

ARTE GRÁFICA INDÍGENA NA BAHIA, A MARCA DA ALTERIDADE.

Anderson dos Santos Paiva *

INTRODUÇÃO

O grafismo ou a ornamentação gráfica está presente em quase todas as expressões da cultura material das sociedades indígenas na Bahia, muitas vezes de forma a testemunhar um desenvolvimento estético que surge semelhantemente à escrita, através de desenhos que dão forma à uma linguagem particular capaz de identificar desde os rudimentos de uma hierarquia social até as múltiplas funções dos objetos. A contraditória noção de povos “ágrafos” ou sem escrita já não se sustenta, uma vez que tal “linguagem” era compreendida em um domínio interno, onde toda história mítica preservava-se nos traços gráficos presentes na superfície da pele, da palha, da madeira e da cerâmica. Portanto, ao se falar em grafismo, nesta pesquisa, entendam-se todas as qualidades da representação gráfica presentes na cultura dos grupos pesquisados.

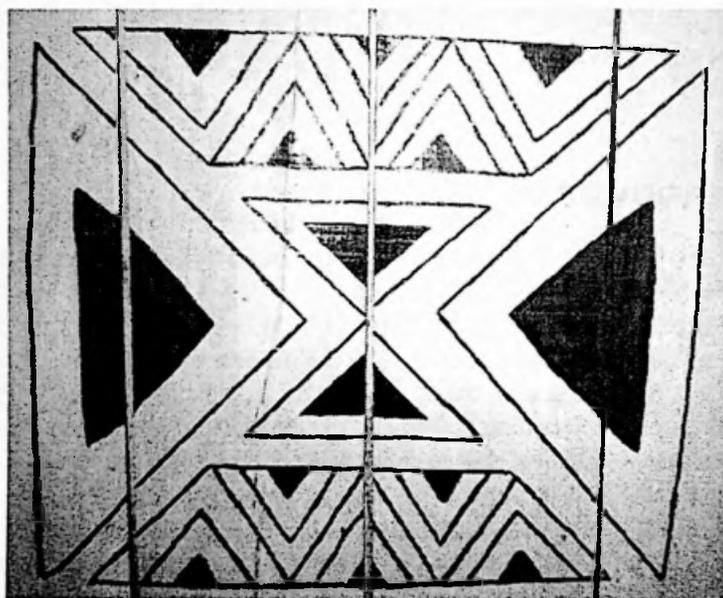
A complexidade de se tratar tal assunto não somente por uma visão antropológica, mas com a sensibilidade inata ao artista, adiciona a amostra apreendida uma carga teórica que tanto comporta mais informações, quanto excluem outras deste nosso debate, pelo que não iremos nos aprofundar em detalhes classificatórios acerca dos grafismos apresentados. Estes para nós, têm como principal importância o fato de serem ao mesmo tempo testemunhas de um passado e indicadores de um futuro, trazendo sobre si todo sentimento do artista indígena que dá forma ao seu grupo.

A realização deste trabalho teve por objetivo a produção de um conhecimento sobre os grafismos e iconografias que registram a memória cultural das sociedades indígenas na Bahia através das amostras dos Kiriri de

Mirandela, dos Tupinambá de Olivença e dos Pataxó Hã Hã Hãe de Caramuru-Paraguaçu de modo a contribuir para compreensão dessa realidade.

A busca do reconhecimento de um corpus gráfico e da singularização dos artistas indígenas também foram parte de nossa motivação, pois é muito comum tomar o particular pelo geral na cegueira que impede de ver o que nessas comunidades é um fato: alguns artistas indígenas destacam-se através do avanço da técnica ou variação temática, e nessa insurreição, alteram também o repertório gráfico da sua comunidade.

Devido a isso, entre outras coisas, preferimos tratar tal cultura material como arte e seus promotores como artistas-artesãos, pois seria injusto negar-lhes um reconhecimento que é dado dentro de seu contexto local, onde já existe a distinção entre o traço e o apuro técnico de cada indivíduo.



Grafismo Pataxó Hã Hã Hãe

OLHAR SOBRE O GRAFISMO

O grafismo indígena e os modos de apresentação tribais sempre despertaram interesses de estudiosos e curiosos ao longo da história. Se considerarmos todo choque cultural ocorrido nos primeiros contatos entre os ameríndios e os portugueses, há de se ter uma clara noção do que tais coisas representaram.

Contudo o que parece ter sido mais perturbador ao olhar europeu foi descobrir que os índios não se viam nus, mas que em si a pintura constituía-se como uma veste cultural, carregada de sentido mítico e apontadores de valores internos. Portanto, esse olhar exótico (ex-ótico) do estrangeiro concentrou-se mais em outros elementos, não permitindo aos mesmos

uma descrição mais minuciosa da pintura corporal e do seu valor dentro destas sociedades.

Alguns relatos, no entanto, forneceram alguma idéia sobre esse problema onde as iconografias ameríndias figuram principalmente como sinais de ligação com entidades maléficas:

"pintar o doente com jenipapo, para que não seja conhecido do diabo, e o não mate."¹

"Nestas 'abusões' estão os fundamentos básicos da magia branca de que fazia parte a cerimônia da pintura com o jenipapo."²

ou como uma denúncia fúnebre sobre a canibalização:

"Os selvagens cantam então, através da noite toda, em volta desta choça. Do mesmo modo pintam o rosto do prisioneiro, e enquanto uma mulher o pinta, cantam as outras."³

Controvérsias à parte, essa visão depreciadora do índio resume a incapacidade do europeu "civilizado" encontrar a alma no índio que o tornaria um ser igual a ele. Seria uma falta grave também deixar de lembrar aqui a grande contribuição dada pelos missionários católicos à ausência de informações detalhadas da cultura desses "povos", uma vez que era proibido até mesmo falar sobre determinados assuntos.

Essas dificuldades, contudo, não ficaram apenas em proibições formais, mas concentraram-se na ânsia de uma ambição maior: destituir o índio de sua pele social, proibindo certas pinturas e ornamentações e incentivando o uso de vestimentas. Fatos como estes ocorreram aqui na Bahia ainda no século XX, quando grupos indígenas do sul do estado foram "pegos no mato" e forçados a abandonarem seus costumes.

É bom considerar que esse processo de exclusão não atingiu apenas uma parte, mas sim o todo de sua cultura, o que também não significa uma perda total, porém, a implicação de valores externos que os afetam até os dias de hoje.

O grafismo indígena está presente na cultura material e na ornamentação corporal através dos suportes da cerâmica, trançado, madeira, pedra e na própria pele. Nestes suportes as representações podem adquirir outras conotações, variando no significado, mas o comum é que cada elemento gráfico permaneça com a mesma interpretação.

Os artefatos destes grupos são classificados como utilitários, decorativos e rituais.

Os utilitários são toda sorte de panelas, potes e tigelas em madeira ou cerâmica, bem como os acessórios de trançados (bolsas, pulseiras e vestimentas).

Os objetos decorativos são principalmente as armas (bordunas, lanças, arcos e flechas), os instrumentos musicais (flauta, maracá) e as figuras antropomórficas e fitomórficas de cerâmica.

Entre os objetos rituais estão pequenos potes de cerâmica, madeira ou cuias, as maracás e cachimbos usados em celebrações internas, no ritual-dança do toré ou em apresentações externas.

Alguns objetos, no entanto, podem ser fabricados com um caráter utilitário e mesmo assim ser encarado como decorativo, ou estar entre as três categorias citadas como no caso do maracá (chocalho), que pode ser feito, tanto com uma intenção decorativa, quanto utilitária ou ritualística. Nisto devemos considerar não o objeto "maracá" como de determinada categoria, mas aquela maracá especificada pela intenção do artista que a elaborou. O motivo gráfico, nestas tribos pesquisadas, adquire então certa independência da função do objeto. Ou seja, a função do motivo e a função do objeto-suporte nem sempre coincidem.

As representações gráficas dos Kiriri, Tupinambá e Pataxó Hã Hã Hãe, são desenhos geométricos compostos por linhas curvas e retas, aplicadas quase sempre por pigmentos vegetais (jenipapo e urucum) ou minerais (tauá e tabatinga).

Os compostos minerais possibilitam uma gama variada de cores (azul, vermelho e amarelo). Já o jenipapo (*Genipa americana*) apresenta um tom negro azulado formado pela extração do sumo da fruta verde, com o acréscimo ou não de cinzas. A tinta de urucum (*Bixa orellana*), de modo semelhante, é feita da maceração da semente.



Pintura corporal Pataxó Hã Hã Hãe

O tauá e a tabatinga (óxidos) são usados principalmente sobre a cerâmica crua ao modo do engobe, fixando-se na peça após a queima. O jenipapo e o urucum são quase que exclusivamente aplicados à pintura corporal e podem apresentar-se associados ou não.

Estes pigmentos são os principais responsáveis pelos grafismos indígenas, pois é na cerâmica e na pintura corporal que se fazem mais presentes. Entre outras formas de expressão gráfica destes grupos está a gravura a ferro quente usada constantemente sobre as armas, os instrumentos musicais, os colares e as pulseiras.



Pintura corporal Tupinambá - Foto Sophia Rocha



Pintura corporal Tupinambá

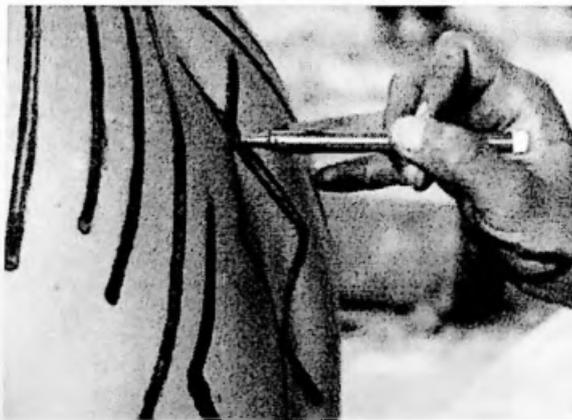
O uso de combinações também é freqüente, de modo que podem ser vistos objetos gravados e pintados, com pigmentos minerais, vegetais ou até mesmo industriais. Esse processo de assimilação de recursos extracultura provoca mudanças a nível técnico-formal que são incentivados, sobretudo, pelo aceleração da produção dos artefatos. A demanda por tais objetos atrelados a essa depreciação estética, é causa da diminuição do tempo gasto na ornamentação e a busca da matéria prima necessária na sua feitura. O artista indígena passa desse modo, ao dilema da produção em série, e, em tal embate, transforma os motivos gráficos em desenhos cada vez mais esboçados que se aplicam de forma descompromissada sobre seus objetos, na substituição de um abstracionismo geométrico por uma simplificação naturalística.

O principal público consumidor deste tipo de produção são os não-índios e fica visível o quanto, devido a isto, alguns artefatos indígenas são ajustados a estes padrões externos.

Entretanto, esses problemas referem-se mais aos objetos de uso decorativo, o que não torna desnecessário uma maior atenção à pintura corporal que também já passa a ser utilizada como mercadoria.

Tais considerações mais do que desapontar só nos faz rever certos conceitos ultrapassados sobre a imagem do índio. Hoje não há como negar o grau de assimilação através da história do contato. A reconstrução dessa identidade indígena é aquela "viajem da volta" (OLIVEIRA, 1992) empreendida com forças renovadas.

A situação vivenciada pelos Kiriri de Mirandela, Tupinambá de Olivença e Pataxó Hã Hã Hãe de Caramuru-Paraguaçu que integram esta pesquisa, não é diferente do que já foi exposto. Devido às situações geográfica, ambiental, social e econômica, estes podem apresentar um corpus gráfico restrito à algumas formas de expressão artesanal, pois a escassez de materiais torna até mesmo inviável a confecção de certos objetos e pigmentos. Nisto algumas representações gráficas podem aparecer em alguns suportes de modo mais freqüente que em outros, atestando essa deficiência.



Pintura corporal Tupinambá - Foto Sophia Rocha

AS DIMENSÕES SIMBÓLICAS DO GRAFISMO INDÍGENA

Entre os Kiriri, Tupinambá e Pataxó Hã Hã Hãe, as representações gráficas podem ser interpretadas da mesma forma que a grande maioria das sociedades indígenas no Nordeste, por terem vivido um processo muito semelhante. Desprovidos de parte significativa das tradições e impedidos de vivenciar sua cultura, foram obrigados a (re) elaborar padrões comportamentais de modo que falar sobre determinado assunto pode tomar a dimensão do segredo e do sagrado.

Entre os Kiriri isso é quase uma regra que, assim como outras, seguem as três palavras de ordem: “paciência, obediência e amor”.

Poucos de seus artistas-artesãos falam sobre o repertório gráfico que utilizam e quando são solicitados a entrar em detalhes, dizem que tais perguntas devem ser direcionadas ao pajé ou ao cacique. Essa dimensão já não existe entre os Tupinambá e os Pataxó Hã Hã Hãe, que não têm a figura do pajé de modo tão marcante, possibilitando-os falarem abertamente sobre seus motivos gráficos. Os diferentes modos de existir ou não, abertura sobre tal tema dentro destas sociedades caracterizam a dimensão sagrada ou pública dos elementos gráficos.

Os grafismos indígenas operam principalmente no campo atemporal, aparecendo, por vezes, como um mecanismo de afirmação étnica. Em muitas dessas sociedades não é comum o uso diário da pintura corporal e até mesmo em celebrações internas não se vêem grande número de pessoas pintadas (com exceção do caso Tupinambá). A pintura corporal assume uma atitude política reivindicatória que transparece durante as retomadas de áreas invadidas, a pressão aos órgãos públicos e/ou em grandes manifestações.

Os motivos podem diferenciar-se em uma distinção que não implica uma regra: o preto (jenipapo) geralmente é envolvido por um sentido estético e o vermelho (urucum) é mais relacionado à luta. Porém, nas grandes concentrações, é natural ver pessoas com pinturas de ambas as cores, quase que complementando-se. O que distingue a pintura de “luta” de uma pintura “despretensiosa”, é o objetivo com que foi elaborada, pois quase não há diferenças entre os motivos representados.

A forma geométrica é em si a essência dos grafismos indígenas que surgem de combinações de linhas ritmadas. Estes simbolismos representam para eles a ancestralidade, como uma herança a ser preservada, no que acreditam reproduzir o que era feito antes. Mas o papel do artista-artesão indígena de hoje já não é o mesmo e como não há restrições que limitem a criação, estes produzem repertórios próprios, formando variantes de “formas matrizes”. Buscas nesse sentido têm sido feitas principalmente pelos Tupinambá de Olivença, mas como chegar a tal denominador sem um consenso?



Pintura facial Tupinambá - Foto Sophia Rocha

No que se refere aos grafismos indígenas não é tarefa fácil encontrar interpretações unânimes. Aquele que executa o desenho dá o significado que pode ser objetivo ou subjetivo. Remetem sempre a elementos da fauna e/ou da flora, raramente a uma idéia de unidade, de autonomia cultural. São símbolos de alteridade que determinam quem é índio ou não-índio.

Nesta etnogênese onde o que vale é a busca da identidade, estas sociedades reformulam e põem à mostra toda qualidade daquilo que os tornam índios num movimento interno que rompe seus limites, levando a mensagem para sociedade nacional. Os níveis de aculturação passam à relevância, seus múltiplos sentidos abandonam a carga pejorativa para dar lugar ao crescimento nas esferas política, econômica e social deste estado de vivência.

CONCLUSÃO

O grafismo das sociedades Kiriri (Mirandela), Tupinambá (Oliveira) e Pataxó Hã Hã Hãe (Caramuru-Paraguaçu) aproximam-se no contexto formal e na temática, correspondendo a padrões estéticos cujos significados geralmente não se alteram na aplicação sobre suportes diferenciados. Os artistas responsáveis pela pintura corporal são, no geral, professores e os responsáveis pela ornamentação da cerâmica, do trançado e dos outros objetos são lavradores que não fazem diferenciação de gênero na atividade artesanal, muito embora seja atividade de predominância feminina.

Encarados como abstrações ou simplificações de elementos naturais nem sempre possuem uma interpretação coletiva, pois é comum surgirem de repertórios individuais. Entretanto, não se afastam muito na forma, constituindo-se em variantes de motivos determinados pela comunidade que

funcionam como elementos básicos de composição. Essas figuras geométricas compõem um corpus gráfico formado por padrões situados no contexto amplo do coletivo caminhando para implantação de marcas tribais, como símbolos de alteridade, definidoras de uma cultura diferenciada.

A frequência dessas variantes gráficas pode atestar um maior ou menor grau de liberdade frente a modelos da tradição, como também o grau de aculturação e assimilação de elementos extracultura. A preferência por tal forma ou técnica pode sofrer influências externas através do valor econômico de subsistência ou de restrições ambientais através da ausência de componentes necessários à fabricação de tintas, cestos, armas ou cerâmicas.

O grafismo indígena na Bahia, tão esquecido ao longo desses anos, serve para apontar indícios de contatos interétnicos e intertribais na difusão de elementos gráficos que ressignificam-se em novos formatos. A busca de um sentido comum é o maior desafio a ser enfrentado, mas há um caminho natural a ser percorrido dentro de cada realidade.

Quanto às origens destas representações gráficas e da fidelidade às formas tradicionais, o mais certo é que esses grupos étnicos que hoje reescrevem suas histórias têm em si uma cultura dinâmica onde podem operar quaisquer transformações, algo totalmente cabível dentro de um processo de autonomia cultural.

NOTAS

- * Bacharel em Artes Plásticas e mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista de iniciação científica do programa PIBIC/FAPESB e atua como consultor do projeto Arte Indígena na Bahia da Escola de Belas Artes - UFBA. E-mail: andersonspaiva@hotmail.com
- ¹ MAMIANI, In: SARMENTO, Paulo. *Atitudes e representação diante da morte*, 1996. p. 193
- ² SIQUEIRA, Baptista. *Os Cariris do Nordeste*, 1978. p. 101
- ³ STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. p. 180

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Os Kariris de Mirandela: estudo sobre um grupo indígena diferenciado*. Salvador: Centro de estudos baianos-UFBA. 1987.

MAMIANI, P. Luiz Vincencio. *Arte de gramática da língua brasílica da nação Kiriri*. Lisboa, 1699.

OLIVEIRA, João Pacheco de. "A viagem de volta: reelaboração cultural e horizonte político os povos indígenas no nordeste." In: *Atlas das terras indígenas do Nordeste*. Coord. Jurandyr Carvalho Ferrari Leite. Rio de Janeiro: PETI, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ, 1992.

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2000. 200 p.

RIBEIRO, Berta G. Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SIQUEIRA, Baptista. Os Cariris do Nordeste. Rio de Janeiro: Editora Cátedra. 1978.

STADEN, Hans. Viagem ao Brasil. Tradução de Alberto Lofgren. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988. 209 p.

VIDAL, Lux (org.). Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 296p.