

A arte rupestre no estado de Roraima: subsídios teóricos para uma arte-educação eticamente crítica

Rock art in the State of Roraima: theoretical subsidies to an ethically critical art-education

Wallace Rodrigues

Resumo

Este artigo tenta dar subsídios teóricos para uma melhor compreensão de que a arte rupestre brasileira deve ser utilizada no campo da arte-educação por seu caráter não somente de produção cultural nacional, mas também por seu valor ético em relação às populações indígenas e seus fazeres estéticos. Aqui busco uma análise pela via da antropologia estética para concluir sobre a importância crítica e pedagógica desta forma de arte ancestral nacional.

Palavras-chave

Arte rupestre, Roraima, arte-educação.

Abstract

This article aims to offer theoretical subsidies to a better understanding that Brazilian rock art must be studied in the art-education field not just as a national cultural production, but also because of its ethical value in relation to the indigenous peoples and their aesthetics production. Hereby I look for an analysis via the aesthetic anthropology to conclude about the critical and pedagogic importance of this ancestral form of national art.

Keywords

Rock art, Roraima, art-education.

1. Introdução

“A arte é um signo, um objeto, algo que nos sugere a realidade do nosso espírito.” (Antoni Tapiés).

A arte rupestre¹ no estado de Roraima começa a aparecer no cenário intelectual brasileiro como um novo tópico de estudo cultural dos antigos habitantes deste Estado, que teriam sido, provavelmente, os antepassados dos índios que hoje habitam em Roraima². Poucos são, ainda, os estudos sobre esta produção estética de desenhos em paredes de pedras e cavernas e de baixos-relevos cravados nas rochas roraimenses. Os sítios mais conhecidos se encontram na reserva Raposo Serra do Sol, na reserva São Marcos e na Pedra Pintada, entre outros lugares.

Os pesquisadores acreditam que tais trabalhos tenham sido produzidos entre 6000aC e 2500aC³. Também, não se sabe ao certo quantos sítios arqueológicos de interesse estético existem no Estado, apesar de alguns pesquisadores já terem cadastrado uma boa parte dos sítios, outros ainda trabalham neste cadastramento.

Os historiadores, antropólogos e arqueólogos são alguns dos estudiosos interessados nessa forma de vestígios culturais abundantes no Estado de Roraima, porém, não encontrei, em minha pesquisa para este artigo, nenhum historiador da arte que mostrasse interesse nessas obras de arte pré-históricas. Assim, para o campo da arte pré-histórica, acredito que a importância do entendimento iconográfico e iconológico desses trabalhos deve motivar a busca pelas informações de como viviam os povos que criaram tais obras e o que eles queriam transmitir, objetivando, ainda, valorizar essas produções estéticas enquanto herança cultural estadual e nacional e proteger estes sítios arqueológicos.

A Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (Lei 9394/96, mais conhecida como LDB), em seu artigo 26-A, orienta os professores das áreas de educação artística, literatura e história brasileiras a trabalharem com o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena, resgatando as contribuições destes grupos na formação da sociedade nacional. Assim, este artigo tenta levantar hipóteses plausíveis que poderiam auxiliar arte-educadores a utilizarem a arte pré-histórica encontrada no Estado de Roraima como conteúdo educativo para o ensino da arte nas escolas e para a conscientização sobre a preservação de nossa memória material.

Pensando na direção de valorizar essas produções estéticas indígenas, vejo que as escolas colocam-se como o lugar mais propício para o incentivo à curiosidade provedora de conhecimentos sobre tais obras nacionais de arte primitiva e para a discussão sobre a preservação desses trabalhos. Portanto, partindo das fotos dos próprios desenhos e relevos⁴ feitas por Ari Silva como objetos de reflexão, gostaria de considerar alguns pontos sobre tais obras estéticas que poderiam ser pensados, aprofundados e trabalhados na área da arte-educação.

¹ Neste artigo refiro-me à “arte rupestre” também como “arte primitiva” ou “arte pré-histórica”, enfatizando o caso específico do Estado de Roraima, onde a arte rupestre foi produzida por populações indígenas anteriores à colonização, os “sobreviventes” do Neolítico, e que não conheciam a escrita. No entanto, esses grupos que produziram dita arte rupestre foram, provavelmente, os ascendentes dos atuais indígenas do Estado, o que faz com que os conceitos “arte rupestre” e “arte primitiva” estejam intimamente relacionados. É difícil separar estes conceitos em se tratando das “artes indígenas”, porque tanto a “arte rupestre” de Roraima quanto a “arte primitiva” produzida ainda hoje são parte da complexa gama de “estilos” que englobam a arte indígena brasileira. Também, de forma alguma as palavras “primitiva” e “pré-histórica”, neste texto, se referem a uma visão evolucionista das culturas dos povos indígenas brasileiros.

² Grupos Macuxi, Tau-repang, Ingarikó, Wapixana, Waimiri-Atroari, Yanomami, Wai-Wai e Yekuana/Moin-gong.

³ De acordo com reportagem Área de 40 km em Roraima tem 55 sítios arqueológicos com arte rupestre do site [globo.com](http://g1.globo.com/) na página: <http://g1.globo.com/>

⁴ Ver várias fotografias da reportagem Área de 40 km em Roraima tem 55 sítios arqueológicos com arte rupestre, do site globo.com, feitas por Ari Silva.

Começando o embasamento teórico sobre a arte primitiva, uso aqui uma passagem de Boris Wiseman e Judy Groves (1997), explicando as teorias do antropólogo Lévi-Strauss sobre a utilização de um sistema de signos na arte primitiva. Sistema esse que se assemelha a uma linguagem, nesse caso, a uma linguagem visual própria do grupo cultural que a produziu:

Lévi-Strauss opõe dois conceitos de obra de arte: como um sistema de signos e como representação mimética. Esses conceitos designam dois amplos caminhos abertos ao artista. O primeiro, ele diz, é característico da arte das culturas primitivas, o segundo da arte Ocidental na sua forma clássica. A característica distintiva da arte primitiva é que ela não almeja REPRESENTAR coisas (da forma como uma fotografia o faz), mas SIGNIFICAR as coisas, da mesma forma que a linguagem. (WISEMAN e GROVES, 1997, p.104). Tradução livre.

Assim sendo, o possível sistema de signos formado pelos desenhos e relevos roraimenses talvez compusesse as primeiras expressões visuais⁵ dos homens primitivos desta área do Brasil.

Pesquisas nos sítios arqueológicos do parque da Serra da Capivara, no município de São Raimundo Nonato, no Estado do Piauí, um dos lugares com sítios arqueológicos mais estudados do país, revela que o homem primitivo brasileiro desta área se expressou com motivos distintos: um naturalista, que se caracterizava, principalmente, pela representação de figuras humanas, de animais e cenas de caça; e um geométrico, de formas mais abstratas e com a utilização de pontos, linhas, círculos e outros signos geométricos.

Os motivos naturalistas presentes nos sítios do Piauí aparentam ser bastante anteriores aos motivos geométricos roraimenses, como nos mostra esta passagem do arqueólogo e antropólogo George Nash (2009), da Universidade de Bristol, em seu texto Serra da Capivara: America's oldest art? (Serra da Capivara: A arte mais antiga das Américas?):

A arte⁶ está sendo datada de por volta de 25.000 anos atrás, enquanto um pequeno número de eminentes especialistas em arte primitiva em rochas estão propondo uma data ainda mais anterior – talvez tão anterior quanto 36.000 anos atrás. (NASH, 2009, p.41).

Assim sendo, podemos observar que a apurada geometrização dos desenhos e relevos primitivos roraimenses somente reforça a análise destas formas imagéticas como signos, com um valor iconológico que nós ainda não conhecemos, porém, que somente pode ser conhecido através da pesquisa arqueológica, antropológica, estética e histórica apuradas.

Essas imagens criadas pelos “artistas” primitivos remetem a um sistema relacional de signos ao qual somente eles tinham acesso, daí nossa dificuldade em analisá-las. Também, poderíamos deduzir, através dessa geometrização de formas, que as pessoas que criaram esses trabalhos passavam por “seu período neolítico”, período marcado pela criação de cerâmica e de outros

⁵ Com “expressões visuais” gostaria de referir-me, neste ponto do texto, aos desenhos e pinturas.

⁶ A arte da Serra da Capivara.

artefatos utilitários e pela plantação para sustento do grupo.

Uso aqui uma passagem do arte-educador Alcidio M. de Souza (1970), onde ele aponta a fragilização do mito como forma de explicação do mundo na época neolítica como uma das possíveis causas para a geometrização na arte primitiva. Esse apreço pela geometrização também pode ser visto na arte rupestre roraimense:

Impossibilitados de organizar seus temores e anseios de modo a projetar-se ideologicamente em mitos, foram buscar no abstracionismo a tradução para essa crise mitológica. O geometrismo também se impôs pelo fato de melhor apresentar um esquema que simbolizasse a uniformidade das atitudes sociais e a aceitação das convenções, as quais começam, então, a aparecer numa organização social que iniciava sua integração. (SOUZA, 1970, p.46).

Essa transição de um estilo naturalista para um estilo geométrico (também chamado de abstrato, estilização ou esquematização) do artista pré-histórico representou, também, uma mudança em relação à maneira como ele e seu grupo viam o mundo, para além das mudanças tecnológicas alcançadas por essas pessoas. Uso aqui uma passagem do historiador da arte Fritz Baumgart (1994) onde ele ressalta a importância dessa mudança no estilo de representação estética dos povos primitivos do naturalismo para o que ele chama de estilização:

...a estilização é um sinal de fases pré-históricas tardias. Pode ser observada em desenhos em rochas já por volta do fim do Paleolítico, nos quais aparece o homem na caça, na luta ou em danças rituais. A transição do naturalismo para a estilização pressupõe reflexões mentais que possuem, como únicas, a possibilidade de abstração. Esse fenômeno representou um passo decisivo na evolução do homem. (BAUMGART, 1994, p.7).

Também José Alvarez Lopera e José Manuel Pita Andrade (1995) tratam do tema da passagem do naturalismo ao geometrismo, que eles chamam, com muita propriedade, de “fenômeno de esquematização”:

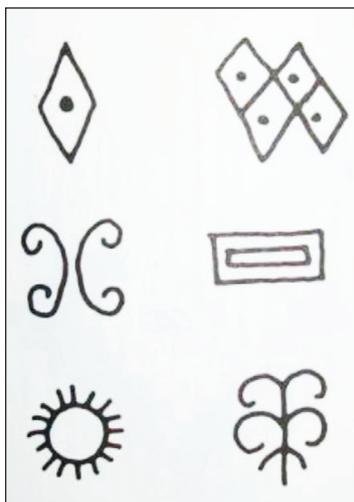
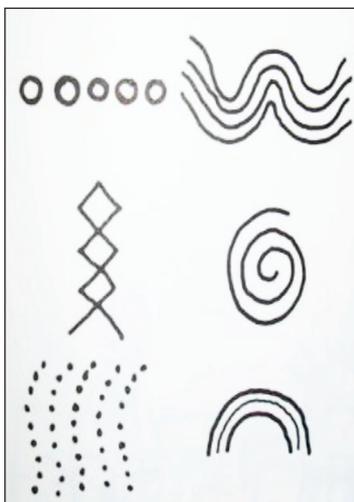
Quando o homem aprender primeiro a recolher vegetais, depois a cultivá-los, quando conseguir domesticar animais, quando já não depender da caça, desaparecerá o naturalismo da representação. Produzindo um fenômeno de esquematização que conduzirá a imagens-símbolo, à expressão da ideia, do conceito das coisas, já não das próprias coisas, coincidindo com o advento de uma visão mais intelectualista e menos vitalista da realidade, de uma concepção dual do mundo e na crença de outro mundo. (LOPERA e ANDRADE, 1995, p. 20).

Outro importante dado para este artigo são as pinturas de mãos em positivo encontradas nas paredes das rochas da região da reserva Raposa Serra do Sol. Talvez tenham sido estas marcas as primeiras formas de pintura desses povos antepassados. Uso, mais uma vez, uma passagem de Lopera e Andrade

⁷ “O abade Bruel codificou as culturas do Paeolítico superior – que abrangem um período que compreende entre o ano 30.000 e 9.000 a.C. – em três grandes ciclos: aurinaciense (hoje desdobrado em duas culturas diferentes, a aurinaciense propriamente dita e a perigordienne, e que abrange desde o ano 30.000, com criações como a estatuinha conhecida como Vénus de Willendorf ou as manifestações parietais da cova de Gragas, até o 20.000, em que se podem datar as pinturas de Lascaux), solutrense (cujo testemunho mais antigo remonta-se ao 18.700), e madaleniense (que alcança desde o 15.000/13.000 até ao 9.000 a.C.)” (LOPERA e ANDRADE, 1995: p. 20). Toda essa periodização se refere à arte rupestre europeia.

(1995) para dar mais informações sobre estas marcas de mãos, do continente europeu, e técnicas de trabalho. Provavelmente os indígenas brasileiros teriam utilizado os mesmo ou ainda outros materiais para pintar suas marcas de mãos. O trecho abaixo serve, no entanto, para exemplificar o ponto de discussão sobre as imagens de mãos em Roraima:

[...] o homem do ciclo aurinaciense⁷ pôde dispor de uma gama reduzida de cores: o ocre e o vermelho procediam das argilas; para o negro utilizava-se o carvão ou o óxido de manganês raspado das paredes das covas; como aglutinante utilizavam-se gorduras ou sangue de animais. Também deve-se adjudicar ao aurinaciense, na maior parte dos casos, as marcas de mãos que, em positivo ou negativo, aparecem em grandes quantidades em covas como a de Gargas – chegou-se a contar aqui mais de duzentas – ou Tibiram. No primeiro caso, aquele em que aparece a marca positiva da mão, a marca produziu-se ao apoiá-la, cheia de tinta, sobre a parede; no segundo, em que a mão aparece como uma marca virgem rodeada de tinta, obteve-se o resultado apoiando a mão contra a parede e soprando sobre ela e ao seu redor com um canudo cheio de tinta. Às vezes, o significado dessas mãos parece estar em relação com ritos mágicos do tipo propiciático. (LOPERA e ANDRADE, 1995, p. 21-22).



Figuras 1 e 2 - Alguns signos ideográficos dos indígenas Barasâna da Colômbia.

⁸ Chamam a si mesmos de Hanera. Vivem nos igarapés Tatu, Komeya, Colorado e Lobo, afluentes do Pira-Paraná, e no próprio Pira-Paraná, na Colômbia. Encontram-se, também, vivendo na bacia do Uaupés, no Brasil. Há registro de 36 subdivisões deste grupo. Fonte: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/barasana/print>

Reichel-Domatoff em seus estudos junto aos índios Barasâna⁸ da Colômbia, nos diz que este pesquisador descobriu que existe um sistema gráfico tradicional de signos ideográficos herméticos, sintéticos e mais “abstratos” produzidos por este povo e cuja decodificação só se torna possível à luz da narrativa mítica. (RIBEIRO, 1989, p. 70). O interessante desta descoberta de Reichel-Domatoff para este artigo é exatamente sobre a coleta de desenhos que este pesquisador nos fornece. As Figuras 1 e 2 mostram alguns desses signos ideográficos dos Barasâna.

Agora, compare as Figuras 1 e 2 com a Figura 3, com imagens encontradas nos

Porém, foi nos escritos da antropóloga Berta Ribeiro que, trabalhando intensivamente com as produções estéticas dos indígenas brasileiros, que encontra algumas chaves para as interpretações hipotéticas desses sistemas de signos com formas abstratas encontrados na arte primitiva do Estado de Roraima. Ela nos informa que estes motivos geométrizados derivam, provavelmente, da técnica do trançado da cestaria (RIBEIRO, 1989, p.71). As variadas criações de cestaria dos atuais grupos indígenas de Roraima poderiam reforçar esta hipótese.

Além disto, Berta Ribeiro, falando sobre as descobertas do pesquisador

sítios arqueológicos de Roraima e verifique a semelhança dos signos⁹. É necessário dizer que ambos os grupos fazem parte da região cultural do “Norte Amazonas” (RIBEIRO, 1989, p. 143).

Os pesquisadores tentam conhecer e explicar essas imagens geométrizadas, buscando a interpretação ideográfica e ideológica desses signos, suas relações e seus mecanismos de produção e existência. Utilizo aqui uma passagem de Berta Ribeiro (1989) onde ela esclarece como essas formas aparentemente abstratas e geométricas se referem a um sistema de significação complexo de um específico grupo indígena, porém este sistema era também conhecido e reconhecido pelas outras tribos da área:

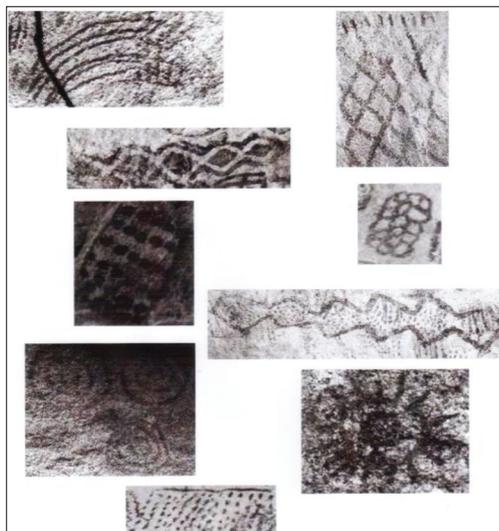


Figura 3 - Detalhes de desenhos rupestres no estado de Roraima, retirados das fotos de Ari Silva.

Desde muito cedo, os antropólogos que estudaram a arte indígena procuram inferir o significado semântico de padrões ornamentais qualificados, à primeira vista, por um observador desavisado, como geométricos ou abstratos. Na verdade, a representação estilizada, principalmente no caso da cestaria (derivada da técnica imposta pela matéria-prima e pelo sentido de simetria e ritmo), reproduz metonimicamente¹⁰ os elementos definidores do motivo que se deseja retratar. A forma do peixe é insinuada por seu contorno losangular; a da cobra, por sua sinuosidade ziguezagueante; a do quelônio¹¹, pelas manchas quadriculadas do seu casco; ao passo que a onça é representada pelas manchas do couro. Contudo, embora ocorra a reiteração de um mesmo padrão no âmbito tribal e no contexto mais amplo de uma área de aculturação entre diversas tribos, a exemplo do alto Xingu, a interpretação do motivo ornamental pode não ser idêntica. (RIBEIRO, 1989, p. 70-71).

As imagens de arte primitiva em Roraima foram produzidas, possivelmente, como parte de rituais mágicos ou místicos. Talvez fossem signos com referências a seres sobrenaturais ou ações cotidianas que o homem do tempo não pudesse explicar, mas nenhuma dessas especulações, ainda, pode ser confirmada. Utilizo aqui uma passagem do importante pintor, escultor e poeta Antoni Tapiés (1995) sobre os aspectos profundamente místicos que norteiam a criação artística ainda hoje:

O sentimento artístico assemelha-se realmente ao místico. Nesse sentido, Bertrand Russell¹² considera que há uma espécie de misticismo que nos pode ensinar um elemento de sabedoria que não é acessível por outros meios. E que a investigação cauta e paciente da verdade por meio da ciência pode ser fomentada e alimentada por este mesmo espírito de

⁹ Também, é importante informar que cabe-me, neste artigo, como historiador da arte e arte-educador, mostrar que as imagens roraimenses estão abertas a relações com outras imagens, e que poderiam relacionar-se com muitas outras mais, já que se pode buscar e enriquecer o conhecimento intelectual sobre estes grupos através destas relações. Não posso aqui analisar o profundo sentido destas imagens escolhidas, já que isto exigiria uma pesquisa extremamente ampla e longa das produções materiais estéticas dos povos que vivem na região cultural do Norte Amazonas, e toda essa informação não caberia em um artigo. Porém, deixo aos pesquisadores que se dedicam mais profundamente a estes estudos a análise destes trabalhos, e aos estudantes e professores a liberdade de imaginar relações e sistemas que façam com que a arte rupestre roraimense seja fonte instigadora de conhecimento e criatividade.

¹⁰ Metonímia – Ato linguístico de emprego de um termo no lugar de outro, havendo entre ambos estreita afinidade ou relação de sentido. (Nota não existente no texto original).

¹¹ Quelônios – Também chamados de Testudíneos. Grupo de animais répteis de que fazem parte as tartarugas (quelônios marinhos e de água doce), os jabutis (quelônios terrestres) e os cágados (quelônios de água doce). (Nota não existente no texto original).

veneração em que o misticismo vive e se move. Este sentimento (quase indefinível) parece-me fundamental para um artista. É como um sofrer a realidade, um ser continuamente hiper-sensível para tudo quanto nos rodeia, tanto para o bem quanto para o mal, para a luz ou para a escuridão. (TAPIÉS, 1995, p. 7-8).

Portanto, é possível dizer que a arte rupestre sempre esteve relacionada às esferas sobrenaturais, ao que o homem não podia explicar somente com palavras. Essas imagens e relevos nas rochas mostram o que a força da oralidade nas culturas indígenas brasileiras não pode dar conta de expressar. Uso aqui uma passagem de H. W. Janson e Anthony F. Janson (1996) para reforçar essa estreita relação dos povos primitivos com o sobrenatural expresso por meio de suas criações artísticas:

¹² Bertrand Russell (1872-1970) foi um filósofo e matemático britânico. Trabalhou em várias áreas do conhecimento, incluindo educação, história, lógica, entre outras.

Sua preocupação¹³ não é com o mundo visível, mas com o mundo invisível e inquietante dos espíritos. Para a mente primitiva, todas as coisas são animadas por espíritos poderosos – os homens, os animais, as plantas, a terra, os rios e lagos, a chuva, o vento, o Sol e a Lua. Todos esses espíritos tinham que ser apaziguados, e cabia à arte propiciar-lhes as moradias adequadas, “aprisionando-os” dessa forma. (JANSON, H. e JANSON, A, 1996, p.18).

¹³ A preocupação da arte primitiva.

Também o filósofo Walter Benjamin, em seu conhecido texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1936, acreditava que a arte primitiva estava associada ao aspecto ritual mágico, que lhe conferia uma aura, o que já não acontecia com as obras produzidas nos anos 1930, “era da reprodutibilidade técnica” (época de várias mudanças tecnológicas importantes para o homem moderno), como cito aqui:

¹⁴ “Autodenominam-se Umukomasã. Habitam principalmente o Rio Tiquié e seus afluentes Cucura, Umari e Castanha; o Rio Papuri (especialmente em Piracuara e Monfort) e seus afluentes Turi e Uruçu; além de trechos do Rio Uaupés e Negro (inclusive cidades da região). Existem aproximadamente 30 divisões entre os Desâna, entre chefes, mestres de cerimônia, rezadores e ajudantes. Este número pode variar segundo a fonte. Os Desana são especialistas em certos tipos de cestos trançados, como apás grandes (balaços com aros internos de cipó) e cumatás.” A produção especializada de cestaria constitui um aspecto importante da identidade grupal Desâna. Fonte: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/barasana/print>

No começo, era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então, trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua aura, quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. Em outras palavras: o valor de unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor utilitário. (BENJAMIN, 1936, p. IV).

Portanto, toda imagem é produzida com uma finalidade, e os “artistas” primitivos que produziram esses desenhos e relevos também deveriam ter um público alvo em mente. Essa “negociação” entre obra e espectador trazia à tona os significados dos trabalhos. Assim, imagens são criadas, codificadas, para que alguém as possa interpretar, alguém que conheça os códigos a que se referem. Como informou Berta Ribeiro sobre as imagens criadas pelos índios Desâna¹⁴, “A expressão é individual, mas a ideia é coletiva; isto é co-participada por todos os Desâna e por outras tribos da área...” (RIBEIRO, 1989: p. 69). Ou seja, todos os Desâna conhecem os códigos de interpretação das imagens e de seus significados ideológicos, o que os habilita a reconhecer o sistema de signos e a compreender estas imagens.

Sobre compreender as imagens, uso aqui uma passagem de Marita Sturken e Lisa Cartwright (2001) acerca da leitura das imagens hoje em dia, porém que serve para reforçar as ideias de Lévi-Strauss sobre o sistema de signos da arte primitiva, em um processo que ultrapassa momentos históricos, mas que permeia a vida cultural humana, vida esta cheia de signos a serem decifrados:

Imagens são produzidas de acordo com convenções sociais e estéticas. Convenções são como sinais de trânsito rodoviário; nós temos que aprender seus códigos para que eles façam sentido; os códigos aprendidos por nós se tornam naturais para nós. Assim como reconhecemos o significado da maioria dos sinais de trânsito quase imediatamente, nós vemos, ou decodificamos, imagens mais complexas quase instantaneamente, prestando pouca atenção a nosso processo de decodificação. (STURKEN e CARTWRIGHT, 2001, p.25). Tradução livre.

Assim, aprender os códigos para a leitura de imagens e interiorizá-los significa alfabetizar-se visualmente, entendendo esse conjunto de códigos e suas relações como uma forma de linguagem comunicativa.

Compreender imagens requer conhecer as convenções culturais dos grupos que as produziram. Portanto, a alfabetização visual é função importante da escola atual, onde uma arte-educação crítica e coerente deve ser praticada. A arte-educadora Ana Mae Barbosa (1995) nos informa da urgência de prover os estudantes com um aparato visual crítico forte:

Nosso problema fundamental¹⁵ é a alfabetização: alfabetização letral, alfabetização emocional, alfabetização política, alfabetização cívica, alfabetização visual. (BARBOSA, 1995, p. 63).

Ainda na mesma linha de pensamento:

Sonegação de informação das elites para as classes populares é uma constante no Brasil, onde a maioria dos poderosos e até alguns educadores acham que esta história de criatividade é para criança rica. Segundo eles, os pobres precisam somente aprender a ler, escrever e contar. O que eles não dizem, mas nós sabemos é que, assim, estes pobres serão mais facilmente manipulados. (ibidem, p. 64).

Por isto, partindo deste papel da arte-educação como mecanismo de formação visual e crítica, coloca-se como urgente, não somente a alfabetização visual dos estudantes, mas, também, a valorização ética dos sistemas visuais que nos são negados pelas mídias, como no caso das imagens, de ontem e de hoje, produzidas pelos indígenas nacionais.

O ensinar acerca da arte rupestre brasileira, neste caso específico, deve fazer com que alunos e professor se coloquem em uma posição que Paulo Freire chama de “epistemologicamente curiosos” (FREIRE, 1997, p. 96), que seria uma curiosidade de como funcionam os mecanismos do aprender, desafiando o aluno a pensar, instigando o aluno a questionar para continuar pesquisando,

¹⁵ Aqui Ana Mae se refere especificamente à situação brasileira.

a trabalhar na sua mesma curiosidade.

Para além do trabalho sobre a descoberta visual da arte indígena nacional, a desvalorização da cultura indígena durante o longo período colonial, e que ainda persiste de várias formas em nossa sociedade, nos mostra que é necessário revalorizar as criações artísticas dos nossos povos originais e mostrar suas contribuições para a sociedade nacional. Uso aqui uma passagem do pós-colonialista indiano Homi K. Bhabha (2003) para mostrar o valor do objeto artístico nessa revalorização cultural pretendida:

O valor da arte não está em seus alcances transcendente mas na sua capacidade de tradução; na possibilidade de mover-se entre meios, materiais, e gêneros, cada vez marcando e remarcando as fronteiras materiais da diferença; articulando “lugares” onde a questão da “especificidade” é ambivalente e complexamente construída. (BHABHA, 2003, p. 439). Tradução livre.

Desta maneira, a arte-educação deve tomar como tema a arte indígena brasileira e a revalorização do índio na sociedade nacional, incentivando os alunos a terem uma posição ética em relação às culturas indígenas. Este é o primeiro passo em direção ao respeito ao indígena e às suas produções materiais e imateriais. Utilizo, novamente, Paulo Freire (1997) para nos esclarecer este ponto:

O mundo da cultura que se alonga em mundo da história é um mundo de liberdade, de opção, de decisão, mundo de possibilidade em que a decência pode ser negada, a liberdade ofendida e recusada. Por isso mesmo a capacitação de mulheres e homens em torno de saberes instrumentais jamais pode prescindir de sua formação ética. (FREIRE, 1997, p. 62).

Por conseguinte, a arte deve assumir papel transformador na escola e na sociedade, papel este que tem que basear-se nos conteúdos a que sua área se refere, no nosso caso, à arte rupestre do Estado de Roraima, e na formação ética dos cidadãos. Assim, os professores de arte podem fazer com que seus alunos tenham contato, de valor crítico (ético e estético) com a arte rupestre brasileira já no começo do curso, como forma de iniciá-los no respeito pela cultura e patrimônio do “diferente”.

Portanto, a arte-educação já não pode tomar para si somente a tarefa de transmissão de conteúdo estético, mas deve abranger questões culturais e éticas, com o objetivo de fazer com que os alunos se sintam curiosos para pesquisarem mais a fundo. Os estudantes devem ter a possibilidade do contato aproximador com os povos indígenas nacionais através de suas imagens artísticas, cultura material e imaterial, pois, como diz a cultura popular, “uma imagem vale mais que mil palavras”.

Os alunos devem ter meios de conhecer a vitalidade das criações dessas

culturas indígenas para ajudar a preservar o que ainda existe delas e para tentar resgatar e fomentar as manifestações que, aparentemente, estavam perdidas, ou melhor dizendo, esquecidas ou cobertas.

Também, não podemos esquecer que, enquanto exercício prático, a proposta de aprendizagem triangular¹⁶ de Ana Mae Barbosa (1995) serviria muito à esta proposta de educação através da arte rupestre roraimense. Coloco aqui a proposta do pintor catalão Joan-Josep Tharrats (1995), dentro do mesmo pensamento da aprendizagem triangular, sobre o poder da interação do artista plástico e de sua obra com o público escolar e da importância da discussão e da reflexão sobre as obras de arte:

O artista necessita o contato com a sociedade. A escola é o lugar ideal para iniciar-se nessa confrontação. As primeiras atividades expressivas alcançarão mais vigor se forem acompanhadas com raciocínios e discussões. Deve-se somar as próprias experiências com as dos outros. Através da expressão artística pode-se transformar o sentido das coisas, vendo-as não como elas são, mas como desejaríamos que fossem. (THARRATS, 1995, p. 15).

Assim, para facilitar este contato dos estudantes com a arte rupestre roraimense o Museu Integrado de Roraima (MIRR), em Boa Vista, expõe algumas reproduções desses trabalhos. Assim sendo, os alunos poderiam visitar o museu para ter acesso a essas obras sem a necessidade de locomoverem-se para os sítios arqueológicos onde os desenhos se encontram. Contudo, a ida ao museu deve ser instigante e trazer questionamentos sobre esta forma de arte e os modos de vida dos grupos indígenas de ontem e de hoje. Ainda, a visita deve ter conteúdo ético de revalorização desses povos originais brasileiros, onde o museu pode cumprir seus importantes papéis de informador e aproximador de culturas.

Concluindo, sugere-se pensar que a arte-educação somente pode lidar com a causa da revitalização das culturas indígenas roraimenses através da interdisciplinaridade, integrando conceitos dos ramos da história, sociologia, filosofia, artes, arqueologia, e de muitas outras áreas de estudo; e através da educação integral, buscando enriquecer a característica pluridimensional do ser humano, objetivando um cidadão eticamente crítico. A educação através da arte deve ser o foco de uma educação analítica, reflexiva, ética, crítica e de criação.

Referências

BHABHA, Homi K. Postmodernism/Postcolonialism. In: NELSON, Robert S. e SHIFF, Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: Aprendizagem Triangular. In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, v.01, n.02, p. 59-64. jan./abr. 1995.

BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

¹⁶ Ana Mae Barbosa define a Metodologia Triangular, que originalmente ela chamou de Triangulação Pós-Colonialista do Ensino da Arte, como que baseada nos pilares da "...criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização histórica..." (BARBOSA, 1995: p. 62), não necessariamente nesta ordem. A ligação às teorias pós-colonialistas se pode notar pela inserção da análise da obra em seu contexto histórico e os questionamentos que tal inserção levanta.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, 1936.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei no 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JANSON, H. W. e JANSON, ANTHONY F. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPERA, José Alvarez e ANDRADE, José Manuel Pita. História Geral da Arte: Pintura I. Madri: Ediciones del Prado, 1995.

NASH, George. Serra da Capivara: America's oldest art?. In Current World Archaeology, número 37, 2009, p. 41-46.

RIBEIRO, Berta G. Arte Indígena, Linguagem Visual. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

SOUZA, Alcidio M. Artes plásticas na escola. Rio de Janeiro: Bloch Editores: 1970, 3a. edição.

STURKEN, Marita e CARTWRIGHT, Lisa. Practices of looking: an introduction to visual culture. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TAPIÉS, Antoni. A prática da arte. In: LOPERA, José Alvarez e ANDRADE, José Manuel Pita. História Geral da Arte: Pintura I. Madri: Ediciones del Prado, 1995, p. 7-8.

THARRATS, Joan-Josep. A arte como necessidade permanente. In: LOPERA, José Alvarez e ANDRADE, José Manuel Pita. História Geral da Arte: Pintura I. Madri: Ediciones del Prado, 1995, p. 9-17.

WISEMAN, Boris e GROVES, Judy. Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology. Cambridge: Icon Books Ltd, 2000.

Sobre o autor

Mestre em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios (2009) e Mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea (2007), ambos títulos pela Leiden Universiteit (Holanda). Licenciado Pleno em Educação Artística (1999) pela UERJ.

E.mail: walacewalace@hotmail.com