupos. Os grupos que se designavam mutuamente pela forma catêjê não seriam tão distantes quanto da forma (ca)mekra, nem fariam guerra entre si como estes últimos, pois o sufixo catêjê implica vizinhança e contiguidade.

Crocker (1990) enuncia que os Canela combinavam caça e coleta em território de Savana (cerrado) com alguma horticultura, plantações de arroz, de milho, mandioca doce, mandioca amarga, feijão, feijão de lima, bata doce, inhame, sésamo que é o gergelim, abóbora, melancia, melão, e afirma que, em tempos passados os Canela Ramkokamekrá plantavam algodão, tabaco, cana de açúcar. Árvores frutíferas presentes no território Canela como mangueira, bananeira, laranjeira e mamoeiro, eram plantadas ao redor das casas da aldeia dos Canela.

Os Canela Ramkokamekrá vivem numa área de cerrado ecologicamente intermediária entre a floresta tropical da Amazônia e o seco nordeste brasileiro, e viviam nesse território realizando atividades de caça, coleta, mas agora realizam atividades de plantio, vivendo de agricultura. Um ponto extremamente importante a ser destacado é que os Canela Ramkokamekrá foram influenciados nessa atividade de agricultura pelos sertanejos que cercavam cada vez mais o seu território.

Crocker (1990), explica que as terras dos Canela Ramkokamekrá foram demarcadas entre 1971 e 1978 pela Fundação Nacional do Índio do governo brasileiro FUNAI e Serviço

Nacional do Índio e o seu senso de consciência como povo no cenário brasileiro, mais amplo, começou a se desenvolver no final dos anos de 1970.

Crocker (1990) afirma que a população dos Canela expandiu entre os anos de 1969 e de 1979 e que as suas terras tiveram poucos ativos econômicos para serem explorados, por isso eles sobreviveram.

Quanto ao território indígena que abriga o povo Canela, este está localizado no estado do Maranhão, no município de Fernando Falcão, às margens do rio Santo Estevão, no Centro-Sul do Maranhão, em uma região de cerrado, legalmente demarcada entre 1971 e 1978 pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A aldeia principal, de nome Escalvado, conta com um posto de saúde, administrado pela Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), uma escola, sob a jurisdição da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão, e um posto administrativo da FUNAI. O território indígena Canela se estende em uma superfície de 125.212,16 hectares, demarcada e homologada em 1970, conforme decreto da União. A aldeia Escalvado, de acordo com alguns informantes indígenas, existe há mais de 50 anos. De acordo com o Distrito Sanitário Indígena do Maranhão (Dsei-Ma) de 2010, 1.989 corresponde ao número de indivíduos Canelas, sendo 1014 homens e 975 mulheres (FUNDAÇÃO NACIONAL DE SAÚDE, 2011). (Panet, 2022, p.30).

Além disso, nenhuma via, rio passa de forma direta por suas terras que possa facilitar o acesso de invasores e exploradores, embora na atualidade a pavimentação de rodovias, em decorrência da exploração de gás natural na região, que cortam o território, ou passam pelo seu entorno tenha causado atropelamento e mortes. O espaço é dividido em torno de um grande caminho circular que possui um raio de 300 metros de diâmetro.

As casas de palha são construídas ao redor desse caminho, possuindo um quintal atrás. No centro fica localizado uma praça com caminhos para cada casa. Atrás de cada casa, localiza-se outra, da mesma família, formando uma segunda fileira e assim sucessivamente formando uma terceira fileira. A seguir uma imagem que ilustra essa descrição:

Quando iniciamos um estudo de uma sociedade, conhecer o território, o espaço que ela está inserida é fundamental para a compreensão de alguns aspectos que caracterizam a estrutura social, como por exemplo, habitação, o modo como se vestem (muitas vezes, a arte plumária, por exemplo, é composta por elementos como as penas de aves presentes no território), e no caso dos Canela Ramkokamekrá que os materiais utilizados em diversas produções, seja de objetos utilitários, na construção das habitações, materiais que são extraídos do lugar que habitam como descreve minuciosamente Crocker (1990). O espaço é um elemento de suma importância para entender a dinâmica social e a cultura de um povo.

Para entendermos melhor a importância de estudar o espaço quando estamos conhecendo uma nova cultura, uma nova sociedade, as reflexões sobre tempo e lugar que são levantadas por Tuan (2015) podem nos ajudar. Podemos constatar que tempo, espaço e lugar são temas que aparecem quando estudamos qualquer sociedade, o que difere é sua relação como explicita Yi-Fu Tuan. Relph *et al.* (2012), explica que quando ele começou os estudos sobre lugar tinha pouca



Figura 2 – Foto de Ray Roberts Brown, 1970..

pesquisa sobre o tema em qualquer disciplina, seja na geografia, ou discussões sobre a temática dentro de campos do conhecimento como a filosofia, arquitetura, críticos literários, o conceito de lugar não atraia os estudiosos, sendo que, para entender qualquer sociedade, o conceito de lugar é um elemento fundamental a ser estudado.

Relph *et al.* (2012), afirma que esse cenário mudou, com centenas de livros e artigos sobre a temática “lugar”, especialmente depois de 1990 em áreas como a Geografia, Psicologia, Antropologia, Sociologia, Arquitetura, Belas-Artes, Literatura, Paisagismo, Planejamento Urbano, Urbanismo, Engenharia Florestal, Filosofia. Relph *et al.* (2012) teoriza que:

Desde os anos de 1990, as interpretações sobre lugar floresceram e foram refinadas. As interpretações são frequentemente contraditórias e muitas vezes contestadas, mas na base parece haver uma visão geral de que lugar tem um papel importante a desempenhar para compreender e, talvez, corrigir a insistência neoliberal na eficiência global de ganhos que diminui a qualidade de nossas vidas, erodindo tudo que é local. Em suma, estudar e promover lugar, seja de uma perspectiva humanista, radical, seja de uma perspectiva arquitetônica ou psicológica é uma prática de resistência. (Relph *et al.*, 2012, p.21).

Analisando essa perspectiva de Tuan (2015), Relph *et al.* (2012) e vendo a forma como Crocker (1990) em sua pesquisa descreve como é o espaço que os Canela Ramkokamekrá habitam, percebemos como isso influencia a cultura que essa sociedade possui, a forma que se comportam em relação a diversos fatores que estruturam a sociedade, por exemplo, a agricultura que pode cultivar elementos que se adaptam ao solo, ao clima, os materiais que vão utilizar para fazer utensílios usados no cotidiano vão vir de materiais que existe no espaço.

Outra perspectiva sobre espaço, seria como ele é usado para cerimônias ritualísticas e sua relação com ele como nas pesquisas de Crocker (1990) que fica muito explícito a importância do lugar, do pátio central na aldeia.

Esse lugar é de suma importância para os Canela Ramkokamekrá e para os grupos Jê, porque os homens mais velhos se reúnem duas vezes por dia para resolver problemas e fruir da sociabilidade. As casas ficam dispostas ao redor desse pátio central e o formato da aldeia fica em círculo. A forma como a aldeia é disposta e como sua configuração se apresenta, mostra hierarquias sociais. As casas são de folha de palmeira ou de pau-a-pique, e são construídas em torno de um grande caminho circular.

Até os Rituais Canela se configuram através do espaço. Existe uma parte do trabalho de Crocker (1990), intitulada “*Summary and Discussion of Canela Socioceremonial Units*” o sistema de metades e a organização social dos Canela, inclusive para rituais. Então conseguimos visualizar como o Espaço é fundamental nessa organização, porque as classes de idade são formadas através de quatro cerimônias, onde cada classe de idade corresponde a um grupo de homens nascidos num período de dez anos.

As classes de idades correspondentes a 10,30,50,70 sentam-se de um lado, as classes correspondentes a idade 20,40,60 anos sentam-se do lado oposto. Aqui vemos claramente o uso do espaço para a configuração social dos Canela Ramkokamekrá, como afirma Crocker (1990) o dualismo Canela configurado pelo sistema de metades que estão em oposição diametralmente assimétrica, o espaço determina como as atividades vão ser realizadas, seja cerimônias, rituais, sempre no sistema de metades.

Crocker (1990) descreve sobre as lideranças e a relação com o espaço na parte “*Council of Elders*” onde afirma que o Conselho de anciãos se encontra na praça para discutir os assuntos relacionados a comunidade, então nessa detalhada pesquisa de Crocker (1990), conseguir perceber claramente a importância do Espaço na forma como se configura a sociedade e a cultura dos Canela Ramkokamekrá.

Espaço é um elemento de extrema importância ao estudar qualquer sociedade e nas pesquisas de Crocker (1990) percebemos com clareza como o espaço mostra a hierarquia da sociedade Canela. Atrás das maiorias das casas, localizam-se outras, da mesma família, formando uma segunda, fileira ou, às vezes, até mesmo uma terceira fileira. Por exemplo, uma mulher com suas irmãs, filhas, mãe e avós mora no círculo da aldeia, em uma área definida ao nascer do sol, suas primas que descendem da mesma linha ancestral feminina, moram em casas adjacentes ao longo do círculo da aldeia. A seguir, trabalharemos o conceito de Identidade e sua importância nos estudos culturais.

3.2 Identidade Canela Ramkokamekrá

O debate sobre a temática da identidade é levantado por diversos teóricos e estudiosos, sendo um conceito fundamental a se debruçar ao estudarmos uma nova cultura e sociedade. Hall (2022) na obra “*Identidade Cultural da Pós-Modernidade*”, relata que o tema Identidade, está sendo amplamente debatido na área social, onde as “velhas identidades” que por tanto

tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno.

O sujeito moderno, segundo Hall (2022), sempre foi visto de uma maneira unificada, mas no mundo moderno, os debates sobre os aspectos das identidades culturais, como, questões étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, que são aspectos de nossas identidades que geram o que chamamos de “pertencimento” trazem uma maneira de ver a temática da Identidade de um modo descentrado, fragmentado, o que também levanta todo um aspecto de complexidade para as Identidades. Hall (2022) deixa claro em suas reflexões que o conceito de Identidade, por si só, é extremamente complexo:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento, ou descentração do sujeito. (Hall, 2022, p.09)

Hall (2022) em sua análise afirma que esse deslocamento é duplo porque ocorre uma descentração do indivíduo tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos e constitui uma crise de identidade para o indivíduo, onde geram inseguranças, incertezas, dúvidas, ocorrendo um processo de mudança, de transformação.

Se pensarmos o sujeito com a identidade Canela Ramkokamekrá, como originário, que estava ali, no território que habita, antes dos “outros”, se pensarmos que o indígena, etimologicamente falando é “natural do lugar que habita”, poderíamos assim dizer que eles são os verdadeiros brasileiros? Uma série de questões e tensionamentos começam a ser colocados em evidência, como, por exemplo as diversas tentativas de exterminar, apagar ou diluir sua identidade e sua existência, que são os problemas diretamente ligados a questão da identidade.

Os povos indígenas, ao afirmar sua identidade, protegem também o seu lugar, o seu território, que muitas vezes é questionado, quando é invadido por exemplo por garimpo ilegal, madeireiros, por pessoas que querem apenas explorar os recursos naturais de forma desordenada e sem nenhuma responsabilidade e acreditam que os povos indígenas “atrapalham” seus planos. Além disso, outro tensionamento é quando os povos indígenas são atacados, questionados, por viverem em centros urbanos, frequentarem universidades e o local do “sujeito moderno”, como se o sujeito indígena não pudesse frequentar esses lugares que “pertencem” aos não-indígenas, como se o indígena não tivesse esse direito. As pesquisas de Crocker (1990) nos ajudam a compreender a Identidade Canela Ramkokamekrá.

Crocker (1990) justifica que o fato de o povo Canela Ramkokamekrá existirem ainda, na sua forma “tribal” se deve ao fato de suas terras não terem recursos que interessam a exploração, o que Crocker (1990) chama de “savana fechada”, também a dificuldade na questão do acesso, o que não alterou as características da Identidade Canela Ramkokamekrá.

Um dos elementos que compõe a Identidade Cultural dos Canela Ramkokamekrá é a corrida de toras. Crocker (1990) descreve que é uma característica típica dos povos de origem linguística Timbira. Duas equipes carregam uma tora pesada, que tem uma média de 100 quilos em um percurso de 3 a 10 quilômetros em média, além disso, possuem uma complexa estrutura social com canto coral, cerimônias ritualísticas.

As suas tradições permanecem, apesar do contato com sertanejos, com o Serviço de Proteção ao Índio-SPI, mas apesar desse contato, segundo Crocker (1990) os Canela Ramkokamekrá amam seu modo de vida e não se interessam em mudar para outros locais nem em viver com outros grupos sociais, como, por exemplo, os sertanejos.

As pesquisas de Crocker (1990) e Nimuendajú (1946) abordam sobre o histórico de contato, que nem sempre os Canela viveram tempos de paz. Invasões e investidas contra seu território ocorreram por volta do século XVII e do século XVIII. Ataques contra sua população com o intuito de tomar suas terras para investir em agricultura e criação de gado fez com que os Canela pedissem rendição na região de Pastos Bons, em troca de proteção. Então, por conta disso, tiveram contato com os sertanejos e depois com o Serviço de Proteção ao Índio- SPI.

A pesquisa de Curt Nimuendajú foi realizada antes desse contato, no período de 1929 a 1936. Essa presença do SPI e da FUNAI influenciou as tradições culturais, como por exemplo, a confiança nos medicamentos dos não indígenas e na sua medicina, o aprendizado da escrita e o processo de evangelização realizado por missionários que traduziram a Bíblia para a língua do povo.

Crocker (1990) afirma que a sociedade era introspectiva, sendo em grande parte endógama, aquele que só se casa com membros de sua classe ou grupo étnico, confiando pouco em comércio com outras sociedades e sendo relativamente autossuficiente. Outro aspecto muito importante que compõe a Identidade Canela Ramkokamekrá é o sistema de metades que é explicado por Crocker (1990). O local que cada homem se senta é definido pela idade, por exemplo, homens de 10,30,50,70 sentam-se de um lado e os homens de 20,40, 60 anos do outro lado, organizando assim as metades. Quase todas as atividades são executadas por essas metades ou por classes de idades opostas, podendo também competir entre si.

As atividades são as danças, os cânticos do cotidiano ou cerimoniais, caçadas para cerimônias, aberturas de roças, corridas de toras. Quando chegam nos 50 anos de idade, a tradição é transferir-se para o centro do pátio, na qualidade de mais velhos e os que passaram dos 50 anos juntam-se ao conselho dos mais velhos. Antes, o conselho tinha um chefe que governava pela vida inteira, atualmente, o chefe mantém-se no cargo de seis meses a dois anos.

Sobre as cerimônias ritualísticas, Crocker (1990) dedica capítulos de sua extensa pesquisa "*The Canela (Eastern Timbira) I*". Cerimônias ritualísticas como nascimento, puberdade, casamento, resguardo pós-parto, morte, luto. Crocker (1990) descreve que meninos Canela são formados em cerimônias de iniciação, que a grande maioria das cerimônias ocorre durante o

verão.

Crocker (1990) cita o festival do peixe, do milho, ritual de iniciação, e, a cada festival é debatido com muito cuidado o que deve acontecer, pois, eles querem manter a tradição, apesar, de muitas vezes, inovações acontecerem, mas a inovação é evitada, se possível. A professora Panet (2022), em seu livro que foi uma adaptação da sua pesquisa de doutorado, descreve a construção social da pessoa Canela, como veremos a seguir:

O corpo é o lugar mais expressivo da identidade étnica Canela, pois o corpo de uma pessoa guarda desde a sua concepção uma identidade cultural construída, expressa nas teorias de sua construção. Entre os Canelas, a expressão mais visível do ser é a percepção que tem da fabricação do seu corpo e da construção social da pessoa. Na língua Canela, o corpo é designado pela palavra *hi* (pronuncia-se rim). A mesma palavra é utilizada para designar a carne que se come. Assim, nesta perspectiva simbólica, um corpo se alimenta de outro corpo. Esta noção de corpo humano é o corpo vivido que não se restringe à corporeidade, nem aos processos fisiológicos, mas engloba também o contexto sociocultural e as experiências pessoais que constroem a noção de pessoa. (Panet, 2022, 77)

Panet (2022), explica que as teorias nativas sobre a fabricação do corpo formam um conjunto coerente de conceitos e de crenças, explicados, entre outros, pela consubstanciação, como resultado da co-residência, da comensalidade e do contato sexual. A construção do corpo e o simbolismo do sangue, notadamente em torno “dos sangues da mulher Canela”, culturalmente construídos, ecoam por toda a sociedade e cosmologia Canela, dando ensejo a vários tipos de resguardo.

Na cosmologia dos povos Timbira, Sol e Lua são os criadores da humanidade, de modo que homens e mulheres Canelas, são filhos de um ou de outro (Sol ou Lua) e integrais enquanto seres humanos, é o que descreve Panet (2022) no mito do Sol e Lua, ambos saem pra trabalhar na roça, plantam cabaças ou troncos de palmeiras, onde colocam água, aos pares e, estes pares voltando a superfície, transformam-se em pessoas, homens e mulheres, e sentam-se ao chão, sendo que, o sol só faz pessoas bonitas enquanto lua faz pessoas muito feias, cegas, doentes, com malformações. Além de criarem as pessoas, sol e lua também criam uma aldeia para os seus filhos, num lugar bem elevado, fazendo um círculo que é dividido em duas partes no sentido leste-oeste, sendo que os filhos do sol vivem no norte e os da lua vivem no sul devendo casar entre si.

Panet (2022), analisa que Sol e Lua nesse episódio do mito da criação das pessoas, não produzem divisões entre homens e mulheres, sol não faz apenas homens e lua não é o criador de todas as mulheres, eles criam cada um, homens e mulheres, portanto, não se pode associar ao sol as características masculinas nem tampouco a lua as características femininas, ressaltando analogias ao ciclo fisiológico feminino, que, como a lua, segue uma periodicidade constante de mudança de formas.

Para os Canelas, a pessoa em sua integridade, homem ou mulher, existe graças à combinação do princípio corporal e do princípio vital. O princípio corporal 'him', conhecido também pelo termo *ihkreka* desaparece com a morte, já o segundo, o 'Caxwyn', é o espírito, energia vital que alimenta o *him*. O 'Caxwyn' não desaparece, mas transforma-se com a morte em *Karō*. O *Karō*, por sua vez, transforma-se em animais silvestres, como a paca, o veado, depois migra para o corpo dos pássaros, e, por último, vira uma pedra, como se os *mekarōs*, morressem várias vezes e a cada morte se transformam até o desaparecimento completo de sua essência de ser vivo. De pessoa passa a incorporar um animal que se transformara, a cada morte sucessiva, em um animal menor até chegar à condição de um mineral. Depois de originados por Sol e Lua, homens e mulheres se casaram entre si e o corpo feminino se tornou o receptáculo da vida. A combinação dos fluidos deu origem aos corpos, e dentre os fluidos corporais femininos, a menstruação é percebida como fato mais importante na concepção, pois ela inaugura o processo fisiológico que coloca o corpo feminino dentro do processo físico da reprodução. Para os Timbira, a primeira menstruação (*Kra-caró*) também é concebida como consequência da vida sexual, sendo a sua periodicidade, o resultado de um processo contínuo de relações sexuais. (Panet, 2022, p.80-81)

A professora Panet (2022) também traz reflexões sobre a construção da noção de pessoa, perceber-se no mundo. Além do nascimento, é preciso estabelecer uma identidade interna do corpo, da herança do sangue, dos ossos e de outras substâncias corporais, porque isso importa muito para o povo Canela, e Panet (2022) relata que a Identidade também é construída com a vivência.¹ Nessa perspectiva, pode-se afirmar que na construção da pessoa, à medida em que se submete às ocorrências, na medida em que as 'sofre' e se dispõe receptivamente em relação a elas, no entanto, sem a ordem da cultura seria impossível a construção da noção de pessoa, pois a vivência de fora é determinada pela cultura.

A perspectiva corporal, nos estudos das sociedades indígenas, ganha respaldo com a análise de Seeger, Da Matta e Castro (1987) sobre a constituição da pessoa. Os três autores focalizam a atenção na tese de que a originalidade das sociedades indígenas brasileiras reside em uma elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal. Entre os teóricos da antropologia, Marcel Mauss foi um dos primeiros a elaborar um estudo sobre a noção de pessoa, abordando as técnicas do corpo. Não abordou, no entanto, as diversas possibilidades de construção do corpo presentes nas várias sociedades. Sobre estes estudos, destaca-se também o nome de Hérítier (1994), antropóloga francesa contemporânea e grande teórica dos temas que versam sobre a composição do corpo, o sentido dos fluidos corporais e a constituição da diferença entre os gêneros. Para ela, as substâncias corporais veiculam mais do que suas propriedades físicas. Elas transmitem também "a substância social", o que ela chama de "o cheiro do parentesco". Apesar da grande contribuição teórica, ela trabalha no contexto das sociedades africanas, bem diferente da dinâmica das sociedades indígenas. (Panet, 2022, p.113)

Oliveira (2008), na sua dissertação de mestrado que também consultou as pesquisas de Crocker (1990) aliada a pesquisa de campo, descreve algumas cerimônias ritualísticas dos

¹ A professora Rose-France de Farias Panet tem experiência com direção e escrita de roteiro para documentários e em 2001, teve seu primeiro filme selecionado para o Festival Guarnicê de Cinema intitulado "O Mocó de Quetre". Mocó é uma bolsa de caça, que é feita só por homens entre os Canelas, mulheres não confeccionam.

Canela. Oliveira (2008) discorre sobre o ritual de iniciação masculina, que são realizados em três fases distintas Khêêtúwaye, Pepyê, Pepkahàk, que simbolizam e demarcam a passagem da fase infantil para a fase adulta na sociedade Ramkokamekrá, outras sociedades Timbira, os Krahô, possuem esses rituais com suas devidas particularidades.

Esses rituais de passagem são momentos cruciais de construção e formação do corpo do jovem indígena, porque é nesse momento que os indígenas do sexo masculino, realizam a construção e o fortalecimento do corpo, através do isolamento que é exigido nesse período, dos resguardos sexuais e alimentares, dos aprendizados de costumes tradicionais, assim como, dos papéis assumidos na comunidade tradicional, e definidos nesse momento, como por exemplo, ser pajé (kay), corredor de tora, caçador.

É como se aqui nesse ritual víssemos a marcação dos papéis sociais, como se fosse determinado o que o jovem Ramkokamekrá será, uma demarcação da vida social, tendo o corpo como território para a construção dessa identidade, e nesse ritual o jovem terá definido as responsabilidades do mundo adulto e como Oliveira (2008) descreve, que essas responsabilidades são a importância dos parentes, dos grupos sociais masculinos, dos resguardos, restrições, sendo vivenciadas ao longo do ritual e deforma mais intensificada no período de internação.

Oliveira (2008) descreve que esses rituais são caracterizados como “rituais de internação”, pois os três possuem um momento de exclusão e isolamento da comunidade, da maioria dos familiares, do cônjuge, em quartos nas aldeias (Khêêtúwayê), no interior da casa da família (Pepyê), e em acampamentos fora da aldeia (Pepkahàk), Crocker (1990) chama de “rituais de regeneração” em que os jovens através do aprendizado de costumes tradicionais vão se preparar para suceder os mais velhos.

Oliveira (2008) reflete sobre Crocker (1990) percebendo a regeneração social realizada nos ritos de iniciação, através dos corpos dos iniciados, que nesse período de internação são modificados, marcados, transformados pela punição, pelo isolamento, pelo resguardo alimentar e sexual, novos corpos protegidos e saudáveis, aptos, enfim, para perpetuar a sociedade Ramkokamekrá.

Os ritos de iniciação Khêêtúwaye, Pepyê e Pepkahák, são um dos grandes rituais desse povo, realizados no período do verão, no qual também são realizados o Tepyalkwa (Festa do Peixe), que intercala os rituais de iniciação, e o Kukhrùt-re-hô (ritual das máscaras) que demonstra o contato com o sobrenatural (NIMUENDAJÚ, 2001; CROCKER 2004). O ritual das máscaras há alguns anos não mais está sendo realizado, segundo os indígenas, devido ao grande investimento na confecção das máscaras, a grande quantidade de alimentos, entre outros, que o ritual exige. Os ritos de passagem são sequenciados e alternados entre as duas metades cerimoniais, Kóikateye e Harâkateye, possuindo espaços de tempo diferenciados, em média de três meses, entre um ritual e outro. Inicia-se com a criança pequena, atualmente cinco ou seis anos, no ritual do Khêêtúwayê (que significa jovem), o qual pode presenciar em campo, passando um período de intervalo para ocorrer o mesmo ritual do outro grupo. Em seguida, inicia-se o Pepyê (que significa guerreiro), terminando com o adulto, no Pepkahák. (Oliveira, 2008, p.41)

Oliveira (2008) explica que cada um desses rituais possui dois momentos de cada rito ou até três, Nimuendajú (1946) também afirma sobre os momentos dos ritos, de modo a completar o treinamento das duas metades e se estendendo por um período de até dez anos, sendo a sequência primeiro Khêêtúwayê, segundo Pepyê, terceiro Khêêtúwayê, quarto Pepyê.

Oliveira (2008) explica que essa duplicidade de ritos se deve ao fato de a sociedade Ramkokamekrá ser dividida em metades cerimoniais, realizando o Khêêtúwayê da primeira metade, e depois de algum tempo, realiza-se o Khêêtúwayê da outra metade, para em outro momento realizar o Pepyê da primeira metade e no segundo momento realizar o Pepyê da outra metade.

Oliveira (2008) explica que o terceiro e último dos ritos de iniciação ou de formação social do ethos masculino, é o Pepkahàk onde poderíamos chamar de a última fase, desse processo de iniciação e de inserção na sociedade Ramkokamekrá, sendo reforçado pelo resguardo alimentar e sexual, terminando assim, a formação dos indivíduos corporal e subjetivamente.

E por fim, como afirma Oliveira (2008), os homens, já tendo passado por sofrimentos anteriores, podem, a partir de então, assumir os papéis sociais de prestígio da sociedade para os quais foram escolhidos: pajé (Kay), caçador e corredor, além de já terem sido inseridos nos grupos cerimoniais.

A sequência ritualística dos grandes e principais rituais, como nesse caso, é basicamente a mesma, segundo análise de Crocker (1990), e como pude presenciar em campo. Há um período de abertura, que demarca o início do ritual para a comunidade; um período intermediário, que leva alguns meses, no qual diariamente acontecem os atos públicos e privados característicos do ritual como banhos, corridas, cantorias, entre outros. Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de presenciar e vivenciar até esse momento do ritual, em que ocorrem acontecimentos diários tornando a aldeia movimentada durante todo o dia. (Oliveira, 2008, p.41)

Também existe a fase dos provimentos, como descreve Oliveira (2008), na qual se buscam alimentos, principalmente a carne da caça, para suprimentos de toda comunidade em abundante quantidade, e por fim, ocorre o encerramento do ritual, acontecendo as corridas de tora durante o dia e a tarde. No período da noite, no pátio, ocorre as cantorias, e o Hocrepõe (fileira de mulheres cantando). Essas cantorias, durante esse período de festa, duram a noite toda, como uma demonstração de força e de resistência dos cantadores, homens e mulheres, sendo designados pelos indígenas de festas, porque nesse momento toda a comunidade está alegre, envolvida, empolgada com a realização do ritual, alterando toda sua rotina, e atividades cotidianas. Apenas as pessoas de luto não participam da euforia da aldeia, porque estão num período de isolamento e recolhimento dos acontecimentos públicos da comunidade.

Durante esses rituais de iniciação, os Pró- Khāmman assumem o comando da aldeia, supervisionando todo o desenvolvimento do ritual. Representam a tradição ancestral e por isso a sua opinião é respeitada quando da resolução dos conflitos da aldeia. Eles se renovam a cada vinte anos, tendo sido o atual grupo dos Pró- Khāmman renovado há três anos. Este grupo é

formado nos rituais de iniciação. Como a idade é variável, existe entre os Pró- Khâmman uma diferença etária. Nimuendajú (1946).

Os ritos de iniciação Khêétúwaye, Pepyê, Pepkahàk não ocorrem imediatamente um após o outro, mas de forma intercalada. O Khêétúwaye acontece antes da puberdade, quando os iniciados ainda são pequenos; o Pepyê é iniciado já adolescente e o Pepkahàk se dá com os homens já adultos. Dessa forma, percebe-se que os ritos de passagem entre os Ramkokamekrá não ocorrem de uma forma contínua, mas sim processual, construindo por fases a corporeidade dos jovens indígenas. Esses períodos de restrições e resguardos são intercalados pelo ritual do peixe (Tepyalkhwa), como foi por mim presenciado em campo, nomes de janeiro, no intervalo do ritual do Khêétúwaye de uma metade para a outra. (Oliveira, 2008, p.43 e 44)

Sobre o ritual do peixe, Oliveira (2008) descreve o seguinte:

Para Crocker (1990:11), o ritual do peixe está em oposição aos ritos de iniciação, já que nesse período o comando do ritual é realizado não mais pelos Pró-khâmman, mas sim pelos Meken (palhaços), um grupo cerimonial de menor prestígio que se caracteriza pela subversão da ordem. É o oposto do que é considerado o ideal de um Ramkokamekrá, eles não possuem Pahám (vergonha / respeito) em contraposição aos Pró-khâmman, que possuem muito Pahám, por representarem a tradição. Os Meken (palhaços), que durante esse período são legitimados pela sociedade, fazem xingamentos, fazem obscenidades, fazem gozação com as pessoas, são barulhentos, entre outras atitudes consideradas pelos indígenas como de grande vergonha social, como foi presenciado em campo. Seguindo essa oposição, esse é um período da liberação das interdições e restrições amenizando a sociedade dos resguardos sofridos durante os ritos de iniciação, já que nesse ritual, a comunidade é simbolicamente afetada. Novamente é percebido o “jogo da dupla negação” que é constituinte do povo Ramkokamekrá, assim como dos povos Timbira em geral, numa tentativa de equilíbrio social entre as metades opostas da aldeia. (Oliveira, 2008, p.44)

² Observando as descrições e reflexões de Oliveira (2008), os rituais promovem o resguardo, a iniciação, o sofrimento que esses sujeitos passam e tem que vencer as suas próprias limitações, para transformar o seu corpo em um corpo marcado socialmente, construindo uma identidade.

O corpo humano é a matriz central das sociedades ameríndias. Dentro desta perspectiva, a concepção do ser inaugura um complexo de teorias relativas relacionadas a gravidez, aos cuidados na infância, às prescrições e proscricções na vida sexual e na morte. Estas sociedades são organizadas em torno da fabricação da pessoa e do corpo, e todos os seres do contexto ameríndio são dotados de uma alma. Esse corpo é fabricado, ressignificado, perfurado, pintado, ornamentado e transformado. Esse conjunto de conceitos sobre o ser distingue o corpo biológico do corpo imaterial, ou seja, o conjunto de compostos metafísicos da pessoa, como alma, espírito, sopro e energia e seus ingredientes materiais são representados pela carne, pelo sangue, pelos ossos e pelos fluidos do corpo. (Panet, 2022, p.114)

Em sua investigação sobre a pessoa Canela Ramkokamekrá, em sua pesquisa de campo, a professora Panet (2022) tentou compreender as especificidades do ‘ser Canela’, perguntando a

² Vale a pena sugerir, para estudos futuros, uma abordagem sobre o estudo da música Canela Ramkokamekrá em seu contexto cultural, também conhecida como etnografia da música, antropologia da música ou etnomusicologia.

um homem a diferença entre eles e nós, e tendo como resposta: o idioma, a sobrevivência, bem diferente, o tipo de resguardo. Em relação a outros povos indígenas, o jeito de pensar é diferente, a preocupação dos Canela Ramkokamekrá com o corpo é grande.

Através da fala, Panet (2022) percebeu falar a língua, é pensar como Canela através da vivência; é fazer os resguardos exigidos pela sociedade aos homens e as mulheres, os quais zelam pela saúde do corpo, transformando-o em energia vital. A vivência ou a experiência do corpo, e a história em comum com os ancestrais, ‘os indivíduos que morreram’, conduzem a diferença entre nós e eles, e é explicada pela percepção do ‘dentro’ e do ‘fora’.

A percepção da trindade corpo-espírito-alma e a convicção do prolongamento da existência do segundo (o espírito), que se transforma em alma ‘karõ’ depois da morte do primeiro (o corpo), determina a essência da ontologia é o que explica Panet (2022).

De acordo com Kowalski (2008), o ser humano é percebido pelos Canelas de duas maneiras: pelo “amji kaiper” (sentir-se) e pelo “amji kampa” (auscultar-se), o que corresponde respectivamente a uma visão de fora e uma visão de dentro da pessoa. Um é o *ihkreka* (a casa da pessoa) e o outro é o *caxwyn* (o cerne invisível, o espírito, a pessoa de dentro). Em outras palavras, o primeiro corresponde à pessoa visível, ao corpo, e o segundo é a pessoa invisível. A pessoa estará completa e integral quando os dois estados estiverem unidos. Diz-se que a pessoa está “*iji*”. O recém-nascido ainda não é uma pessoa no estado “*iji*” (KOWALSKI, 2008). Alguns interlocutores Canelas exprimem a ideia da percepção do ‘dentro’ a partir da pulsação do *mecaxwyn*, coração, como sede dos estados internos, sede da emoção, como se o espírito anunciasse sua presença pelas pulsações cardíacas. Eles sentem a pulsação cardíaca e exprimem isto: *mecaxwyn* é lá por dentro, é o coração. O *caxwyn* é associado a um princípio vital que dá energia e alegria de viver a pessoa. Se o *caxwyn* se separar da pessoa, a pessoa fica mole e pode morrer. O *Karõ* é o *caxwyn* transformado, e possui uma vida autônoma depois da morte. Os vivos são capazes de perceber a sua presença através de um ruído de um animal estranho, do canto de um pássaro, de um sonho. Muitos já passaram pela experiência de se encontrar com um *Karõ*, que, apesar de temido, possui sabedorias que podem ser transmitidas quando a pessoa viva sabe lidar com ele. [...] Entre os Canelas, esses conceitos ressaltam a diferença entre alma, no sentido negativo, e espírito, no sentido positivo, enquanto componentes metafísicos das pessoas. (Panet, 2022, p.117)

Outro aspecto que compõe a identidade cultural dos Canela Ramkoamekrá pode ser identificado no trabalho de Rolande (2013) que faz uma abordagem sobre os padrões da Pintura Corporal Canela, através da observação de um ritual chamado *Ketuwayê*, um ritual de iniciação. A pintura corporal é uma prática que se insere no processo de fabricação do corpo Canela. Existe entre esse povo uma infinidade de adornos corporais cujo o objetivo é deixar o corpo mais forte ou mais ágil.

O trabalho de Rolande (2013) intitulado *Pinta pra ficar bonito* o caráter agentivo da pintura corporal Canela analisa também as formas das pinturas e sua relação com o mundo animal, vegetal, a relação da pintura não só com o caráter estético, mas um caráter agentivo uma pintura que deixa o corpo mais saudável, mais forte.

A visão dos Canela de corpos bonitos revela a intenção de agir, de atitude, o caráter agentivo que é ter a atitude. Para alcançar um corpo belo é necessário agir, a ação de pintar os corpos: “Pinta para ficar bonito”. Além do belo, a pintura tem o poder de fazer corpos fortes, saudáveis, nessa sociedade onde não existe a palavra arte, mas existe uma vontade de ficar bonito. Rolande (2013).

Segundo Rolande (2013), o caráter agentivo dos materiais utilizados na pintura corporal dos Canela também foi um aspecto extremamente relevante para compreender a relação que essa sociedade estabelece com os corpos. Os materiais utilizados como Janaúba (a mais utilizada na aldeia), Urucum, muitas vezes aplicado com óleo de babaçu; Jenipapo, sendo raro pela escassez do fruto na sua reserva, todos esses elementos possuem um caráter agentivo, garantindo a beleza e a proteção de doenças.

A pintura é uma atividade relacionada as mulheres, um trabalho feminino, no qual as mulheres pintam os seus maridos e filhos, mas é importante ressaltar que apenas os filhos solteiros. Rolande (2013) explica que, quando os filhos casam, essa tarefa fica para as esposas porque, para os Canelas é vergonhoso uma mãe pintar o corpo do filho casado, sendo um tabu nessa sociedade.

Outro aspecto que precisa ser destacado é a permissão que as meninas jovens têm para pintar os corpos dos meninos, mas isso antes da menstruação. Os canela acreditam que, o sangue menstrual é considerado poluente, portanto, as meninas jovens só podem ajudar na pintura antes da menstruação, pois, podem contribuir para a construção do corpo desse jovem, que, por exemplo, pretende ser um bom caçador, um bom corredor de tora.

Oliveira; Rolande (2018) também apresentam um trabalho que articula a ornamentação dos corpos indígenas com a prática de resguardo. As autoras trazem reflexões sobre o corpo e sua relação com as coisas, os alimentos, com não humanos e humanos, questões ritualísticas, além da importância de conhecer os mitos para compreender alguns comportamentos como resguardos e restrições.

A pintura está diretamente ligada as crenças relacionadas aos Mitos, aos rituais e as restrições, como por exemplo, a figura mítica da Moça-Estrela e a relação que essa figura mítica tem com a alimentação e as restrições. Os Canela Ramkokamekrá acreditam que os alimentos não poluídos possuem o poder de proporcionar grande sabedoria e conhecimento, possibilitando conversar com os animais selvagens e até mesmo se transformar neles, depois retornando a forma humana Oliveira; Rolande (2018).

Após o contato com os alimentos poluídos, a capacidade de conversar com os animais e toda a sabedoria sobre a horticultura, sobre como identificar os frutos silvestres e os comestíveis, fazer fogo, tudo isso se perde. Em razão do receio, de serem acometidos pelas consequências do contato com os alimentos poluídos, os Canela realizam diversas restrições sexuais, alimentares, com o objetivo de recuperar a sabedoria, a força, a saúde Oliveira; Rolande (2018). A pintura

também é feita junto com as restrições, os rituais, os cantos, como um conjunto de ações para recuperar a sabedoria, no processo de construção do corpo que é estar bem, forte, saudável, bonito, conforme a citação abaixo:

A elaboração da corporeidade entre os Canela é realizada por meio de dois movimentos. O primeiro diz respeito ao cuidado e à precaução em manter o corpo fortificado e livre de substâncias poluentes, por eles, denominado de “corpo forte”. O segundo movimento é caracterizado quando o corpo já está enfermo e debilitado, o que os Canela designam como um “corpo fraco”. (Oliveira; Rolande, 2018, p.114)

A construção da corporeidade Canela Ramkokamekrá é constituída por todos esses aspectos, de ritos, de pintura, cantos, mitos. Por isso, ao estudar a estética de uma sociedade, é fundamental entender a dinâmica social, as crenças. Rolande (2013) descreve sobre o caprô, que é o sangue da menstruação, considerado poluente, podendo contaminar o homem, enfraquecer a criança pequena. Já o karõ, que é o “sangue bom”, sangue positivo, não é poluente e constrói o corpo do filho. Torna-se relevante pontuar que os homens possuem somente o karõ, as mulheres possuem o karõ e o caprô.

Se pensarmos essa estética pela perspectiva de Ribeiro; Ribeiro (1986) conceitua como arte indígena, as criações realizadas geralmente com padrões prescritos que podem servir para uso no cotidiano, com finalidades práticas, mas que tem uma característica em comum: buscando alcançar a perfeição, alto rigor formal de beleza que se destacam das demais.

Essa busca da perfeição formal na feitura dos objetos, permite encontrar na vida dos indígenas, mesmo em objetos de uso cotidiano, muitas expressões de criatividade artística. A forma do que é artístico, está tão disperso em tudo que eles fazem porque se destacam como objetos de beleza extraordinária. Ribeiro; Ribeiro (1986).

A arte indígena em todos os formatos é apresentada segundo Ribeiro; Ribeiro (1986) com uma preocupação primordialmente estética, variando, de acordo com cada grupo indígena. As artes do Corpo estão presentes constantemente, também, na preocupação em cuidar da estética corporal, com pinturas, com adornos, enfeites, se preocupando em ressaltar a beleza. Ribeiro; Ribeiro (1986).

A Identidade Cultural indígena precisa ser pensada na sua pluralidade, pois somente através da compreensão que existe uma diversidade de povos indígenas no território brasileiro é que podemos entender que cada povo possui seus elementos peculiares como as crenças religiosas, rituais, língua, etnia, produção artísticas, sua própria complexidade.

A visão do etnocentrismo, aquela que o observador etnocêntrico visa unificar os povos indígenas como um só na utilização da expressão o “índio” como se, todos os povos indígenas fossem um só “índio”, o mesmo “selvagem”, da mesma “tribo” inferiorizando e subalternizando esses povos criam os estereótipos e preconceitos que são reproduzidos continuamente e só um processo de educação que trabalhe essa diversidade cultural poderia romper esses preconceitos.

A Identidade dos povos indígenas do Brasil é desconhecida e silenciada pelos não-indígenas, invisibilizados nos livros de história, no currículo escolar, negligenciados nas políticas públicas e através de formas de violências também como massacres, epidemias, perseguições e invasões territoriais.

Oliveira (1998) explica que a conceituação dos povos Indígenas nas Américas como “pueblos únicos”, ou mesmo conceituações diferentes como populações aborígenes encontrada na legislação da Austrália, Oceania, Canadá, Argentina, e em outros países da América Latina, “populations autochtones”, referência comum utilizada na etnologia francesa e pelos africanistas “first nations”, empregada por nações indígenas nos Estados Unidos quer dizer, os etnólogos, estudiosos sobre as etnicidades atribuem termos para classificar essas identidades que atualmente no Brasil são chamados de Povos Originários, Povos Indígenas.

...A etnologia indígena não possuía o mesmo poder de atração das investigações sobre as religiões afro-brasileiras, a arqueologia ou o folclore, e mesmo as incursões dos catedráticos que estavam referidos à linguística ou à antropologia social, não deixaram de abordar em suas teses e comunicações as temáticas indígenas através do viés do passado. Isso se reflete ainda com mais clareza nos museus, onde as culturas indígenas eram representadas seja por meio de peças arqueológicas e relações históricas de populações que viveram no Nordeste, seja por coleções etnográficas trazidas de populações atuais do Xingu ou da Amazonia. (Oliveira, 1998, p.50 e 51)

A identidade deve ser pensada com muito cuidado quando se estuda um povo, por ser um tema que aponta as diferenças existentes entre os povos, assim como acontece quando estudamos as culturas. O conceito de identidade é extremamente importante na pesquisa antropológica, consegue mostrar as diferenças existentes no mundo em que vivemos, é uma ferramenta extremamente importante para pensar a diversidade seja ela étnica, racial, de gênero, de sexualidade, de território, até mesmo geograficamente falando, pois, já vimos que o espaço, lugar, influencia na cultura, no comportamento de um povo.

Bauman (1999) quando escreve sobre a criação e anulação dos estranhos em “O Mal estar da pós-modernidade”, afirma que toda sociedade produz estranhos, mas cada espécie de sociedade produz a sua espécie de estranhos, e resgatando o contexto das navegações na Idade Moderna, onde os colonizadores dariam aos indivíduos a oportunidade completa de “recomeçar” como podemos ver na citação a seguir:

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme posição contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização- fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (Bauman, 1999, p.30)

Se pensarmos que essa obra de Bauman foi lançada em 1997, uma obra (poderíamos dizer que recente), onde ele analisa a Modernidade sob a ótica do discurso de pureza, de beleza e de ordenação é um discurso que parte de discursos dicotomizados entre certo e errado, senso crítico e senso comum, belo e feio. A Modernidade realmente dá espaço para trabalhar as identidades?

E na pós-modernidade? Pensaremos as identidades num contexto em que o sujeito trabalhará sua identidade de modo individualizado.

O indígena que nasce dentro de um grupo social, com aspectos da ancestralidade, com cerimônias ritualísticas/ religiosas específicas, toda uma riqueza e complexidade de elementos ao adornar e enfeitar os seus corpos, se pensarmos os detalhes dos aspectos culturais, e ao mesmo tempo o indígena se vê num território que os não-indígenas estão destruindo a biodiversidade, a sua casa, a sua sobrevivência, invadindo seu território com destruição, violência, estupro e mortes.

Invadidos também no seu íntimo, violentados de todas as formas possíveis, no seu modo de ver o mundo e naquilo que eles acreditam. O indígena brasileiro veste uma nova identidade para resistir a tanta perseguição e tentar sobreviver. O indígena brasileiro veste a identidade do ativismo político, do artista que entra em espaços jamais ocupados anteriormente, o espaço do mercado de arte ocidental, das galerias e museus, das universidades, enfrentando novas barreiras e novas tentativas de apagamento de suas identidades e resistindo.

É um ciclo daquilo que Bauman (1999) descreve em suas reflexões para a sociedade ocidental pós-moderna, mas que o sujeito indígena brasileiro está lá, mesmo que invisibilizado, violentado, mas ele existe.

Canclini (2005), em suas reflexões sobre “Quem somos?” afirma em que pese a vontade de convergência sempre prevalece as dificuldades de achar um unificador, pois a cor da pele, a linguagem, o território, a religião, nada disso serve para se identificarem em conjunto, como podemos ver na citação a seguir:

Quando se buscou formular “uma matriz civilizatória” que abarque todo o continente, vários argumentaram a necessidade de lhe dar uma amplitude capaz de incluir índios e mestiços. Alguns preferiram definir a condição comum a partir da perspectiva gerada pela decolonização e pelos processos atuais de luta social e cultural. Mas o que é mais decisivo: a desigualdade social ou as diferenças culturais? Definirem-se pelos referentes aos quais se opõem ou pelos “âmbitos de comunhão”? Nações ou povos: delimitação jurídica ou movimentos étnico-sociais? A resposta não é a mesma- disse-se- na Bolívia, onde a indianidade é quase sinônimo de nação, até mesmo nos meios urbanos, ou no México, sociedade com densa mestiçagem. (Bauman, 1999, p.57)

Krenak (2019) na sua visão como um intelectual indígena, relata que a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade “esclarecida” que precisava ir ao encontro da humanidade “obscura”, trazendo-a para essa luz incrível, o que ele chama de uma espécie de “chamado para o seio da civilização”, justificado pela ideia de que, existe um jeito de estar aqui na terra, uma concepção de verdade, uma certa verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

O branco europeu com toda a violência que a colonização ocasionou aos povos indígenas, desde as mortes, as epidemias, os estupro, a catequização, e toda a tentativa de apagamento da

identidade indígena, quis impor uma nova identidade de forma forçada, por se achar superior, por acreditar que a sua cultura é melhor, que os povos indígenas são inferiores e isso é refletido até hoje na sociedade brasileira, através do racismo, dos preconceitos.

A temática da Identidade é fundamental não somente para conduzir nos estudos de uma sociedade, de uma cultura, mas pode nos ajudar no enfrentamento do racismo, na educação para o respeito a diversidade. A seguir refletiremos como o conceito de memória pode nos ajudar a entender os povos indígenas.

3.3 A perspectiva da Memória na sociedade Canela Ramkokamekrá

Como a perspectiva da Memória nos ajudaria a compreender uma sociedade indígena? Halbwachs (1990) nos leva a reflexões diversas sobre Memória, quando ele diz que se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não só pela mesma pessoa, mas por várias. Halbwachs (1990).

A história é construída de memórias. A nossa memória é a capacidade de guardar toda a nossa experiência e pode ser transmitida para outras gerações. A memória da sociedade, é chamada de memória coletiva e como esses fatos, experiências, podem ser transmitidos para outras pessoas. A forma como a sociedade vive a memória coletiva e transmite é muito importante para a identidade indígena e para que o espaço que eles vivem continue existindo.

Será se a memória não ajudaria a combater as injustiças que os povos indígenas sofrem? O desconhecimento sobre os povos indígenas faz pensar que eles estão extintos, são fantasmas, invisíveis, extintos. Povos que estão vivos, pelo menos tentando sobreviver, com a cultura viva, a memória viva, a história viva.

Krenak (2019) em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo”, propõe pensar a história de maneira crítica e quando fala isso ele também fala de memória, porque a memória te autoriza a criar uma narrativa sobre o mundo.

Krenak (2019) em suas reflexões, afirma que se você não tem memória, não produz memória sobre si, como coletivo, como ser social, como ação política ativa, vive-se de referências bibliográficas. A memória é a consciência crítica e renunciar essa consciência crítica é virar um patrimônio cultural, virar materialidades, mercadorias e produtos culturais, colocando em museus.

Para Krenak (2019) acredita que a ausência da memória deixa o sujeito refém de qualquer discurso manipulador. A memória constituída como formas de conhecimentos, saberes, seja como indivíduo ou dentro do nosso grupo social, que pode ser transmitida de geração para geração, que é a constituição da memória histórica, o que pode ter interesses políticos, econômicos por trás.

Podemos refletir que essa tentativa de tornar os povos indígenas invisibilizados desde os

livros de história, até mesmo não noticiando os extermínios que eles sofrem continuamente é intencional desde a colonização, porque desse modo, a sociedade brasileira não cria memória sobre esses povos e negligência o que eles sofrem. Podemos refletir sobre isso na citação a seguir:

Quantas vezes não acontece, em efeito, que, nas sociedades de toda natureza que os homens formam entre si, um deles não faça uma ideia correta do lugar que ocupa no pensamento dos demais, e quantos mal-entendidos e desilusões não tem a sua fonte numa tal diversidade de pontos de vista? Na ordem das relações afetivas, onde a imaginação desempenha importante papel, um ser humano que é muito amado, e que ama moderadamente, não é muitas vezes prevenido senão tardiamente, ou talvez não se dá jamais conta da importância que se atribui a seus menores expedientes, a suas palavras mais insignificantes. (Halbwachs, 1990, p.30).

Tomando como exemplo essa reflexão de Halbwachs (1990) pensamos: que lugar os povos indígenas brasileiros ocupam em nossa memória? Na construção da nossa identidade como brasileiros? Será se reconhecemos a importância que esses povos possuem, o lugar que eles ocupam na construção da identidade nacional?

Quando estudamos as culturas dos povos indígenas do Brasil nos percebemos, nos reconhecemos porque temos muito deles em nós. Nossa ancestralidade, muitos hábitos herdamos desses povos. Pela falta de conhecimentos sobre a diversidade de povos indígenas existentes no território brasileiro acreditamos que muitos estão extintos, quando ainda resistem.

A importância de conhecer bem a história, contada de maneira correta, para a construção de uma memória coletiva sem interesses de impor uma cultura sobre a outra, ou até mesmo de exterminar, apagar um povo é importante no combate à violência que esses povos sofrem e que o conceito de memória não nos impulse a estudar os povos indígenas como se eles estivessem extintos, como se não existissem mais e fossem um elemento da história do passado.

O conceito de memória no estudo das sociedades indígenas e suas culturas vai nos conduzir como forma de fortalecer a identidade desses povos, como forma de contar a história de forma correta, sem invisibilizar esses povos, sem estereótipos que fortalecem preconceitos, que os saberes, e todos os elementos culturais sejam mostrados de modo a resguardar essa memória, mostrar a diversidade cultural, como é ampla, complexa e diversa. A memória é um elemento fundamental para a compreensão da cultura indígena.

Ubiratã, Iracema, Kauan, Jabuticaba, Timbira, Jacaré, Jabuti, Arara, Butantan, Abacaxi, Maracujá...Quantas palavras usamos sem refletir que veio de origem indígena? Estamos cegos para a influência que os povos originários possuem na cultura brasileira, ao mesmo tempo que, estamos surdos para a existência desses povos, não sabemos nada a respeito e negligenciamos as violências contínuas que eles vêm sofrendo desde a chegada dos colonizadores no território brasileiro, também estamos mudos diante de tanta violência e não podemos mais nos calar. Os conceitos de Identidade, Espaço e Memória nos ajudam a compreender a cultura indígena. O Espaço é fundamental para entendermos como as sociedades indígenas organizam-se hierarquicamente, usam materiais que existe no seu território para construir suas casas, realizar suas

atividades produtivas, organizar a estrutura da sua sociedade, só aqui já geraria uma pesquisa ampla sobre o espaço que os Canela Ramkokamekrá habitam e sua relação com lugar. A Identidade e Memória também gerariam uma ampla pesquisa sobre como os Canela Ramkokamekrá vivenciam sua cultura, sobre como a memória coletiva é transmitida de geração em geração fortalecendo assim sua identidade.

Os conceitos de Identidade, Espaço e Memória foram pensados como forma de conduzir o estudo de uma sociedade indígena utilizando o exemplo dos Canela Ramkokamekrá visto que é impossível trabalhar em apenas um trabalho a diversidade de povos indígenas existentes no Brasil. Fica aqui a sugestão para possíveis novos trabalhos sobre os povos indígenas no Brasil, de como esses três conceitos podem nos conduzir em nossas pesquisas.

É importante lembrar que, por mais que os autores utilizados para nos ajudar a compreender os conceitos de Identidade, Espaço e Memória falem de contextos de sociedades ocidentais e suas características, o olhar para os povos indígenas não pode ser etnocêntrico, nem eurocêntrico, eles precisam ser estudados respeitando sua complexidade, características próprias de suas sociedades e culturas específicas, sempre com respeito as diferenças.³

³ No apêndice A contém mais informações sobre os rituais, mitologia e outros aspectos da sociedade dos canelas Ramkokamekrá.

4 A ARTE DO TRANÇADO DOS CANELA RAMKOKAMEKRÁ

4.1 Contextualização sobre os artefatos indígenas

No capítulo anterior apresentamos um panorama sobre os rituais e cultura material dos Canela Ramkokamekrá. Neste capítulo apresentaremos a arte da cestaria, especificamente, visando apresentar as estruturas de trançados, materiais, padrões e seus usos culturais. Este capítulo traz como uma das principais referências Ribeiro; Lanna (1980) e a taxonomia dos trançados desenvolvida em sua tese de Doutorado intitulada “A Civilização da Palha”, que se constitui como um dos mais completos estudos sobre cestaria indígena, onde aborda os aspectos estéticos, técnicos, formas de produção. Suas pesquisas de campo fizeram Berta Ribeiro ter contato com diferentes povos originários em diversos territórios, e criar metodologias para classificação museológica dos acervos etnográficos.

Neste capítulo apresentamos a classificação da cestaria Canela Ramkokamekrá, com base na sistematização elaborada por esta autora e uma análise da cestaria Canela Ramkokamekrá, abrangendo a técnica e significado simbólico e cultural demonstrando a beleza e importância da cultura indígena.

Ribeiro; Lanna (1980) explica que a obra de arte adquire valor explicativo para a compreensão dos fenômenos culturais quando é estudada como elemento integrante e integrado de uma cultura, como veremos na explicação dela, a seguir:

Tratando-se de povos pré-letrados, os nossos índios só puderam deixar marcas de sua passagem e amostras da criatividade humana- que surgiu tão precocemente na escala da evolução do homem, nos produtos da sua cultura material. Eles constituem para os etnólogos o que os antigos documentos escritos são para os historiadores. Também o arqueólogo encontra no estudo da cultura material um dos vestígios básicos para a reconstrução dos modos de vida de sociedades e culturas extintas. Tal como os paleontólogos, que fazem estudos comparativos entre espécies vivas e fósseis para inferir a anatomia, fisiologia e hábitos desses últimos, os arqueólogos utilizaram-se de dados fornecidos por culturas viventes para deduzir o funcionamento de sociedades cuja cultura procuram reconstruir. Existem indícios arqueológicos de que a arte do trançado era praticada nas Américas desde 11 mil anos a.C (Adovasio 1976 :VII). Este autor considera que a antiguidade da cestaria, entre as “artes de fibras perecíveis” só não excede provavelmente a da confecção de cordas e a manufatura de trabalhos em malha de filet. Segundo Adovasio, ela deve ter sido provavelmente trazida ao Novo Mundo, como bagagem tecnológica pelos seus primeiros imigrantes. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.90)

Ribeiro; Lanna (1980) acredita que todas as sociedades humanas desenvolveram um modo de se relacionar com a natureza para extrair dela os elementos necessários à sua subsistência. Para Ribeiro; Lanna (1980) o campo da Antropologia está interessado em problemas taxonômicos, como os povos chamam as coisas de seu ambiente e como esses nomes estão organizados em grupos maiores, o que é importante no ambiente de um povo e como e como ele organiza a sua percepção desse ambiente, em outras palavras, seria o interesse em processos mentais de

outros povos, cujos códigos estão mapeados em sua linguagem. Além disso, Ribeiro; Lanna (1980) também contextualiza sobre a vetustez, no caso, é a antiguidade desse tipo de arte, como veremos a seguir:

Além de muito antiga, a arte do trançado também se distingue entre as “artes da vida”, como chama Lewis H. Morgan os modos de provimento da subsistência, pela infinita variedade de suas formas, estilos, técnicas, usos e sua ampla distribuição geográfica. Assim, nas Américas ela é encontrada desde as regiões árticas e subárticas do norte e do sul do continente, até as regiões áridas e as cobertas pela exuberante flora tropical (Cf. J.M. Adovasio, Prefácio a obra de O.T. Mason: 1976: VII). Acrescenta esse autor, referindo-se à cestaria da América do Norte: “Tamanha é a variedade técnica e estilística da cestaria norte-americana, que muitos poucos tentaram descrevê-la, classificá-la ou sistematizá-la numa base regional, quanto mais num âmbito continental” (idem). A essa tarefa dedicou-se pioneira e magistralmente, o autor da obra que o referido arqueólogo prefacia, em sua 2ª edição, Otis Tufton Mason. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.90)

Ribeiro; Lanna (1980) explica que os objetos trançados eram certamente indispensáveis para o transporte da caça, da pesca, dos frutos silvestres, sementes e outros alimentos de coletas de que se alimentavam os grupos seminômades, devido a sua leveza.

Os comedores de mariscos, cujas conchas se acumulam em fantásticos sambaquis na costa Atlântica e do Pacífico, também deveriam utilizar material cesteiro, cujos vestígios foram encontrados em abrigos sob rochas na forma de “... sandálias, cestos, esteiras e outros artigos de fibras vegetais” (Meggers 1979:39). Tal era a cultura dos “caçadores e coletores do período de transição” datada para a América do Norte e do sul entre cerca de 7.000 e 5.000 a.C. O aparecimento da cerâmica é geralmente associado ao da agricultura, uma vez que o cozimento de grãos e tubérculos que, antes da descoberta da cerâmica, era feito em forno subterrâneo, ou simplesmente assando-os na grelha, pode fazer-se muito mais facilmente em vasilhames de barro. Para Marcel Mauss (1967:42), a impermeabilização de cestos trançados constituiria um elo de transição entre o trançado e a cerâmica. George Wharton James dedica um capítulo de seu livro, *Indian Basketry*, a esse tema, denominando-o “Cestaria, mãe da cerâmica” (1972:120). Baseia essa assertiva em observações diretas feitas entre os índios Havasupai, do Arizona, por Cushing, em 1887, em que esses índios cozinhavam sementes, mingaus, carne etc. em cestos recobertos internamente com barro arenoso. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.91)

Ribeiro; Lanna (1980) observa sobre os modos de vida e os estilos na arte de trançar, onde enuncia que os trançados brasileiros podem ser classificados, grosso modo, segundo dois estilos distintos: os trançados feitos principalmente de palha dos grupos campineiros (Kayapó, Borôro, Timbira, Karajá, da família linguística macro- Jê) e os feitos de uma espécie de junco, dos grupos silvícola-canoeiros da floresta tropical (Tupi, Aruak, Karib, Pano, Tukano).

Ribeiro; Lanna (1980) enfatiza com base em Joan Bamberger Turner (1976) que essa classificação se baseia primordialmente em elementos da cultura material e no ambiente ecológico, fazendo abstração da organização social e do corpus ideológico-simbólico, isso por conta dos primeiros viajantes a descreverem as culturas indígenas americanas serem de origem alemã, vinculados a museus para os quais faziam as coleções etnográficas.

Através da explicação de Ribeiro; Lanna (1980) exposta acima, constatamos que o campo da antropologia tinha um interesse em investigar a cultura material, para catalogar, classificar, expor em museus etnográficos.

Se se consideram os dois tipos culturais em que se costuma dividir os grupos indígenas brasileiros- da floresta tropical e marginais à floresta ou, menor dito, campineiros, verifica-se que, no caso destes últimos, os trançados representam a maior parte do seu equipamento civilizador. Isto se deve a circunstância de os índios campineiros viverem longe dos grandes rios, não praticarem a navegação com canoas, desconhecerem a cerâmica e, em consequência, os objetos trançados, por sua leveza, ajustarem-se melhor a seus modos de vida de nômades estacionais. Essa circunstância é, certamente, também responsável pela limitação do acúmulo de bens. (Cf. Godelier 1974: 259). Por outro lado, tanto os campineiros com os grupos da floresta tropical têm nos artefatos trançados sua mais importante utensilhagem para o processamento da mandioca brava, base da sua dieta alimentar. Uns e outros empregam técnicas cesteiras na captura de peixes, na construção das casas, e em múltiplos implementos ligados ao conforto doméstico e à vida cerimonial. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.04 e 05)

Ribeiro; Lanna (1980) explica que os grupos que moram nas florestas e nos campos usam os artefatos trançados como utensílio para processar a mandioca brava, para capturar peixes, para diversos serviços domésticos e dentro da comunidade, além do uso em cerimônias ritualísticas. Os materiais utilizados por indígenas brasileiros para a confecção de seus artefatos, canoas, casas etc. são encontrados na natureza como por exemplo: pedra, osso, concha, dentes, plumária, madeiras, embiras, cipós, fibras, palhas, vernizes, curcubitáceas, óleos, nozes, por isso, Ribeiro; Lanna (1980) fala que os indígenas brasileiros possuem uma cultura vegetal, uma “civilização vegetal” ou “a civilização da palha”. Os indígenas domesticaram as plantas de uma maneira que a domesticação dos animais nem se colocou como proposição econômica como podemos ver na citação a seguir:

Tendo em vista que os índios do Brasil, aparte a cerâmica e a plumária – montada em suportes de origem vegetal-, bem como um instrumental de pedra, osso, concha e dentes para a manipulação da matéria-prima para adorno, tenham feito uso, primordialmente de, madeiras, embiras, cipós, palhas, fibras, curcubitáceas, vernizes, óleos, nozes, como matérias-primas de suas casas, canoas e artefatos, é legítimo falar de sua cultura como uma civilização vegetal, ou mais propriamente, no caso em foco, de uma civilização da palha. A esse respeito encontramos apoio teórico em Godelier, quando fala da orientação da economia chinesa que, desde fins do neolítico e ao longo de milênios, privilegiou “o vegetal em relação ao animal” (Op. Cit. :258). No caso dos índios, a domesticação das plantas, principalmente para uso alimentício, foi levada a um alto grau de desenvolvimento, ao passo que a domesticação de animais nem se colocou como proposição econômica.(Ribeiro; Lanna, 1980, p.05)

Ribeiro (2017) explica que o contato entre os indígenas e os não-indígenas impactou as sociedades dos povos originários e as suas culturas. Essas interações geram mudanças profundas e acabam por afetar toda a vida das comunidades indígenas, porque elas foram subjugadas, desorganizadas através da imposição do convívio, da restrição do território, da subjugação

étnica, debilitados através de violências, de doenças, invadindo também as sociedades indígenas elementos culturais estranhos como objetos de metal, provocando mudanças culturais profundas.

É importante que possamos compreender esse impacto que os indígenas sofreram em suas culturas para destacar a importância de estudar, documentar, registrar o máximo possível sobre a temática das culturas dos povos originários com o objetivo de compreender o passado para esclarecer o presente, pois, tudo que ocorre atualmente com os povos indígenas é consequência de séculos de invasão aos territórios pertencentes a essas populações e todos os impactos que essas invasões geraram em suas vidas, sociedades e culturas.

O índio vê o civilizado que avança sobre sua aldeia como representante de uma tribo poderosa e cruel, mas também como detentor de um equipamento que lhe impõe o maior respeito e é motivo da mais viva cobiça. São as armas de fogo, os instrumentos supercortantes, os panos, os adornos, e uma série de outros bens que vão sendo revelados aos índios à medida que se estreitam os contatos. Em todas as pacificações, esse equipamento desempenhou papel capital. Foi “cevando” os índios, acostumando-os a um suprimento fácil e regular desses bens, que o Serviço de Proteção aos Índios, realizou as suas espetaculares pacificações. Em muitos casos os índios já conheciam alguns desses elementos, obtidos indiretamente, o que facilitou a aproximação graças ao prestígio que os detentores de tais maravilhas adquiriram aos seus olhos, malgrado toda a experiência tribal que ensinava a encarar gente tão bem aquinhoadas como feroz e traiçoeira. (Ribeiro, 2017, p.281)

Ribeiro (2017) explana que os indígenas conheciam bem o ambiente que viviam, as florestas, os campos, os caminhos e a chegada do colonizador foi modificando a paisagem, visto que com suas armas iam cortando árvores, abrindo novas estradas gerando um grande impacto aos indígenas. Ribeiro (2017) afirma que o contato foi violento e não pacífico.

De acordo Ribeiro (2017) a cada contato entre indígenas e os colonizadores, armas, instrumentos de metais eram recolhidos pelos indígenas, pois eles percebiam que podiam usá-los, também, para se defender. As peças de metal, obtidas por apropriação direta e sem a mediação de contatos propriamente culturais, levaram a formas próprias de adoção e aperfeiçoamento dos instrumentos de corte.

Para esses índios, envolvidos por um cerco invasor que dia a dia se fechava e avançava à força das mesmas carabinas, obtê-las a qualquer custo era uma questão vital. Sua fonte de suprimento tanto das armas, como das munições foi, até recentemente, a guerra contra os seringueiros, que assumiu, desta forma, o caráter de um empreendimento econômico, pois não tinham outro modo de obter aqueles artigos tornados essenciais. Os índios da região do rio Xingu exemplificam uma situação particular em que tribos de cultura homogênea recebem instrumentos de metal e os integram ao seu patrimônio com pequenos reajustamentos. (Ribeiro, 2017, p.281)

De acordo com a descrição de Ribeiro (2017) a aquisição de ferramentas representa para os indígenas uma vantagem objetiva imediata, simplificando e tonando menos cansativa uma série de tarefas que antes deviam executar com instrumentos de pedra, de ossos, conchas, dentes

etc. O trabalho de derrubar, cortar, serrar, alisar, que se apresenta desde a confecção dos artefatos mais simples até a derrubada da mata para o roçado, torna-se muito mais fácil e faz com que outras técnicas desapareçam ao longo do tempo, como por exemplo, a de confeccionar os antigos instrumentos de pedras.

Ribeiro (2017) relata as mudanças que as sociedades indígenas vão sofrer por conta do contato com esses objetos de metais, como por exemplo, algumas técnicas desaparecerão, como confeccionar os antigos instrumentos de pedras. Os artesãos especializados nessa técnica vão perder o seu prestígio social, além disso, a alteração do ciclo anual de atividades, pois, com os instrumentos de metais, a derrubada da mata que durava vários meses árduos de trabalho, passa a ser realizada em alguns poucos dias com machados de metal antecedendo o tempo da colheita. Existem sociedades indígenas em que as atividades agrícolas estão relacionadas com um ciclo cerimonial fixo e essas mudanças podem exigir readaptações mais profundas que afetarão os valores de cunho religioso.

De acordo com Ribeiro (2017) os grupos indígenas, ao longo do tempo, adotaram outros objetos, além dos de metal, como vasilhames, panos, condimentos, adornos, vestimentas, porque, os grupos que usavam eram os que viviam nos trópicos como uma forma de proteção em relação ao clima. Outros elementos vão invadindo as aldeias como sal, açúcar, novos elementos que modificam as dietas dos grupos.

A invasão dos territórios que eram ocupados pelos indígenas, modificou as sociedades e culturas ao longo do tempo, transformando até chegar aos dias atuais. O estudo dessas culturas e sociedades é fundamental para compreendermos a formação da sociedade brasileira, os problemas vividos atualmente e demais conjunturas. A pesquisa de Ribeiro; Lanna (1980) detalha esse modo dos indígenas se relacionarem com a natureza de modo a produzir os seus artefatos, por isso é fundamental para entendermos um pouco da complexidade dessas sociedades através de sua relação com esses objetos visto que, esses povos passam por muitas transformações por causa do contato forçado com os colonizadores.

É importante ressaltar que no período que Berta Ribeiro realizou a sua pesquisa, os estudiosos usavam termos que atualmente são considerados pejorativos como “tribos”, “civilizados e não civilizados”, embora o evolucionismo cultural enquanto categoria teórica houvesse sido superada. Desde aquele momento até a atualidade, os estudiosos de culturas consideram que cada cultura possui seu ritmo, suas mudanças, suas particularidades, não sendo possível considerar uma cultura mais evoluída do que a outra.

Ribeiro; Lanna (1980) expõe que a relação do homem com o meio em que vive produz a cultura material, incluindo desde a casa, as armas, utensílios agrícolas, de uso doméstico, recreativos, de uso cerimonial. São os elementos tangíveis, de visualização direta.

Ribeiro; Lanna (1980) queria compreender, ao estudar a cestaria indígena, a influência indígena na cultura brasileira, principalmente na tecno economia da mandioca e da pesca. Ela

também ressalta que a arte do trançado é um símbolo de afirmação da etnicidade. Com base na pesquisa de Ribeiro; Lanna (1980) iremos analisar a arte do trançado dos Canela Ramkokamekrá.

O Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão possui um acervo de Cestaria Canela Ramkokamekrá no qual faremos a análise dos tipos de cestaria a partir da taxonomia elaborada por Ribeiro; Lanna (1980). No Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, o acervo de Cestaria Canela Ramkokamekrá é diversificado. Podemos ver no andamento do capítulo outras imagens das peças contidas no acervo.

É importante ressaltar aqui que o Centro foi fundado em 2002, tendo como o objetivo o estudo, a valorização, a preservação do acervo patrimonial dos povos indígenas que habitam o Maranhão, especificamente, os recursos e bens arqueológicos, paleontológicos encontrados nesse território. Aqui vemos mais uma vez a antropologia abordando a cultura material indígena, e destacamos a pesquisa de Goldstein (2014), onde ela aborda o fato da Antropologia como campo de conhecimento abordar a arte indígena, que o sistema das artes ao longo do tempo passa por transformações e tem se transformado, se tornado cada vez mais internacional, com formação de redes e fluxos; mas ela afirma que a arte indígena ainda vive a dicotomia entre arte e artesanato, com o objetivo de hierarquizar esse sistema.

Goldstein (2014), explica que as artes indígenas estão circulando no sistema das artes, sendo reconhecidas como Patrimônio Cultural, fato que nos surpreende, pois dentro do sistema das artes as criações populares e indígenas costumam ser relegadas, ignoradas e levadas a segundo plano como se, para ser considerado um objeto de arte, as obras têm que ter características únicas e sem repetição, diferente das produções de artesanato que são produzidas em série.

Demos ênfase a Goldstein (2014), não só por ter anos de trajetória na pesquisa sobre a temática, mas exatamente por responder questionamentos sobre o campo das artes não dar visibilidade aos povos indígenas do Brasil. Considerar a produção de cestaria como uma atividade de artesanato por ser realizada de modo coletivo e repetindo técnicas não seria uma forma de mascarar a necessidade de colocar uma cultura como superior a outra? Se refletirmos sobre a complexidade da produção dos cestos, dos trançados, vamos compreender que existe muito mais por trás do que simplesmente uma mera repetição de movimentos.

4.2 Análise da Cestaria dos Canela Ramkokamekrá

De acordo com Rolande (2017), indagar os Canela Ramkokamekrá sobre os objetos artísticos que são produzidos em sua sociedade é buscar o silêncio como resposta. Como bem destacou Velthem (1995), as produções materiais indígenas “não compartilham das premissas ocidentais da definição de “arte” e de sua função.

Apesar de não existir uma classificação ou categoria que defina algo como arte nas sociedades indígenas, existem obras especiais, estimadas, valorizadas. Rolande (2017) relata em seu livro, fruto e suas pesquisas sobre os Ramkokamekrá, que, basta olhar para suas cestarias,

suas armas de caça, seus adornos corporais e ritualísticos, ou até mesmo os objetos que são utilizados no cotidiano, para perceber o valor simbólico que esses objetos carregam.

As teorias estética e comunicacional, durante décadas foram propagadas por antropólogos, visando uma definição da arte que pudesse ser aplicada no mundo inteiro, a despeito da diversidade cultural. Berta Ribeiro (1989, p.13) uniu essas duas perspectivas, destacando que a arte indígena “reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual”. (Rolande, 2017, p.35)

Feitosa; Menendez (2020), realizaram um estudo sobre a arte da cestaria dos Canela Ramkokamekrá a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre a Geografia e as Artes Visuais. Podemos relacionar o que Feitosa; Menendez (2020) explicam com o que Ribeiro; Lanna (1980) aborda em suas pesquisas, de que forma? Feitosa; Menendez (2020) afirma que os povos indígenas que vivem em áreas de campos são os que produzem a cestaria e na pesquisa de Feitosa; Menendez (2020) constatamos essa característica, quando, o espaço dos Canela Ramkokamekrá é descrito como “campos abertos do cerrado maranhense entre os altos cursos do rio Itapecuru e Mearim” e que esses povos desenvolviam atividades nômades.

Outra característica que Ribeiro; Lanna (1980) enfatiza: os povos que produziam cestaria geralmente eram nômades e os artefatos de palha eram mais leves e podiam ser carregados de um lado para o outro. Por outra perspectiva podemos constatar que estudos mais recentes encontram a arte da cestaria em povos Amazônicos, em biomas diferentes, como é o caso da cestaria paumari, povo que habita a região de lagos no Rio Purus e afluentes, no estado do Amazonas Menendez *et al.* (2011).

Constata-se que a matéria prima destes trançados é composta por espécies de palmeiras nativas, demonstrando a longa tradição da técnica e ocupação dos territórios, cuja cestaria é elaborada também por povos que habitam regiões de lagos e rios.

Feitosa; Menendez (2020) contextualizam o porquê de os Canela Ramkokamekrá estarem localizados atualmente no interior do estado do Maranhão. Segundo os estudos de Feitosa; Menendez (2020), os indígenas do tronco Jê lutaram contra os indígenas do tronco Tupi, os Tupinambás, pelo território que hoje é a cidade de São Luís do Maranhão, e, por esse motivo, os indígenas do tronco Jê, vencidos pelos Tupinambás ocuparam o território do interior do estado do Maranhão, o sertão, as margens dos rios. Os portugueses, os fazendeiros e os criadores de gado também forçaram os indígenas do tronco Jê a mudarem de território à medida que iam adentrando as suas terras.

Como consequência, os indígenas do tronco Jê, do qual os Canela Ramkokamekrá fazem parte, foram cada vez mais buscando territórios mais seguros, recuando até chegarem nos interflúvios dos rios Itapecuru, Mearim, Grajaú, Pindaré, por questões defensivas aos ataques que vinham sofrendo.

Os Canela Ramkokamekrá estão localizados na parte do centro sul do Maranhão no município de Fernando Falcão, tendo como sede a aldeia chamada “Escalvado”. Nos estudos de

Feitosa; Menendez (2020)), está descrito que o clima dessa região é classificado como Tropical Subúmido, com sazonalidade marcadas por chuvas de verão e outono, com características vegetais de Cerrado, variações “Campos Cerrados” no topo das Chapadas, Cerradão e Floresta-Galeria nas terras próximas aos leitos dos riachos e as madeiras que compõe essa vegetação como: bacuri, angico aroeira, araticum, acácia, buriti, barbatimão, buri tirana, balsamo, puçá, pequi, que são usadas pela comunidade.

Embora os Canela Ramkokamekrá estejam estabelecidos na Aldeia Escalvado, sua arte de cestaria consolidou-se através de séculos. A palmeira “buriti” é a mesma fonte do material utilizado na elaboração da cestaria objeto deste estudo, como expressão da cultura material do povo. Está inserida num contexto ambiental onde a matéria-prima é a retirada de árvores nativas próprias de segmentos do espaço da Aldeia. (Feitosa; Menendez, 2020, p.162)

A Cestaria Canela representa um domínio sobre o espaço que eles vivem. Os saberes ancestrais passados de geração em geração em conhecer que o talo da uma planta pode ser tecnicamente trabalhado e dali gerar um objeto é valioso. As pesquisas de Crocker (1990) os artefatos dos Canela são de uso diário e cerimonial, e que as mulheres e homens Canela fabricam cerca de 150 categorias de artefatos. A variação dessas tradições é permitida até certo ponto, dependendo do destino do item, seja para uso em festival, na vida privada de Canela, ou até mesmo na vida sertaneja ou urbana brasileira.

Crocker (1990) explica que para as festas a peça é confeccionada e utilizada exatamente de acordo com a tradição sendo confeccionada, se possível, com os materiais tradicionais. Já para o uso em contextos diários, as regras de fabricação são menos rigorosas, embora os padrões permaneçam.

Crocker (1990) aponta que para a venda os padrões não são tão bons. Crocker (1990) no item “*Child’s Dorsal Head-Strap Basket*” explica sobre o uso específico de um tipo de cesta de alça, como ele descreve, que é usada nas festas *Khêétúwaye* e *Pepye*.

Cada uma das duas companheiras usa para caçar roedores com os noviços, sendo dada por sua tia logo após cantar a noite toda, no momento em que ela está saindo da aldeia para caçar roedores mas é levado embora quando ela retorna. No dia anterior, durante a reunião matinal, os *Pró-Khammã* nomearam outra garota que pudesse ficar com a cesta, porque de acordo com a tradição esses item é concedido a alguma garota de outra comunidade que tenha aproximadamente a mesma idade da garota associada.

Crocker (1990) ainda destaca que quando não há nenhuma menina visitante, incluindo moradores da cidade e estrangeiros, a cesta é concedida a uma menina de alguma nação anteriormente independente, agora dentro do povo Canela. Sobre o material utilizado, Crocker (1990) descreve que a cesta é feita apenas de “bast” (hõl- ti) da palmeira do buriti, formando um material vertical mais sólido.

Crocker (1990) fala sobre o uso de uma cesta que tem o nome de cesta de cabeça dorsal de faixas de superfície feitas de talos de buriti, onde as mulheres usam para carregar objetos pesados, como, por exemplo, lenha, raiz de mandioca, batata-doce, frutas do cerrado da roças até a aldeia, sendo sempre utilizadas por mulheres, nunca pode ser feito ou utilizado por homens.

As faixas verticais que lhe dão força são a casca retirada do caule da folhagem do buriti, aquela que tem como núcleo material semelhante a balsa. O caule é chamado de puu-re (talo). Essas tiras são conhecidas como puu-re ydākhó. O capacete é chamado de khay yuckhó. Deve ter tres tiras de cabeça em qualquer cesto de cabeça adequado. Ao redor da cesta, devem haver cordões de buriti bast, chamados de hal-tsêê. Quando a mulher carrega uma carga alta, essas alças podem ser desfeitas e utilizadas para apoiar a parte alta da carga. A boca levemente alargada desta cesta deve ser formada com muita precisão para estar dentro da tradição Canela e não sofrer críticas. Os Canela são muito precisos nesse ponto de estilo. Quando feito para fins comerciais, o alargamento na boca geralmente é omitido. Essa cesta não será enterrada com uma mulher quando ela morrer: elas serão simplesmente despedaçada e jogada fora. (Crocker, 1990, p. 151)

Crocker (1990), descreve o uso de um cesto, entre os homens Canela, que nos chamou atenção: é usado como uma espécie de bolsa para armazenar os alfinetes utilizados para furar a orelha, o lóbulo, dos meninos; esses alfinetes são pequenos, feitos de cana (cana juba), e são feitos pelos jovens um pouco antes do período de reclusão para furar as orelhas. Nesse conjunto pode haver até uma dúzia de pedaços de cana, cada par aumentando ligeiramente de diâmetro.

Crocker (1990) relata que terminado o período de reclusão para furar as orelhas, o jovem coloca o cesto no oco de uma grande árvore, isso para com que os lóbulos das orelhas fiquem fortes, para que não fiquem fracos e quebrem facilmente. Esse cesto é feito de fibra comum e é confeccionado pelo próprio jovem.

A seguir, vamos visualizar um exemplo de cestaria Canela Ramkokamekrá feita da palha do Buriti, confeccionada pelas mulheres e usada no cotidiano, vide Figura 3):

Ribeiro; Lanna (1980) estudou as regularidades e variações na confecção dos trançados, através de pesquisas bibliográficas, estudo de campo dos cestos, chegando a um modo de classificação. Ela demonstra a classificação tecnológica do trançado, abordando o corpo do cesto, o início do trançado e o arremate.

Ribeiro; Lanna (1980) explica que a categoria do trançado cruzado, obedece aos mesmos princípios estruturais da tecelagem, sendo feito com uma intersecção alternada de um elemento fixo ou passivo que é chamado de urdidura, por outro ativo que é chamado de trama.

Os atributos distintivos de um objeto trançado incluem forma, técnica de execução, motivos ornamentais derivados do próprio entrançamento e, sobretudo, a função dada ao objeto. Difícilmente se encontrará a associação de todos esses caracteres em um só objeto que possa representar um protótipo, passível de ser comparado com outros, com os mesmos atributos. A característica mais abrangente é a que se refere a função do objeto que, por si só, determina uma certa padronização da forma e muitas vezes, em consequência disto, da técnica. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.60)



Figura 3 – Essa é a típica cestaria de buriti. Fonte: Aldeia Escalvado Menendez; Silva (2019)

Ribeiro; Lanna (1980) explica que, a diferença está no material, porque o trançado que possui um material rígido, que prescinde o tear, espátulas e outros implementos que a tecelagem com fio não pode prescindir. Outro aspecto a destacar é em relação a movimentação da trama e da urdidura. Nos tecidos, é sempre um elemento fixo ou passivo que envolve as barras de tear, nos trançados entrecruzados, deixa de sê-los, tanto na trama quanto na urdidura, que são movidos no ato de tecer e, resultam indiferenciados no ato final, um elemento vai cruzando o outro, podendo formar um ângulo reto, agudo ou obtuso, dependendo de como são dispostos.

Ribeiro; Lanna (1980) explica que utiliza o termo cruzado, enlaçado e torcido, quando precedidos da palavra trançado, ao invés de entrecruzado, entrelaçado, e entretorcido, neste último, o prefixo “entre” para dar a ideia de intersecção da urdidura e trama. O termo “Cestaria” se aplica a diferentes espécies de itens como, por exemplo, berços, armadilhas de pesca, chapéus, esteiras, bolsas, recipientes, podendo ser rígidos ou mais flexíveis, juntadas de forma manual sem moldura ou tear.

Ribeiro; Lanna (1980) relata que a Arqueologia procurou uniformizar a terminologia de técnicas básicas de manufaturas de povos antigos elaborando uma série de manuais que serviam como espécies de guias para identificação e análise dessas técnicas. Ribeiro; Lanna (1980) sugere que seu estudo possui um caráter preliminar e deixa a sugestão para que outros estudos sejam feitos em diversas comunidades indígenas. Ela estudou Xingu e Rio Negro.

Estudando as regularidades e variações observadas na confecção dos trançados a partir da consulta bibliográfica, estudo de campo, dos próprios cestos, pode-se chegar a uma classificação geral dos modos de fazer trançado. Ribeiro; Lanna (1980) divide técnica estrutural em duas categorias básicas: os trançados entretrançados e costurados, seguindo-se depois outras subcategorias mais específicas que denomina de grupos e tipos sobretudo à categoria de entretrançados:

cruzados, enlaçados e torcidos Ribeiro; Lanna (1980).

A partir dos estudos de Adovasio (1977), Mason (1976), Mauss () e Leroi-Gourhan (1945), o autor criou uma taxonomia para os trançados encontrados no Brasil, a partir do acervo do Museu Nacional, entre outros. Segundo a autora, esses trançados são incluídos em uma classe mais abrangente que é a dos trançados entretecidos que são diferenciados dos trançados costurados. Dentro da categoria dos trançados cruzados, temos os grupos chamados de cruzado arqueado, cruzado quadricular, cruzados hexagonais. Como observamos na tabela (Ribeiro; Lanna, 1980, p.34).

Tabela 1 – Taxonomia para os trançados encontrados no Brasil

Categoria técnica básica	Entretrançados (Ribeiro,1980,p.26)	Costurados (Ribeiro, 1980, p.26)
Grupo	Cruzados (Ribeiro,1980,p.26)	Enlaçados (Ribeiro, 1980, p.26) Torcidos (Ribeiro, 1980, p.26)
	Arqueado (Ribeiro,1980,p.26)	
Tipos	Quadricular (Ribeiro,1980,p.27)	
	Hexagonais (Ribeiro,1980,p.27)	

Assim, teríamos: técnica básica (categoria) mais disposição dos elementos constituintes (grupo), mais espacejamento desses elementos (tipo). É o caso dos trançados cruzados – hexagonal reticular, cujo sinônimo é retículo, ou hexagonal oblíquo, ou ainda hexagonal triangular, cujo sinônimo é treliça. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.27)

A diferença que Ribeiro; Lanna (1980) faz na estrutura consiste em duas grandes classes, onde a primeira é dos trançados entretecidos, em que o elemento da trama intercepta o elemento da urdidura de forma disposta perpendicularmente, em séries paralelas, transpondo sob e sobre, alternadamente, um ou mais desses elementos, sem o uso de qualquer implemento auxiliar (Figura 3), a segunda é a dos trançados costurados, em que um elemento ativo chamado trama, envolve um passivo, suporte ou urdidura, que lhe serve de base(Figura 4), constituído de um único elemento contínuo. Nesse trançado costurado, utiliza-se uma agulha ou um instrumento perfurador para perpassar a urdidura.

Além disso, Ribeiro; Lanna (1980) descreve a classificação dos trançados entretecidos, que levam em conta o seu elemento móvel, a trama, que são o entrecruzar, entrelaçar, entretorcer. Dentro dos trançados entrecruzados ou simplesmente cruzados, existem os xadrezados, os cruzados em diagonal ou sarjado (Figura 3), e arqueado. Todos eles, obedecem ao mesmo princípio de entretecimento, que é a trama e a urdidura em intercepção, que se entrecruzam, formando ângulos retos, agudos ou oblíquos. Aqui podemos observar que Ribeiro; Lanna (1980) usou como o critério classificatório o processo com que se entretecem dois elementos, ou dois



Figura 4 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da vista posterior do cesto.

conjuntos de elementos, em que um deles, no caso, a trama, joga um papel mais importante do que outro, que é a urdidura, que é o elemento passivo.

Nos trançados torcidos, os elementos passivos são verticais, são orientados paralelamente ao longo do eixo cesteiro, enquanto os elementos ativos ou trama são horizontais. O trançado sarjado se distingue do torcido porque todos os elementos são ativos e passivos ao mesmo tempo, além do que, o seu tamanho e composição são também uniformes, ao contrário do que ocorre nos trançados torcidos.

O processo de entrecruzar, que assume maior importância no caso da cestaria indígena brasileira, é dividida por Adovasio em duas categorias: entrecruzado simples (simple plaiting), que corresponde ao checkerwork (quadrangular) de Mason (1976) e outros autores de língua inglesa; e twill plaiting (sarjado ornamental). No entrecruzado simples um elemento da trama cruza um da urdidura. Nos entrecruzados sarjados a intercepção da urdidura e trama se processa segundo a fórmula $2/2$ (dois sobre dois sob), $3/3$, $4/4$. Os sinônimos para twill plaiting usados por Adovasio são; twilling (sarjado), chevron weave (tecitura em séries de “Vs”), heringbone weave (tecitura espinha de peixe), diagonal plaiting (entrecruzado em diagonal) e twilling twos (sarjados duplos). Neste caso o autor dá realce aos desenhos que se esboçam no trançado sarjado. Estes seriam seus “tipos tecnológicos” Adovasio 1977:99). Em minha classificação tomo o partido de Mason (1931) utilizando uma adaptação de sua nomenclatura para esses “tipos tecnológicos”. Assim, divido os trançados entrecruzados em quatro grupos: quadrangular ou xadrezado, arqueado, em diagonal ou sarjado e hexagonal. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.33)

No cesto da Figura 4 temos um cesto com uma forma cilíndrica conforme Ribeiro; Lanna (1980), seu corpo com um trançado costurado, que possui um remate com um acabamento com um reforço de aro concavo como explica Ribeiro; Lanna (1980). Essa técnica obedece a fórmula $1/1$, confundindo-se com o cruzado quadrangular, uma vez que, também aqui, os

elementos passivos (urdidura) dispostos em séries paralelas são alternadamente interceptadas por um elemento ativo (trama).

Pelo fato da urdidura ser rígida, de grosso calibre, e a trama delgada e flexível, o efeito produzido é de uma série de protuberâncias. Sua base é cruzada quadricular ou xadrezado. Na Figura 5 vemos um exemplo de Cestaria Canela Ramkokamekrá, que de acordo com a classificação da Berta Ribeiro (1980, p.46), possui um corpo cilíndrico Ribeiro (1980, p. 70), um trançado costurado espaçado, à medida que vai formando um espiral, deixa-se um espaço, fazendo coincidir longitudinalmente os pontos executados pela trama e deixando a mostra o rolo que serve de sustentação ao trabalho.



Figura 5 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da base do cesto.

A Figura 5, mostra o “umbigo” que é o começo do trançado. Ribeiro; Lanna (1980) explana sobre o começo dos trançados, falando que, autores como Mason (1976) e Balfet (1986) dão pouca ênfase a essa parte da tecnologia cesteira, que é mais desenvolvida por Adovasio (1977) que classifica os “centros dos cestos”, ou “umbigo” onde nascem os cestos, e são classificados sarjado, torcido e costurado, entretanto, ele não atribui nomes aos tipos mais correntes que seleciona como paradigma, mesmo porque considera que as variantes são tantas, que o estabelecimento de uma taxonomia universalmente aplicável e aceitável é impossível. Na imagem a seguir, temos de acordo com Ribeiro; Lanna (1980) um “umbigo asterisco” que é obtido dispondo-se os elementos da urdidura em posição radial e envolvendo-os com uma trama.

4.3 Categoria Entretecido

“Espinha de peixe” (Herringbone), de acordo com Ribeiro; Lanna (1980), é o mais corrente padrão ornamental nos trançados sarjados, tanto naqueles em que se emprega a palha (fóliolos) como o junco (taliscas). Esse cesto é classificado por Ribeiro; Lanna (1980) como

um cesto bernaliforme. Ele é feito com a folha da palmeira de buriti em diversos formatos e é encontrado em outros grupos Jê, como os Xavante, vide Figura 6.



Figura 6 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, imagem da base do cesto.

Em sua forma mais corrente, o trançado cruzado diagonal ou sarjado produz um padrão ornamental chamado em inglês herringbone “espinha de peixe”. É obtido pelo entrelaçamento das malhas, de duas em duas, ou de três em três, de uma vez só, formando ângulos obtusos. Ao entrançar sucessivamente números díspares de malhas, formam-se figuras geométricas (losangos, chevron, zigue-zague, gregas, meandros) realçadas pelo relevo do trançado, pelo relevo da luz nos trançados monocromos e, naqueles feitos com lâmina de pecíolo de folha de palmeira ou filamentos de cana ou junco (marantáceas) adredeamente pintados, pela alternância do colorido claro/escuro. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.36)

Esse trançado também aparece nos estudos de Ribeiro; Lanna (1980), onde ela classifica como trançado cruzado hexagonal.

Trata-se da técnica empregada no empalhamento de cadeiras e canapés em que se trabalha com três elementos ou três conjuntos de elementos, que tomam as direções horizontal, vertical e diagonal, cruzando-se entre si. Em outras palavras, a urdidura, composta de dois elementos diagonalmente, formando ângulos oblíquos, ou em posição perpendicular, formando ângulos retos, é perpassada pela trama que também pode ser constituída de dois elementos que se cruzam entre si. Ao trançado hexagonal aberto chamo gradeado (em forma de grade)- lattice work ou open work em inglês e treillage em francês. Comum no repertório de trançados de todos os grupos indígenas do Brasil, principalmente nos cestos-cargueiros, paneiros,- para torna-los mais leves- e nas coadeiras, para possibilitar o peneiramento, o trançado hexagonal apresenta inúmeras variantes. (Ribeiro; Lanna, 1980, p.39)



Figura 7 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

4.4 Trançados Costurados (Outros tipos)

Na Figura 8 a seguir, veremos mais um exemplo de Cestaria Canela Ramkokamekrá, que de acordo com a classificação da Ribeiro; Lanna (1980), possui um trançado costurado espacejado, à medida que vai formando um espiral, deixa-se um espaço, fazendo coincidir longitudinalmente os pontos executados pela trama e deixando à mostra o rolo que serve de sustentação ao trabalho.



Figura 8 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo da Professora Larissa Menendez.

Nas próximas imagens, temos de acordo com Berta Ribeiro (1980, p.48) mais um exemplo de “umbigo asterisco” que é obtido dispondo-se os elementos da urdidura em posição radial e envolvendo-os com uma trama.

Agora, veremos um exemplo de Cestaria Canela Ramkokamekrá que possui um formato cilíndrico de acordo com Ribeiro; Lanna (1980) e um trançado costurado, cruzado quadricular ou xadrezado, onde segundo Ribeiro; Lanna (1980), um elemento da trama intercepta e transpõe transversalmente um elemento da urdidura, colocando em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadriculares. Em algumas variantes desse tipo de trançado, as palhas são dispostas muito próximas umas das outras. Vamos observar na Figura 9 a seguir:

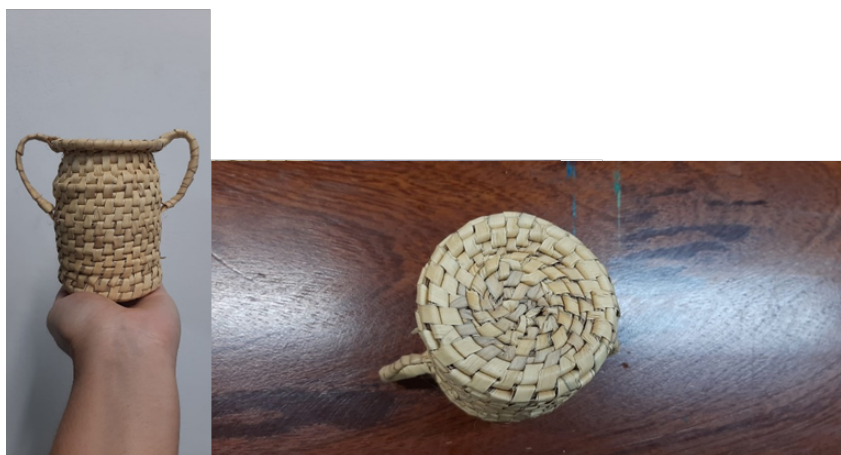


Figura 9 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo da Professora Larissa Menendez.

4.5 Categoria Entretrançados, grupo cruzados com desenho marchetado

De acordo com a pesquisa de Feitosa; Menendez (2020), a arte da cestaria dos Canela Ramkokamekrá consolidou-se através de séculos, utilizando sempre a mesma fonte, a palmeira do buriti, retirada das árvores nativas próprias encontradas no espaço da aldeia Escalvado, sendo o buriti fonte para a produção de diversos objetos que possuem finalidade ritualística sendo utilizados em cerimônias, também caráter utilitário, como objetos para tarefas do cotidiano.

Da relação do indígena com o espaço da aldeia emerge a criação dos seus objetos de uso doméstico, aquilo que usam na vida cotidiana e que está impregnado dos símbolos de sua cultura. Abordamos a aldeia enquanto espaço vivido, formando a noção de lugar, expressa por grande variedade de sentimentos emersos da evolução do processo de reconhecimento, de sua dependência dos recursos disponibilizados e de sua vinculação ao espírito do lugar que se manifesta a partir da experiência e por meio de longa vivência. (Feitosa; Menendez, 2020, p.163)

Essa prática atende as necessidades básicas da comunidade, desempenhando um papel importante na transmissão de conhecimentos e tradições culturais de geração em geração cons-

tituindo um fazer dominante entre os povos originários, e como Goldstein (2014) explica, é referente a cultura, ao patrimônio material desses povos. Feitosa; Menendez (2020) realizaram coleta de dados através da observação participante onde acompanharam os Canela Ramkokamekrá no processo de produção de cestaria. A primeira etapa da produção é o deslocamento ao buritizal para coletar os talos do buriti que são retirados por homens.

Feitosa; Menendez (2020) relatam que antes de retirarem os talos do Buriti, os homens fazem ornamentos na cabeça e na cintura e se pintam com o Urucum.

O Pajé acendeu um cigarro e os cantadores começaram a cantar na língua Canela. A canção evocava a rocha, a pedra dura da montanha, que traria a força do espírito. O canto dos homens se inicia na retirada dos talos e durante o trabalho das mulheres. Segundo informação oral, assim os avós ensinaram, a música é a de tirar talo de buriti, para todos cantarem, enquanto tecem, para se alegrarem. Além do canto, sopra-se também uma ocarina que acompanha a melodia. Após acender o cigarro, pintar o corpo, colocar os adornos na cabeça e na cintura, os homens atravessaram o igarapé para chegar ao buritizal. Neste momento, apareceu uma cascavel, porém, não a mataram, antes a jogaram para longe, colocaram fogo no capim e iniciaram a retirada dos talos. (Feitosa; Menendez, 2020, p.165)

Feitosa; Menendez (2020) também descrevem que os homens retiram os talos e entregam as mulheres que levam até o local onde a cestaria será confeccionada. Junto com os talos eles também usam uma resina que é retirada de uma árvore chamada “pau de leite” sendo usada junto com o carvão que serve para tingir os talos, sendo a elaboração do cesto a partir dos talos. A seguir, veremos um exemplo de cestaria que é tingida na Figura 10:



Figura 10 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

De acordo com Ribeiro; Lanna (1980), esse cesto possui uma forma alguidaforme com um trançado cruzado em diagonal ou sarjado. Feitosa; Menendez (2020) explicam que esse contraste de cores é feito com o tingimento dos talos da mistura do pau de leite com carvão, enquanto outros talos não são pintados. Desse modo, gera o contraste, e a base da seiva dessa árvore serve para fixar o pigmento de carvão no talo, funcionando como se fosse uma cola.

A tessitura do cesto se inicia pela base. Aqui temos um tipo de trançado feito de palha de buriti, bem menos maleável que os trançados de palha. Neste tipo de trabalho, os talos são retirados em tamanho e largura igual. Este quesito é fundamental para o bom resultado do cesto e constitui-se em uma técnica que exige grande experiência, pois, devido a dureza dos talos, uma artesã menos experiente poderá tirar talos de diferentes larguras e tamanhos, comprometendo a confecção do cesto. Em seguida, usa-se a tinta de pau de leite misturada ao carvão para tingir os talos que farão aparecer o contraste e o desenho da cestaria. (Feitosa; Menendez, 2020, p.167)

Na Figura 11, temos um exemplo de cestaria Canela Ramkokamekrá com trançado marchetado, um tipo mais elaborado da categoria de trançados entretrançados, do grupo cruzados. De acordo com Berta Ribeiro (1980, p.38) em diversos grupos de povos originários estes tipos de desenhos compõem significados simbólicos que são compartilhados pelo povo. Além disso a composição é feita, no caso específico da imagem 8, por talos de buriti.



Figura 11 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

Segundo Feitosa; Menendez (2020) sobre este tipo de trançado:

A tessitura do cesto se inicia pela base. Aqui temos um tipo de trançado feito com talos de buriti, bem menos maleável que os trançados de palha. Neste tipo de trabalho, os talos são retirados em tamanho e largura igual. Este quesito é fundamental para o bom resultado do cesto e constitui-se em uma técnica que exige grande experiência, pois, devido à dureza do talo, uma artesã menos experiente poderá tirar talos de diferentes larguras e tamanhos, comprometendo

a confecção do cesto. Em seguida, usa-se a tinta de pau de leite misturada ao carvão para tingir os talos que farão aparecer o contraste e o desenho da cestaria. (Feitosa; Menendez, 2020, p.166-167)



Figura 12 – Foto tirada por Larissa Menendez do seu acervo pessoal.

Podemos analisar essa imagem do cesto Canela Ramkokamekrá, que pertence ao acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão e com base nos estudos de Ribeiro; Lanna (1980), observar que possui um trançado que forma um cruzamento, são chamados por Ribeiro; Lanna (1980) de “Trançado cruzado quadricular ou xadrezado”, onde um elemento da trama vai interceptando o outro e transpondo transversalmente. Nesse exemplo da fotografia, ele cresce em vertical como se fizesse um movimento na diagonal.

No remate do cesto vemos o que Ribeiro; Lanna (1980) chama de acabamento com reforço de aro plano-côncavo. Na imagem a seguir, podemos visualizar melhor o remate do cesto. A produção de cestaria está relacionada ao conhecimento o território, de seus recursos naturais, conhecido como um tipo de conhecimento deixado pelos seus ancestrais. Na percepção de Feitosa; Menendez (2020), as relações do povo Canela Ramkokamekrá com o espaço que vivem, as cabeceiras os interflúvios de rios, no sertão maranhense, só de observar em sua visita a campo como a produção de cestaria é elaborada, já conseguem perceber o grande conhecimento que os Canela possuem sobre o espaço, os recursos naturais que se transformam em objeto de cestaria.

A seguir, veremos mais exemplos de cestarias produzidas pelos Canela Ramkokamekrá, acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão. Aqui

vemos um cesto que de acordo com Feitosa; Menendez (2020) explicam que esse contraste de cores é feito com o tingimento dos talos da mistura do pau de leite com carvão, enquanto outros talos não são pintados e possui um trançado cruzado quadricular ou xadrezado, onde segundo Ribeiro; Lanna (1980), um elemento da trama intercepta e transpõe transversalmente um elemento da urdidura, colocando em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadriculares. Em algumas variantes desse tipo de trançado, as palhas são dispostas muito próximas umas das outras.

O próximo exemplo de cestaria, possui um trançado “Espinha de peixe” (Herringbone), de acordo com Ribeiro; Lanna (1980), é o mais corrente padrão ornamental nos trançados sarjados, tanto naqueles em que se emprega a palha (folíolos) como o junco (taliscas). Na parte de cima do cesto, possui um trançado cruzado quadricular ou xadrezado, onde segundo Ribeiro; Lanna (1980).

Podemos ver essa diferença dos trançados no mesmo cesto, observe a imagem a seguir: O próximo cesto possui um trançado cruzado quadricular ou xadrezado, onde segundo Ribeiro; Lanna (1980), um elemento da trama intercepta e transpõe transversalmente um elemento da urdidura, colocando em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadriculares. Em algumas variantes desse tipo de trançado, as palhas são dispostas muito próximas umas das outras



Figura 13 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.



Figura 14 – Foto tirada por Letícia Saboia do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

Esse cesto, vemos um elemento da trama passando, interceptando, e transpondo transversalmente um elemento da urdidura, colocado em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadriculares sendo um trançado cruzado quadricular ou xadrezado tendo como referência Berta Ribeiro; Lanna (1980). Já na parte de cima do cesto, vemos um outro trançado, que confunde-se com o quadricular cruzado porque os elementos estão passivos (urdidura) dispostos em série paralela são alternadamente interceptados por um elemento ativo, a trama, e tendo como referência Ribeiro; Lanna (1980) a urdidura rígida, de grosso calibre,, e a trama delgada e flexível, o efeito produzido é o de uma série de protuberâncias.

A cestaria indígena possui a função de guardar alimentos, utilizados para diversas funções, inclusive, ritualísticas como descreve Crocker (1990). Além disso, de Feitosa; Menendez (2020), descrevem a cestaria dos Canela Ramkokamekrá como “carregada de simbolismo, que não pode ser dissociada da memória, da vida social, pois constitui um saber que engloba também a perspectiva de mundo dessa população”. De acordo com Feitosa; Menendez (2020), a cestaria, não pode ser considerado um mero artesanato, porque a elaboração não pode ser dissociada de um saber ancestral, aos saberes, crença e visão espiritual, aos ensinamentos ancestrais, esse sentido é construído coletivamente juntamente com a relação com o espaço que os Canela estão inseridos, o espaço da aldeia e do meio ambiente, onde tudo tem um sentido, as árvores, os igarapés, as plantas. Em seguida, veremos uma reflexão de Zulma Palermo que podemos usar como um norte para novas formas de ver as artes indígenas:

Se hace necesario, entonces, poner en circulación las múltiples formas de producción simbólica de las culturas “colonizadas”, generando otros “lugares” desde donde “mirar” (en tanto es el “campo” que construye los cánones) desde hermenéuticas pluritópicas (Palermo, 2004). Y esos “lugares otros” se conforman des-aprendiendo lo que conocemos para abrir espacio a formas de valoración que pongan en simetría las producciones que siguen siendo consideradas “artesanales” con las de la “alta cultura”. Es, en nuestro tiempo, generar la imprescindible simbiosis en la que aquellas expresiones ocupen el lugar que se les ha venido negando. De este modo queremos aproximar una perspectiva crítica, en el deseo de colaborar en la constitución de un campo cultural donde se privilegie la articulación entre sociedad y producciones simbólicas de carácter artístico atendiendo a las condiciones de producción de políticas que actúan por fuera de la “herencia colonial”. (Palermo, 2012, p.231)

Palermo (2012) destaca a importância de colocar em circulação múltiplas formas de “Culturas Colonizadas”, gerando outros lugares de onde olhar, porque é o campo que constrói os cânones, e, esses outros lugares vão moldar desaprendendo o que sabemos para abrir espaço para formas de valorização de produções que costumam sendo consideradas artesanais. Como professora de Artes Visuais, eu não tinha conhecimento das culturas indígenas, o máximo que conseguia ter contato, era com algum conteúdo de forma bem genérica, que vinha no material didático dos meus alunos de ensino fundamental maior e de ensino médio. Eu sentia que, mesmo empiricamente, que esses conteúdos precisam aparecer, seja nos espaços de cultura, museus, escolas, sentia isso porque presenciei muitas formas de preconceitos.

Lagrou (2010), explica que objetos indígenas cristalizam ações, valores, ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como arte?

Como mencionado anteriormente, a grande diferença reside na inexistência, entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o design vier a suplantiar as ‘artes puras’ ou ‘belas-artes’ teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas. (Lagrou, 2010, p.03)

No estudo da cestaria indígena, que corresponde apenas um segmento da cultura material indígena, pude compreender a complexidade dessa técnica, através das variações dos trançados, do que a cestaria representa no cotidiano das sociedades indígenas e no sagrado, nos rituais. Não tem como sair desse trabalho de pesquisa considerando um mero artesanato, desvalorizando, como se fosse um objeto de baixo valor, irrisório. A cestaria vai do essencial ao sagrado, da beleza do objeto artístico ao objeto essencial, do cotidiano ao sagrado.

Ela transita por diversos espaços dentro uma mesma sociedade, estando presente em diversos momentos. Não temos a arrogância de colocar nossos valores em objetos de outras sociedades por cota da herança de comportamento colonizador. Fomos educados e condicionados para ver somente uma categoria de materialidades como arte, por conta do que nos foi negado através do processo de educação...

Quem de nós conheceu a diversidade dos povos indígenas? Não sabemos sobre a diversidade cultural, as materialidades, a cultura imaterial, como as sociedades estão estruturadas, os conflitos por territórios, demarcações, diversas violências.

Vidal (2000) fala que o homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se fossem pertencentes a ordem de um “Éden perdido”, deixando de incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas que possuem grande beleza e significado humano.

Atualmente, porém, percebe-se um crescente interesse nas artes indígenas, mesmo como fonte de inspiração, assim como o reconhecimento da continuidade da produção artística dos povos que habitavam essa parte do continente americano e que hoje, decididos a continuar como índios, ainda criam e sempre recriam importantes obras de arte dotadas de notável especificidade histórica e cultural. [...] O estudo da arte e da ornamentação do corpo foi relegado a segundo plano, durante muitos anos, no que diz respeito às sociedades indígenas do Brasil. As razões para essa recusa se explicam pelo fato de a arte ter sido considerada esfera residual ou independente do contexto no qual aparece. Com isso, ignorou-se o tipo de evidência que o estudo da arte aporta à análise das ideias subjacentes a campos e domínios sociais, religiosos, e cognitivos de um modo geral. (Vidal, 2000, p.13)

De acordo com Vidal (2000), os estudos sobre as manifestações estéticas receberam a partir da década de 1960, 1970, um novo impulso em bases teóricas e metodológicas inovadoras,

levando uma reformulação dos níveis de ensino, organização e preservação do material visual nos acervos e museus, o crescimento interesse no meio urbano pela questão indígena, surgindo preocupações com a educação, onde começa a surgir uma disposição em passar uma visão correta e atualizada sobre o indígena brasileiro. Além disso, questões ligadas a temáticas ambientais, preservação do meio ambiente, especialmente a Amazônia, de territórios, direitos humanos, discussões sobre a diversidade étnica, com isso, as manifestações estéticas estão intimamente ligadas a todas essas questões.

Em certos grupos indígenas, a arte pode atingir níveis de um virtuosismo extremado, como ocorre, por exemplo, na antiga pintura facial dos Kadiweu. Apesar disso, permanece estática por longos períodos, pois se relaciona com uma trama de significados sociais e religiosos (isto é, com modos de classificar e interpretar o mundo) de cuja preservação participa, criando marcos tangíveis para seu reconhecimento. Mesmo assim, ela não é imune a transformações sociais e ecológicas.

Hoje os Kadiweu não se pintam mais, possivelmente porque essa manifestação artística, toda em filigranas, perdeu sua função social, essencialmente etnocêntrica e elitista. Entretanto, o contato interétnico, ou mesmo aquele utilizado pela sociedade envolvente, pode resultar também em estímulo ao desenvolvimento da arte tradicional dos diferentes grupos, necessitados mais do que nunca da afirmação da sua identidade cultural.

Nesse contexto, percebe-se claramente que a obra de arte faz parte da história e das experiências atuais de uma sociedade: sua especificidade, autonomia e seu valor estético não a separam absolutamente das outras manifestações materiais e intelectuais da vida humana. No contexto do tribal, mais do que em qualquer outro, a arte funciona como um meio de comunicação. Disso emana a força, a autenticidade e o valor da estética tribal. (Vidal, 2000, p.14)

De acordo com Vidal (2000) ao abordar as manifestações estéticas em seus estudos, a antropologia procura os parâmetros conceituais e físicos que definem uma obra de arte e os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e correntes atrelados nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias, pois, de acordo com a visão antropológica, acredita-se que esse processo estético não é inerente ao objeto, está ancorado na matriz da ação humana Vidal (2000) questionam-se até que ponto esses valores são culturalmente condicionados e até ponto são humanamente mais universais.

Quando analisamos a produção artística de outra cultura, precisamos tomar cuidado para não impor os valores ocidentais como regra, parâmetro. Vidal (2000) explicam que determinar o que exatamente constitui a natureza de uma experiência estética é problemático porque estão envolvidas a cognição com o campo das emoções, não se pode negar que existam qualidades objetivas de beleza reconhecidas, mas o antropólogo, ao descrever, ao interpretar, essas qualidades podem acrescentar uma variável ética, muitas vezes esquecidas quando se trata de manifestações artísticas, especialmente de povos não ocidentais.

Segundo a tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas de outras esferas da vida social e cultural, ainda que nem sempre tanto quanto se pretenda. Nas sociedades indígenas, as artes são uma ornamentação para as manifestações

públicas e os talentos manuais, mesmo os mais individualizados, são bastante compartilhados pela população :as coisas são feitas por artesãos locais e por intermédio de processos que todos conhecem. (Vidal, 2000, 282)

No texto de Vidal (2000) “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas”, fica bem evidente que o sistema das artes do ocidente não compreende que nas sociedades indígenas, o artista se comunica com a sua comunidade que entende o que está sendo expresso, os símbolos possuem um mesmo leque de ambiguidades para a plateia e para o artista, e de acordo com Vidal (2000) o crítico ocidental não entende esse contexto e acaba apenas por se concentrar na forma.

Outro aspecto que muito relevante que é enfatizado por Vidal (2000) é o fato de que em algumas sociedades indígenas, por exemplo, todas as mulheres sabem trançar um cesto, ou todas as mulheres e todos os homens, ou fabricar um adorno de plumas, sabem confeccionar uma cerâmica etc. então fazer esses objetos estéticos é um requisito visto como normal, o que não quer dizer que nessas sociedades não existam pessoas mais dotadas ou mais interessadas nas atividades artísticas e estéticas, também não descarta uma “história da arte” para os diferentes grupos, assim como um espaço sempre possível para criatividade e mudanças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, dentre as inúmeras questões, primeiro preciso destacar a complexidade da arte do trançado dos Canela Ramkokamekrá. Ao iniciar os estudos do fazer da cestaria Canela, fiquei impactada como essa arte é complexa, os modos de trançar, os diversos tipos de cestos; fiquei pessoalmente incomodada como essa arte milenar é vista como um fazer artesanal, banalizado pelo sistema de artes ocidental, pelo simples fato do desconhecimento sobre a temática; não tem como mergulhar no estudo sobre no tema da cestaria e continuar achando um simples artefato.

Acredito que esse estudo foi um divisor de águas na minha vida como professora, porque, a forma como fui impactada pela cultura material indígena, através do estudo da cestaria, gerou um olhar de alteridade, de respeito e sensibilidade em relação aos povos originários e ao mesmo tempo, sentimentos de inquietação por perceber que esse fazer artístico ainda não possui protagonismo nos eventos de arte como exposições, mostras, galerias, centros culturais, museus dentre outros.

Além disso, outros aspectos a serem destacados: a complexidade e diversidade da produção artística dos povos originários nos espaços formais de arte ocidental; como a 34 Bienal de São Paulo, que trouxe a obra de 91 artistas sendo que, desses, nove são indígenas, sendo cinco brasileiros; um marco histórico gigantesco quando observamos que até a 33 Bienal de Artes de São Paulo a completa ausência de artistas indígenas nas bienais, além da Moquém Surarî no Museu de Arte Moderna de São Paulo com 34 artistas indígenas. Apenas em 2021, a Bienal de São Paulo juntamente com o Museu de Arte Moderna apresentou obras, curadoria de artistas indígenas, apesar da sua fundação ter sido na década de 1950, ou seja, foram precisos mais de setenta anos para que as produções indígenas pudessem fazer parte do acervo cultural institucionalizado das artes visuais do nosso país. Aqui nesse ponto da pesquisa, percebemos a relevância do momento histórico que estamos vivendo e a extrema importância em registra-lo e documenta-lo urgentemente.

Através do levantamento de referências bibliográficas, pude perceber que o campo da Antropologia, estudou e catalogou produções indígenas, documentando a memória e a história dos povos indígenas, as obras artísticas indígenas sempre estiveram nos museus etnográficos do Brasil e da Europa, caracterizadas como produções coletivas, patrimônios culturais destes povos. Entretanto, no campo das artes visuais, nas licenciaturas, na educação básica e bienais, as produções artísticas indígenas do Brasil nunca haviam sido abordadas fora dos museus etnológicos. Até a promulgação da Lei n 11.645/08, nas artes visuais desde o ensino básico ao superior, não havia uma previsão de conteúdo em nenhuma disciplina que abordasse as produções indígenas, seja a partir de uma abordagem antropológica ou uma abordagem artística. Durante muitos séculos essas produções estiveram fora de um circuito que é considerado o circuito das

Artes Visuais no Brasil. Pude concluir isso através da observação das pesquisas de Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro, Ilana Goldstein, Lúcia Velthem, Sally Price, Els Lagrou, Alfred Gell, como foi exposto no primeiro capítulo.

O prosseguimento da pesquisa, no segundo capítulo, buscou iniciar um estudo sobre os Canelas como forma de aprender sobre alguns aspectos da cultura e sociedade Canela: Identidade, Espaço e Memória, e no terceiro capítulo, a produção artística, com o recorte na análise da cestaria, visto que seria impossível nessa pesquisa conseguir abranger todos os elementos que compõem a produção artística dos povos Canela.

No segundo capítulo aprendi sobre conceitos de Identidade, Espaço e Memória podem nos conduzir na compreensão da cultura e sociedade indígena, como pode contribuir para criar um olhar menos estereotipado e o quanto é importante ter um repertório sobre os povos indígenas, em sua complexidade, porque suas sociedades são compostas de elementos como cerimônias ritualísticas, cultura material e imaterial. Na primeira parte do capítulo, levantamos reflexões sobre como é possível conhecer aspectos da cultura e características da sociedade dos Canela Ramkokamekrá analisando o espaço que eles vivem, compreendendo as características naturais, e como a organização do espaço é realizada dentro da sociedade Canela, dividido em torno de um grande caminho circular, que possui um raio de 300 metros de diâmetro. As casas de palha são construídas ao redor desse caminho, possuindo um quintal atrás. No centro fica localizado uma praça com caminhos para cada casa. Atras de cada casa, localiza-se outra, da mesma família, formando uma segunda fileira e assim sucessivamente formando uma terceira fileira.

Neste capítulo, também refletimos a importância do espaço, usado para cerimônias ritualísticas; fica muito explícito a importância do pátio central na aldeia. Esse lugar é de suma importância para os Canela Ramkokamekrá porque os homens mais velhos se reúnem duas vezes por dia para resolver problemas e fruir da sociabilidade. Estudamos o conceito de Memória e a construção da Identidade Canela, o ser Canela.

Para compreender a Identidade Canela, autores como William. H. Crocker, Curt Nimuendajú, Rose Panet, Ana Caroline Amorim Oliveira, foram estudados, para a compreensão de seus rituais, o corpo Canela, onde é o lugar mais expressivo da identidade étnica Canela, pois o corpo de uma pessoa guarda desde a sua concepção uma identidade cultural construída, expressa nas teorias de sua construção. Cada elemento que compõe os Canelas, desde Cosmologia, os Mitos, as cerimônias ritualísticas o a construção da noção de pessoa e o perceber-se no mundo foi me ajudando a compreender a complexidade das culturas indígena que é expressa na produção artística.

Essa construção de repertório sobre os Canelas, que foi realizada no segundo capítulo, foi primordial para a compreensão da sociedade Canela e contribuiu para a construção do terceiro capítulo, onde é abordado a arte do trançado, a cestaria Canela Ramkokamekrá. Através da pesquisa documental onde foi realizada a análise de algumas peças do acervo do Museu e Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão e com base nos estudos de Berta

Ribeiro (1980), pude aprender sobre a arte do trançado indígena dos Canelas Ramkokamekrá, onde as produções materiais indígenas não compartilham das premissas ocidentais da definição de “arte” e de sua função. Apesar de não existir uma classificação ou categoria que defina algo como arte nas sociedades indígenas, existem obras especiais, estimadas, valorizadas, esses objetos carregam um valor simbólico.

Quando compreendemos os mitos, as cerimônias ritualísticas, o nosso entendimento de como esses objetos são utilizados nessas cerimônias, o seu valor, e até mesmo aqueles usados no cotidiano, são carregados de valor simbólico e um desejo por fruição estética, de comunicação de uma linguagem visual, então, no terceiro capítulo mostramos o trançado indígena dos Canela Ramkokamekrá de forma a entender esse repertório que precisamos adquirir sobre os povos originários e só assim, poderemos começar a compreender com mais profundidade, as obras que os indígenas tem levado para esses espaços formais de arte ocidental.

Esse trabalho considero um início de uma caminhada em busca dessa compreensão, o início de uma extensa jornada, pois, o estudo das diversas sociedades e culturas indígenas sempre pode ser aprofundado, devido a sua grandeza, é um campo essencial para compreender a diversidade existente no Brasil. O artista Denilson Baniwa nos convida a documentar esses acontecimentos sobre a arte indígena. Diante das diversas possibilidades que uma pesquisa pode suscitar, alguns pontos podem sempre ser aprofundados sobre a sociedade e cultura Canela, sobre a arte do trançado e sobre a cultura material Canela. Fica aqui a sugestão para trabalhos futuros, de acompanhar, registrar, documentar de que modo a cestaria indígena tem sido apresentada nos espaços formais de arte ou até mesmo se continuam fora das grandes exposições.

REFERÊNCIAS

- ABBONIZIO, A. C. d. O. **Educação escolar indígena como inovação educacional: a escola e as aspirações de futuro das comunidades**. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, 2013. Acesso em: 14 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-16122013-153433/publico/ALINE_CRISTINA_DE_OLIVEIRA_ABBONIZIO_rev.pdf>. Citado na página 12.
- ADOVASIO, J. **Basketry Technology. A guide to identification and analysis**. Chicago: Aldine Manuls on Archeology, 1977. Citado nas páginas 63 e 65.
- BALFET, H. La vannerie: essai de classification. **L'Antropologie**, Paris, v. 56, p. 260–280, 1986. Citado na página 65.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. [S.l.]: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1999. Citado nas páginas 48 e 49.
- BERBERT, P. Para um começo de conversa. In: **Moquém Surarî. Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. [S.l.: s.n.], 2021. Citado nas páginas 20 e 30.
- BOAS, F. **Arte primitiva**. [S.l.]: Mauad Editora Ltda, 2015. Citado nas páginas 16, 21 e 22.
- CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. Citado na página 49.
- CLASTRES, P. O arco e o cesto. In: **A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de Antropologia Política**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 71–89. Citado na página 16.
- CROCKER, W. H. **Canela (Eastern Timbira), I: An Ethnographic Introduction**. Smithsonian Institution Press, 1990. Acesso em: 19 de dez de 2023. Disponível em: <https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/1369/SCtA-0033-Hi_res.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Citado nas páginas 12, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 60, 61, 73, 86 e 87.
- DINATO, D. Reantropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS. Revista de História da Arte**, v. 3, n. 3, p. 276–284, 2019. Citado na página 14.
- ESBELL, J. Makunaima, o meu avô em mim! **Illuminuras**, v. 19, n. 46, 2018. Citado nas páginas 27 e 28.
- ESCUA. **Entrevista com Denilson Baniwa**. 2022. Acesso em 20 out. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg>. Citado na página 31.
- FEITOSA, A. C.; MENENDEZ, L. Espaço e lugar. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 17, n. 1, p. 156–174, 2020. Citado nas páginas 17, 59, 60, 68, 69, 70, 71, 72 e 73.
- GELL, A. **Arte y agencia: una teoría antropológica**. São Paulo: Sb editorial, 2021. Citado nas páginas 21, 23 e 24.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 1946. Citado na página 17.

- GOBBI, I. **A Temática Indígena e a Diversidade Cultural nos Livros Didáticos de História: uma análise dos livros recomendados pelo Programa Nacional do Livro Didático**. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de São Carlos, 2006. Citado na página 15.
- GODELIER, M. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934. Citado na página 16.
- GOLDSTEIN, I. S. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, n. 5, 2014. Citado nas páginas 58 e 69.
- GOLDSTEIN, I. S. Arte indígena como conexão. In: **Véxoa: nós sabemos. Catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo**. [S.l.: s.n.], 2021. Citado na página 24.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Paris, França: [s.n.], 1990. Citado nas páginas 50 e 51.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [S.l.]: Lamparina, 2022. Citado nas páginas 37 e 38.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Citado nas páginas 49 e 50.
- LAGROU, E. Arte ou artefato? agência e significado nas artes indígenas. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, n. 2, 2010. Citado na página 74.
- LAGROU, E.; PIMENTEL, L. G.; QUINTAL, W. R. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. Citado nas páginas 21, 22 e 23.
- LEROI-GOURHAN, A. **Milieu et technique: Evolution et technique**. Paris: Publications de la Sorbonne, 1945. Citado na página 63.
- MACENA, J. M. d. O. **"Isso é coisa de vocês": os índios Canela e a escola**. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília, 2007. Acesso em 25 de junho de 2021. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao_221.pdf>. Citado na página 17.
- MARQUES, D. **As artes indígenas brasileiras e a antropologia da arte**. 2018. Disponível em: <<https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/simposios-artes-visuais>>. Citado na página 14.
- MASON, O. T. **Aboriginal American Indian Basketry: Studies in a Textile Art without Machinery**. 2. ed. Santa Barbara: Peregrine Smith Inc., 1976. Citado nas páginas 63 e 65.
- MAUSS, M. **Manuel d'ethnographie**. Paris: Payot. Citado nas páginas 16 e 63.
- MENENDEZ, L.; SILVA, F. Artes indígenas no Brasil: principais estudos e pressupostos teóricos. In: CIPIAL. **3 Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina**. Brasília, 2019. Citado nas páginas 9, 20 e 62.
- MENENDEZ, L.; TAUKE, I. A arte de amatiwanã trumai: mito, memória e resistência indígena. **Textura: Revista de Educação e Letras**, v. 23, p. 43–62, out./dez. 2021. Acesso em: 1º jan. 2022. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/6661>>. Citado na página 29.
- MENENDEZ, L. L. *et al.* A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari. **Yearbook of Textile History**, 2011. Citado nas páginas 17 e 59.

- NIMUENDAJÚ, C. **The Eastern Timbira**. Berkeley: University of California Press, 1946. 357 p. Citado nas páginas 12, 16, 39 e 44.
- OLIVEIRA, A. C. A. **Ritos, corpos e intermedialidade: análise das práticas de resguardos de proteção ente os Ramkokamekra/Canela**. Tese (Doutorado), 2008. Citado nas páginas 41, 42, 43 e 44.
- OLIVEIRA, A. C. A.; ROLANDE, J. F. "corpo forte é corpo bonito": a construção do corpo canela. UFMA, 2018. Citado nas páginas 46 e 47.
- OLIVEIRA, J. P. d. Uma etnologia dos "índios misturados"? situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, SciELO Brasil, v. 4, p. 47–77, 1998. Citado na página 48.
- OLIVEIRA, R. A. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo em perspectiva**, SciELO Brasil, v. 15, p. 18–28, 2001. Citado na página 25.
- PALERMO, Z. Mirar para compreender: artesanía e re-existencia. **Otros Logos, Revista de Estudios Críticos**, n. v. 3, p. 223–236, 2012. Citado na página 73.
- PANET, R.-F. de F. **I-mã a Kupên prãm. Prazer e sexualidade entre os canelas**. São Luís: EDUEMA, 2022. Citado nas páginas 34, 35, 40, 41, 44 e 45.
- PERINI, J. A. **Arte e Cultura africana, afro-brasileira e indígena nas Licenciaturas em Artes Visuais do Maranhão**. 276 p. Tese, 2020. Doutorado em Artes Visuais. Citado na página 19.
- PRAÇA, F. S. G. Metodologia da pesquisa científica: organização estrutural e os desafios para redigir o trabalho de conclusão. **Revista Eletrônica “Diálogos Acadêmicos**, v. 8, n. 1, p. 72–87, 2015. Citado na página 17.
- PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. [S.l.]: UFRJ, 2000. Citado nas páginas 16 e 24.
- RELPH, E. *et al.* **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. 2012. Citado nas páginas 35 e 36.
- RIBEIRO, B. G. **Arte índia**. [S.l.]: Finep, 1987. Citado na página 16.
- RIBEIRO, B. G.; LANNA, A. J. D. A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil. 1980. Citado nas páginas 16, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72 e 73.
- RIBEIRO, B. G.; RIBEIRO, D. **Suma etnológica brasileira: Arte índia**. [S.l.]: Vozes, 1986. v. 3. Citado nas páginas 16, 21 e 47.
- RIBEIRO, D. **Os índios e a civilização**. [S.l.]: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2017. Citado nas páginas 16, 55, 56 e 57.
- RIBEIRO, D. **As Américas e a Civilização: Processo de Formação e Cassas do Desenvolvimento Desigual dos Povos Americanos**. [S.l.]: Global Editora, 2021. Citado nas páginas 16 e 20.
- ROLANDE, J. F. 'pinta pra ficar bonito': O caráter agentivo da pintura corporal canela. **Enfoques**, v. 12, n. 1, p. 50–65, 2013. Citado nas páginas 17, 45, 46 e 47.

ROLANDE, J. F. **Moços feitos, moços bonitos: a ornamentação na prática Canela de construir corpos**. [S.l.]: Editora Oikos, 2017. Citado nas páginas 17, 58 e 59.

SOCIOAMBIENTAL, I. I. **Povos Indígenas do Brasil**. 2002. Acesso em 19 de dez de 2023. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal>. Citado nas páginas 20 e 84.

SOUZA, M. Dia dos povos indígenas, em 19 de abril, substitui dia do índio após derrubada de veto. **Agência Senado**, 2022. Citado na página 32.

TERENA, N. **Véxoa: Nós Sabemos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. Curadoria de Naine Terena. Textos de Daniel Munduruku e outros. Citado nas páginas 13, 14, 18, 19, 20, 25, 30 e 31.

TLOSTANOVA, M. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 5, n. 6, p. 10–31, 2011. Citado na página 31.

TUAN, Y.-F. **Espaço e lugar: A perspectiva da experiência**. [S.l.]: SciELO-EDUEL, 2015. Citado nas páginas 35 e 36.

VELTHEM, L. H. V. **O Belo É a Fera: A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana**. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo., 1995. Citado nas páginas 21 e 58.

VIDAL, L. (Ed.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Citado nas páginas 74, 75 e 76.

VOLZ, J. **Trajetos**. [S.l.]: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021. Citado na página 13.

APÊNDICE A – CANELAS RAMKOKAMEKRÁ

A.1 Rituais, Mitologia e aspectos da sociedade

De acordo com (Socioambiental, 2002), os Canela possuem um conjunto de ciclos rituais baseados na família extensa, nos quais participam a parentela matri e patrilateral, embora a primeira tenha papel dominante. Os principais ritos para ambos os sexos são o nascimento, puberdade e casamento (várias etapas), o resguardo pós-parto (*couvade*) e o luto.

Os ritos de passagem para adolescentes consistem na perfuração de orelha para os meninos e reclusão para as meninas, por ocasião da primeira menstruação. Ambos os sexos têm práticas pós-pubertárias. A nomeação dos bebês, logo após o nascimento, é restrita aos doadores de nomes; o nascimento de um homem era anunciado pelo nomeador.

Outro conjunto de ciclos rituais ocorre durante as festas e está baseado no apoio e participação de quase toda a sociedade. Meninos são introduzidos na classe de idade por quatro ou cinco festas de iniciação. Como passo principal para o casamento definitivo, a maioria das meninas entra como associada nos rituais masculinos, de modo a receber seus cintos de maturidade, os quais são necessários para serem aceitas por seus parentes afins. A divisão por classes de idade está relacionada ao treinamento dos meninos para se tornarem guerreiros.

A realização dos rituais de iniciação masculina *Apanyekrá* (*Khêêtúwayê* e *Pepyê*) se tornou irregular desde os anos 1970 e, a partir de então, esses rituais foram realizados apenas duas vezes para formar uma classe de idade, ao invés de quatro ou cinco, como acontece entre os *Ramkokamekrá*. Nos anos 1990, também entre estes a performance desses rituais havia se tornado irregular.

O ritual dos *Apanyekrá* que fecha o verão (*Wè tè*) não estava sendo realizado com regularidade, e o ritual que abre a mesma estação (também chamado *Wè tè*) parece nunca ter sido praticado por eles. O equivalente *Apanyekrá* (*Krokrok*) do ritual *ramkokamekrá* dos gaviões (*Pepkahàk*) foi perdido, e o ritual das máscaras nunca foi adquirido pelos *Apanyekrá*.

Por outro lado, as práticas sazonais da estação chuvosa das metades Vermelha e Preta eram de certo modo mais efetivas entre os *Apanyekrá* do que entre os *Ramkokamekrá*, e as versões *Apanyekrá* dos rituais Laranja e *Pàlrà* eram semelhantes às dos *Ramkokamekrá*.

O ritual do Peixe *Apanyekrá* (*Tepiakwá*) não foi realizado vários anos por volta da década de 1970, mas é ainda muito popular entre os *Ramkokamekrá* nos anos 1990. A descendência matrilinear de propriedade (*haakhat*) de algumas cerimônias *ramkokamekrá* e de direitos para atuar em certos papéis, especialmente no ritual do Peixe, não foi encontrada entre os *Apanyekrá*.

Uma diferença notável nos rituais para introduzir meninos e adolescentes em uma classe

de idade entre os dois grupos é que, entre os *Apanyekrá*, os adolescentes pegos abandonando sua reclusão para encontros conjugais ou extraconjugais eram enfileirados juntamente com suas parceiras sexuais, mantidos ajoelhados frente a frente no pátio, de modo que todos vivessem publicamente sua vergonha. A severidade de tal punição para a mesma transgressão não era característica dos *Ramkokamekrá*, que não puniam os adolescentes que nela incorriam.

A.2 Mitologia

Os Canela já tiveram mais de cem mitos, mas hoje eles não acreditam plenamente neles. Uma das principais figuras mitológicas entre ambos os grupos é *Awkhêê*, que tinha poderes sobrenaturais e, quando desejava, transformava-se em animais ou outras formas, assustando seus tios, os quais, então, tiveram de matá-lo.

Embora esses acreditassem tê-lo queimado em uma fogueira, ele sobreviveu na forma de cinza. De volta à forma de ser humano, seja como *Awkhêê* ou como Dom Pedro II, o Imperador do Brasil, ele intimou os Canela a escolher entre seu mundo, representado pelo arco e a flecha, e o mundo dos brancos civilizados, representado por uma arma de fogo.

Os Canela escolheram o arco e a flecha e, por conseguinte, uma posição subordinada no mundo dos brancos. Assim, os sertanejos passaram a ter de ajudar os Canela e lhes dar tudo de graça. Em troca, os Canela devem respeito, deferência e obediência aos brancos.

Um mito de origem conta que Sol e Lua andaram pela terra, criando as normas para a vida social. Sol criou os homens e mulheres ideais e Lua criou aqueles deformados. Sol permitiu que facões e machados trabalhassem nas roças por conta própria, enquanto Lua os fez parar.

Consequentemente, os homens necessitam trabalhar arduamente para fazer suas roças. Há pelo menos uma dúzia de episódios desse mito que relatam a origem da morte, enchentes, incêndios da floresta e o porquê das palmeiras de buriti serem altas e a lua possuir suas manchas, entre outros.

Há mitos canela que explicam a origem do fogo e do milho: um menino trouxe o fogo para seu povo depois de tê-lo roubado da fogueira de uma onça fêmea. A Mulher Estrela apaixonou-se por um Canela e então desceu para morar por um tempo entre os seus familiares.

Durante essa estadia, ela indicou que o milho crescia no mato e os ensinou que aquilo era bom de se comer. Tal foi a origem das roças. Ela então voltou para o céu com seu companheiro e ambos se transformaram nas estrelas gêmeas, conhecidas entre os não indígenas como Castor e Pólux.

Paralelamente a um amplo conjunto de mitos sobre como acreditam terem vivido seus ancestrais, os Canela têm um grande número de histórias de guerra, algumas das quais descrevem como lutaram e foram derrotados pelos brancos durante a primeira metade do século XIX. Outras histórias relatam como seus chefes então os conduziam.

Mitos e histórias de guerra costumavam ser narradas no centro da aldeia, para divertir a população, aos finais de tarde e nas madrugadas, mas essa prática foi perdida por volta dos anos 50.

Hoje, quando contadas, essas histórias fazem referência a "índios brabos", seus ancestrais, quase como se fossem um povo diferente. Os grandes guerreiros, bem como os líderes fortes, utilizavam-se de poderes xamânicos para fazerem valer os seus propósitos.

Por exemplo, o guerreiro *Pèp* lançou flechas contra inimigos cujos olhos ele era capaz de atingir diretamente, matando-os. Da mesma forma, chefes importantes usavam seus limitados poderes para alcançarem seus objetivos, fosse exercendo-os, fosse pelo temor da população de que pudessem vir a fazê-lo.

Embora os mitos de origem dos *Apanyekrá* e *Ramkokramekrá* sejam muito semelhantes, há algumas diferenças surpreendentes. Por exemplo, a Mulher-Estrela retorna aos céus com o homem *Apanyekrá* apenas depois de ter cometido um ato hostil de vingança, entornando o conteúdo de uma cabaça no pátio, o que não ocorre em sua partida mais amigável na versão *ramkokamekrá*.

Para os *Apanyekrá*, *Awkhêê* tem um nome alternativo, *Plùùkupê*, mas a ordem para se submeter aos civilizados e depender deles, que resultou do fato de terem recebido o arco e a flecha ao invés da arma de fogo, é a mesma. Ademais, os *Apanyekrá* têm um certo número de mitos que os *Ramkokamekrá* não têm e vice-versa.

A.3 Aspectos da sociedade Canela *Ramkokamekrá*

De acordo com (Crocker, 1990), os Canelas *Ramkokamekrá* foram comparados aos aborígenes australianos (Maybury-Lewis, 1979:303) porque, tal como os aborígenes, eles desenvolveram um sistema complexo de organização social em um nível relativamente baixo de desenvolvimento tecnológico.

Antropólogos que tentam elaborar escalas ou escadas de valores unilineares ou evolução social multilinear encontra a complexidade social de Canela ser atípico da maioria das outras tribos que estão entre os nível de caçador-gatier e morrer totalmente agrícola. Porque esta complexidade torna o estudo de organização social é crucial, e porque a maioria dos países centrais e os especialistas da *Northern Ge* se concentraram neste tópico.

A "Socialização e atividades adultas relacionadas" trata da inculturação dos jovens através dos vários focos de socialização na idade adulta e sobre a moldagem de adolescentes pelas diversas forças de socialização. Isso é também sobre as forças sociais que mantêm os adultos dentro das linhas tradicionais de comportamento. Este processamento humano tradicional, realizado pelos pais, foi permissivo até a puberdade, quando grande parte do controle foi passado para tias e tios, que restringiram o comportamento de suas sobrinhas e sobrinhos sob disciplina

severa.

Em meados da década de 1970, esses papéis de tias e tios tinham mas desapareceu, com o papel dos pais fortalecido de alguma forma. O produto de socialização, "Polaridades psicológicas, valores e comportamento Orientações." Aspectos deste tipo pareciam mais bem estudados entre os Canela através da análise de polaridades-chave, como individualidade dentro da solidariedade.

Outro aspecto da sociedade Canela *Ramkokamekrá* como o conselho dos mais velhos, e o sistema judicial enfatiza as estruturas da sociedade Canela. O chefe tribal está no controle da maior parte do poder político da tribo, enquanto os membros do conselho de anciãos verifica e limita seu comportamento político e agir por direito próprio, com respeito às questões cerimoniais, governando festivais e concedendo prêmios de prestígio a bons artistas. A lei informal de Canela está bem desenvolvida, especialmente com todo o respeito pela manutenção dos casamentos com filhos.

Audiências públicas interfamiliares são frequentemente realizadas para reduzir sentimentos de excitação ou mágoa relacionados a quase qualquer perturbação da paz. O chefe da tribo é o juiz e árbitro final em assuntos legais. Os sistemas de relacionamento terminológicos discutidos sobre a terminologia consanguínea e afim, transmissão de nome, Amizade Formal, Amizade Informal, tecnonímia, o sistema contribuinte-fatiier, termos mortuários, e práticas cerimoniais. Esses sistemas constituem a maior parte dos organização social interpessoal, em contraste com a organização política organização social, em uma tribo na posição dos Canela na sociedade.

O casamento completa a discussão do relacionamento interpessoal ligações. O sistema de parentesco é Crow III em Lounsbury's sistema (Nimuendaju, 1946:351-393), mas "transmissão paralela"equivalências publicadas por Sheffler e Lounsbury (1971:110-112) fornecem mais congruência tanto com o dados empíricos e os correlatos sociais estruturais. Os pontos específicos da vida de um Canela onde as forças de socialização são mais intensas.

"Forças de Socialização"[III.A.3] é dividida em três idades, grupos: crianças, adolescentes, adultos. Ao discutir cada grupo, a ênfase é colocada nas "forças"(isto é, o exterior influências, pressões e facilidades) que (1) restringem ou disciplina (ou seja, limitar), (2) recompensar ou motivar positivamente (ou seja, atrair), ou (3) ativar ou ajudar (ou seja, equipar) o indivíduo para desenvolver nos padrões socialmente desejáveis.

Assim, vejo o indivíduo movendo-se pela vida reagindo a (1) a restrição e forças restritivas, (2) morrem facilitando e recompensando pressões e (3) as ajudas fornecidas e seus próprios habilidades pessoais. A realidade é mais complexa. Esta simplificação foi adotado para fins heurísticos.

(Crocker, 1990) afirma que 75 por cento das observações sobre a socialização de crianças foram feitas nas casas Canela da minha irmã adotiva Tehok e meu irmão adotivo HawmrS e sua esposa, MIT-khwey. Na casa de Tehok, suas várias irmãs geralmente estavam presente com seus

filhos.

Na casa do meu irmão eu poderia assistir as práticas de socialização da mãe do meu irmão, e mais tarde, morrer práticas de suas três filhas adultas e casadas com seus bebês e crianças. Quatro gerações viveram naquela casa. As práticas de socialização na casa do meu adotivo Apanyekra a irmã Pootsen forneceu outra fonte de observação.

Nas três casas de adoção, a faixa etária dos crianças foi desde a amamentação até a conquista do cinturão para meninas e através da internação de Pepye para meninos. Durante meus 22 anos período com die Canela, observei algumas crianças amadurecerem até idade adulta e criar seus próprios filhos.

Não era incomum ver mães e filhas criando seus bebês com idades semelhantes e crianças mais velhas, todas juntas. Oportunidades para observar casualmente o que os idosos eram fazendo para as crianças foram excelentes.

Eu simplesmente sentei em um tapete ou cadeira enquanto comia três refeições por dia, dia após dia, durante anos, e assisti o que estava acontecendo em grandes salas onde muitas atividades estavam ocorrendo. Eu era um dos muitos frequentadores desse tipo quartos, estando inativos, mas comendo e observando.

Era possível fazer anotações diretamente ou falar em um microfone em Inglês sem perturbar a interação familiar. Além disso, eu muitas vezes viajava com famílias inteiras para fazendas, ou para um de mim

outras viagens. Essas viagens eram lentas, durando três dias de um, porque mulheres e crianças demoravam muito tempo preparação para se mover e depois caminhou lentamente. Às vezes eu observo o grupo de viagem e escreveu ou falou notas simples para posterior elaboração.

Observações feitas nesses momentos (enquanto estudar ou viajar) foram frequentemente discutidos em pesquisas assistentes que foram pedir detalhes aos adultos envolvidos para melhorar a nossa compreensão dos factos da situação.

O incidente de socialização foi então elaborado e sua possível variações e parâmetros discutidos em meu assistente de pesquisa conselho de 1960 e novamente em 1964, trabalhei intensamente com um grupo de assistentes de pesquisa que costumavam debater pontos entre si e depois me procurem com a opinião deles em português, depois de ter ouvido o debate deles em Canela.

Embora a socialização nunca mais tenha sido o tema principal da investigação após 1964, reavaliei esse assunto com pesquisas assistentes de vez em quando durante a década de 1970 para aprender mais sobre as tendências e mudanças mais óbvias que eu estava observando.

Isto deve-se presumir, no entanto, que o processo de socialização aqui apresentado vem de exemplos observados em 1959 e 1960 (ou seja, "final da década de 1950"[In.4.f]), a menos que indicado de outra forma, ou a menos que alguma observação da década de 1970 esteja sendo

especificamente contrastou com o período anterior.

ANEXO A – PROJETO DE PESQUISA MESTRADO APÓS QUALIFICAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PRÓ- REITORIA DE PESQUISA, PÓS GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

LETÍCIA LEITE SABOIA RABELO AROUCHA

**ARTE CANELA RAMKOKAMEKRÁ:
POÉTICAS DA RESISTÊNCIA.**

Linha de Pesquisa: LP1 Expressões e processos socioculturais

Orientadora:

Dr.^a Larissa Lacerda Menendez

São Luís - MA

2022

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	2
2 JUSTIFICATIVA	2
3 PROBLEMATIZAÇÃO DO TEMA.....	5
4 OBJETIVOS.....	5
4.1 GERAL:.....	5
4.2 ESPECÍFICOS:	5
5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	5
6 METODOLOGIA.....	7
7 CRONOGRAMA	7
REFERÊNCIAS	8

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a arte do povo Canela Ramkokamekrá. Estão localizados em torno de 70 km ao sul-sudeste da cidade de Barra do Corda, no estado do Maranhão. A principal aldeia Ramkokamekrá tem o nome Escalvado e é chamada pelos moradores de Barra do Corda de “Aldeia do Ponto”.

Como professora de artes o interesse pela diversidade cultural no currículo da Educação Básica e a importância de estudá-la foi despertada ao longo do curso de graduação, principalmente ao perceber o etnocentrismo, quando estudei história da arte. Fui uma aluna que vivenciou a mudança de estrutura curricular do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão e todo esse processo só fortaleceu o que eu já vinha percebendo: a urgência em aprofundar os estudos na história e cultura indígena.

Na vivência docente, essa consciência foi se expandindo, fortalecendo-se à medida que eu ia percebendo como o racismo, os preconceitos são latentes na sala de aula e que a Lei nº 11.645/08 que versa sobre a obrigatoriedade do estudo da história e cultura indígena no estabelecimentos de ensino da educação básica, é um instrumento importantíssimo nas mãos dos professores de artes, história, língua portuguesa para uma educação decolonial, que objetiva libertar da visão eurocêntrica, rompendo com essa perspectiva que só o que foi produzido pelo continente europeu é “civilizado”.

Nesse sentido, nós, os professores de artes que entramos em contato direto com diversas culturas, precisamos refletir sobre a importância dessa lei no combate a diversos formatos que o preconceito se manifesta, seja étnico-racial, religioso, social etc. Quando a Lei nº 11.645/08 torna obrigatório o ensino de diversos aspectos da história e cultura indígena, africana e afro-brasileira, automaticamente confronta uma estrutura de ensino que ao longo dos anos valorizou e estimou a visão de mundo europeia como superior, tornando-a central sobre outras visões de mundo. Para que uma educação antirracista ocorra, é necessário preparar os professores, utilizar metodologias adequadas, bom planejamento de aula, dentre outros fatores.

2 JUSTIFICATIVA

Abbonizio (2013) reflete sobre a importância de se entender a diversidade de contextos sociais de um país. Em meio a essa diversidade, temos o contexto dos povos originários do Brasil: os povos indígenas. Consciente que historicamente os povos indígenas sofrem com os reflexos do período da colonização que persistem até hoje, por isso a

importância de não somente estudar os povos e difundir a importância de conhecê-los, veio a surgir a ideia que norteia a investigação desse trabalho: De que modo a produção artística indígena contemporânea é abordada em sala de aula? Como se apresenta dentro do contexto da Lei nº 11.645/08? Por isso, a escolha do tema se pauta nos indígenas, especificamente os Canela Ramkokamekrá.

Moraes (2015) levanta uma reflexão interessante sobre a Lei nº 11.645/08: por mais que seja óbvio que o Brasil tem uma história composta por várias culturas, para que uma lei obrigando a ensinar essa diversidade? Deveria estar explícito nos currículos escolares. Esses temas não estão contemplados no currículo escolar e houve necessidade da criação de uma lei para mudar esse cenário. Antes da lei, o que sabemos sobre a história, cultura dos povos originários do Brasil? Como é ensinada a produção artística indígena contemporânea na disciplina de artes?

Às artes indígenas contemporânea se entrelaçam as pautas políticas, trazendo reflexões como ancestralidade, tradições, uma arte sendo utilizada como meio de resistência ao apagamento histórico, violências, extermínio. Marques (2018) no artigo sobre as artes indígenas brasileiras e antropologia das artes explica que, a arte, as línguas, as crenças, as narrativas míticas, são mecanismos ideológicos que reforçam a identidade, a etnicidade e, em consequência, a resistência, a dissolução da etnia e que, a surpresa do elemento “indígena” no conceito de arte contemporânea vem de uma falta de reconhecimento por parte do sistema de arte ocidental.

Terena (2020) afirma que os momentos que marcam a arte indígena se conectam com as mudanças sociais, políticas e as lutas pelos direitos constitucionais, elementos presentes nas produções. Naine Terena é uma ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena, que realizou a curadoria da exposição “*Véxoá*”, na Pinacoteca e São Paulo, em 2020. Terena (2020) explica que, as produções contemporâneas são marcadas por outros três momentos anteriores: tentativa de extermínio físico das populações indígenas, a integração dos povos indígenas e a tentativa de apagamento das culturas e das identidades originárias, o maior agenciamento de desejos e existência a partir da constituição de 1988. Terena (2020) reforça que é nesse cenário que as tecnologias da informação e da comunicação vão expandindo a produção artística, tornando-se forte aliado na busca por uma autorrepresentação.

Dinato (2019) descreve a exposição ReAntropofagia como um marco na história da arte brasileira e, também, da arte indígena contemporânea. Pela primeira vez, no Brasil, depois de 519 anos, ocorre uma exposição curada por um indígena e composta somente por

artistas indígenas presentes, contando com a presença de artistas como *Daiara Tukano*, *Sueli Maxakali*, *Jaider Esbell*, *Denilson Baniwa* e *Gustavo Caboco*, como forma de ocupar um território simbólico e hegemônico, os museus e galerias estão sendo ocupados e demarcados por indígenas. O conhecimento sobre os povos indígenas vem através do senso comum, do que a mídia expõe. A arte indígena é vista como primitiva, cheia de estereótipos. O currículo escolar abordando esses conteúdos com professores preparados, estrutura adequada como material didático, metodologias adequadas podem oferecer uma mudança no ensino e novas ressonâncias, além do enfrentamento a preconceitos diversos e valorização dos povos indígenas. Então, partindo dessa premissa essa questão norteia os caminhos que essa pesquisa visa percorrer: conhecer o contexto cultural, social e a produção artística indígena contemporânea e entender de que maneira está sendo abordada em sala de aula.

Gobbi| (2006) levanta uma reflexão sobre a diversidade de povos indígenas e toda a complexidade de sua estrutura cultural, vem à tona a percepção de como esse universo precisa ser conhecido para ser respeitado no nosso país, que a questão indígena é tratada de forma estereotipada e equivocada. A arte indígena contemporânea reforça a dimensão coletiva sobre uma arte e uma atividade compartilhada e partilhada sendo que as produções são realizadas em comunidade e as necessidades diárias, com base e seus alicerces na tradição, ao mesmo tempo que traz uma ruptura, realiza um processo de reflexão e se manifestam como intervenção cultural.

A escolha dos Canela Ramkokamekrá é um recorte, visto que é necessário delimitar o contexto artístico a ser estudado. De acordo com Menendez e Fonseca (2018), os Canela Ramkokamekrá fazem parte do grupo Macro-Jê que habitam o estado do Maranhão, designados vulgarmente como “povos Canela” e habitam diversas aldeias localizadas nas proximidades da cidade de Fernando Falcão. Esses grupos fazem parte do tronco linguístico Macro-Jê, possuem uma organização social com grandes aldeias circulares e organização complexa estabelecida entre diferentes clãs.

À medida que conhecemos a estrutura social, o sistema de crenças, hábitos, todos os aspectos da cultura refletimos sobre a complexidade dessas sociedades, dos povos indígenas e esclarece como nós, os não indígenas desconhecemos o universo, a riqueza desses povos. A Lei nº 11.645/08 é um grande instrumento na mudança desse cenário. Pensar sobre modos de como aplicar de modo que ocorra um avanço efetivo na educação da história, cultura dos povos indígenas é uma ferramenta poderosa nas mãos dos professores para combater violências, preconceitos de diversas formas.

3 PROBLEMATIZAÇÃO DO TEMA

Portanto, a principal problemática da pesquisa perpassa pela seguinte reflexão: De que modo a produção artística indígena Canela Ramkokamekrá está inserida no cenário de arte indígena contemporânea?

4 OBJETIVOS

4.1 GERAL:

Analisar a produção de cestaria indígena do povo Canela Ramkokamekrá.

4.2 ESPECÍFICOS:

- ✓ Conhecer como a cultura dos Canela Ramkokamekrá está inserida no cenário de arte contemporânea através da produção de cestaria;
- ✓ Estudar a produção da cestaria dos Canela Ramkokamekrá, quais os tipos, como se faz e quem faz;
- ✓ Compreender a relações da produção de cestaria com os mitos, rituais, aspectos políticos do (fazer) cestaria;
- ✓ Pesquisar de que modo a cestaria Canela Ramkokamekrá possui relação com a cultura e memória desse povo;

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para alcançar os objetivos expostos acima, cabe refletir o contexto da cultura indígena no Brasil e os processos socioculturais, com o foco nos Canela Ramkokamekrá. Para tanto, teremos, de maneira preliminar, os seguintes autores a fim de embasamento bibliográfico, conforme demonstrado abaixo. Em relação aos estudos etnológicos, o primeiro trabalho de fôlego é o *The Eastern Timbira*, de Curt Nimuendajú (1946), que visitou os Canela seis vezes entre os anos 1928 e 1936. William Crocker (1957) começou sua pesquisa etnológica com os Canela Ramkokamekrá em 1957. Para estudo da arte indígena será utilizado também os seguintes trabalhos: *Suma etnológica brasileira*, *Arte índia* da Berta Ribeiro (1987) e *Darcy Ribeiro* (1987). No campo da Antropologia da Arte: *Arte Primitiva*, Boas (1927); *a Civilização da Palha*, Berta Ribeiro (1980). *Arte Primitiva em Centros Civilizados*, Sally Price, 2000. *Os índios e a civilização* também de Darcy Ribeiro (2017), e referências da antropologia como Godelier (1934), Mauss (1950), Clastres (1978). Outra referência importante sobre arte indígena Canela Ramkokamekrá: as peças do acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.

O trabalho de Rolande (2013), contribui para conhecer a pintura corporal Canela, mostrando toda a complexidade do sistema de crenças. Josinelma Rolande, detalha os significados das pinturas, a relação entre pintar o corpo para o bem-estar de saúde, os materiais utilizados, os rituais, pinturas em crianças. Outro trabalho importante é Oliveira e Rolande (2018) que também aborda sobre o a corporeidade Canela, a relação dos corpos com os alimentos que poluem ou purificam a prática de resguardo e de práticas ritualísticas. Esse trabalho mostra a complexidade social e riqueza a ser estudada dos Canela.

Também sobre arte dos Canela o trabalho de Menendez e Fonseca (2018), explicam que a Pintura Corporal dos Canela Ramkomkamekrá é vista como algo que age sobre os corpos como forma de prevenção de doenças. Sua cultura tem essa forte relação com a saúde, além da questão da beleza como bem estar, definindo-se assim, a escolha desse grupo específico para estudo para entender essa relação entre a corporalidade dos Canela.

Outra referência importante para fundamentação é Feitosa e Menendez (2020) que aborda a Cestaria de palha do buriti elaborada por mulheres Canela Ramkokamekrá, na aldeia Escalvado no município de Fernando Falcão a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre geografia e artes. Menendez (2011) traz uma reflexão sobre a cestaria Paumari e a sua relação com a cultura. Macena (2007), apresenta uma abordagem sobre a trajetória histórica dos Canela Ramkokamekrá, trazendo a reflexão ao longo do tempo até chegar à conjuntura atual.

Sobre o ensino da cultura indígena, Moraes (2015), traz reflexões sobre a Lei nº **11.645/08** como professores e alunos comportar-se-iam em relação a tais conteúdos, já que a história e cultura indígena não se faz isolada das demais lutas dos povos indígenas; as formas de relação com a sociedade abrangente e os contextos históricos que cada povo indígena vivenciou. De que maneira a escola pode trabalhar a temática indígena? De que modo a escola pode ser agente na construção de identidades individuais. Questionamentos importantes que levam o educador comprometido com as questões indígenas a reflexão. Outro trabalho importante é Perinii e Alvarengaii (2021) sobre a Lei nº **11.645/08** nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais do nordeste e sul do Brasil. Russo e Paladino (2014), abordam em seu trabalho uma análise a respeito dos desafios da implementação da Lei nº11.645/08, como o interesse de professores e estudantes na aplicação da lei, algumas limitações nas políticas públicas vista como incapaz de dar conta na formação inicial e continuada de professores, de viabilizar financiamento para produção de livros didáticos, de modo a tornar mais viável a institucionalização da temática indígena dentro das escolas.

6 METODOLOGIA

A pesquisa será bibliográfica com levantamento de dados sobre o atual cenário da produção artística indígena contemporânea, sobre a cultura dos Canela Ramkokamekrá, de cunho qualitativo, explicativa, observando os fatos, procurando interpretar como os fatos ocorrem. Gil (2010) afirma que as características da pesquisa explicativa consistem em aprofundar o conhecimento da realidade porque explica a razão, o porquê das coisas. De acordo com Praça (2015), a pesquisa bibliográfica busca resultados em material já publicado, como por exemplo, livros, periódicos, publicações, imprensa escrita e internet. Essa etapa é de extrema importância para conhecer o contexto que será estudado, a produção artística contemporânea dos indígenas, os processos culturais dos Canela e de que forma esses conteúdos são abordados em sala de aula.

7 CRONOGRAMA

Este projeto de pesquisa tem a duração de dois anos, iniciando em março de 2022 e finalizando em fevereiro de 2024. Apresenta-se na Tabela 1, todas as atividades previstas para sua execução.

Tabela 1: Cronograma das atividades do projeto (Março /2022 a Fevereiro/2024)

ATIVIDADES	ETAPAS			
	2022.1	2022.2	2023.1	2023.2
Integralização dos créditos das disciplinas	X	X		
Levantamento das referências	X	X	X	
Leitura, fichamento e atualização do aporte teórico	X	X	X	
Análise do objeto de pesquisa	X	X		
Reuniões de orientação	X	X	X	X
Redação da Dissertação		X	X	X
Reformulação e adequação da Dissertação			X	X
Qualificação da Dissertação			X	
Análise final do objeto de pesquisa			X	
Redação final da Dissertação			X	X
Entrega da Dissertação				X
Defesa da Dissertação				X

REFERÊNCIAS

ABBONIZIO, Aline Cristina de Oliveira. **Educação escolar indígena como inovação educacional: a escola e as aspirações de futuro das comunidades**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-16122013-153433/publico/ALINE_CRISTINA_DE_OLIVEIRA_ABBONIZIO_rev.pdf. Acesso em: 14 de julho de 2021.

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Mauad Editora Ltda, 2015.

CLASTRES, Pierre. “O arco e o cesto” in **A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de Antropologia Política**. Tradução de Théo Santiago- Rio de Janeiro: Francisco Alves.1978,págs71-89.

CROCKER, William H. 1990. **Canela (Eastern Timbira), I: An Ethnographic Introduction**. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press. Disponível em: https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/1369/SCtA-0033-Hi_res.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 29 de junho de 2021.

DINATO, D. **ReAntropofagia: a retomada territorial da arte**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, V.3, n.3, p.276-284, set.2019.

FEITOSA, Antônio Cordeiro; MENENDEZ, Larissa. ESPAÇO E LUGAR. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 17, n. 1, p. 156-174, 2020.

GIL, Antônio Carlos.1946. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6 ed. São Paulo.Atlas.2017.

GOBBI, Izabel. **A Temática Indígena e a Diversidade Cultural nos Livros Didáticos de História: uma análise dos livros recomendados pelo Programa Nacional do Livro Didático**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos.2006.

GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**.1934 Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2001.

MACENA, João Marcelo de Oliveira. " **Isso é coisa de vocês": os índios Canela e a escola**. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao_221.pdf. Acesso em: 25 de junho de 2021.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Sociologia e Antropologia. Tradução: Paulo Neves. São Paulo. Cosac Naify.2003.

MARQUES, Daiane. **As artes indígenas brasileiras e a antropologia da arte**.2018 Disponível em <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/simposios-artes-visuais>

MENENDEZ, Larissa Lacerda et al. **A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari**. 2011.

MENENDEZ, Larissa; FONSECA, Laiane. **Arte e estética indígena: povos canela ramkokamekrá**. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 4, n. Espec, p. 103-111. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/233161828.pdf>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. Fundação Bienal de São Paulo. **Faz escuro mas eu canto.34º Bienal de São Paulo**.2021.

MOQUÉM, Surari. **Arte indígena Contemporânea**. Museu de Arte Moderna de São Paulo.2021.

MORAES, Renata Figueiredo. **O ensino de cultura e história afro-brasileira e indígena na educação básica: o desafio de professores, alunos e ações governamentais**. História e Perspectivas, Uberlândia jan./jun, 2015.

NINUENDAJÚ, Curt. **The Eastern Timbira**. Berkeley: Univer. of California Press, 1946. 357 p.

OLIVEIRA, Ana Caroline Amorim; ROLANDE, Josinelma Ferreira. " **Corpo forte é corpo bonito**": a construção do corpo Canela. 2018.

PERINII, Janine Alessandra; DE ALVARENGAIL, Valéria Metroski. **História e cultura afro-brasileira nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais do nordeste e sul do Brasil**. Revista Digital do LAV, v. 14, n. 2, p. 337-358, 2021.

PRAÇA, Fabíola Silva Garcia. **Metodologia da pesquisa científica: organização estrutural e os desafios para redigir o trabalho de conclusão**. *Revista Eletrônica “Diálogos Acadêmicos*, v. 8, n. 1, p. 72-87, 2015. Disponível em: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170627112856.pdf. Acesso em: 20 de julho de 2021.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. UFRJ, 2000.

RIBEIRO, Berta G. (Ed.). **Arte índia**. Finep, 1987.

RIBEIRO, Berta Gleise. **A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil**. São Paulo, Edusp, 1980.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2017.

ROLANDE, Josinelma Ferreira. 'Pinta pra ficar bonito': O caráter agentivo da pintura corporal Canela. *Enfoques*, v. 12, n. 1, p. 50-65, 2013.

RUSSO, Kelly; PALADINO, Mariana. **Reflexões sobre a lei 11.645/2008 e a inclusão da temática indígena na escola**. Revista Fórum Identidades, 2014.

TERENA, Naine. **Véxoa: Nós sabemos/curadoria Naine Terena.** Textos Daniel Munduruku... [et al]. São Paulo: Pinacoteca do Estado,2020.