

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ- UNIFESSPA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS TERRITORIAIS E
SOCIEDADE NA AMAZÔNIA**

SABRINA PADILHA DE MENEZES

**CULTURA ESTÉTICA INDIGENA HÍBRIDA: Uma abordagem
interdisciplinar acerca da pintura corporal *Parkatêjê***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Interdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Phd. Alexandre Silva dos Santos Filho

Marabá, 2016.

SABRINA PADILHA DE MENEZES

**CULTURA ESTETICA INDIGENA HÍBRIDA: Uma abordagem
interdisciplinar acerca da pintura corporal Parkatêjê**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, em fase de aprovação pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Phd. Alexandre Silva dos Santos Filho
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará /UNIFESSPA/PA
Orientador

Prof. Dra. Hildete Pereira dos Anjos
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará / UNIFESSPA/PA
Avaliador do Programa

Prof. Phd. José Walter Nunes
Universidade de Brasília/UnB/DF
Avaliador convidado

Marabá, 26 de agosto de 2016.

*Aos meus pais, Jesus e Maria, por me dar a vida e me ensinar a ser o que sou;
Aos meus filhos, Julie, Pedro e Thauany, por serem os amores pelo qual segue o meu viver;
À meu esposo, Renato Jr, por me trazer felicidade, paz e prazer em viver;
Ao cacique Tomprãmre Jõpaipaire Krôhônrenhum (in memorian), que me ensinou que a vida
é bela e merece ser vivida com sabedoria, fé e serenidade;
minha gratidão e dedicatória.*

*Aos meus irmãos e amigos pelo carinho e apoio;
Ao meu orientador Alexandre Silva dos Santos Filho por ter me guiado nessa pesquisa e me
ensinado, com muito carinho e disposição, o que significa a beleza e a arte;
Aos Professores da banca examinadora, Hildete Pereira dos Anjos e José Walter Nunes, pelo
carinho, apoio e acréscimos valiosos com esse estudo;
À Capes que apoiou esta pesquisa;
E, especialmente, aos Parkatêjê, por terem me recebido em suas vidas, me ensinando sobre
suas belezas e sabedorias, as quais para sempre levarei comigo por onde estiver;
Meus agradecimentos.*

RESUMO

MENEZES, Sabrina Padilha de. CULTURA ESTÉTICA INDÍGENA HÍBRIDA: Uma bordagem interdisciplinar acerca da pintura corporal Parkatêjê. *Dissertação de mestrado*. (Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia). Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2016.

A pesquisa envolve os conhecimentos das áreas da história, antropologia, filosofia e arte. Implica uma investigação à procura do entendimento sobre a relação da pintura corporal *Parkatejê* com a educação e cultura dessa comunidade indígena, que tem a arte e a estética como mantenedoras das sabedorias que promovem a organização social do grupo. Busca-se então, investigar a pintura corporal *Parkatêjê* para pensar a relação que ela tem com a cultura e a educação desse povo que vive no interstício do tradicional com o moderno, entre o urbano e a floresta. A fim de apontar as dimensões das fronteiras culturais entre cultura indígena e cultura não indígena que se entrelaçam na tradição da pintura corporal *Parkatêjê*, não apenas como ponto de contraversão às grandes narrativas que definiram por muito tempo e ainda continuam à influenciar a imagem estereotipada dos “índios do Brasil”; mas também, como reflexão sobre os significados do desenvolvimento que tem constituído mudanças drásticas tanto para a diversidade cultural quanto para biodiversidade da maior floresta húmida do mundo. Para tanto, utilizamos uma metodologia interdisciplinar que além de pensar o objeto de estudo acerca de diferentes áreas dos conhecimentos científicos também fez uso da oralidade dos sujeitos que vivem na prática o fenômeno da pintura corporal *Parkatêjê*, junto de observações de campo realizadas acerca da fotoetnografia onde expõe o olhar do pesquisador sobre a realidade vivida na cultura e educação desse povo. Compreende-se que nos últimos séculos as tradições indígenas se deslocaram em grau e número, mas como a tradição é um instrumento da cultura a qual não é imóvel, já que atua de acordo com o tempo, espaço e pessoas nela inserida, a tradição continua há existir embora seja diferente dos tempos passados. A pintura corporal faz parte de uma encenação estética, filosófica, social e histórica à medida que envolve a cíclica de rituais, a transformação da poética, do grafismo e da estética corporal. Uma vez que essas conjunturas estão diretamente relacionadas com a cultura e educação dos *Parkatêjê*, pois a pintura corporal exercita, educa e constrói os valores culturais que conduzem as identidades dos sujeitos que compõem essa forma de organização social que se constrói com a estética e arte.

Palavras-chave: Cultura estética indígena; Hibridismo cultural indígena; Pintura corporal *Parkatêjê*.

ABSTRACT

MENEZES, Sabrina Padilha de. INDIGENOUS CULTURE ESTETICA HYBRID: An interdisciplinary planking about Parkatêjê body painting. Masters dissertation. (Graduate Program in Territorial Dynamics and Amazon Company). Federal University of South and Southeast of Pará, Marabá, 2016

The research involves the knowledge of the areas of history, anthropology, philosophy and art. It implies an investigation in search of the understanding on the relation of the corporal painting Parkatejê with the education and culture of this indigenous community, Which has art and aesthetics as maintainers of the wisdoms that promote the social organization of the group. The aim is to investigate Parkatêjê body painting in order to think about the relationship it has with the culture and education of this people living in the interstice of the traditional with the modern, between the urban and the forest. In order to point out the dimensions of the cultural boundaries between indigenous culture and non-indigenous culture that intertwine in the tradition of the body painting Parkatêjê, not only as a point of contraversion to the great narratives that have defined for a long time and still continue to influence the stereotyped image of the " Indians of Brazil "; But also as a reflection on the meanings of development that has constituted drastic changes both for cultural diversity and for biodiversity of the world's largest rainforest. In order to do so, we used an interdisciplinary methodology that besides thinking the object of study about different areas of scientific knowledge also made use of orality of the subjects who live in practice the phenomenon of body painting Parkatêjê, together with field observations made about the photoethnography where Exposes the researcher's perspective on the reality lived in the culture and education of this people. It is understood that in the last centuries the indigenous traditions have moved in degree and number, but as the tradition is an instrument of the culture that is not immobile, since it acts according to the time, space and people in her inserted, the tradition continues There is existing though it is different from past times. Body painting is part of an esthetic, philosophical, social and historical scenario as it involves the cyclicity of rituals, the transformation of poetics, graphics and body aesthetics. Since these conjunctures are directly related to the culture and education of the Parkatêjê, because body painting exercises, educates and builds the cultural values that drive the identities of the subjects that make up this form of social organization that is built with aesthetics and art.

Palavras-chave: Indigenous aesthetic culture; Indigenous cultural hybridity; Body painting *Parkatêjê*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. A resistência do hibridismo cultural.....	78
Figura 2. Desenho da Pintura do gavião.....	86
Figura 3. Desenho da pintura da arara.....	87
Figura 4. Desenho da pintura da lontra.....	88
Figura 5. Desenho da pintura da arraia.....	89
Figura 6. Desenho das pinturas dos peixes.....	90
Figura 7. A pintura corporal da <i>Pán</i> (arara).....	91
Figura 8. A pintura corporal da <i>Xexeteré</i> (arraia).....	92
Figura 9. Pintura corporal do <i>Hak</i> (Gavião).....	93
Figura 10. Pintura corporal do <i>Tep</i> (peixe surubim).....	95
Figura 11. Pintura corporal da <i>Têti</i> (lontra).....	96
Figura 12. A velha corrida de tora.....	98
Figura 13. O velho arco e flecha.....	99
Figura 14. A nova corrida de tora.....	100
Figura 15. Descascar a castanha e preparar os alimentos é também tarefa de homens.....	101
Figura 16. O arco e flecha é também das mulheres, já que o caminho se faz entre o alvo e seta!	102
Figura 17. Entre graça e beleza nasce a pintura de <i>Kwyiapa</i>	104
Figura 18. A beleza livre dos <i>meprekrê</i>	105
Figura 19. O divino jenipapo.....	106
Figura 20. O divino urucum.....	107
Figura 21. Arte que vem de berço.....	108
Figura 22. Arlene, aquela que busca a perfeição das formas da pintura corporal.....	109
Figura 23. O vermelho que dá a vida dos <i>Pêp</i>	110
Figura 24. O vermelho que dá a vida das <i>Kwyi</i>	111
Figura 25. Alimentando a tradição.....	112
Figura 26. O futuro da cultura estética indígena híbrida.....	113
Figura 27. <i>Paxê</i> , aquela que pinta com o orgulho de ser índia.....	114
Figura 28. A assinatura das artistas da pintura corporal <i>Parkatêjê</i>	115
Figura 29. A bela tradição <i>Krahô</i> em visita aos <i>Parkatêjê</i>	116

Figura 30. Iara, aquela que exprime a beleza nas formas vivas da pintura corporal..	117
Figura 31. A ambivalência do carvão: Do deslocamento da tradição à resistência da mesma.....	118
Figura 32. O grande encontro Timbira que se enuncia na festa do <i>Krôhôkrenhum</i> ...	119
Figura 33. A resistência da tradição: O jacaré está de volta.....	120
Figura 34. O vai e vem da tradição.....	121
Figura 35. <i>Jônjaxôre</i> , aquela que busca a sutileza da pintura corporal.....	122
Figura 36. O passado que ainda vigora na tradição corporal indígena.....	123
Figura 37. Porque “índio” é aquele que vive como tal.....	124
Figura 38. Belezas do hibridismo cultural indígena.....	125
Figura 39. A beleza livre da pintura corporal <i>Parkatêjê</i> híbrida I.....	126
Figura 40. A beleza livre da pintura corporal <i>Parkatêjê</i> híbrida II.....	127
Figura 41. A beleza livre da pintura corporal <i>Parkatêjê</i> híbrida III.....	128
Figura 42. A beleza livre da pintura corporal <i>Parkatêjê</i> híbrida IV.....	129
Figura 43. A resistência da tradição da beleza aderente.....	130

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 TEMA E ANDAMENTO.....	19
2.1 Razão E Sensibilidade: Eis o Lugar de Onde Nasce a Beleza.....	20
2.2 Notas Para Pensar o Significado de Cultura.....	28
2.2.1 Entre a Forma que Há na Vida e a Vida que Há na Forma a Educação Media às Culturas Estéticas.....	34
2.3 O Significado de Arte.....	37
2.3.1 Quem És Tu, Arte Indígena?	43
2.4 O Contexto do Colonialismo e a Ascensão do Hibridismo Cultural Como Forma de Compreensão Sobre as Identidades Pós-coloniais	48
3 VIDA NA FLORESTA: OLHAR, VER E DESCOBRIR.....	61
3.1 História dos Povos indígenas do Brasil: Um Panorama Político-cultural.....	62
3.1.1 História dos Gaviões <i>Parkatêjê</i>	71
3.1.2 O outro lado da história: Reflexões acerca das narrativas de resistência dos <i>Parkatêjê</i>	75
3.2 A busca do Conhecimento Interdisciplinar sobre a Pintura Corporal <i>Parkatêjê</i>.....	79
4 CULTURA ESTÉTICA INDÍGENA HÍBRIDA EM QUESTÃO.....	84
4.1 A Pintura Corporal <i>Parkatêjê</i>: Parâmetros Simbólicos Zoomórficos.....	85
4.1.1 A Pintura Corporal <i>Parkatêjê</i> Pós-colonial.....	91
4.1.2 Expressão Corporal <i>Parkatêjê</i> : Da Infância A Velhice.....	113
4.2 Cultura Estética Indígena Híbrida à Luz da Pintura Corporal <i>Parkatêjê</i>.....	130
5 CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIA.....	152
ANEXO	158
APÊNDICE.....	160



*Que a força do medo que tenho
não me impeça de ver o que
anseio[...]
porque metade de mim é o que eu
grito mas a outra metade é silêncio.
Que a música que ouço ao longe
seja linda ainda que tristeza [...]
porque metade de mim é partida
mas a outra metade é saudade.
Que as palavras que eu falo
não sejam ouvidas como prece e
nem repetidas com fervor
apenas respeitadas como a única
coisa que resta a um homem
inundado de sentimentos
porque metade de mim é o que
ouço
mas a outra metade é o que calo.
[...] e que essa tensão que me
corrói por dentro seja um dia
recompensada, porque metade de
mim é o que penso mas a outra
metade é um vulcão.[...]
Que a arte nos aponte uma
resposta
mesmo que ela não saiba e que
ninguém a tente complicar porque
é preciso simplicidade pra fazê-la
florescer [...]
E que a minha loucura seja
perdoada
porque metade de mim é
amor e a outra metade
também.
(Oswaldo Montenegro)*

1 INTRODUÇÃO

Trata-se de uma pesquisa de caráter interdisciplinar que envolve os campos da história, antropologia, filosofia e arte. O estudo ocorre acerca da pintura corporal *Parkatêjê*, a qual pertence à cultura indígena que vive na tocaninidade do cenário amazônico paraense. A ideia que discorre em tocaninidade diz respeito ao conjunto de signos linguísticos e psíquicos que são produzidos material ou imaterialmente pelas populações que vivem em torno do rio Tocantins¹, e com ele se constituem enquanto tocaninidade.

Compreende-se que tocaninidade é um conceito que abarca o universo das culturas; as quais, segundo Coll (2002) estão diretamente relacionadas com o meio político, econômico, geográfico, social e histórico que as circunda, já que cultura é toda a criação humana e por isso é política, economia, sociedade, geografia, arte e ciência. Embora a cultura não seja uma categoria homogênea uma vez que envolve uma diversidade de criações humanas, dispõe de um atributo universal quando se trata a questão de que as culturas são criações que se constroem acerca do humano, do divino e/ou o cósmico.

Em Bhabha (2010) encontra-se a afirmativa de que uma cultura nunca é igual a outra assim como nunca é pura quanto às suas propriedades, ou seja, ao mesmo tempo em que as culturas possuem um caráter particular porque são fruto do tempo e espaços que são criadas, não deixam de ser criações que foram enunciadas pelo encontro de diferentes culturais, isto significa que não existe cultura que nunca tenha tido contato com outras diferente de si.

Nestes encontros inatos da história da humanidade, ocorre a interpelação de diferentes signos, significados e significantes que passam a transformar, mesmo que em diferentes graus, aquilo que vinha sendo cultivado, isto é a tradição nunca é fixa e pura. Uma cultura sempre se relaciona com outras, direta ou indiretamente as culturas interagem uma com as outras e assim dão luz à elementos que deslocam as tradições criando novos seguimentos às

¹ O rio é um elemento importante no modo de produção cultural presentes neste território. Além de ligar a Amazônia ao Planalto Central, foi em torno dele que a cidade Marabá, atualmente grande polo industrial, se constituiu. Conquanto, os primeiros habitantes não foram os colonizadores e sim os índios Tu'ka Tins, aos quais não existem mais. Foram dizimados ao longo do processo de exploração e urbanização.

culturas que surgem no e com o encontro das diferenças culturais; esse processo é chamado por Bhabha (2010) como hibridismo cultural.

Há de se considerar o hibridismo cultural como universo essencial nas histórias das humanas. Porém, o autor alerta para o problema de que o hibridismo cultural só pode ser percebido se os sistemas de hierarquização das diferenças culturais forem desestruturados. Com isso, é dever do pesquisador aprender a descortinar a verdade em prol de investigações que não pode ser somente vista por teorias ou discursos preparados, pré-dados por seguimentos culturais que buscam cultivar ideologias colonialistas, as quais tentem a promover sistemas hierárquicos onde os que estão no topo da hierarquia usufruem dos privilégios que vem da exploração daqueles que compõem a base da cadeia social hierarquizada. Investigar as identidades culturais por aquilo que elas têm a contar e não por aquilo que se deseja afirmar sobre elas é uma tarefa do pesquisador comprometido com a descoberta em si de novos conhecimentos, mesmo que não sejam tão novos assim.

Em Schiller (2002) parte-se então do princípio de que o estado de humanidade se cultiva nas culturas estéticas, as quais se constroem acerca de educações que educam a racionalidade junto com a sensibilidade, isto é o que o autor chama de educação estética. A dificuldade para essa aplicação é que as educações que vigoram no mundo ocidentalizado estão focados na fragmentação do estado de humana, pois têm como essência o cultivo da racionalidade onde a sensibilidade é deixada de lado. Os conhecimentos e saberes que são ensinados nas culturas ocidentalizadas não ultrapassam os limites da teoria, pois não usam as qualidades sensíveis em que os seres humanos são capazes de ir além do discurso e por intermédio da imaginação sentir, provar, ouvir e ver aquilo que a racionalidade pura não consegue perceber.

Diante do exposto, esta pesquisa vislumbra conhecer uma das diferentes culturas indígenas que ainda existem na Amazônia brasileira dos dias atuais, e que ao longo do tempo, vem sendo desconsiderada pelas educações racionalistas. Os *Parkatêjê* são povos que vivem na tocaninidade amazônica paraense antes da chegada dos colonizadores europeus do séc. XV; atualmente, convivem entre a tradição indígena e o moderno da cultura ocidentalizada, entre a floresta e o urbano, o velho e novo. Assim, suas tradições se constroem de modo híbrido já que há um cruzamento evidente de diferentes culturas, as quais resultam em novas identidades culturais indígenas que não são mais como antigamente e nem por isso deixam de ser.

Por essa razão, busca-se investigar a pintura corporal *Parkatêjê* para pensar a relação que ela tem com a cultura e a educação desse povo que vive no interstício das fronteiras

culturais; a fim de apontar as dimensões das interpelações entre cultura indígena e cultura não indígena que se entrelaçam na tradição da pintura corporal *Parkatêjê*.

Nesse universo, há de se considerar que o deslocamento da tradição se dá mediante relações intersubjetivas que estão em constante andamento e que envolvem elementos sensíveis e crenças culturais da realidade da pintura corporal dessa cultura indígena. Ainda há a necessidade de compreender as culturas indígenas tem formas de educação diferente que as do mundo “ocidentalizado”, uma vez que nas educação indígenas a razão e sensibilidade são cultivadas no ato de aprender e saber, tudo deve ser experimentado para ser aprendido pois a sensibilidade se faz evidente com a experiência. Nesta organização social não há hierarquias entre os valores e conhecimentos que advém da razão ou da sensibilidade, eis porque o conhecimento é fruto do sentir e pensar, pensar e sentir, ou seja, da ligação entre razão e sensibilidade. Isto significa que não basta ver, ouvir, sentir ou provar os fenômenos da vida, é preciso pensar, para adquirir o entendimento sobre os mesmos; por outro lado, não basta pensar, se não ver, ouvir, sentir ou provar jamais poder-se-á o entendimento em si.

Parte-se então da hipótese de que a cultura indígena *Parkatêjê* vive naturalmente a cultura estética e, por conseguinte, a pintura corporal é o seu artefato primitivo² que educa, disciplina, exercita e constrói sua identidade; mas pelo fato de que na atualidade o grupo convive entre o passado e o presente, entre os signos de diferentes culturas, acredita-se que sua cultura é estética e híbrida. Interessante notar essas questões, não apenas como ponto de contraversão às narrativas colonialistas que definiram por muito tempo, e ainda continuam a definir, a imagem estereotipada dos “índios do Brasil”, mas também, como reflexão sobre os significados do desenvolvimento amazônico que tem constituído mudanças drásticas, tanto para a diversidade cultural quanto para a biodiversidade da maior floresta húmida do mundo.

A intenção de investigar a cultura *Parkatêjê* por intermédio das suas próprias histórias e memórias vem, primeiramente, da percepção de que as culturas indígenas ao longo do tempo foram marginalizados como culturas indignas de sabedoria, já que são sempre pensados acerca da imagem estereotipada onde seus saberes e conhecimentos são desconsiderados. Os *Parkatêjê*, além disso, são considerados “índios” que perderam sua indigenidade, pois usam tecnologias e objetos que o comércio e a indústria exportam para as suas territorialidades, tanto culturais quanto geográficas. Nesse universo, muito pouco se sabe sobre a história da cultura indígena e, mais ainda, pouco se sabe sobre os *Parkatêjê*, eis

² Não buscamos o termo para apontar um pensamento evolucionista onde primitivo implica atraso cultural, já que a palavra é utilizada nessa conjuntura para representar a ideia de algo que se perfaz em tempos remotos do passado distante dessa cultura milenar, a qual é denominada como *Parkatêjê*.

porque quem apresenta a identidade cultural dessa cultura indígena é o discurso do Outro, ou seja, do não indígena, ou melhor, do colonizador estrangeiro e nacional que de alguma forma chegou as regiões da Amazônia brasileira.

Em se tratando do cenário nacional, o discurso que discorre sobre as identidades indígenas é ainda mais preocupante e prejudicial, uma vez que “índios” são vistos como sujeitos oportunistas, ladrões, preguiçosos sem grandes sabedorias, entre outros adjetivos pejorativos que possam justificar a realidade de vê-los nas calçadas das cidades, vendendo seus artefatos que não são valorizados pelos não-índios. Nesse universo urbano as mulheres e os homens indígenas, com suas crianças famintas e chorosas, cansados e desiludidos, ficam implorando a compaixão daqueles que cultivam os ideais de fraternidade e, por isso, quando passam deixam-lhes pequenas moedas, ou melhor, esmolas para sanar o descaço.

Por outro, nas regiões de campo ou de mata, onde as culturas indígenas podem viver mais livremente, o agronegócio e as indústrias avançam cada vez mais em nome de um tal desenvolvimento que desconsidera os limites da natureza e das culturas locais, entre elas as indígenas. Por assim ser, a cultura *Parkatêjê* é um objeto de estudo plausível para descortinar as verdades e refletir sobre sabedorias que são pouco conhecidas. Entende-se que investigar a cultura indígena em seu contexto histórico, filosófico, sociológico e antropológico por meio da pintura corporal *Parkatêjê* possibilita pensar os saberes que o colonialismo excluiu da história da diversidade cultural brasileira.

Na perspectiva antropológica, Ribeiro (1995) afirma que os povos indígenas têm a propensão de produzir belezas sendo que a arte³ não está separada do trabalho, pois tudo o que essas populações produzem tende a manifestar uma atração estética perceptual, em virtude de que tudo é feito com perfeição, milimetricamente calculado e intensamente embelezado. É a vontade de beleza o que está em jogo; desde o nascimento até a morte os sujeitos indígenas produzem seus rituais, suas sabedorias, seus objetos materiais e imateriais em torno da estética. Assim, pois, a pintura corporal *Parkatêjê* expõe o belo o qual, na visão filosófica de Schiller (2002), é o conhecimento dado pela racionalidade sensível que advem da autonomia da sensibilidade junto da autonomia da racionalidade. Para o autor o belo está no universo subjetivo pois parte sempre do contexto e da individualidade da pessoa, ao mesmo tempo é objetivo pois educa, exercita e dá luz a racionalidade sensível.

³ O conceito será tratado no próximo capítulo, na sessão que trata sobre o significado da arte. No entanto, expomos aqui que o termo é usado pelo autor para definir toda a produção humana que é realizada acerca da criatividade, de modo que não é um trabalho mecânico.

Se a beleza remete ao entendimento que brota do uso da sensibilidade e racionalidade ao mesmo tempo, o corpo humano é o veículo propulsor do belo, pois essa relação se afirma porque dispomos de sentimentos, emoções, sensações, percepções e pensamentos que se apresentam por meio dos sentidos. Logo, para entender é preciso perceber a visão, o paladar, o toque, o olfato e a audição daquilo que está posto no fenômeno onde a racionalidade floresce para que a sensibilidade deixe de ser domínio das forças da natureza para se tornar autonomia na sua própria força sensível. (SCHILLER, 2002). Nessa perspectiva, percebe-se que a arte corporal *Parkatêjê* apresenta imagens visuais que vinculam a sabedoria desse povo frente ao contexto físico, cósmico, material e imaterial das territorialidades que os rodeiam, tanto geográfica quanto cultural. É nessa dimensão que os *Parkatêjê* definem os elementos de suas pinturas corporais, as técnicas, os materiais utilizados e os saberes estabelecidos.

De fato a arte está no cotidiano dos povos indígenas, sendo que o corpo humano expõe códigos que sintetizam os valores e as percepções dessas culturas, a arte corporal indígena traduz o permanente que se afirma nas tradições das imagens da pintura corporal. Por outro lado, seu processo de elaboração é reinterpretado pela técnica e pelo uso dos materiais que são (re)significados conforme o deslocamento das suas fronteiras culturais e socioterritoriais. Bhabha (2010) expõe que todo novo elemento que é introduzido em um contexto social promove o deslocamento dos saberes e das tradições culturais sem que, com isso, as mesmas deixem de existir.

Nesse pano de fundo, investigar a pintura corporal *Parkatêjê* mediante sua dimensão histórica, sociológica, antropológica, filosófica e artística exige o uso de uma abordagem interdisciplinar que abarque as relações transversais e multilaterais que envolvem a temática. Por isso, busca-se nos estudos da estética a compreensão sobre o que implica arte e beleza de ser humanidade; assim, pois, os pressupostos teóricos schillerianos apontam a relevância de pensar a problemática da acerca da dicotômica da natureza humana, na qual as dimensões entre razão e sensibilidade se relacionam, em sentido de complementaridade para cultivar o estado de humanidade.

Para pensar a questão das ambivalências exteriores, isto é as relações do Eu com o Outro que denota a identidade cultural de uma pessoa, busca-se os saberes do pós-colonialismo⁴ de Homi Bhabha (1949-2010); isto porque, na atualidade, os *Parkatêjê* se inserem em um cenário de pós-colonização, onde a liberdade das suas tradições é cercada pela

⁴ O termo será tratado no segundo capítulo desta pesquisa, na sessão que trata o colonialismo, hibridismo cultural e pós-colonialismo.

demanda do colonizador que tem no urbano e na indústria suas fontes de alimentação cultural. Nesse contexto social, os *Parkatêjê* dos dias atuais envolvem-se em um contexto de pós-colonialismo que infringe suas sabedorias, delimita sua liberdade, transforma suas tradições e faz do estereótipo a força da marginalização cultural da sua identidade indígena. Por outro lado, o grupo constrói estratégias para resistir à dominação e conseguir cultivar sua cultura. As tradições mais relevantes aos *Parkatêjê* continuam sendo cultivadas em festividades denominadas como “jogos da cultura”, é nesse universo que as experiências se fazem presentes como instrumentos de educação estética.

Entende-se que para descolonizar os regimes de conhecimentos é necessário romper com a tendência de identificar o problema isoladamente das esferas transversais e multidimensionais que envolvem a construção do mesmo. Diante disso, o presente estudo encontra barreiras na conjuntura teórica do objeto da pesquisa, uma vez que o conceito sobre a pintura corporal *Parkatêjê* não dispõe de estudos que abarquem a dimensão multilateral em que a cultura, educação, estética e arte são esferas indispensáveis para o entendimento da mesma. Percebe-se que a pintura corporal indígena vem sendo estudada pela polarização da arte ou da antropologia, por isso há que buscar os conteúdos, as técnicas e os saberes que o colonialismo excluiu. Assim sendo, percebe-se a importância de desenvolver a presente pesquisa para pensar esse objeto por aquilo que ele próprio dispõe em sua construção multilateral. Nesse sentido, vislumbro desvendar a seguinte questão: A pintura corporal *Parkatêjê* é um artefato cuja concepção envolve uma construção baseada na cultura estética de caráter híbrido, isto é existe uma cultura estética indígena híbrida?

Na primeira seção, abordar-se-á os fundamentos teóricos sobre as dimensões transversais e intersubjetivas da pintura corporal *Parkatêjê*. Serão apresentadas as ideias sobre estética, cultura, cultura estética, arte, artes indígenas, colonialismo e hibridismo cultural, eis porque a pintura corporal *Parkatêjê* dos dias atuais envolve todas essas dimensões teóricas, na medida em que é um objeto humanizado, social, artístico, filosófico e histórico que se dá nas fronteiras das diferenças culturais. A pintura corporal conta a história de uma cultura que vive embasada em uma tradição milenar e que ainda continua viva no cotidiano desses “povos”, mesmo diante das inúmeras transformações tanto físicas quanto imateriais.

Na segunda seção serão apresentados os sujeitos da pesquisa, ou seja a cultura *Parkatêjê*, a partir da sua contextualização histórica, cultural e política. Será apresentado, primeiramente, a história dos povos indígenas brasileiros, a qual foi por muito tempo renegada da história do Brasil e quando referida entrou como apêndice. Optou-se pela perspectiva político-cultural para se pensar as relações de poder que ocorre na história das

culturas indígenas, pois a promoção ou marginalização dessas populações estão diretamente ligadas com as práticas e discursos dos governos brasileiros. Logo, entrar-se-á na história dos *Parkatêjê* os quais se situam como cultura indígena que vive na tocaninidade da Amazônia paraense. Após a explanação sobre os sujeitos da pesquisa, será apresentado nessa seção o percurso do desenvolvimento da pesquisa em que as investigações bibliográficas foram pensadas juntamente com a observação de campo, realizadas acerca da fotoetnografia e oralidade dos *Parkatêjê*. Na terceira seção serão tratados os resultados e discussões, onde são apresentados e analisados os dados obtidos no estudo teórico e metodológico.

Ao final desta sublime trajetória de pesquisa, percebeu-se que a pintura corporal *Parkatêjê* apresenta sabedorias relevantes, em especial ao que se refere à questão da sustentabilidade e “desenvolvimento” da Amazônia, mas são ignoradas pelo discurso colonialista que controla as atividades econômicas e políticas da região. Com isso o desenvolvimento da natureza e da diversidade cultural tem pouco amparos e assim se torna inviável promover mudanças nos rumos catastróficos que as relações entre Homem e natureza tem tomado. Esse fato atinge e desloca a antiga tradição da pintura corporal *Parkatêjê*, todavia, os pressupostos fundantes continuam presentes nessa produção artística que ao se apresentar ao espectador encanta todos aqueles que, livres das ideias colonialistas e da dominação da racionalidade, conseguem perceber a vida das formas e entender a beleza que nelas habitam.



Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Amor-fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” – Nietzsche, Gaia Ciência, §276

2 TEMA E ANDAMENTO

O presente capítulo traz os fundamentos teóricos que foram usados neste estudo e tem como objetivo estudar e discutir as questões transversais e multidimensionais que envolvem a aplicabilidade e o desenvolvimento da pintura corporal *Parkatêjê*. Sendo assim, busca-se estudar os conceitos sobre estética acerca do pensamento schilleriano, e também as ideias sobre cultura acerca de Chauí (2006); Eagleton (2005); Freire (1981); Brandão (2002) e Schiller (2002). Para que se possa chegar ao entendimento do que implica cultura estética, a qual será explanada na terceira subseção desta seção, vale-se dos pressupostos teóricos de Schiller (2002), Barbosa (2004); Santos Filho (2010) e Pareyson (1993). Sabendo que esta está diretamente relacionada com uma concepção de arte que se dá enquanto instrumento cultural que educa e constrói uma dada organização social, busca-se estudar os conceitos sobre as ideias de arte acerca dos fundamentos teóricos de Deleuze e Guatarri (2010); Zoelberg (2006); Benjamin (1983); Pareyson (1993); Copagnon (2014); Bauman (1925) e Velthen (2010). Para que, após, possa-se pensar o que implica arte indígena, ou melhor, artes indígenas, estas serão pensadas acerca dos pressupostos teóricos de Vidal (2007); Velthen (2010) e Ribeiro (1986).

Compreende-se que investigar a pintura corporal *Parkatêjê*, mediante suas questões transversais e multidimensionais é de extrema relevância, para se pensar a cultura indígena pós-moderna que vive no interstício do antigo com o moderno, da floresta com a cidade, dos valores da comunidade indígena com as sociedades capitalistas. Para tanto, identifica-se que o objeto da pesquisa se encaixa nos pressupostos dos estudos pós-coloniais⁵ na medida em que

⁵ O termo será tratado no segundo capítulo desta pesquisa, na sessão que trata o colonialismo, hibridismo cultural e pós-colonialismo.

envolve sujeitos do entre-lugar⁶ que vivem no interstício das fronteiras das diferenças culturais. Nessa perspectiva, as culturas indígenas das últimas décadas conjugam-se acerca de sujeitos pós-coloniais em que os paradigmas do progresso e desenvolvimento são construídos em torno dos artifícios dos líderes do pós-colonialismo. Nesse universo, o que fica sobre a imagem dos *Parkatêjê* é uma identidade estereotipada que deslegitima a alteridade dessa cultura indígena.

A esse respeito, busca-se abordar as relações de poder das diferenças culturais que ocorrem no contexto histórico do pós-colonialismo, seus preceitos e concepções e sua repercussão na cultura *Parkatêjê*, a partir do pensamento de Bhabha (2010); Cunha (2009), Laraia (2009) e Coll (2002), em articulação com as questões do etnocentrismo, colonialismo e hibridismo cultural.

2.1 Razão e Sensibilidade: Eis o lugar de onde nasce a Beleza

Nos dias atuais a palavra estética está em evidência no comércio, na indústria e na mídia eis porque a beleza é um atributo fundamental para conquistar o gosto dos consumidores, nesse contingente o sentido da estética pós-moderna ganhou proporções bastante diferentes daquelas que conjuram a palavra. Nota-se que o termo surgiu no séc. XVIII com o filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 –1762), o qual definiu a *aisthesis* (estética) como o conhecimento sensível que implica “poética filosófica”. Segundo o autor e criador do termo, *aisthesis* é a fonte de conhecimento que propicia saberes profundos que vão além da mera lógica e simples forma dos acontecimentos, isto porque o objeto de estudo da estética é a arte da percepção. Quando a essência dos objetos é percebida pela sensibilidade dos sujeitos ocorre o fenômeno da beleza, ou seja, da *aisthesis*; por isso, o autor afirmou que é necessário compreender esse fato acerca de uma ciência que possa estudar as manifestações da sensibilidade acerca dos fenômenos do belo. (BAUMGARTEN, 1993).

Na perspectiva da modernidade, Emmanuel Kant (1725-1804), “pai” da criticidade racionalista, mediante o glorioso advento das ciências, fez da razão o grão-mestre do que implica desenvolvimento humano. Por isso as lógicas são sempre fontes seguras de sabedoria, enquanto que a estética não passa de fantasia. O filósofo reconheceu que a estética é uma natureza inata na vida dos seres humanos, já que desde os primeiros dias de vida o Homem é

⁶ O termo será tratado no segundo capítulo desta pesquisa, na sessão que trata o colonialismo, hibridismo cultural e pós-colonialismo.

movido pelos seus sentidos que fazem com que ele tenha sensações, emoções ou sentimentos sobre as coisas que o rodeiam. Assim, a beleza vem do prazer que um determinado objeto provoca à sensibilidade do sujeito, e resulta conhecimentos subjetivos a cada pessoa. Por isso, o belo não dispõe de caráter objetivo mesmo que possa ser compreendido por uma ciência da beleza. Nessa zona de conhecimento, há um juízo do belo em que um mesmo objeto pode ser compreendido de diferentes formas para cada pessoa, cada uma delas terá um juízo de acordo com a forma com que sua sensibilidade chegou ao objeto. Isso porque, para Kant (2008) a beleza existe pois a sensibilidade do sujeito vai até as qualidades do objeto belo.

O objeto não possui autonomia em sua forma, já que pode ser belo para uns mas feio para outros. É o juízo estético que determina em cada pessoa, de modo diferente, a forma do objeto. Quando a pessoa enuncia um juízo estético, não está apresentado um conhecimento que vem das autonomia do objeto belo, mas sensações de prazer ou desprazer que o sujeito vivenciou mediante as suas manifestações sensíveis sobre o objeto; essa sensação instiga um conceito que passa explicar o fenômeno vivido, sendo que o mesmo vem do juízo estético, que nada mais é que um conhecimento subjetivo. Esse fenômeno exige do ser humano, que é um ser racional, uma consideração universal que se dá como julgamento do belo; embora, esse juízo, construído como exigência da natureza humana, não passe de uma sensação subjetiva. (KANT, 2008).

Para Kant (2008), existem duas formas de beleza, isto porque existe a beleza que vem do prazer interessado onde o sujeito adere uma finalidade de bom e/ou útil ao objeto belo, por isso é chamada de beleza aderente. Por outro lado, existe a forma de beleza que vem do prazer desinteressado, a qual, sem ter aderência a nenhuma finalidade, que não seja a própria contemplação desinteressada, é uma beleza livre; o sentimento que a beleza livre provoca não procura satisfazer nenhuma inclinação propriamente dita porque tem um fim em si mesmo, é um sentimento puramente contemplativo pois é um prazer desprovido de interesse lógicos. A diferença entre beleza livre e aderente está na destinação entre finalidade e fim.

Já Friedrich Schiller (1759-1805) apontou um caráter duplo à estética, posto que ela é subjetividade e objetividade ao mesmo tempo. Para o autor a beleza é a percepção fenomênica que instiga o intuito de mudança e ação no ser humano, uma vez que denota consciência sobre o fenômeno vivido de modo profundo e multidimensional onde sensibilidade e razão atuam juntas, e as noções de individualidade e espécie humana agem em convergência. A sensibilidade aponta a esfera da subjetividade pois o sentimento, sensações e emoções de cada pessoa nunca são os mesmos, a racionalidade que também está presente nos fenômenos da beleza aponta a objetividade pois o objeto pelo age com o entendimento dos seres humanos

exercitando, educando e cultivando a consciência política mediante a dimensão da liberdade humana. Sendo assim, o belo é um instrumento fecundo na educação dos seres humanos porque não educa somente a racionalidade mas também os sentimentos, sensações e emoções experimentadas. (BARBOSA, 2004).

As palavras de Schiller (2002, p.127) afirmam que a estética “[...] é certamente obra da livre contemplação, e com ela penetramos o mundo das idéias – mas sem deixar, note-se bem, o mundo sensível”. Desse modo, tem-se a ideia de que a beleza é o que se apraz no e com o entendimento sensível uma vez que envolve a ligação do cognitivo com o emocional, onde forma e conteúdo, razão e sensibilidade são partes de um mesmo fenômeno que resulta sempre em aprendizado profundo, eis porque, a beleza abre as portas da percepção sobre os entendimentos vividos. Em vista disto, a beleza é o “botão da humanidade [...] floresce ali onde o homem [...] fala consigo mesmo ao recolher-se ao silêncio de sua cabana, e com toda a espécie ao sair dela”. (SCHILLER, 2002, p.129). Fica-se claro que a beleza se apresenta ao Homem por meio da sensibilidade, entretanto necessita andar lado a lado com racionalidade para se tornar entendimento sensível.

A natureza humana converge-se em categoria de seres dicotômicos, divididos entre racionalidade e sensibilidade, material e imaterial, subjetividade e objetividade, unicidade e multiplicidade sendo que os antagonismos detêm funções intransferíveis, insubstituíveis e indispensáveis para desenvolver a difícil e prazerosa tarefa de ser humano. Sendo possuidor de naturezas antagônicas, o Homem tem capacidade de adquirir a liberdade que lhe permite negociar com as determinações que ora partem da razão e outrora da sensibilidade. (SCHILLER, 2002).

Isto só é possível porque, tendo a sensibilidade em sua natureza o Homem tem o poder de negociar com lógica, bem como, tendo a razão em sua natureza o mesmo tem o poder de negociar com as suas manifestações sensíveis; quando consegue tal feito o ser humano é livre tanto das dominações da razão quanto da sensibilidade; é a liberdade em si o que está em evidência nesse momento de descoberta e entendimento, o qual é compreendido para o autor como fenômeno do belo. Sendo assim, razão e sensibilidade são dimensões opostas que, quando conectadas, apontam a liberdade do fenômeno mediante a liberdade do ser humano. (SCHILLER, 2002).

O autor afirma que, embora a racionalidade seja indispensável para a existência da espécie humana, a “[...] primeira aparição da razão no homem não é ainda o começo da sua humanidade. Esta só é decidida pela liberdade do homem, e só com ela a razão começa a tornar ilimitada a sua dependência sensível”. (SCHILLER, 2002, p.121). Isto quer dizer que,

ao contrário do que foi definido pelos discursos iluministas dominantes, a racionalidade humana só existe porque o Homem é um ser de sensações, emoções e sentimentos; para pensar e entender as coisas é necessário ver, ouvir, provar, sentir o cheiro ou toque daquilo que se apresenta aos sentidos. A razão serve para que o ser humano tenha a capacidade de entender as manifestações sensíveis que apontam o sentido profundo do fenômeno vivido e não para degradar a sensibilidade mediante teorias, preceitos e morais dados pela determinações cegas das razões.

Nessa linha de pensamento, percebe-se que quando os povos indígenas constroem suas roças, precisam planejar, escolher os melhores terrenos e o período para iniciar o plantio. No entanto, percebem que o processo de cultivo degrada a natureza e por isso criam técnicas que sejam menos danosas, assim, a rotatividade geográfica que ocorre nas aldeias indígenas dos *Parkatêjê* é uma criação que vem de um entendimento sensível, uma vez que o grupo tem a sensibilidade de perceber que as roças e habitações devem periodicamente se deslocar pela territorialidade geográfica que os “pertencem” para que a vida do lugar possa se regenerar.

Nesse pano de fundo, compreende-se que o entendimento sensível só pode ser adquirido se a sensibilidade não dominar o Homem, “[...] de maneira exclusiva, nem a razão deve dominá-lo condicionalmente. As duas legislações devem existir com plena independência, e ainda assim perfeitamente unidas”. (SCHILLER, 2002, p.124). Isto é o que define o sentido da liberdade humana e a condição básica para perceber a beleza como estado pleno de humanidade. Quando essa percepção ocorre, o sujeito se reconhece enquanto indivíduo livre e determinado por si mesmo; por outro se percebe como espécie dependente e determinada pela natureza do mundo e da cultura à qual pertence. Assim, pois, o ser humano compreende o sentido de ser complexo na medida em que por um lado é sujeito e por outro é objeto da natureza do mundo. (SCHILLER, 2002).

De fato, razão e sensibilidade são fontes distintas de sabedoria indispensáveis para que os seres humanos não sejam meros produtos dos seus sentimentos, tampouco meros objetos da razão. Para que o Homem conquiste seu estado de liberdade é preciso ligar as duas naturezas de modo que essa conexão não faça com que a razão ou a sensibilidade percam suas características fundantes e propriedades, já que nessa ligação as naturezas opostas nunca se misturam e sim se ligam; tampouco as prioridades de uma excluem as da outra, pois o que está em jogo é o sentido de complementaridade. (SCHILLER, 2002).

Para o autor, a noção de desenvolvimento humano não está focada no entendimento puramente racional, eis porque, nesse universo, o Homem é insensível ao sentido externo do fenômeno, na medida em que é “[...] eternamente só e jamais encontra a humanidade *fora de*

si”; conseqüentemente é um ser individualista e egocêntrico que adquire conhecimentos e teorias que não podem perceber na dimensão externa que sua ação causa no todo ambiental. (SCHILLER, 2002, p.129). Por outro lado, quando a racionalidade não está presente, o Homem é inaudível ao sentido interno do fenômeno, de modo que é “[...] eternamente apenas um número e jamais encontrar a humanidade *em si*”; por esse motivo, é um ser irracional que segue exclusivamente suas manifestações sensíveis sem perceber a validade da sua função individual no mundo que o rodeia. (SCHILLER, 2002, p.129). Em ambos os casos o Homem está limitado por uma das suas duas naturezas e por isso adquire conhecimentos e conceitos fragmentados que não são capazes de abarcar a liberdade de ser humano. Na assertiva do autor, entende-se que:

Quando acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia do seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. (SCHILLER, 2002a, p.37).

O problema é que quando está preso a uma das partes daquilo que consiste a sua natureza, o homem não consegue perceber a amplitude do seu ser e, ao invés de imprimir sua humanidade, se torna mera reprodução de uma razão racionalizante ou de uma sensibilidade infundada. Isto indica a existência de uma terceira dimensão para que o Homem se torne humanidade em seus atos e pensamentos, sendo que este terceiro espaço que se dá na relação entre razão e sensibilidade, sujeito e objeto, forma e conteúdo que deve ser ligada e não misturada, tão pouco fragmentada. (SCHILLER, 2002).

Essa terceira dimensão é dada pela imaginação, onde a razão se liga com a sensibilidade e a sensibilidade se liga com a razão para emanar o estado de humanidade que há no ser humano. Como um jogo em que a razão e a sensibilidade são as peças que estão soltas, mas que apresentam a imagem do todo quando jogam em ação combinatória, jogando/entendendo, entendendo/jogando apresentam aquilo que estava escondido pela fragmentação das partes. O substrato que sustenta o jogo entre razão e sensibilidade pode ser metaforicamente identificada como a tábua da imaginação. (SCHILLER, 2002).

Diante disso, as ações e pensamentos desses sujeitos são instigados pelas ideias da razão e pelos sentidos da sensibilidade que atuam ao mesmo tempo acerca daquilo que se pode chamar de impulso. Schiller (2002) afirma que, existe o impulso sensível que exige do Homem seguir as legislações da sua natureza viva a qual move a sua existência física. Todavia, enquanto o Homem segue as legislações do impulso sensível é apenas “uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido - ou melhor, ele não é, pois sua personalidade

é suprimida enquanto é dominado pela sensibilidade e arrastado pelo tempo”. (SCHILLER, 2002, p.64). Nesse universo o Homem não tem permanência ou personalidade porque é fruto do tempo que age de diferentes modos sobre ele.

Por outro lado, a segunda natureza humana conjuga a existência do impulso formal que advém da razão e exige do Homem seguir os pensamentos que dão forma à sua existência. Esse impulso instiga permanência das ações e pensamentos humanos no tempo do mundo; por isso criam-se morais, teorias e valores sociais. Nesse universo, o homem domina o tempo, sem com isso perceber-se enquanto parte dele, isto significa que o Homem não pode ser humanidade se suas ações e pensamentos estiverem dominadas tanto pelo impulso sensível quanto pelo impulso formal. Nas palavras do autor:

O homem não pode experimentar [...] sua humanidade no sentido mais pleno, enquanto satisfaz um desses impulsos ou os dois sucessivamente: pois, enquanto apenas sente, fica-lhe oculta a sua pessoa, ou sua existência absoluta, e, enquanto apenas pensa, fica-lhe oculta a sua existência no tempo, ou seu estado. (SCHILLER, 2002, p.73)

Diante dos expostos, entende-se que os impulsos são os motores das ações e pensamentos humanos, mas tanto o impulso formal quanto o sensível dispõem de limitações e por isso surge a necessidade de intermediar as prioridades de ambos, fazendo com que as diferenças dialoguem no intuito de promover a existência de um novo impulso que se enuncia, e é chamado de impulso lúdico porque surge no momento em que o Homem joga com a razão e com a sensibilidade ao mesmo tempo, Assim, pois, o impulso lúdico apresenta-se como pressuposto fundamental para intermediar as dicotomias da natureza humana interligando-as em uma mesma ação combinatória. (SCHILLER, 2002). Nesse universo cultural, o Homem joga com o pensamento a partir de suas manifestações sensíveis, pois neste “[...] jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” ao entendimento sobre o fenômeno vivido. (HUIZINGA, 2000, p. 5).

Entende-se que é com o impulso lúdico que os *Parkatêjê* constroem seus valores e verdades onde as crenças, teorias e conhecimentos se criam em torno da imaginação que se dá no jogo livre entre razão e sensibilidade. Os rituais de passagem, a poética da narrativa, as competições de tora, varinha, arco e flecha e o tempo livre dedicado ao trabalho das suas produções fazem com que os sujeitos dessa cultura indígena aprendam a se reconstruir enquanto humanidade estética.

Schiller (2002) afirma que o impulso lúdico é capaz de promover o desenvolvimento humano porque razão e sensibilidade se ligam sem se misturar, e assim promovem o

entendimento onde o Homem aprende a agir com a máxima plenitude de sua existência humana. O impulso lúdico se denota como alternativa para que o ser humano aprenda a unir o devir com a personalidade e o tempo da vida humana com a sua individualidade. Com efeito, o impulso lúdico:

[...] tornará contingentes tanto nossa índole moral quanto material, tanto nossa perfeição quanto nossa felicidade; justamente porque torna *ambas* contingentes, e porque a contingencia também desaparece com a necessidade, ele suprime a contingencia nas duas, levando forma à matéria, e realidade à forma. Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influencia dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com os interesses dos sentimentos. (SCHILLER, 2002, p.75)

Diante disso, fica claro que existem diferentes formas de se constituir enquanto ser humano, já que há aqueles que seguem a dominação do impulso sensível e por isso pensam muito pouco sobre suas ações e funções sociais, uma vez que a racionalidade não está em uso; esses sujeitos são denominados Homens sensíveis ou naturais. Por outro lado, existem aqueles que seguem a dominação do impulso formal e por isso sentem muito pouco daquilo que está exposto pelo pensamento, morais e teorias da razão, eis porque seus sentimentos estão amortecidos; esses sujeitos são denominados Homens formais ou mecânicos. Em qualquer um dos casos, não se atinge a plenitude da natureza humana pelo motivo de que o ser está preso ao domínio de um impulso, e por isso constrói-se na fragmentação e limitação da sua natureza dicotômica. (SCHILLER, 2002).

Nesse pano de fundo, existem aqueles Homens que aprendem a ser perceptíveis ao mundo imaterial e inteligíveis ao material ao mesmo tempo, e assim conquistam seu estado de humanidade. Buscam nessa medida conectar a vida com a forma, a razão com a sensibilidade, uma vez que sentem/pensam, pensam/sentem os fenômenos vividos. Estes sujeitos são denominados Homens estéticos pelo motivo de que a beleza é o conhecimento perceptual que nasce na e com a ligação da razão com a sensibilidade, no universo do impulso lúdico. (SCHILLER, 2002). É nessa dimensão que a teoria schilleriana se faz necessária para dar conta da problemática sobre a relação da pintura corporal *Parkatêjê* com a cultura e educação desse grupo indígena que vive na tocaninidade da Amazônia paraense.

Para Schiller (2002), o Homem estético busca perceber a vida que há na forma e a forma que há na vida, no sentido de transcender a mera forma e a mera vida que há nos objetos fenomênicos da existência humana. Eis então a premissa de que:

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso num conceito geral, é a *forma* tanto em significado próprio quanto figurado; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento. O objeto do impulso lúdico, representado em um esquema geral poderá ser chamado de *forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que entendemos no sentido mais amplo por beleza. (SCHILLER, 2002, p.77)

Nesse contexto, a beleza é, “portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação”, por isso, a beleza é forma viva. (SCHILLER, 2002, p.127). Para tanto, a forma viva é tudo aquilo que indica a condição heteronômica da beleza, uma vez que é produto da autonomia da racionalidade mediante a autonomia da sensibilidade. Por isso o objeto belo não é mera forma porque expõe ao sujeito uma vida, assim como também não é mera vida pois se apresenta por meio de formas; é, então, forma viva. Diferente de Kant (2008), para Schiller (2002) quando a pessoa enuncia um juízo estético está enunciando um entendimento sensível que, por um lado, vem das propriedades do objeto que se manifestam na sensibilidade do sujeito e, por outro lado, vem da racionalidade do sujeito que vai até as propriedades do objeto em busca de compreensão sobre o fenômeno vivido. Isto significa que nos fenômenos da beleza há um encontro onde sujeito e objeto belo atuam de forma concomitantemente ativa.

Para atingir tamanha façanha é preciso, primeiramente, que o sujeito se entregue à fruição⁷ da sensibilidade com a pretensão de atingir a contemplação⁸ do entendimento. Nesse momento o belo está na imanência do fenômeno em que o entendimento do Homem estético se “coloca fora de si ou o contempla, sua personalidade se desloca dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele” para se tornar parte dele. (SCHILLER, 2002, p.125). Ao final dessa sublime experiência, o Homem estético sente necessidade de agir com o entendimento adquirido para que possa dar formas aos sentidos do fenômeno vivido. Em

⁷ Compreendemos que fruição é um conceito que serve para caracterizar a liberdade das manifestações sensíveis nos seres humanos. Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Fruição é: Ato de desfrutar com satisfação ou prazer alguma coisa. = GOZO. In: Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/frui%C3%A7%C3%A3o>> Acessado em: 10 de abril de 2016.

⁸ Do latim *contemplatione*, ação de olhar atentamente. 1. Aplicação demorada da vista e do espírito. 2. Meditação profunda. 3. Filosoficamente, o estado de espírito de alguém totalmente absorvido ou extasiado na busca de conhecimento de um objeto inteligente. Ex.: a contemplação da verdade. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia>> Acessado em: 22 de junho de 2016.

razão disso, esse sujeito além de ser reflexivo é também refletivo, porque não somente sente e pensa, mas também age mediante o entendimento sobre sua condição de humanidade.

Diante disso, o Homem estético é um sujeito problemático porque age com forças antagônicas buscando não ser dominado por nenhuma delas e, ao mesmo tempo, busca continuar ligado com ambas. Contudo, essa problematicidade é a condição necessária para ver e produzir belezas do mundo, as quais não têm nenhum sentido senão exibir humanidades. Isto posto, a condição de problemático é produtiva já que liberta a mente e sentimentos dos seres humanos, dando-lhe criticidade sobre os fenômenos vividos. Assim, pois, o belo deve ser procurado na ligação entre vida e forma, sensibilidade e razão que ocorre na imaginação humana. Portanto, quando existem grupos de pessoas que passam a se educar em sentido estético é porque ali se cultivam culturas estéticas.

2.2 Notas para pensar o significado de cultura

O conceito de cultura requer uma reflexão descentralizada, pois o termo está posto por diferentes e constantes conceituações; quer-se dizer que o conceito de cultura é diverso e está em andamento no seu sentido conceitual. A origem do termo é mediterrânea, surgiu na antiguidade indo-europeia para conceituar a prática social mais aclamada da época, isto é a agricultura. Epistemologicamente falando, na antiguidade a ideia de cultura implicava “desenvolver, fazendo brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” o bem mais valioso para o sustento da vida dos seres humanos. (CHAUÍ, 2006, p.129). Com o avanço da agricultura e a existência dos excedentes surgiu a escrita, a matemática, as especializações de atividades sociais, a estratificação social e a constituição de sociedades complexas que foram denominadas como “civilizações”. Já, na modernidade o conceito de cultura adquiriu uma roupagem que passou a indicar cultivo da mente humana, isto quer dizer que a ideia de cultura implicou conhecimento intelectual, mediante a passagem do mundo rural para o urbano. (CHAUÍ, 2006).

O sentido sobre a ideia de Homem culto abarcou os conhecimentos sobre as artes, filosofia e ciência europeias, pois o que estava em voga nos conceitos sobre evolução era a questão do espírito⁹ criativo do Homem. Desse modo, o termo cultura significou refinamento social e assim surgiu a ideia de evolução humana enquanto cultura erudita, a qual denota os modos de vida dos europeus privilegiados economicamente. O Homem culto da modernidade

⁹ O entendimento sobre espírito se refere a questões como identidade cultural, personalidade e o Eu e aura do sujeito. (EAGLETON, 2005).

européia se configura na tensão entre o “fazer” e o que “deve ser feito”: o primeiro indica o caráter da estética e o segundo o da racionalidade. A ideia de “cultura, assim, é uma questão de auto-superação tanto quanto de auto-realização. Se ela celebra o eu, ao mesmo tempo também o disciplina, estética e asceticamente”¹⁰. (EAGLETON, 2005, p.15). Nesse cenário, estabeleceu-se um sistema de leis, regras e teorias etnocêntricas¹¹ que passaram a determinar as ideias de bom e justo. Por isso, o autor afirma que a ideia de cultura “sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos no mundo e o que o mundo faz em nós”. (EAGLETON, 2005, p.11). A partir desse pressuposto, identifica-se que quando os europeus chegaram às Américas definiram que as organizações sociais indígenas não tinham cultura, uma vez que as artes, filosofias e ciências indígenas são muito diferentes das eruditas.

Chauí (2006) afirma que no final da modernidade o conceito de cultura começou a ganhar novos rumos os quais, em meados do séc. XX, abarcaram a ideia de cultura enquanto conjunto de organizações sociais. Nesse universo, as criações políticas, econômicas e sociais foram compreendidas como categorias da cultura a qual passou a ser vista como uma dimensão complexa, variada e em eterna transformação, pois abarca diferentes organizações sociais que se transformam pelas ações e pensamentos de novos sujeitos e tempos históricos.

Percebe-se que na pós-modernidade a ideia de cultura conquistou espaço na arena política, não somente por meio dos discursos governamentais, mas também como forma de resistência¹² dos grupos sociais que vinham sendo marginalizados culturalmente. Um exemplo evidente disso é que nos anos 1960 a contracultura surgiu como um movimento político-social que envolveu diferentes grupos e sujeitos para lutar contra as ideias e práticas etnocêntricas, rompendo, assim, com a cultura do silêncio que até a modernidade dominou as redes de educação e conhecimento das sociedades ocidentais. (FREIRE, 1981).

¹⁰ Asceticamente é um termo que se deriva de ascético, o qual implica o caráter materialista e vil das pessoas: 1. Pessoa que se entrega a práticas materiais, levando vida contemplativa com mortificação dos sentidos. - in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/asceta>. Consultado em: 05 de abril de 2016.

¹¹ Trataremos o termo com maior prioridade na seção logo a seguir, que se refere às relações étnicas das diferenças culturais.

¹² Atitude ou comportamento de **resistência** a toda forma de violência (opressão, colonização, poder etc.); não significa somente o ato de recusar com agressividade, radicalidade ou negação visível. Sabendo que o colonialismo, muitas vezes, possui poderes imensos, o ato de resistência também pode ser feito por debaixo dos panos, ou seja, pode ser realizada uma resistência sem o colonizador perceber, isto porque um “dominado” pode dizer que aceita a imposição do dominador, mas no fundo ele recusa, e quando está longe dos olhos do colonizador, ele cultiva sua liberdade, ou até mesmo se apropria das imposições do colonizador, mas de modo transfigurado. Por isso, resistência não implica luta visível e radical contra a dominação, mas sim, uma luta contra a dominação a partir do controle de si e a consciência sobre as formas que deverão ser utilizadas para preservar a sua liberdade. (BHABHA, 2010).

A partir de então, as noções de cultura se tornaram preocupações constantes que causaram ameaça para alguns e defesa para outros. “Alguns deles, amedrontados, renunciaram ao trabalho iniciado; outros, aceitando o desafio que aquela releitura lhes coloca, refazem igualmente sua leitura e, abandonando o espontaneísmo humanitarista, se tornam realmente militantes”. (FREIRE, 1981, p.60). Assim, pois, na pós-modernidade a noção de cultura de massa e de diversidade cultural abalou as estruturas sólidas dos dominantes ou, pelo menos, incomodou sua zona de conforto daqueles que tinham na hierarquização das diferenças culturais seu grão-mestre de dominação. Logo, a “cultura de massa não foi apenas uma afronta à alta cultura; ela sabotou toda a base moral da vida social da cultura erudita”. (EAGLETON, 2005, p.182). Diante disso, a cultura passou a ser compreendida como uma categoria humana ativa, norteadora e diretamente responsável pela construção das estruturas sociais, políticas e econômicas; sem com isso deixar de perceber que essas mesmas estruturas são responsáveis pelos rumos da mesma cultura que os criou.

Embora as noções de cultura tenham se modificado, ampliando o entendimento sobre as mesmas, Coll (2002) afirma que os poderes dominantes do mundo pós-moderno tentam fazer da cultura uma categoria paralela à política, economia e sociedade para que a ideia de cultura possa ser entendida como se fosse uma dimensão que abarca apenas os hábitos e costumes folclóricos, artísticos e religiosos de cada grupo cultural. Por esse motivo, urge a necessidade de perceber que a cultura é toda criação humana e é essencialmente plural.

O autor afirma que não existe política, economia, sociedade, religião, valores e crenças que não foram criados por culturas; ao contrário, tudo o que envolve as criações humanas é o que perfaz o universo da cultura. Por isso, a política, economia, sociedade, religião, valores e crenças são categorias que se constroem de diferentes formas de acordo com cultura que os construiu. Em virtude disso, toda cultura é uma criação construída a partir de diferentes pontos de vista sobre realidades diversas, porque são criados por grupos humanos que vivem em contextos históricos próprios e diversos em si. Na assertiva do autor, entende-se que:

Cada cultura é um ponto de vista quanto à realidade, condicionado e determinado pelo próprio contexto e pela história. De fato, cada cultura é uma perspectiva sobre a realidade que de modo algum pode se pretender global, já que a perspectiva sempre é, por definição, parcial. Isto é, podemos dizer que cada cultura vê toda a realidade, mas só parcialmente. (COLL, 2002, p.45-46).

Diante disso, as culturas implicam criações, memórias e histórias distintas e diversas que se constroem em torno de variados pontos de vista que jamais atingem a realidade total daquilo que está sendo posto como realidade, já que o ponto de vista é sempre uma forma

particular de perceber e entender os fatos. As diferenças fazem com que a cultura seja sempre uma estrutura pluralista que é construída acerca dos *mythos e logos* que se conjugam a partir das culturas políticas, econômicas, sociais, ambientais, religiosas, entre outras categorias que versam a organização e disposição de uma determinada cultura. (COLL, 2002).

Para que se possa entender a conjuntura plural do que implica cultura é necessário pensá-la acerca das ideias do pluralismo cultural, o qual não significa afirmar que existe uma multiplicidade de pontos de vista separados em blocos, tampouco existe um único ponto de vista que dirige a multiplicidade cultural, mas sim, a ideia de pluralismo cultural implica compreender que os diversos pontos de vista são pluralistas em si mesmos. (COLL, 2002). Tendo como referência a cultura política dos povos indígenas é pluralista em si mesma, já que as culturas indígenas se autogovernam de diferentes modos.

Na conjuntura pluralista, as diferenças culturais ora se assemelham e se interacionam, outrora se diferenciam e se repelem; eis porque são expressões do pluralismo dos *mythos e logos* que se constituem a partir de realidades diversas. Contudo, o autor alerta que esse mesmo pluralismo contém dimensões universais, pois, em todas as culturas há pelo menos um dos três atributos indispensáveis para que possa existir uma cultura, são eles: o humano, o cósmico e o divino. Em razão disso:

[...] toda cultura veicula uma concepção do humano, do divino e do cósmico, já que a própria realidade é constituída por essas três dimensões e pelas relações existentes entre elas. *Portanto, podemos afirmar que todo valor cultural tem sempre relação com pelo menos uma dessas três dimensões.* (COLL, 2002, p.37).

Nas culturas indígenas o pluralismo cultural é visível, contudo as diferentes tradições são sempre construídas acerca tanto do humano quanto do divino e do cósmico. Isso define um caráter universal ao pluralismo da cultura indígena, o qual é o pressuposto básico que distingue a cultura indígena da “não-indígena”. Todavia, não se pode esquecer jamais que o pluralismo traz em si a contradição enquanto naturalidade do universo pluralista cultural, o qual não pode ser superado por universalidade alguma isto porque nenhuma cultura pode superar a existência da diversidade interna.

Coll (2002) afirma que, embora as culturas sejam sempre pluralistas e particulares, as estruturas que sustentam as existências das culturas podem ser pensadas metaforicamente acerca da imagem arbórea, uma vez que as diferentes organizações culturais sempre partem de três pilares básicos e indispensáveis, são eles: os mitos e crenças; instituições sociais e as pessoas. Sendo assim, toda cultura parte de mitos e crenças e por isso são considerados pelo

autor como as raízes das diferentes “árvores culturais”; conquanto, para sustentar a memória dos mitos e crenças é necessário haver organismos sociais que se denotam em instituições sociais, as quais são vistas como os tronco da cultura; logo, é preciso haver as folhas para que as árvores possam existir, sendo que as folhas são simbolizadas como as pessoas. Esta metáfora implica dizer que para manter as crenças e mitos de um determinado grupo de pessoas, criam-se as instituições sociais pois elas são responsáveis por levar os pressupostos básicos das raízes as folhas. (COLL, 2002).

Brandão (2002) diz que a partir da racionalidade o Homem pensa e com isso constrói memórias e histórias que, conseqüentemente, possibilitam criar conjuntos de signos e significados que sejam capazes de unir os diferentes sujeitos à um universo comum, o qual é conceitualmente conhecido como cultura. Nesse universo de criação humana, o autor afirma que as culturas são cultivadas pelas memórias e histórias transmitidas por meio da educação. Assim, pois, a cultura é uma categoria de diferentes linguagens e gramáticas de mundo, eis porque traduz o poder de simbolização que faz com que o ser humano passe da consciência reflexa para a reflexiva, na medida em que age não somente porque pensa mas porque tem consciência do seu pensamento e ação.

Diante disso, o Homem tem necessidade de construir símbolos linguísticos que lhe permitam se comunicar com outros da sua espécie; nessa comunicação, há transmissão de conhecimentos, e nessa transmissão ocorre o fenômeno que é chamado de educação. Por isso, cultura é educação, pois a "cultura configura o mapa da própria possibilidade da vida social", a qual nada mais é do que um processo contínuo de transmissão de conhecimentos, valores, memórias e histórias. (BRANDÃO, 2002, p.24). Por intermédio da educação o homem se reconhece e se transforma enquanto sujeito de ação e identidade social, em razão de que:

Educar é criar cenários, cenas e situações em que, entre elas e eles, pessoas, comunidades aprendentes de pessoas, símbolos sociais e significados da vida e do destino possam ser criados, recriados, negociados e transformados. Aprender é participar de vivências culturais. (BRANDÃO, 2002, p.26)

A máxima sobre a relação entre educação e cultura pode ser assim formulada: a educação constrói o homem que constrói a cultura, ao mesmo passo que a cultura constrói o homem que constrói a educação; assim, a cultura é educação e a educação é cultura, as quais constroem políticas, economias e sociedades diversas. A educação se apresenta como especificidade da cultura e multiplicidade da *práxis* humana que faz com que existam culturas, e não cultura. (BRANDÃO, 2002).

Dias (1961) afirma que as culturas são constituídas conforme seus espaços ambientais, tempos históricos e necessidade geográfica de sobrevivência, por isso existem diferentes formas de cultura. Todavia, “este rio de cultura, que vai fluindo permanentemente através de todos os povos da Terra em proporções variáveis, põe à disposição de muitos grupos humanos elementos inventados por outras culturas” das mais variadas formas, que passam de uma cultura à outra. (DIAS, 1961, p. 232). Em razão disso, as culturas mais complexas são aquelas que tiveram maior contato com outras diferentes de si.

Nessa perspectiva, Chauí (2006) salienta que a ideia de cultura apreende o “campo das formas simbólicas” que constituem e são constituídas pelos diferentes grupos sociais humanos. A representação das culturas se insere no relativismo e particularidade de cada grupo e assim as organizações sociais são vistas como individualidades próprias, dotadas de estruturas específicas.

Além disso, o termo indica a existência de um campo de estudos específicos na área da antropologia; esse universo recai em uma problemática necessária no campo dos estudos culturais acerca das distinções entre sociedade e comunidade. A primeira implica isolamento, fragmentação e atomização dos indivíduos que vivem em regime de sociedade; o problema dessa forma de organização social é que quando isolado distintivamente o ser humano denota a concorrência e a disputa no seio do seu universo cultural. Já a comunidade representa uma unidade heterogênea com destino comum, à medida que as diferentes pessoas se organizam por meio de relações mutualistas em que a função de uma não está desligada das outras que constroem o seu universo cultural. Por esse motivo:

A marca da comunidade é a indivisão interna e a ideia de bem comum; seus membros estão sempre numa relação face a face (sem mediações institucionais), possuem o sentimento de uma unidade de destino, ou de um destino comum, e afirmam a encarnação do espírito da comunidade em alguns de seus membros, em certas circunstâncias. Ora, o mundo moderno desconhece a comunidade: o modo de produção capitalista dá origem a *sociedade*, cuja marca primeira é a existência de indivíduos, separados uns dos outros por interesses e desejos. Sociedade significa isolamento, fragmentação ou atomização de seus membros, forçando o pensamento moderno a indagar como os indivíduos isolados podem se relacionar, tornar-se sócios. (CHAUÍ, 2006, p.131-132).

Nessa perspectiva, identifica-se que na aldeia *Parkatêjê* todos os sujeitos e objetos estão interligados constituindo assim um universo cultural em comum, onde as práticas sociais possuem sentimento de unidade de destinos. As diferentes funções sociais, pluralismo cultural e diversidades internas são interligados em “destino comum”, o sentido das diferenças

está na complementaridade e ação combinatórias das partes para que todos juntos possam dar seguimento a sua cultura, que não pode ser vista como sociedade e sim como comunidade.

Por tudo isso, entende-se que a cultura se ressignifica, reelaborando sua própria área de atração que propõem novas perspectivas de sentidos e atuações, ainda que sempre relacionadas com o passado. Para tanto, cultura é a dimensão que abarca as políticas, economias, sociedades, religiões, tradições e espaços geográficos existentes ao longo dos diferentes tempos históricos; é uma criação humana que necessita de educação para se fazer existir, tanto material quanto imaterialmente, tanto econômica quanto política e socialmente. Então, se existem organizações políticas, economias e sociedades que se constroem acerca de educações estéticas é porque existem culturas estéticas.

2.2.1 Entre a forma que há na vida e a vida que há na forma a educação estética media às culturas estéticas

A cultura estética se constrói acerca da educação que busca apreender a forma viva do conhecimento, de modo que não se vê somente a mera forma tampouco a mera vida do mesmo, isto é a educação dos sentidos em convergência com a racionalidade. A educação estética vislumbra efetivar a ligação entre teoria e prática, lógica e sensibilidade aplicadas em experiências que envolvem a dicotomia da natureza e onde o conhecimento vem do encontro da sensibilidade com a razão, isto tudo acontece em um jogo livre que se dá na imaginação do sujeito que vivencia a experiência estética. As bases dessa educação se constroem em torno da beleza livre onde o prazer desinteressado é o que está em jogo, tudo deve ser vivenciado com satisfação para que as aprendizagens e conhecimentos sejam autênticas de um estado de humanidade em si, onde a pessoa sentiu, pensou e agiu porque algo tocou sua sensibilidade com tamanha força que chegou a imaginação e chegando lá encontrou a razão. Após um jogo que duela forças dicotômicas, juntas, unidas mas não misturadas, razão e sensibilidade dão luz ao entendimento sensível. (SCHILLER, 2002).

A educação estética constrói suas bases em conhecimentos que se afirmam acerca do jogo livre entre razão e sensibilidade que transcende as necessidades imediatas sobre as coisas, passando a instigar no Homem um sentido de ação social, o conhecimentos dessa forma de educação trazem consigo a proposta de instigar a consciência política do sujeito por meio de um sentimento que brota como devir. Sendo assim, os métodos e técnicas da educação estética se denotam em tradições e práticas de caráter artístico, pois nesse âmbito as

experiências não são meramente mecânicas e sim auto-construtivas, onde razão e sensibilidade estão em convergência e atuação simultânea. (BARBOSA, 2004).

Nesse universo fenomênico, o Homem “[...] não procura os objetos para que o afetem, mas para que lhe deem sobre o que agir; não aprazem por satisfazer uma carência, mas porque respondem a uma lei, que embora ainda em sussurro, fala já em seu coração”. (SCHILLER, 2002, p.138). Essa lei é a sua condição de humanidade que lhe permite ser livre e determinado por si mesmo e pelo mundo que o rodeia, ao mesmo tempo. Assim, pois, a cultura e educação estética proporcionam ao Homem o poder de não somente perceber as belezas do mundo natural e cultural, mas também de ser beleza em sua existência social e histórica. Isso porque, na educação estética o Homem aprende pelo conhecimento que ao “[...] incorporar a forma a sua fruição, atentando para as formas dos objetos que lhe satisfazem os desejos, ele terá não somente aumentado sua fruição em extensão e grau, mas a terá enobrecido segundo sua espécie”. (SCHILLER, 2002, p.136). Desse modo, o processo de entendimento ocorre com consciência crítica já que o Homem tem a possibilidade de perceber o todo e as partes, formas/conteúdos, material/imaterial, é capaz de perceber sua condição de indivíduo e espécie do mundo. E assim sendo, sente necessidade de agir com tamanha grandeza e obrigação.

Nessa perspectiva, Pareyson (1993) afirma que a educação estética ocorre em torno de uma lei a qual se denomina como Lei da formatividade. Essa lei se traduz em um processo de percepção e entendimento humano em que o sujeito, primeiramente explora o universo do fenômeno, em seguida busca pensar, compreender e reunir aqueles elementos materiais e imateriais que sejam capazes de dar forma àquilo que as suas manifestações perceptuais falam em sussurro à sua imaginação. Contudo, a forma da vida do objeto só poderá ser compreendida pelo sujeito se o processo de formação for posto em evidência, pois é no ato de incluir, excluir e concluir elementos que a forma viva pode ser percebida, entendida e criada pelo Homem. Isto significa que na formatividade o sujeito primeiramente busca descobrir por meio do toque, do olfato, da visão e/ou do paladar aqueles elementos que possam executar e produzir as formas dos pensamentos que se formam em sua imaginação. (PAREYSON, 1993).

Para criar seus brincos, por exemplo, as mulheres *Parkatêjê* saem pelos arredores da floresta em busca de objetos que melhor se encaixem com aquilo que está sendo formado na sua imaginação. Por isso, esse “passeio” é altamente observativo já que as mulheres exploram atentamente o território e quando encontram elementos que podem se encaixar com aquilo que procuravam, observam com profundidade seus tamanhos, cores e dimensões, descartando alguns e levando consigo os que se encaixam com aquilo que sua imaginação instiga formar.

Percebe-se que, a Lei da formatividade, defendida por Pareyson (1993), pode ser entendida como a forma viva da teoria schilleriana, eis porque, em ambos os casos, sempre,

[...] se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepitível em sua singularidade, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando o infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua trama conceitual [...] uma esfera de pensamento dentro da qual entra em discussão ideal com ela em vista de um recíproco aperfeiçoamento e aprofundamento. (PAREYSON, 1993, p. 09-10)

Em razão disso, a formatividade é forma formada formante na medida em que nasce da relação entre técnica e intuição, sendo que a forma é formada pela intuição, por outro lado essa mesma forma é formante de técnicas. Em cada acerto o Homem estético adquire um saber que passa a ser repetido e por isso torna-se técnica; porém, a intuição faz com que a técnica não seja um simples fazer mecanizado, e sim um fazer dialógico em que a comunicação entre sujeito/objeto, forma/conteúdo é o fator determinante na e da relação técnica/intuição. A formatividade é a tentativa e a organização no mesmo ato criativo do ser humano. (PAREYSON, 1993). No entanto, é no e com impulso lúdico que a forma formada formante, ou forma viva, se faz presente como instrumento de aprendizagem ampla e profunda.

O aprender, nesse caso, é o fazer não alienante, pois a técnica está voltada muito mais para a liberdade do que para a imperatividade da educação que ocorre nos fenômenos da aprendizagem humana. Em razão disso, a cultura estética necessita que a educação dos Homens disponha de determinação estética para apresentar a forma viva dos objetos de conhecimento. Se toda determinação é objetiva a educação estética só pode ser alcançada por meio da técnica da formatividade, onde a técnica faz a arte e a arte faz o entendimento. (PAREYSON, 1993).

Nesse universo, a técnica deve ser tão espontânea a ponto de ser guiada pela racionalidade sensível do Homem estético, onde a afinidade das partes que formam as formas do objeto belo exhibe os caminhos pelos quais a técnica deve seguir. Isso indica que a forma ganha corpo mediante a percepção sensível do sujeito e, por isso, a técnica indica um caráter heteronômico da beleza, porque “[...] solicita um conceito e ao mesmo tempo manifesta uma natureza”. (SANTOS FILHO, 2010, p.8). Nessa conjuntura, a arte é um instrumento plausível para cultivar a cultura estética pois é na esfera do artístico que a educação estética dos homens se configura. Logo, é na esfera do artístico que o sujeito adquire conhecimentos que não são

meras formas tampouco meras vidas, porque são formas vivas de uma aprendizagem autoconstrutiva.

Em virtude do que foi mencionado, a cultura estética promove o cultivo do estado de humanidade em que os seres humanos se educam enquanto Homens estéticos e, por isso, não somente criam ou percebem as formas vivas que estão no mundo fenomênico, mas também desenvolvem a capacidade de entender a beleza como expressão do sentido mais amplo de sua humanidade.

2.3 O significado de arte

Percebe-se que as produções humanas que tem sentido semântico ao termo arte caminham lado a lado com a história da humanidade. As primeiras manifestações artísticas surgiram junto com as primeiras aparições humanas, fato que indica a ideia de que os seres humanos possuem natureza artística. Não há dúvida de que uma das fontes históricas mais impressionantes da “pré-história” são as pinturas rupestres, que têm como datação mais antiga o tempo de 30 mil anos atrás. Leakey (1994, p.101) afirma que: “A vontade de produzir representações era aparentemente irresistível, e as imagens elas próprias são irresistivelmente evocativas. São também misteriosas”. Eis porque as pinturas não indicam somente o caráter representativo do estilo de vida que os primeiros seres humanos da história desenvolveram; indicam também que nas artes “pré-históricas” o universo imaginativo e ritualístico está presente, muito mais do que o representativo, propriamente dito. (LEAKEY, 1994).

O autor afirma que, em seus estudos antropológicos, percebeu que esses seres humanos pintavam animais grandes como mamutes, bisões, entre outros, não porque eram os mais caçados, mas porque eram os mais desejados. As evidências antropológicas sugerem que os animais mais ingeridos pela alimentação dos Homens “pré-históricos” eram os de pequenos portes, o detalhe impressionante desse fato é que esses animais foram pouco pintados nas cavernas. Isso aponta que a pintura se empregava como uma espécie de ritual de caça e não como uma simples representação da vida social da época. (LEAKEY, 1994).

As pinturas também se designavam como propósito de organizar a vida social que ocorria no interior das cavernas, eis porque existem pinturas que representam a feminidade enquanto outras a masculinidade, o mamute, o boi e o bisão indicam a primeira, já o cervo macho, o cabrito e o cavalo indicam a masculinidade. As diferenças foram reconhecidas pela forma das atividades sociais que estavam sendo pintadas juntos com os animais, as pinturas foram criadas em pontos estratégicos e separados por gêneros, as masculinas quase sempre se

encontram próximas das entradas das cavernas, enquanto que as femininas ficam pintadas no fundo da mesma. Isto indica que os homens dormiam na entrada para garantir a proteção das mulheres e crianças. Ainda, a natureza incomum das pinturas e o fato de muitas delas terem sido criadas nas partes mais inacessíveis e estratégicas das cavernas indicam a existência de algo muito maior do que a simples vontade de pintar, sugere-se um ritual onde a arte é fonte de sabedoria e educação. (LEAKEY, 1994).

Não foram somente as pinturas as primeiras formas de manifestação artística desses primeiros seres humanos; as esculturas também apareceram na “pré-história”. Os estudos arqueológicos encontraram esculturas que representam corpos femininos esculpidos sem as cabeças ou esculturas de animais, datadas há cerca 15 mil anos atrás. Leakey (1994, p. 102) afirma que:

A habilidade dos artistas que esculpiram estas figuras há cerca de 15 mil anos é de tirar o fôlego, especialmente quando nos lembramos das condições sob as quais eles devem ter trabalhado. Usando tochas simples feitas de gordura animal, eles transportaram a argila de uma câmara vizinha e criaram as formas dos animais com seus dedos e algum tipo de implemento achatado; os olhos, as narinas, a boca e a juba foram criados com um bastão pontiagudo ou osso. Depois que terminaram, eles cuidadosamente varreram o entulho de seu trabalho, deixando apenas pedaços de argila em forma de salsicha. (Leakey, 1994, p.102).

Nessa perspectiva, percebe-se que a arte está intimamente ligada com a origem da humanidade, não somente como fato de atividade recreativa mas também, e acima de tudo, como instrumento educacional e linguístico, visto que as atividades artísticas estimulam o desenvolvimento cognitivo e perceptual dos seres humanos. Ao que tudo indica, a imaginação era o que estava em ênfase no jogo entre pensamentos e sentimentos.

Benjamin (1983, p.26) explica que: “Desde a pré-história, os homens são construtores. Muitas formas de arte nasceram e, em seguida, desapareceram. A tragédia nasceu com os gregos para morrer com eles e apenas aparecer séculos mais tarde, sob a forma de ‘regras’”. Isto sugere que as criações artísticas não indicam uma linha tênue, crescente e contínua onde a imortalidade e mortalidade são regra indubitáveis. A arte não contém uma teoria única, tampouco se constituiu enquanto uma categoria autônoma e desligada do contexto histórico e social em que foi criada. Todavia, a arte sempre tem uma característica fundante que a faz ser um objeto que fala por si só, quando toca a sensibilidade dos sujeitos. Os objetos de arte são sempre peças únicas, pois em uma atividade artística não existe repetição, um artista nunca repete aquilo que ele produziu porque os sentimentos não são os mesmos assim como o

cenário social; essa magia que habita a atividade artística e que se materializa nas obras que delas resultam é chamada de aura. Nas palavras do autor:

A unicidade da obra de arte não se difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição. Sem dúvidas, a própria tradição é uma realidade bem viva e extremamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, pertencia a complexos tradicionais diversos, entre os gregos – que dela faziam objeto de culto – e os clérigos da Idade Média que a encaravam como ídolo maléfico. Restava, contudo, entre essas duas perspectivas opostas, um elemento comum: Gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam sua *aura*. (BENJAMIN, 1983, p.10).

No período medieval, as artes plásticas e musicais foram o grande trunfo do discurso ideológico do catolicismo, uma vez que em uma sociedade onde a maioria das pessoas são “analfabetas”, a pintura, musicalidade e teatro são meios pelos quais histórias podem ser contadas de modo inteligível e profundo, pois agem com a sensibilidade do ser humano. Desse modo, se a arte for produzida com um caráter colonizador, facilmente conseguirá alienar uma população por longos séculos, como foi o caso da Europa Ocidental durante os mil anos de existência do feudalismo. Ostrower (1987, p.77) afirma que na arte do medievo, [...] todos os detalhes, de figuras divinas ou humanas, [...] são apresentadas de tal modo alongados e esguios que nos dão a impressão de estarem se desmaterializando, corpos sem peso e sem densidade”. As pinturas, músicas e teatros do mundo medieval apontavam a perspectiva de que o propósito das organizações sociais é direcionado pelas palavras do sobrenatural que é difundido pelo clero.

Na modernidade, Schiller (2002) afirma que a arte é um instrumento relevante de educação da ética e da moral, uma vez que ela é o meio pelo qual os sujeitos adquirem consciência autônoma sobre as experiências estéticas vividas. A arte existe, necessariamente, a partir do deleite estético mas, sem com isso, perder seu caráter libertador, pois: “O homem manifesta a plenitude da sua autonomia no ato da representação artística. Na representação artística, o ser humano manifesta a liberdade de criar. A arte tem, para Schiller, uma força desalienadora quando cria o belo”, que é sempre um objeto de prazer desinteressado. (CAMINHA, 2008, p.113). Em razão disso, a atividade artística se constrói acerca do impulso lúdico, pois nesse universo o sujeito pensa porque tem noção de que algo agiu sobre ele e, assim, age porque necessita de conteúdo para reproduzir seu sentimento, criando formas ao seu entendimento.

Nietzsche (2006) afirma que a arte aponta o momento em que o sujeito adquire consciência sobre as opressões ocultas, dadas pelas instituições sociais que condicionam seus

modos de vida. O autor afirma que se uma pessoa sacudisse uma grande árvore com suas mãos, “não poderia; mas o vento, que não vemos, açoita-a e dobra-a como lhe apraz. Também a nós outros, mãos invisíveis nos açoitam e dobram rudemente”. (NIETZSCHE, 2002, p.60). Assim, pois, o sentido da arte nietzschiana está no ato da descoberta, em que o sujeito abre os olhos ao desconhecido e, desse modo, ameaça a soberania do conhecido. Para tanto, a arte é a grande possibilitadora da alteridade da existência humana, é uma força contraposta entre o ser e o não-ser, é a enunciação da problemática existencialista, pois denota o fim da zona de conforto no momento em que o ser humano interrompe seu processo acrítico, conduzido pela cegueira racionalista.

Para Deleuze e Guattari (2010) a arte conserva uma história, uma percepção, uma fala de alguém sobre si ou sobre algum fenômeno vivido, por isso, é um objeto de sensações que se conserva em si como um objeto humanizado. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”, os afetos e percepções dos seres humanos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.213), eis porque, a arte não é um objeto que resulta somente da sensibilidade ao passo que também é um produto dos pensamentos. A arte não é um simples objeto, pois é um objeto humanizado que tem o poder de se comunicar com aquele sujeito que a contempla, por isso, o “artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se em pé sozinho”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.213-214). Desse modo, a arte denota a presença humana em um momento, temporalidade ou dimensão de mundo único que não é individual, porque os afetos e percepções são frutos do meio em que o artista se insere. Definir as sensações que simbolizam as forças sensíveis que estão presentes nos fenômenos da vida para conseguir realizá-las enquanto formas é o grande obstáculo do artista, ou melhor do ser criador.

Bauman (1925) entende que a arte não é um objeto mas, sim, uma forma de expressão; é um discurso produzido por uma pessoa ou grupo social para espectadores que não são homogêneos, pois podem entender a obra de arte a partir de diferentes formas. Por isso, a arte possui uma rede de significações socialmente construída que faz dela um elemento muito mais sujeito do que objeto propriamente dito. Se a arte cresce dentro de um território autorizado é porque não há poder de imanência no objeto em si, mas no fazer artístico, por isso, o que vale na aura é a atividade formativa e contemplativa da obra.

Zoelber (2006) compreende a arte como um processo criativo de construção social, pois o artista não está à parte dos problemas e fatos históricos que o circundam. Assim também o objeto de arte para poder existir necessita, além do deleite estético do artista, o reconhecimento da população circundante. Diante disso, a arte conta com o trabalho de

peessoas coadjuvantes que contribuem para que aquele objeto adquira um valor estético e contingencial. A vida social é uma categoria metafórica e coletiva, porém os seres humanos, por serem mistificadores, inalteram essas estruturas em nome do mito da singularidade, e desse modo:

A arte pode ser mais bem entendida quando envolve uma diversidade de atores, até mesmo alguns cujo poder social lhes permite agregar valores a objetos. [...] sob *quaisquer* condições sociais, seja capitalista, seja outra coisa, as obras de arte são criadas por meio de processos dos quais vários – senão muitos – atores sociais. (ZOELBERG, 2006, p.133).

Nessa perspectiva, a irrelevância quanto à contextualidade socialmente contingencial que envolve os objetos de arte é um elemento problemático que resulta em críticas desnecessárias, tanto de historiadores e críticos da arte, como dos próprios artistas que não compreendem as diversas definições e interferências sociais que as produções humanas, que tem sentido semântico ao termo arte, dispõe.

No que se refere à pós-modernidade, Compagnon (2014) afirma que o sentido da arte é diverso em suas formas e interpretações, porém há uma unicidade no fazer artístico ligada ao “iconoclasmo” e à “utopia”, onde o que se busca é o repúdio ao pensamento museológico acerca da quebra dos paradigmas dos “grandes ídolos”, em busca do resgate da “arte dos excluídos”. “O pós-modernidade se concebe como verdade do moderno, como a realização das possibilidades ainda não realizadas no moderno, logo, como um passo a mais em direção à essência da arte”. (COMPAGNON, 2014, p.126). Diante disso, percebe-se que entre o discurso das teorias da arte e a obra em si há uma linha robusta que separa a teoria da prática, e para quebrar tais paradigmas a arte pós-moderna se apropriou de conceitos históricos para esvaziá-los. Sendo que esse esvaziamento não ocorre ao pé da letra, pois a arte pós-moderna critica a institucionalização sobre conceito de arte, mas ainda continua sendo construída acerca do ser ou não-ser igual às ideias centristas nascida com a cultura erudita.

Todavia, é nesses discursos pós-modernos que as artes indígenas entram em cena nas teorias da arte e passam a ser pensadas além do bem ou do mal, além da essência ou da aparência do que implica arte; ainda que os estudos científicos detenham muitas dificuldades em compreender as formas de arte que não compartilham as mesmas concepções ocidentais de arte. Nesse perspectiva, Velthen (2010, p.2) afirma que:

O desconhecimento acerca das produções artísticas indígenas impede que se considerem sua contemporaneidade e, evidentemente, sua antiguidade [...]. Na realidade a dificuldade talvez resida no fato de que, nas cidades, as pessoas experimentam certa estranheza ao se deparar com expressões artísticas formuladas

segundo critérios não hegemônicos. Nesse confronto devem discernir a origem da valoração estética de um artefato que se organiza através de materiais, palavras, usos, hábitos, mobilidades e contextos completamente diversos dos habituais.

Mediante tais questionamentos, a arte é sempre construída e/ou reconstruída acerca do meio social a que pertence, são “as regras, ou seja, os limites, os processos específicos, isto é, os instrumentos e operações próprios a essa atividade que conferem à arte a especificidade e fundam sua identidade”. (CAUQUELIN, 2005, p.55). Isto quer dizer que para cada grupo ou indivíduo criador as formas de arte são de diferentes concepções e, por assim ser, contêm diferentes identidades que apontam a percepção de que a arte pode ter um fim em si mesma ou um fim em um objetivo exterior a ela, assim como pode ter as duas esferas ao mesmo tempo, pois a essência da arte está presente na atividade artística em si e não na forma dos objetos criados.

Toda atividade artística implica afastar os dogmatismos da razão para se aproximar da imaginação e da fantasia como recriação daquilo que se tem como verdade. A atividade artística é uma *mimesis* ficcionista em que a ficção denota uma possibilidade que se abre mediante um novo entendimento, é um novo olhar sobre o objeto ou fenômeno vivido. De fato:

Se temos em mente que toda a arte é produção acompanhada de regras, compreendemos de imediato que a *mimesis* não é cópia de um modelo, pálido descalque da idéia, afastada da verdade em muitos graus, como era o caso para Platão. Ela é antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas sim um processo: a *mimesis* produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser. (CAUQUELIN, 2005, p.61)

Compreende-se, assim, que a *mimesis* não é mera repetição de algo na medida em que a preocupação é com o *verossímil* e não com a verdade. O *verossímil*, por sua vez, é o conhecimento que se abre mediante a imitação onde o possível passa a ser percebido. Mas é preciso destacar quais dentre todas as possibilidades podem ser utilizadas na atividade artística para que a mesma possa se comunicar com os espectadores, de modo que os comova a ponto do objeto indicar seu estado de vida, ou seja, sua condição de objeto humanizado que não necessita do autor para se comunicar com as manifestações estéticas dos espectadores.

Em virtude dos fatos levantados, somos levados a acreditar que a arte é uma “reflexão filosófica sobre a experiência estética e no intuito de problematizá-la no seu conjunto, de mostrar-lhe a possibilidade, estabelecer-lhe o âmbito e os limites, esclarecer-lhe o significado humano e desenvolver-lhe a carga de universalidade”. (PAREYSON, 1993, p.11). Já que a

arte é experiência e reflexão no mesmo ato criativo de produções humanas, e por isso, está sempre aberta a novos entendimentos, aportes, desenvolvimentos, sentidos e significados. Por isso, alguns afirmam que a arte é o estimulante necessário para consolidar as atividades humanas com vontade, prazer, graça e beleza, enquanto outros acreditam que a arte é pura aparência pois não passa de imitações e fantasias sobre a realidade dos fatos da vida. Portanto, para nós, a arte é a prática humana que atribui vida aos objetos criados, exercita e refina a razão e a sensibilidade mediante novas possibilidades de entendimento sobre os fenômenos da vida.

2.3.1 Quem és tu, arte indígena?

Assim como as ideias sobre arte e cultura implicam contraversões conceituais, teóricas e metodológicas que no decorrer do tempo histórico deslocam suas linguagens toda vez que um novo conhecimento entra em cena, as ideias sobre arte indígena não poderiam ser diferentes, uma vez que seu debate e definições conceituais, teóricas e metodológicas giram em torno dos conhecimentos científicos sobre arte e cultura ocidentalistas. (VIDAL, 2007). Com isso, as diferentes ideias que se têm nas teorias das artes indígenas ainda são herdeiras do etnocentrismo dos tempos modernos. Para Vidal (2007, p.13), isso ocorre porque:

O homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem a ordem estática de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grandes belezas e profundo significado humano.

Por muito tempo, as artes indígenas foram renegadas dos conceitos sobre arte, estando relegadas aos estudos etnológicos, todavia, a artisticidade dos objetos criados pelas culturas indígenas se fizeram notória e contemplativa aos olhos daqueles que os observaram, desde o início da colonização. Vidal (2007) afirma que o encantamento que muitos colonizadores tiveram ao se depararem com as pinturas corporais das culturas indígenas foi descrito em muitas crônicas e relatos de viagem. A diversidade das formas, a intensidade das cores e do grafismo, os usos cotidianos e os modos de produção intrigaram os colonizadores que ao perceberem produções tão belas se deixaram fruir em um sublime deleite estético, que ao se deparar com tamanha estranheza percebeu o encantamento de conhecer a beleza do outro. Porém, por outro lado existiram aqueles que repudiaram esse fenômeno e negaram se deixar fruir, defendendo uma imagem negativa da cultura indígena. Nesse universo dualístico, onde forças opostas duelam forças, as pinturas corporais e manifestações gráficas foram produções

artísticas que encantaram os colonizadores que se deixaram fruir pela beleza das culturas indígenas. Verifica-se, então, nas palavras de Vidal (2007, p.13):

[...] a pintura e manifestações gráficas dos grupos indígenas do Brasil foram objetos de atenção de cronistas e viajantes desde o primeiro século da descoberta, e de inúmeros estudiosos que nunca deixaram de registrá-las e se surpreender com essas manifestações insistentemente presentes ora na arte rupestre, ora no corpo do índio, ora em objetos utilitários e rituais, nas casas, na areia e mais tarde no papel.

Nessa perspectiva, para muitos críticos as artes indígenas são consideradas as primeiras manifestações artísticas das Américas, onde as pinturas rupestres e as cerâmicas se apresentam como as fontes arqueológicas desse momento histórico. Contudo, os padrões dominantes das teorias da arte, que fazem reconhecer as artes indígenas como arte primitiva, ainda são norteados pelas ideias etnocêntricas da arte erudita, isso porque o que se leva em consideração são as formas das pinturas indígenas que são sempre geométricas e não possuem a plasticidade das pinturas eruditas. Assim, pois, as artes indígenas não são consideradas obras de arte, e sim meros grafismos primitivos. (VELTHEN, 2000).

De fato, as artes indígenas se realizam acerca de três estilos plásticos: os riscos, os pontilhados, e, os vazios que na verdade são espaços preenchidos por uma tonalidade que pode ser preta, vermelha ou alaranjada; as tintas são sempre extraídas da natureza. Esses substratos naturais são valorizados tanto material quanto imaterialmente, já que trazem consigo crenças espirituais e sentido de cura para cada uma das cores. O vermelho indica a vida e a virilidade, o preto indica a força e a guerra, e o amarelado indica a transição do mundo material para o imaterial. As pinturas são sempre zoomórficas pois representam seres da natureza, geralmente animais que os rodeiam; porém Vidal (2007, p.36) afirma que:

Isso não significa que o trabalho do artista “índio” seja meramente ilustrativo, no sentido que esse adjetivo assume na arte ocidental, ou seja, carente de originalidade e imaginação criadora. É tanto mais criativo na medida em que a fantasia mítica é expressa de forma não-tradicional, o registro gráfico na medida em que o artista inventa imagens para exprimir ideias abstratas.

Até a década de 1970, as rachaduras do ocidentalismo dos regimes de conhecimentos das teorias da arte eram pormenores, mas depois dessa época a chamada arte popular entrou em cena, e assim, as artes indígenas viraram protagonistas de um mundo que não era seu. Devido ao fato de que as artes indígenas não são objetos que foram criados à margem do centrismo da arte erudita tão pouco tem a intenção de esvaziar os antigos dogmas do passado, como ocorre com a grande maioria das artes pós-modernas. Também não são atividades exclusivas de um grupo de pessoas denominadas artistas, porque não emergem de uma atividade autônoma que se desprende dos trabalhos e práticas sociais que sustentam as

finalidades do cotidiano, ao contrário, são pressupostos fundantes da cultura e educação dessas culturas que tendem fazer com que suas criações materiais se tornem belos objetos de arte. Por assim ser:

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão somente um homem igual aos outros, obrigado, como todos, às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade. (porém, um homem mais inteiro, porque, além de fazer o que todos fazem, faz algumas coisas notoriamente melhor que todos [...]). (RIBEIRO, 1986, p.31)

Desse modo, as artes indígenas estão na prática social cotidiana, sendo desempenhadas de diferentes modos e papéis, mas sempre convergindo em atividade que joga com a razão e a sensibilidade ao mesmo tempo. Nesse universo, a grande maioria das tradições, do fazer e saber indígenas contêm caráter artístico, em que é “buscada e alcançada com muito esforço e muito esmero, só se explica porque sua função efetiva é serem belas. Em consequência, no universo indígena, todos esses objetos podem ser tidos como criações artísticas”. (RIBEIRO, 1986, p.30).

Ribeiro (1989) afirma que o sentido da arte indígena só pode ser considerado se levado em análise o universo cultural que envolve os mitos, ritos, crenças e o cotidiano social daqueles que a produzem. Isso porque as artes indígenas estão interligadas com as manifestações estéticas que têm efeito estético na vida prática e cotidiana dessas comunidades; desde o nascimento até a morte o teor artístico passa por todas as etapas etárias da vida dos sujeitos, acompanhando-os por meio dos rituais e tradições. Assim, as artes indígenas são, sem dúvida, a marca de uma cultura que se educa por meio da arte e da beleza.

Segundo a antropóloga Graça Santana,¹³ o conceito de arte que os povos indígenas têm é completamente diferente do conceito de arte da ocidentalidade:

Precisamos criar novos horizontes para pensar a arte indígena, porque não somos representantes do *homo sapiens*. Somos representantes do *homo ludens*¹⁴, onde a

¹³ Entrevista concedida por SANTANA, Graça. [mai. 2015]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Belém, 2015. Museu Emilio Goeldi, 27 de maio de 2015. Mp3 (167min.).

¹⁴ A leitura que discorre sobre as ideias de *Homo sapiens* e *Homo Ludens* é que “Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura”. (Huizinga, 2000, p.3)

arte sintetiza a sabedoria. [...] Nós estamos num paradigma que é o emergente, não é mais somente o moderno ou pós-moderno. Tanto que este circuito da comida onde as populações da floresta comem o peixe e pegam as estruturas para fazer seus colares, seus artefatos em geral, mostra a conexão da arte com as práticas, com os utensílios que são utilizados no cotidiano destas populações. As cerâmicas, as flechas, as cestarias, as casas e os corpos estão inertes na arte. A arte se apresenta como inspiração para a produção das suas tecnologias.

Nesse sentido, a arte está no cotidiano dos povos indígenas, sendo que o corpo humano se expõe como código que sintetiza a identidade desses povos mediante os valores e as percepções dos acontecimentos da vida. A arte corporal traduz o permanente que se afirma perante as tradições culturais ao mesmo tempo em que é reinterpretada conforme o tempo da própria tradição. As culturas indígenas, que andam pelos rios e pelas matas, pegam os objetos que lhes chamam a atenção e os entranham no seu mundo, o que faz com que as suas casas e os seus corpos apresentem uma infinidade de materiais que se exibem como objetos de arte, e são esses mesmos objetos que indicam suas histórias, suas vivências e suas percepções de mundo. O que dá vida aos elementos, transformando-os em objetos de arte, é o olhar, a percepção, a sensibilidade, a disposição de perceber coisas belas. O colorido da arte corporal indígena representa o colorido da natureza, ao menos daquilo que existia antes da difusão do cinza¹⁵. Os desenhos têm um significado que vai além do traço físico, ou seja, representa uma história a ser seguida, a ser referenciada, a ser aprendida.

As artes indígenas são culturais, pois estão no cotidiano das diferentes atividades sociais, também são comunais porque são criadas para todos e por todos, em cada objeto produzido sempre há o envolvimento de muitas pessoas da comunidade. Os povos indígenas reconhecem suas diferentes identidades étnicas acerca das propriedades da forma de arte que cada grupo cultiva enquanto tradição. Ribeiro (1986, p. 4) afirma que:

Esta arte comunal é a floração maior das comunidades indígenas. Aquela que lhes confere a imagem visível de si mesmas, de sua beleza, rigor e dignidade. Cumpre, por isso, três funções elementares: a de diferenciar o mundo dos homens, regidos pela conduta cultural que se constrói a si mesma, do mundo dos bichos, comandados por impulsos inatos, inevitáveis e in-controláveis. A de diferenciar aquela comunidade étnica de todas as outras, proporcionando um espelho em que ela se vê e se contrasta com a imagem etnocêntrica que tem de outros povos. Cumpre, ainda, a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver, num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens.

¹⁵ Santana (2015) afirma que onde há cinza não há colorido porque o cinza representa o desmatamento e a exploração dos minérios da floresta Amazônica. (Entrevista) [mai. 2015]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Belém, 2015. Museu Emílio Goeldi, 27 de maio de 2015. Mp3 (167min.).

Existem diferentes filosofias e funcionalidades para os diversos objetos chamados de artes indígenas. Ao se pensar a arte plumária, pintura corporal, artes líticas, trançados e cerâmicas entende-se que essas formas de produção artística indicam a existência de uma cultura que se constrói e é construída acerca da estética. No que se refere à arte plumária e à pintura corporal percebe-se que estão relacionadas ao corpo humano enquanto objeto de identidade cultural e plasticidade artística; são as mais conservadas na tradição artística indígena e as que mais expõem a identidade de cada cultura indígena. (RIBEIRO, 1986).

Quando se trata da arte lítica refere-se aos instrumentos de maior utilidade e importância para a sobrevivência do grupo, os “machados de pedra, as cunhas, as maças de guerra, os diversos utensílios de cortar e furar e, ainda, as pontas de flechas e de arpões”, dispõem de alto grau de sensibilidade para serem confeccionados. (RIBEIRO, 1986, p.9). Essa categoria artística indígena foi a mais deslocada na esfera da tradição, pois o uso dos machados industrializados, facas, pregos, agulhas, vem sendo altamente substituído pelos antigos instrumentos de uso da tradição indígena. O valor do sentido da troca está na eficácia e facilidade do uso de tais objetos e não no valor do mercado. No que se refere à arte dos trançados, o autor comenta que:

Nenhum outro gênero de artes dá lugar a uma produção tão variada e tão copiosa como o cordame, o trançado, o tecido e as técnicas conexas de produção de feltros de lã. Usando matéria-prima abundante e variada na forma de folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem incansavelmente, fiando barbantes e cordas, trançando cestos, peneiras, abanos e esteiras, tecendo faixas, tipóias e redes, e batendo entrecasas para a fatura dos feltros. Trata-se, na maioria dos casos, de uma produção conformada com o rigorismo e o esmero que caracterizam qualquer obra indígena; mas, com frequência, um povo se alça sobre os demais pela qualidade estética de suas criações nesse campo. Este é o caso do cordame das tribos Timbira, das enormes urupemas enxadrezadas dos Baníwa; da admirável cestaria dos Kayabí. (RIBEIRO, 1986, p.9)

Quanto à arte da cerâmica, o autor diz que é uma das artes índias que mais se conserva no tempo, pois é um objeto de produção indígena de longa duração, contudo, seu deslocamento cultural é grande porque, assim como nas artes líticas, as panelas, os copos e os pratos industrializados substituíram em grande escala o uso das cerâmicas. Há diferentes formas de artes registradas nas cerâmicas indígenas, cada uma delas se difere de acordo com a cultura a que pertence. A respeito disso Ribeiro (1986, p.11) comenta que:

São elas, em consequência, as únicas que permanecem testemunhando como centenas de povos, ao longo de milênios, criaram estilos singulares nos quais seus artistas se expressaram admiravelmente. Apesar de estarem tão longe de nós, sua linguagem estética nos atinge e nos comove ainda hoje, como ocorre com a visão dos delicados vasos de cariátides dos Tapajó; com as urnas funerárias belamente

lavradas e pintadas de Marajó; ou com as impressionantes esculturas funerárias de Maracá. [...] da louça de fundo branco dos grupos Pano do Acre; da cerâmica decorada com desenhos impressos por incisão, com um cordeiro, dos índios Kadiwéu; das painéis zoomorfas dos Waurá; e sobretudo dos licocós modelados pelos índios Karajá, tanto na sua versão clássica como na moderna.

Também existe a sublime categoria da música indígena a qual se apresenta como um instrumento espiritual e filosófico, eis porque, nessa atividade artística, o sujeito entra em contato direto com o universo cósmico. O canto é, sem dúvida, um momento em que se entra em uma espécie de transe, ou melhor, desligamento do mundo material. Assim é o caso do:

[...] coral fúnebre dos Borôro, choroso, por vezes tristíssimo, por vezes espantoso, mas sempre perfeitamente disciplinado em sua expressão [...] ainda os conjuntos de música cerimonial do Xingu tanto as danças profanas puxadas pela flauta *aruá*, como as toadas religiosas do *jakui*, a flauta sagrada que as mulheres não podem ver jamais [...] Inclui, por fim, a beleza inesquecível dos grandes corais Kayapó, majestosos, soleníssimos. (RIBEIRO, 1986, p. 17-18)

Por fim, mas não menos importante, existe a arte literária indígena que se dá por meio da oralidade, são as histórias contadas que fazem a narrativa se apresentar como poética da educação indígena. As grandes rodas de reuniões ou simples rodas de fogo são momentos em que a oralidade se apresenta como uma atividade artística, pois a narrativa é encenada, poetizada e dramatúrgica; conforme Benjamin (1983), toda a narrativa é um aconselhamento. Nesse cenário, os anciãos são os protagonistas da arte da oratória, já que eles são os “guardiões da memória” e os detentores do “poder de aconselhar”, que não é autoimposto. Assim, a narrativa artística das culturas indígenas é um aconselhamento que atua no imaginário do ouvinte. A esse propósito Ribeiro (1986, p.180) afirma que:

Contamos com vastíssimo registro da literatura oral dos índios do Brasil que serviu já à especulação de muitos teóricos, tal como continuará servindo à de inúmeros outros, no futuro, de acordo com o movimento das modas acadêmicas. Muito mais que estas teorizações episódicas, porém, vale o próprio acervo mítico, constituído de documentos do maior interesse por sua significação filosófica, sua expressividade dramática e seu sabor literário.

Em vista dos argumentos apresentados, conclui-se que as artes indígenas não podem ser entendidas com uma percepção singular, pois quando se fala “arte indígena” refere-se a um universo variado e bastante peculiar em suas propriedades, por isso, o termo deve ser empregado no plural. A ideia de arte para os povos indígenas não é um conceito que trata de uma categoria residual da estratificação das culturas modernas e pós-modernas da ocidentalidade, eis porque, as artes indígenas são signos linguísticos e psíquicos de organizações sociais que implicam culturas que se constroem acerca da estética e da arte

como reconhecimento de uma humanidade estética, cósmica e comunal.

2.4 O contexto do pós-colonialismo e a ascensão do hibridismo cultural como forma de compreensão sobre as resistências das identidades pós-coloniais

A corrente teórica pós-colonialista surgiu nos anos de 1980 em meio a efervescência dos tempos pós-modernos, sendo que a ideia de pós-modernismo teve impulso em 1950 como forma de romper com os paradigmas do modernismo e quebrar com as estruturas dos discursos científicos que promovem as ideias de fatos sociais sólidos e identidades bem definidas. Por isso, nos tempos pós-modernos promovem-se estudos que vão além das necessidades de obter provas factuais e concretas para se considerar um fato como verídico, ao passo que defendem a difusão das forças culturais por meio da mistura, das imagens abstratas ou bizarras as quais apresentam em uma mesma identidade cultural várias faces e possibilidades interpretativas. Desse modo, “são pós-modernistas os que acreditam que o mundo mudou de alguma maneira difícil de descrever, mas inconfundível, em que as coisas estão fora de ordem, se bem que de uma maneira dotada de sentido”. (LEMERT, 2000, p.42).

O cenário político ideológico do pós-modernismo assumiu um caráter revolucionário, onde a questão da multiplicidade cultural tornou-se um fator determinante para a ampliação e problematização dos modelos de verdade dos discursos etnocêntricos¹⁶. Nesse contexto eclodiu-se a corrente teórica denominada como pós-colonialismo que teve como princípio os estudos de Edward Said, Mary Louise Pratt, Stuart Hall e Homi K. Bhabha, os mesmos buscaram criticar as narrativas científicas que apresentam um discurso de sentido pós-modernista, mas no fundo não passam de ideologias que cultivam a massificação social que se formou mediante à desintegração do neocolonialismo¹⁷ dos continentes africano e asiático do séc. XX.

¹⁶ A ideia que discorre acerca do etnocentrismo remete que tudo gira em torno de uma etnia, ou seja, uma dada etnia está sempre no centro dos questionamentos das relações culturais. No entanto, percebe-se que existem duas formas diferentes para pensar as relações étnicas culturais, uma gira em torno da lógica da diferença onde $A \neq B \neq C \neq D$ e a outra se centra na lógica etnocêntrica onde $A > B = C = D$. No que concerne à primeira as etnias são percebidas como grupos culturais que existem de diferentes formas sem implicar hierarquias no valor sobre as identidades que cada uma traz em si, por isso, com a lógica da diferença é possível se efetivar o diálogo entre as diferentes sabedorias e conhecimentos culturais. É com essa lógica que os pós-colonialistas promovem seus estudos e conhecimentos. Já a segunda se dá em torno do etnocentrismo e assim não é capaz de entender a diferença como pressuposto básico do que implica culturas humanas, por isso acaba promovendo o supervalorização de uma cultura onde existe um grupo que se considera superior aos demais na medida em que promove a ideia de que $A > B = C = D$. Foi nessa perspectiva que o discurso do colonizador colocou os valores e verdades da cultura erudita como a “verdade absoluta” e “hegemônica” do mundo ocidental. (PINTO, 2011).

¹⁷ Termo utilizado para definir o colonialismo que ocorreu nos continentes africanos e asiáticos e foi promovido pelos grandes impérios industrial da Europa, dos EUA e do Japão durante o final do séc. XIX até fins do séc XX. O termo neo

Para tanto, a intenção primeira das investigações pós-coloniais vislumbra pensar o processo de formação das identidades culturais, eis porque “o que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” entre o Eu e o Outro, é neste processo que se encontra a alteridade das identidades culturais. (BHABHA, 2010, p.81). Por esse motivo, o teor da verdade sobre os discursos que enunciam as imagens das identidades culturais não é a questão fundamental a ser esclarecida, mas sim a formação dos mesmos.

Os estudos pós-coloniais fazem uso de diferentes teorias para mensurar os dados das suas investigações sociais, levando sempre em conta a história contada e vivida pelo próprio sujeito da pesquisa que passa a ser pensado acerca de método e técnicas de caráter interdisciplinar, onde diferentes teorias científicas devem ser usadas, uma vez que, o que se busca é pensar o processo de formação do discurso colonial acerca da normatividade e da resistência, da dominação e da liberdade que apontam a alteridade das identidades pós-coloniais. Neste pano de fundo é possível compreender a ambivalência que produz “aquela ‘alteridade’ que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade cultural”. (BHABHA, 2010, p.106).

Os pós-coloniais buscam romper com os paradigmas da polarização e hierarquização das representações falseadas da verdade. Eis porque, acreditam que as descobertas dos estudos científicos devem ser entendidas como conhecimentos que estão postos para problematizar a ideia de verdade única e acabada, refletindo o conhecimento em sua complexidade e ambivalência e não pela linearidade e unicidade que não passam de ideologias dominantes. Quando se trata o conhecimento pela disciplinaridade o entendimento adquirido é fragmentado, pré-dado e altamente falacioso porque exclui as outras vias interpretativas que envolve o entendimento da questão. (BHABA, 2010).

Assim, pois, os pós-colonialistas criticam os usos e as construções do discurso dominante que envolve a emergência de uma nova forma de colonização, dada pela tentativa de homogeneizar as diferenças culturais introduzindo a cultura metropolitana e industrializada que toma forma dominante no mundo pós-moderno. De tal modo, a abordagem pós-colonialista se constitui em torno de uma dupla crítica contra a dominação (neo)colonial e o nacionalismo cultural pós-modernista. Logo, essa corrente teorica luta à favor da

significa novo e, como, durante o séc. XV os grandes impérios monárquicos da Europa já haviam promovido o colonialismo nas terras americanas e africanas, esse colonialismo dos tempos modernos e pós-moderno foi denominado como neocolonialismo, ou também é compreendido como: a partilha da África e Ásia. (WESSELING, 2008).

desconstrução dos discursos homogeneizantes em um engajamento político contra os essencialismos das grandes narrativas científicas que sustentam as bases do colonialismo da pós-modernidade. (BONNICI, 2000).

A leitura que discorre acerca do colonialismo define o termo como expressão de uma forma de política que exerce poder dominante sobre um determinado território cultural e geográfico que não é o seu. Ocupando e administrando esse território o colonizador impõe seus valores e verdades as culturas que involuntariamente foram colonizadas. (KIERNAM, 1996).

Ao longo da história a prática do colonialismo vem sendo cultivada por diferentes culturas dos quatro cantos do mundo. Os Incas construíram seu império quando colonizaram terras de outras culturas indígenas que habitavam a costa sul americana do oceano pacífico; embora existam críticas recentes, a teoria mais aceita afirma que a grande cultura hinduísta surgiu quando os Arianos¹⁸ se apropriaram das territorialidades geográficas e culturais dos Hapaneses¹⁹, colonizando-os; a grande cultura Kush, que construiu a primeira e única dinastia de faraós negros e antes disso chegou a ser colônia egípcia, após sua independência, colonizou seu próprio colonizador e outras culturas do vale do rio Nilo tornando-se assim um grande império do norte da África. As práticas colonialistas sempre existiram, porém foram os romanos que promoveram a legitimação do termo quando se apropriaram das territorialidades das culturas que habitavam o sul da Europa, Ásia Menor, Península Balcânica e norte da África. (KIERNAM, 1996).

A partir de então, a colonização passou a ser símbolo de poder e desenvolvimento das culturas que por serem fortes militarmente conseguem dominar outras, diante disso as culturas europeias fortemente militarizadas passaram a promover as maiores práticas colonialista da história quando criaram os grandes Impérios europeus, sejam eles monárquicos ou industriais. A primeira dessas colonizações foi movida pelos reinos da Espanha e Portugal, que durante o séc. XV ultrapassaram as fronteiras ultramarinas chegando e se apropriando das terras das culturas indígenas e de algumas africanas. Nesse universo a exploração ocorreu pelo fator da obtenção de matérias primas e de riquezas minerais que eram levadas a Europa para sustentar o estilo de vida luxuoso das monarquias absolutista. (KIERNAM, 1996).

¹⁸ Povos de origem indo-europeus, que vindos da Ásia central invadiram a região do Vale do rio Indo onde se localiza o atual Paquistão. (BIANCHINI, 2012)

¹⁹ Povos autóctones (nativos) da região do Vale do Indus. (BIANCHINI, 2012).

Durante o século XIX a história da humanidade conviveu com um novo modelo de colonização que buscou não somente obter a exploração de matérias primas e riquezas naturais em terras estrangeiras, mas também, e acima de tudo, os (neo)colonializadores buscaram obter mão-de-obra barata e mercado consumidor que abastecesse seu modelo de vida que não mais podia ser alimentado pela sua própria população e cultura. Isto significa que a Europa moderna estava demasiadamente abastecida com produtos industriais, os mercados não tinham mais como lucrar e crescer com suas produções, por isso precisavam de outros territórios que sustentassem modelos de “desenvolvimento humano”. Diante disso, os grandes Impérios Industriais da Europa, Estados Unidos e Japão colonizaram as regiões da África e Ásia. O problema é que esses territórios foram invadidos sem que os habitantes locais autorizassem ou aceitassem a invasão estrangeira, o colonialismo nunca ocorreu por meio de acordos entre ambas as partes, bem como, as riquezas e lucratividades obtidas pelos colonizadores não foram divididas com os donos da terra. (WESSELING, 2008).

Após as barbáries das grandes guerras, as culturas imperialistas passaram a ser criticadas e suas ideias de “civilização” e “evolução” foram fortemente combatidas e descortinadas. Assim, na pós-modernidade os discursos dos grandes impérios industriais não declaram o colonialismo como uma prática vigente e justificada pelo sentido de exploração dos homens pelos próprios homens acerca de uma pseudogenerosidade que traz consigo o lema do “desenvolvimento”. Contudo, o autor afirma que o colonialismo dos grandes impérios industriais do mundo pós-moderno continua existindo na prática oculta do discurso da diversidade cultural que se dá por intermédio da globalização economia e políticas industriais. (SAID, 2005). Em complementaridade, tem-se no pensamento de Bhabha (2010) a percepção de que nesse cenário as tradições das culturas locais são deslocadas pela cultura global que tem no centrismo da indústria a “inclusão” de “diferentes” estilos de vida. O discurso da diversidade cultural faz com que as relações internacionais se tornem um grande centro comercial de produtos diversos que estão postos para atender os diferentes gostos das diferentes culturas. eurocêntricos²⁰

Nesse cenário, o discurso da diversidade cultural é a nova estratégia de colonização dos pós-colonizadores, uma vez que nos dias atuais muito se ouve falar em diversidade cultural por meio dos discursos políticos, das propagandas da mídia, dos projetos das instituições de ensino e das empresas privadas nacionais e estrangeiras. No entanto, Coll

²⁰ Adjetivo e substantivo masculino indica aquele ou aquilo que se centra na Europa ou nos europeus como valor absoluto. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/euroc%C3%AAAntrico>>. Consultado em: 22 de ago. de 2016.

(2002) afirma que o discurso da diversidade cultural é uma estratégia de dominação que busca fazer das diferenças culturais um “mundo único e multicolor” acerca do sistema de globalização da economia e política capitalistas. Para haver diversidade cultural é necessário haver diversidade política, econômica, ecológica, educacional e isso implica reconhecer a diferença como lógica fundante de todas as categorias que versam a dimensão cultural. Nas palavras do autor:

Aceitar a diversidade cultural não é um ato de tolerância para com o outro, distinto de mim ou da minha comunidade, mas o reconhecimento desse outro (pessoal e comunitário) como realidade plena, contraditória, como portador de saber, de conhecimentos e práticas por meio dos quais ele é e tenta ser plenamente. (COLL, 2002, p.41).

Levando-se em consideração esses aspectos, o que se percebe nas relações étnicas culturais dos tempos pós-coloniais é que o discurso da diversidade promove um sistema político-econômico que converge em atividade colonizadora oculta, o qual busca homogeneizar as diferenças econômicas, políticas e educacionais perante o eufemismo da diversidade cultural.

Bhabha (2010) afirma que após a colonização do séc. XIX inicia-se um processo de pós-colonização, onde as culturas colonizadas não são mais as mesmas uma vez que se apropriaram de signos e significados colonizadores, sem com isso perder suas antigas tradições. Desse modo, as suas identidades culturais são híbridas pois são construídas por símbolos e significados de diferentes culturas que ao se interpelarem promovem, por meio da ambivalência²¹, a existência de novas identidades culturais que emergem de culturas híbridas.

O termo hibridismo vem sendo usado primeiramente pela biologia e serve para definir espécies de seres vivos que são resultado do cruzamento de duas ou mais espécies de animais e plantas diferentes. Ao que se refere o hibridismo na dimensão cultural, o termo foi usado pela primeira vez por Mikhail Bakhtin (1895-1975), o qual compreendeu hibridismos cultural como mistura de duas linguagens diferentes que se entrelaçam em um mesmo enunciado. Desse modo, o hibridismo cultural provoca ambiguidade da linguagem porque apresenta diferentes consciências linguísticas que surgem em tempos e espaços comuns. Para tanto, a teoria bakhtiniana atenta que o hibridismo cultural está na “ambigüidade da linguagem que, ao mesmo tempo, é a mesma e é diferente, e cuja proposta não é fundir dois pontos de vista

²¹ substantivo feminino que diz respeito aquilo que tem dois aspectos radicalmente diferentes, até mesmo opostos em um mesmo objeto. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/ambival%C3%A2ncia>>. Consultado em 21 de ago. de 2016.

diferentes num enunciado, mas colocá-los em dissonância numa situação dialógica, de conflito”, onde se expõe a alteridade do discurso que constrói as estruturas das culturas. (PAGANO e MAGALHAES, 2005, p.25).

Em virtude disso, as identidades híbridas possuem imagens despersonalizadas que se constituem acerca de representações de linguagens culturais distintas, que jogam poderes e negociam espaços nas fronteiras das diferenças culturais²². Nesse universo surgem sujeitos que possuem identidades ambivalentes que não pertencem exclusivamente a nenhuma e nem outra cultura, ao mesmo tempo não são a simples junção de ambas, pois, são uma terceira identidade cultural que surge do encontro das diferenças e conjuga o nascimento dos sujeitos híbridos. Assim, pois, o processo de hibridismo cultural é construído no espaço cindido entre a tradição e a novidade, a cultura local e a global, o Eu e o Outro, saberes do colonizado e do colonizador. Por esse motivo, os sujeitos híbridos se conjugam acerca de diferentes sistemas de valores e verdades que se relativizam, se sobrepõem, se questionam propiciando a duplicidade, ambivalência e ironia dos colonizados como características marcantes das suas identidades despersonalizadas. (BHABHA, 2010).

Na presente pesquisa fez-se uso do pensamento bhabhiano porque as culturas indígenas convivem com a ambivalência que se constituiu entre o amor e o ódio pela cultura do colonizador, o passado e o presente das suas tradições culturais, o aprisionamento e a liberdade do seu desenvolvimento cultural. As culturas indígenas pós-coloniais se apropriam de valores, hábitos e costumes da cultura estrangeira, contudo não deixam de ser o que suas origens culturais os educaram.

Burke (2006) afirma que o hibridismo cultural é um fenômeno comum e atuante em toda a história da humanidade, uma vez que ao longo do tempo as diferentes culturas se relacionam e assim trocam saberes e valores culturais para se construírem como são. Não existe uma cultura que se constrói de modo puro, ou seja, não existe cultura que nunca introduziu elementos de outros povos nas suas construções identitárias. Diante disso, o hibridismo no âmbito cultural é signo de desenvolvimento humano, já que é com as diferenças que os saberes se ampliam e as práticas sociais se aprimoram ao perceber elementos que podem melhorar a tradição.

²² A leitura que discorre em fronteiras culturais não indicam uma linha simplista e cindida pela linearidade da polarização, ao contrário, implica o entendimento sobre espaços intersticiais, complexo e em andamento construído entre a ambivalência identitária que se dá entre o Eu e o Outro, entre a imagem e a pessoa. (BHABHA, 2010)

Nessa perspectiva, Bhabha (2010) afirma que é importante compreender a construção do contexto do discurso colonial já que toda identidade é produzida por sistemas de verdades e valores que são enunciados por discursos. Hall (1997) salienta que nas redes de representação do discursivo colonialista as ideologias estão postas nas bases ocultas dos seus “regimes de verdade”, ao passo que nesse universo se constrói a significação que concede a autoridade simbólica e prática do sistema de colonização pós-colonial; onde a riqueza do hibridismo cultural é transgredida pelo discurso que defende a ideia de aculturação e hierarquização das imagens das identidades culturais.

Bhabha (2010) compreende esta perspectiva acerca do pensamento lacaniano, que provem dos estudos freudiano, mediante as relações do inconsciente e consciente que assinala a aversão e a repulsa ao diferente de si. Isto porque o sujeito adota todo e qualquer desacordo identitário como censura ao outro, de modo que possa assegurar a autoestima da sua identidade cultural. Um exemplo disso, é modo com que a maior parte dos não-indígenas definem as identidades dos povos indígenas, ou seja, sempre em sentido pejorativo. Fazendo analogia com a narrativa fanoniana pode-se dizer que quando uma criança de cultura urbana vê um sujeito indígena, que conserva a antiga tradição, ela diz: -Mamãe olha o índio! A exclamação vem do medo em que a imagem do “índio” é atribuída aos estereótipos do “selvagem” ou “canibal”.

Todavia, o que de fato ocorre é que o encontro das diferenças culturais traduz um efeito reflexivo na medida em que o Outro se apresenta ao Eu como um espelho, pois reflete aquilo que existe nele e não há no Eu. A tendência primeira é renegar o diferente em prol do “amor por si”, que emerge do estado narcisista que habita o inconsciente do ser humano. Entretanto, essa tendência não passa de uma tentativa frustrada de conservação da estrutura que existia no Eu mas não existe mais, pois, após o contato com o diferente algo se transforma e o antigo não será mais o mesmo. O dissenso entre o Eu e o Outro aponta a riqueza do momento de estranhamento na medida em que o novo se enuncia e o antigo se amplia. (BHABHA, 2010).

A partir dessa perspectiva, entende-se que o colonizador adota todo e qualquer desacordo indentitário como censura, para que assim possa assegurar a conservação da sua tão aclamada identidade cultural, como símbolo de “evolução” e “superioridade”. Com bases nos estudos de Sigmund Freud (1856-1939), Bhabha (2010) afirma que a natureza humana tende a sentir aversão quando se depara com algo que não toca seus prazeres, por isso, a tendência primeira é renegá-lo antes mesmo que ele possa se manifestar e apresentar por si próprio a

identidade primeira que lhe concerne, e que pode ferir o ego do colonizador. Fernandes (p. 75, 200) salienta que:

Freud assinala que a aversão e a repulsa que são dirigidas a outras pessoas são expressão do amor por si mesmo, ou seja, expressão do narcisismo. Na tentativa de conservar-se o indivíduo toma toda e qualquer divergência com determinada pessoa como crítica a seus aspectos individuais. Isso, segundo Freud, mostra a predisposição ao ódio e uma agressividade desconhecida e elementar do ser humano.

Um bom exemplo para se pensar a afirmativa é o que ocorreu com o “índio” Gaudino Jesus dos Santos (1952-1997)²³, morto porque foi queimado por um grupo de jovens burgueses quando dormia em um ponto de ônibus na cidade de Brasília. O ocorrido teve penalidades leves aos assassinos, que para muitas pessoas não são considerados como tal, ou seja, para muitos os agressores não são culpados por um assassinato doloso. Isso porque nossa cultura dominante ensina-nos a pensar as identidades indígenas de modo distorcido, estereotipado e narcisista onde o Eu deve rebaixar a imagem do “índio” para reafirmar a “superioridade” dada pelo simples fato de não ser indígena. Assim, pois, o discurso do colonizador é quem dirige a consciência simbólica das identidades culturais pós-coloniais.

Porém, quando se perceber o encontro com as diferenças culturais como momento de riqueza “[...] o Eu verdadeiro (inicialmente como asserção da autenticidade da pessoa) para, em seguida, pôr-se a reverberar - O Eu verdadeiro? - como questionamento da identidade” (BHABHA, 2010, p. 83). Isso significa que quando ambos os sujeitos culturais percebem suas imagens refletidas na presença do outro a identidade se afirma primeiramente como averbação de uma forma de autoreconhecimento, porém, logo após perceber a complexidade da questão o Eu se afirma enquanto questionamento e é neste momento que o reconhecimento se faz profundo mediante novos olhares e interpretações que se apresentam com produtividade para a (auto)reflexão da consciência linguística e psíquica da pessoa. Todavia, é necessário salientar que o processo de reconhecimento do Eu não ocorre de modo pacífico, sem perturbações, eis porque, se dá por meio de conflitos, agoniações, negociações, deslocamento da representação das identidades culturais. (BHABHA, 2010).

²³ Foi um líder indígena brasileiro da etnia Pataxó-hã-hã-hãe (oriunda da região baiana do Brasil) que foi queimado vivo enquanto dormia em um abrigo de um ponto de ônibus em Brasília, após participar de manifestações do Dia do Índio. O crime foi praticado por cinco jovens daquela cidade. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Galdino_Jesus_dos_Santos>. Acessado em: 26 de agosto de 2016.

É no interstício²⁴ das fronteiras culturais que o encontro do Eu e do Outro se procede, por isso as fronteiras culturais são pensada como um espaço intersticial onde ocorre o limiar e o contingente das identidades culturais híbridas, mediante uma tradução e transformação analógica²⁵ e agonística. Para compreender essa conjuntura, Bhabha (2010) emprega o conceito do entre-lugar, que vem a ser o próprio interstício das fronteiras culturais, isto é o espaço que se dá entre as diferenças culturais e cria identidades híbridas que vivem no entre-lugar de dois mundos culturais diferentes. Por isso, o entre-lugar é o espaço de identificação do sujeito pós-colonial que se constrói e é construído em torno do conflito entre a cultura do colonizador e a cultura do colonizado.

O entre-lugar é o espaço onde se forma a cisão das semelhanças que é produzida pela ideia da diferença, de modo que a semelhança é o real e a diferença é o imagético ou o irreal, já que a imagem atribuída ao colonizado é construída na afirmação do discurso simbólico e senso da verdade do colonizador, que antecipa a imagem do colonizado criando estereótipos para a mesma. Por esse motivo, a imagem do colonizado nunca deve ser pensada como a identidade última da pessoa, pois o que se vê *à priori* ou o que se ouve acerca de um discurso colonialista são “verdades” que giram em torno de estereótipos. Bhabha (2010, p. 106) afirma que os discursos colonialistas versam os estereótipos polarizados e hierarquicamente repetitivos porque:

O estereótipo garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de bondade probabilística predicabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.

Nesse sentido, é preciso mover o campo da visão para o campo da linguística, de modo que seja possível perceber o discurso colonialista acerca do seu processo de construção

²⁴ substantivo masculino que serve para conceituar um pequeno espaço entre as partes de um todo, ou entre duas coisas contíguas, próximas. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/interst%C3%ADcio>>. Consultado em: 22 de agos. de 2016.

²⁵ Movimento de oscilação, reversibilidade, vai e vem, ida e volta que constrói uma identidade ou fato social, é como o perambular do relógio que conta as horas num eterno movimento ir e vir. Na perspectiva analógica os antagonismo não são compreendidos pela perspectiva dialética que compreende-os como categorias polarizadas que não se relacionam em um espaço identitário comum. Na perspectiva analógica as ambiguidades são compreendidas no entre-lugar que se dá em um terceiro espaço criado pela ligação das partes, o autor usa como exemplo para a compreensão do termo a narrativa de Renné Green (artista afro-americana) que valoriza o interstício que se está no corredor de uma porta a outra, nessa experiência a artista usa o corredor para expor suas obras de arte para que as pessoas possam perceber que entre uma porta e outra existe uma espaço onde é necessariamente usado como passagem para se chegar de um lugar ao outro mas que poucos percebem ou valorizam esse espaço existente. Nesse espaço é onde Bhabha (2010) percebe o interstício das fronteiras culturais que abrigam a existência dos sujeitos pós-coloniais, ou seja, das identidades híbridas já que essas se constroem acerca do ir e vir de um lado ao outro, sem aspirar pela valorização de um ou de outro lado já que é entre ambas as parte que se dá a sua existência. (BHABHA, 2010).

que ressignifica as identidades culturais híbridas dos sujeitos do entre-lugar em torno dos estereótipos. Por esse motivo, o estereótipo deve ser pensado como sutura que conjuga os discursos coloniais e não como legitimação dos mesmos, pois é com o estereótipo que se identificam as fronteiras das diferenças culturais, onde os diferentes sujeitos negociam seus poderes, ressignificam seus signos e constroem sua identidade cultural coletiva e individual. Somente após essa percepção é que se pode refletir sobre a identidade última tanto do colonizado quanto do colonizador, já que nem tudo o que se vê é aquilo mesmo. (BHABHA, 2010).

As relações entre colonizadores e colonizados não são hierárquicas, embora o discurso apresente como tal, eis porque os colonizados criam estratégias de resistência que nem sempre são compreendidas por aquilo que o discurso colonialista apresenta. O processo de hibridismo é uma delas, uma vez que nesse universo a ideia de aculturação é ultrapassada pela perspectiva da *mimesis* (mímica) que denota um processo de tradução transfigurada, em que o colonizado opera uma repetição do estereótipo atribuído pelo colonizador de modo diferenciado, irônico, mutante e ambivalente. Nesse universo, o colonizador perde o controle sobre o real simbólico mediante o real encenado, o qual é um efeito desconhecido e transfigurado porque o sujeito híbrido assume diferentes papéis que para o colonizador não é aquilo que vê, tampouco deixa de ser. (BHABHA, 2010).

Desse modo, a dúvida instigada pela imagem híbrida do colonizado põe em cheque o poder do colonizador, por isso, a *mimesis* se torna uma estratégia de resistência em que o colonizado aponta a ironia e a afronta ao colonizador que, ao perceber essa apropriação disforme da sua imagem e semelhança, cliva-se ao estado de choque, esquizofrenia e desterritorialização da sua condição segura de dominação, pois o colonizado é quase o mesmo que ele mas não exatamente. (BHABHA, 2010).

Diante disso, o desconhecido e o incomensurável se fazem presentes para o colonizador na medida em que seu poder de dominação é transfigurado. Assim, pois, o conceito de hibridismo cultural denota um processo de complementaridade intraduzível e, por isso, deslocamento agonístico, dado pela ressignificação dos antagonismo entre a imagem e a pessoa, entre a cultura do colonizado e a cultura do colonizador, entre o Eu e o Outro, à medida que a identidade híbrida propicia a transformação do original/antigo no sentido de mutação e deformação, onde o antigo se adapta ao novo sem com isso deixar de existir. (BHABHA, 2010).

Para tanto, o hibridismo cultural é um movimento de identificação cultural não dialético e sim analógico, onde a identidade híbrida subverte à imperatividade linear do

colonizador por uma ação performática²⁶, negadora da identidade pré-dada. Isto porque, a *mimesis* do colonizado implica “camuflagem, não harmonização ou representação da diferença, mas uma forma de semelhança que difere da presença e a defende, expondo-a, em parte metonimicamente”. (BHABHA, 2010, p,135), ao passo que converge em “arte da invisibilidade” por meio de imagens disformes, isto é a identidade híbrida do sujeito do entre-lugar.

Por assim ser, o hibridismo cultural não é a aculturação que foi discursada pelos colonialistas que traziam a palavra do evolucionismo como suporte das suas práticas exploratórias, pois não implica perda da identidade primeira do colonizado, tampouco o coloca em uma condição de objeto em que é mero produto do colonizador. Ao contrário, a percepção do hibridismo cultural traduz uma forma de resistência que indica a desterritorialização do discurso colonizador, porque a arbitrariedade do colonizado questiona a centralidade da identidade e do poder pré-estabelecido pelo colonizador. (BHABHA, 2010).

Portanto, o que vale nas investigações de caráter pós-coloniais é perceber a condição e o processo da ambivalência das identidades híbridas, de modo que as mesmas possam ser compreendidas como "um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado". (BHABHA, 1994, p.120). Já que, o que está em jogo é a explicação sobre as identidades culturais que são construídas pela própria relação cultural e não pela definição por si mesma. Em razão, o hibridismo cultural não é um adjetivo que está nas identidades do sujeitos pós-coloniais como uma mística que provem de uma clausura celebratória, mas é uma forma de conhecimento e reconhecimento das transformações sociais que ocorrem acerca de relações culturais que estão postas em um processo em andamento, em trânsito ambíguo e conflitante, que produz uma alteridade ambivalente para as identidades culturais dos sujeitos do entre-lugar das fronteiras culturais do pós-colonialismo.

²⁶ É aquela em que o ser humano age com consciência, é um sujeito autônomo nas suas práticas sociais, mesmo que esteja condicionado por estruturas culturais colonizadoras. Por isso, a ação é uma performance em que o sujeito é o protagonista da sua história, cria estratégias de resistência contra a colonização e se alimenta da sua cultura, e não da cultura do colonizador. Já a ação pedagógica é onde o ser humano age sem consciência de seus atos; ele age porque está sendo guiado por Outro, não é o protagonista da sua própria história. (BHABHA, 2010)



*Os ninguéns: os filhos de ninguém, os dono de nada.
Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:
Que não são, embora sejam.
Que não falam idiomas, falam dialetos.
Que não praticam religiões, praticam superstições.
Que não fazem arte, fazem artesanato.
Que não são seres humanos, são recursos humanos.
Que não tem cultura, têm folclore.
Que não têm cara, têm braços.
Que não têm nome, têm número.
Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.
Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.
(Eduardo Galeano)*

3 VIDA NA FLORESTA: OLHAR, VER, DESCOBRIR

O presente capítulo trata os sujeitos da pesquisa em seu contexto histórico, bem como a metodologia que foi utilizada para investigar se a pintura corporal *Parkatêjê* é um artefato cuja concepção envolve uma construção baseada na cultura estética de caráter híbrido, ou seja, existe uma cultura estética indígena híbrida na tocaninidade da Amazônia paraense?

Tem como objetivo a intenção de apresentar o contexto histórico-cultural de que emana a pintura corporal *Parkatêjê*, e de que modo se busca investigar a questão proposta pelo estudo. Entende-se que essa forma de atividade humana expõe uma concepção de arte que não pode ser pensada fora do contexto histórico em que é culturalmente construída. Ainda, entende-se que esse objeto de estudo envolve uma forma de cultura que dispõe de tradições interdisciplinares, ou seja, os signos e símbolos indígenas trazem consigo um universo cultural integrado que jamais será compreendido se não for pensado acerca do contexto histórico em que as culturas indígenas se encontram.

De tal modo, será apresentada na primeira seção a história dos povos indígenas do Brasil na perspectiva político-cultural, porque a identidade cultural desses povos não se denota em uma identidade homogênea, como vem sendo tratada pelos programas políticos que, ao longo do tempo, dominam a enunciação dos conhecimentos sobre as identidades culturais brasileiras. Embora essa cultura seja pluralista, o valor estético e filosófico que há nas diversas formas de tradição faz com que os povos indígenas detenham como pressuposto básico uma humanidade que se constrói de diferentes modos em torno da estética e da arte, e assim, esse grupo heterogêneo se universaliza quando difere visivelmente das sociedades consumistas que dominam as organizações sociais urbanas e industrializadas. Isto porque os povos indígenas são culturas milenares que ainda se alimentam da relação homem, natureza, divino e cósmico.

Em seguida, será estudada a história dos sujeitos da pesquisa na microdimensão, ou seja, será apresentada a história dos *Parkatêjê*, os quais são povos amazônicos que se constroem com a tocaninidade paraense e que, até o séc. XIX, puderam viver em plena

liberdade, pois o colonizador industrial e metropolitano não estava presente na região; mas, a partir desse período, os deslocamentos das fronteiras culturais passaram a ser cada vez maiores e constantes, já que a partir do século seguinte, a Amazônia foi o palco da economia mercantilista dos governos brasileiros com os impérios industriais internacionais e nacionais que começavam a se instaurar veementemente no Brasil. Por fim, serão apresetnadas as formas de investigação que conduziram o desenvolvimento do estudo, isto é, a metodologia utilizada na pesquisa, a qual conta com estudos bibliográficos, investigações de campo em torno da história oral e da fotoetnografia.

3.1 História dos povos indígenas do Brasil: um panorama político-cultural

A história dos povos indígenas indica o limiar da história do Brasil, no cenário pré-colombiano habitavam diferentes culturas que se espalhavam nas territorialidades do país, de modo que os processos de sobrevivência, as formas de resistência e de negociações delineavam modelos de desenvolvimento muito diferentes do que se conhece hoje. Dessa diversidade cultural, que dispunha aproximadamente 1.300 línguas diferentes restou menos do que a metade, pois a maior parte das culturas indígenas foram extintas. Como exemplo, a população indígena do Acre, que é a região que mais abriga a população indígena, durante o séc. XVI contava com 30.000 habitantes indígenas, hoje está em torno de 9.000 sujeitos indígenas distribuídos em 305 etnias e 274 línguas distintas. Em nível nacional, atualmente, existem 504 terras indígenas demarcadas que ocupam 12,5% do território brasileiro, sendo que a maior parte está na região Norte com 48,7%, e a menor na região Sul do país com bem menos de 10% da população total que se declara indígena, segundo o Censo do IBGE de 2010²⁷.

No que se refere aos tempos iniciais da colonização europeia do Brasil, Ribeiro (1995) afirma que a diversidade étnico-cultural indígena se distribuía, primeiramente, em torno de quatro grandes divisões linguísticas, isto é, os Macro-jê, Macro-tupí, *Arawak* e *Karib*; porém, nessa macrodivisão, existiam diferentes grupos étnicos que promoviam novas subdivisões em torno das diferenças étnicas da cultura indígena. Cada grupo conhecia com detalhes a geografia do território onde habitava, sendo que o pressuposto básico dessa humanidade

²⁷ Informações obtidas em Portal Brasil. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/governo/2012/08/brasil-tem-quase-900-mil-indios-de-305-etnias-e-274-idiomas>. Acessado em: 12 de fev. de 2016.

aborda a atenção e o cuidado com o meio que a rodeia, para que consiga comungar com a natureza e aprender com ela.

Nos tempos pós-modernos, a história cultural, história das mentalidades e do cotidiano trataram de descortinar os conhecimentos sobre as identidades e saberes dos povos indígenas, já que a história desses sujeitos autóctones²⁸ do Brasil é uma história encoberta, empoeirada pelos estereótipos do colonizador que no final do séc. XIX já não era somente o estrangeiro europeu. Nesse período, os colonizadores eram, em sua maioria, os brasileiros que não reconheciam a cultura indígena como parte de si, já que a valorização étnica estava na cultura do “homem branco” a qual implicava evolução humana. Por isso, renegou-se todo e qualquer resquício que as culturas indígenas pudessem ter na construção identitária cultural do Brasil. (CUNHA,1992).

Por muito tempo a história do Brasil foi contada a partir de 1.500, ano da “descoberta” dos europeus, pois, na história pré-colombiana só habitavam “sujeitos sem história” que, além de não possuírem lei, fé, nem rei, não possuíam escrita. Pinto (2011) afirma que a escrita nasceu como necessidade de registro das atividades do comércio e dos seus excedentes, porque nesse universo, as capacidades mentais não são suficientes por si só para registrar os modos de produções econômicas e regimes de conhecimentos que devem ser cultivados em organizações mercadológicas complexas. Acerca do pensamento do autor, pode-se compreender que a falta da escrita nas comunidades indígenas brasileiras não é símbolo de atraso, como foi enunciado pelo discurso do colonizador, e sim como signo que aponta um modelo de organização social em que a esfera do econômico não dominou as outras que englobam o universo da cultura. Por outro lado, a falta de escrita é um fator determinante para acirrar a falta de conhecimento científico sobre o passado pré-colombiano brasileiro.

O que define a história das culturas indígenas não é a escrita, na medida em que nos pressupostos básicos da cultura e educação desses povos, tanto crenças quanto práticas e valores sociais são a linguagem que contam as memórias históricas, as leis e as tradições dessas complexas culturas, que são enunciadas como cultura indígena. A educação se dá por intermédio da oralidade e da experiência, que são usadas como elementos fundantes sobre o cultivo da tradição que “[...] articula as representações com a organização da vida material e das relações de poder de cada” etnia indígena. (CUNHA, 2009, p.235). O que se sabe da história pré-colombiana brasileira é muito pouco, ou melhor, quase nada, já que a negligência

²⁸ 1. Pessoa que nasceu na região ou no território em que habita. 2. Nativo; que é natural da região ou do território em que habita. 3. Originário do país em que habita; país cujos ancestrais sempre habitaram: os berberes são populações autóctones da África do Norte. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/autocitone/>>Acessado em: 22 de jun. de 2016.

histórica com o limiar e o contingente da identidade cultural do Brasil foi legalizada pela História escrita das grandes narrativas²⁹. Nesse universo colonizador, os documentos oficiais eram tidos como as únicas fontes relevantes de estudos históricos; o problema é que esses documentos são de origem do colonizador, por isso, o que se tem da história do Brasil é apenas uma versão do fato, ou seja, um lado da história.

Diante disso, a história indígena se enunciou socioculturalmente para as sociedades envolvidas em torno de analogias generalizadas, premissas contraditórias, entre outras falácias das lógicas colonizadoras. Assim sendo, a história indígena foi contada em sentido folclorista, onde o que se salienta nas descrições eram hábitos e práticas sociais sem contextualizações socioculturais e históricas, por isso as narrativas dominantes denegriram a sabedoria das culturas indígenas mediante a elevação das culturas europeias. (CUNHA, 1992).

Todavia, após o contato entre as diferentes culturas, ambas nunca mais foram as mesmas; a Europa enriqueceu e se tornou o império do mundo ocidental; já a indigenidade foi exterminada quanto à sua demografia e liberdade de desenvolvimento autônomo mediante sua diversidade étnico-cultural. Nas palavras de Ribeiro (1995, p. 30):

Embora minúsculo, o grupelho recém-chegado de além-mar era superagressivo e capaz de atuar destrutivamente de múltiplas formas. Principalmente como uma infecção mortal sobre a população preexistente, debilitando-a até a morte. Esse conflito se dá em todos os níveis, predominantemente no biótico, como uma guerra bacteriológica travada pelas pestes que o branco trazia no corpo e eram mortais para as populações indígenas. No ecológico, pela disputa do território, de suas matas e riquezas para outros usos. No econômico e social, pela escravização do índio, pela mercantilização das relações de produção, que articulou os novos mundos ao velho mundo europeu como provedores de gêneros exóticos, cativos e ouros.

A mortandade indígena ocorreu devido às guerras e às doenças trazidas pelo colonizador, mas, acima de tudo, devido à fome, pois a maioria das terras que sobraram para os povos indígenas eram terras improdutivas. Culturas indígenas foram recolocadas pelo Estado em terras que não lhes pertenciam, e assim, não detinham domínio e conhecimentos necessários para sobreviver nelas; também, na urbanização, os saberes indígenas não condiziam com os modelos estabelecidos pela cultura racionalista. (RIBEIRO, 1995).

A degradação do habitat natural dos povos indígenas, fosse ela por qualquer um dos fatores citados acima, causou a fome que levou à morte muitos sujeitos dessa etnia heterogênea e autóctone do Brasil. Assim, a novidade rara, que deveria promover a riqueza do

²⁹ Aqui entram as teorias positivistas de Augusto Comte (1798-1857) para promover os estudos históricos e definir os discursos da grande História brasileira, que, nesse caso, foram dados pela tendência etnocêntrica. (CUNHA, 2009)

momento de estranhamento e, com isso, construir saberes não só mais ricos, mas também mais próximos da diversidade cultural, promoveu o seu genocídio. Foram muitas as resistências indígenas, mas, como Ribeiro (2005) afirmou, os europeus contavam com um arcabouço teórico e arsenal bélico bem elaborados para que as colonizações pudessem ser realizadas com êxito, isto é, os colonizadores estavam altamente preparados para colonizar qualquer mundo “novo” que eles viessem a “descobrir”.

A população indígena foi, primeiramente, tentada a ser escravizada, mas como a escravidão africana foi um êxito para o colonizador, os indígenas foram incumbidos de habitar o interior do país, servindo como defesa das fronteiras territoriais da colônia portuguesa nas Américas. Após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, a questão indígena, que até então tinha sido uma questão de mão de obra barata e de garantia das fronteiras, passou a ser exclusivamente uma questão de ocupação das fronteiras internas dos territórios estratégicos para o império português. Em 1826, o imperador decretou o Plano Geral da Civilização dos índios, com base nos pressupostos teóricos de José Bonifácio, que defendia o sentido de evolução humana darwinista e positivista, em que o dever do Estado era elevar tais presunções. Nessa dimensão, o Homem civilizado é o Homem que detém princípios da perfectibilidade e fineza nos tratos sociais do Homem culto e letrado. (CUNHA, 2009; 1992).

Nesse pano de fundo, o discurso civilizacional enunciava a existência dos “índios hostis”, que eram aqueles que mantinham relações harmoniosas com os europeus e, por isso, podiam ser educados para se tornarem “Homens civilizados”. Já os resistentes eram vistos como “selvagens”, incapazes de atingir a perfectibilidade do estado de civilização. Nas palavras de Cunha (2009, p.161), afirma-se que:

O raciocínio geral é claro: embora humanos perfectíveis os índios, contrariamente aos membros de nações civilizadas, não se autodomesticam. E não se autodomesticam porque não vivem em sociedade civil, não se civiliza. [...] Seriam homens, capazes de perfectibilidade ou feras que obedecem a seus instintos e incapazes de se alcançar além de sua natureza?

Essa perspectiva colonizadora habitou a mentalidade social brasileira ao longo do tempo, e foi por ela que as imagens pejorativas, criadas a partir dos estereótipos dos colonizadores estrangeiros e brasileiros, foram cultivadas no modo de ver e de pensar o que implica cultura indígena. Por isso:

É interessante de passagem notar a feição moderna que Jose de Bonifácio dá à análise da apregoada indolência dos índios. A abundância em que viviam, tirada da

Natureza, as poucas necessidades que os moviam, seu comunitarismo e uma diferenciação social que não se enraizava na riqueza mas na valentia. Para atrapalhar a nefasta abundância, cumpria aldeá-los em lugares de caça e pesca difíceis, e para impedir que fossem buscar matas mais propícias o seu sustento, repartir rapidamente as terras entre novos moradores, para assim lhes tirar os “coutos”. (CUNHA, 2009, p.163).

Nessa assertiva, entende-se que a mortandade indígena foi planejada pelo colonizador, tanto europeu quanto brasileiro, por isso, ela foi escondida na história indígena do Brasil, na medida em que até o séc. XX o problema do colonialismo não foi percebido em sua malevolência, sendo elevado para a condição contrária de benevolência dos povos evoluídos para aqueles que se encontravam perdidos dos caminhos civilizacionais. Em razão disso, os índios seriam perfectíveis e humanos quando atingissem um “estado de sociedade [...] Ora, eles carecem de sociedade, na medida em que não reconhecem chefes permanentes nem leis ou religiões que os coíbam”. (CUNHA, 2009, p.164). A catequização foi o instrumento de maior êxito no processo civilizacional, de modo que os indígenas mostravam menos rebeldia nas ações catequizadoras do que nas ações colonizadoras militarizadas. Desse modo, a colonização se fez presente na história das culturas indígenas acerca da premissa da “civilização”.

Após o término das grandes guerras mundiais, a mentalidade social ocidentalizada repensou seus valores e práticas sociais, uma vez que os movimentos políticos e sociais se fizeram presentes em níveis internacionais em defesa dos direitos humanos, do fim do colonialismo europeu, e em favor da busca pela igualdade “racial”. Assim, em meados do séc. XX, surgiu o movimento de defesa e valorização da cultura indígena, que eclodiu no cenário político-social, não somente no Brasil, mas nas Américas, em geral. Esse movimento político-social é chamado de indigenismo e envolve o protagonismo de militantes indígenas e não-indígenas, autônomos ou ligados a organizações não-governamentais. Nos últimos anos, esse movimento tem ganhado apoio da comunidade científica, que se volta cada vez mais para as histórias encobertas pelas poeiras do colonialismo europeu. Nessa conjuntura, Portela (2011, p.13) salienta que:

[...] o conceito de indigenismo não se encerra em sua expressão substantivada, tendo uma história que lhe é anterior e que merece ser analisada do ponto de vista histórico a fim de compreender os desdobramentos que se apresentam a partir dele. [...] Argumentamos que este conceito ganha forma, no decorrer do século XIX, em meio aos debates e aos discursos que permearam o projeto de formação da nação. Às pressas para “inventar” a nova nação, a criação de algumas instituições aparecia entre as medidas emergenciais

O movimento surgiu em defesa das terras indígenas, as quais estavam sendo

desapropriadas pelo Estado e indústrias multinacionais; porém, esse movimento conseguiu fazer com que na Constituição de 1934, as terras indígenas e suas riquezas fossem enunciadas como usufruto coletivo e exclusivo de populações indígenas que nelas viviam.

Todavia, nas legislações que se referem aos povos indígenas, encontram-se diferentes problemas: o primeiro é que as terras, embora sejam de direito indígena, são propriedades da União, e por assim ser, o Estado tem direito de desapropriar os povos que nela habitam sempre que considerar necessário para o desenvolvimento do país. O problema dessa legislação é que a noção de desenvolvimento está pautada nas leis do comércio e da industrialização, por isso: “Não há proibição para explorá-los, mas salvaguardas especiais. Essas salvaguardas consistem na necessidade de autorização prévia do Congresso Nacional, caso a caso, ouvidas as comunidades afetadas, que terão participação no resultado da lavra”. (CUNHA, 2009, p.269). Mesmo que as terras indígenas sejam legalmente consideradas como de direito dos povos que nela habitam, para as explorações dos recursos hídricos e riquezas minerais não há restrições.

No cenário político das décadas de 1970, os povos indígenas foram vistos como os grandes empecilhos para os projetos políticos que buscavam o “desenvolvimento” do interior do país. Assim, as políticas e programas governamentais foram contra a emancipação das terras indígenas. Isto porque o colonialismo desse período tinha modificado suas estratégias de dominação, na medida em que o discurso da civilização havia se transformado em discurso do “desenvolvimento” acerca do mundo urbano e da indústria. Nesse universo colonizador, os indigenistas se fizeram presentes com movimentos de resistência, contaram com grande apoio internacional e conquistaram certos reconhecimentos sobre a emancipação das terras indígenas, mesmo que, muitas vezes, esses direitos fossem fraudulentos, conforme já foi citado acima quanto às questões dos recursos hídricos e minerais. Nas palavras de Cunha (2009, p. 281), entende-se que as campanhas governamentais contra a emancipação das terras indígenas impulsionaram os movimentos indigenistas do e no Brasil, então:

A campanha contra a emancipação das terras indígenas marcaria porém o início de uma década de intensa mobilização em torno das lutas indígenas. Foi fundada a primeira organização indígena de caráter nacional, bem como um número significativo de Comissões Pró-Índio, formadas basicamente por voluntários, sobre tudo antropólogos e advogados. O Conselho Indigenista (CIMI), integrante da influente Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), fortaleceu-se com a inclusão de advogados militantes. A Associação Brasileira de Antropologia (ABA), que àquela época tinha cerca de seiscentos membros, também foi ativa na questão dos direitos indígenas. As principais instituições que apoiavam esse tipo de trabalho eram a ICCO, uma organização holandesa de igrejas protestantes, a Fundação Ford, sediada no Rio de Janeiro e, menor grau, algumas ONGS alemãs e a Oxfam britânica. Iniciaram-se ações judiciais, a maioria delas vitoriosas, e campanhas para

demarcação e proteção das terras indígenas.

No contexto da atualidade, existem muitas culturas indígenas que vivem em terras não reconhecidas pelo Estado e assim convivem com conflitos violentos acerca da expansão do agronegócio, urbana e industrial. O problema da falta de assistência política é que a terra é o vetor do desenvolvimento cultural das populações indígenas, por isso, se não houver consciência sobre a urgência das demarcações oficiais das terras indígenas, as liberdades das tradições ficarão extremamente abaladas. Em razão disso, deve-se levar em consideração as dimensões laterais e multidimensionais em que as culturas indígenas se conjugam, para que demarcações respeitem as prioridades de cada etnia indígena.

Hérbette (2004) afirma que as divisões territoriais para os povos indígenas vão além daquelas estabelecidas pelo Estado, já que as valorizações e necessidades que as terras indígenas têm para seus próprios grupos não se detêm somente nas riquezas naturais, mas também apresentam valores culturais, os quais são desrespeitados. As reservas indígenas não apreendem as antigas demarcações territoriais feitas pelos próprios povos indígenas.

Nessa perspectiva, compreende-se que o Estado brasileiro age como mão invisível do mercado, e por isso, não cumpre com seu papel de representante dos direitos humanos e da liberdade das diferenças culturais, que, ao longo do tempo, foram marginalizadas culturalmente na história do Brasil. Nesse pano de fundo, “[...] de certa forma, a história indígena ficou virgem. E está noiva não de uma ideologia de Estado mas do movimento indigenista”. (CUNHA, 2009, p.126). Sobre as políticas assistencialistas, o Estado brasileiro se diz atender aos direitos em que uma nova campanha de “aculturação” em nome de uma pseudo generosidade “quer conceder a todos a possibilidade (inteiramente teórica) de se tornarem semelhantes a nós deriva de um etnocentrismo que se ignora a si mesmo”. (CUNHA, 2009, p.267). Como o discurso de “civilização” foi substituído pelo de “desenvolvimento”, na década de 1970, o governo promoveu a “integração do índio” no seio social da cultura racionalista, construindo escolas e postos de saúde nas aldeias. (CUNHA, 2009).

A diversidade cultural está em alta nos discursos políticos da pós-modernidade, e assim, o conceito de “integração do índio” é substituído pelo de “inclusão social”. Nesse universo, o ensino superior se apresenta como solo fértil para a promoção dessas falácias, que, na prática, não ultrapassam o além das fronteiras discursivas, já que as vozes indígenas são ignoradas na elaboração das políticas públicas que garantem amparar a sua inclusão. A má distribuição das cotas, a falta de capacitação dos professores e a inexistência dos saberes

indígenas nas ementas e planos de ensino são problemáticas latentes que apontam as falácias do discurso de inclusão social. (BARÃO, 2005).

Para que haja a inclusão da cultura indígena no ensino superior, é necessário promover o diálogo com os diferentes regimes de conhecimentos, onde os conhecimentos científicos são conectados com os conhecimentos tradicionais das culturas locais. É necessário que os acadêmicos indígenas sejam ouvidos mediante suas necessidades e aspirações, para que as genialidades desses povos possam interagir com as dinâmicas do ensino superior, que buscam não somente o desenvolvimento cognitivo, mas também o desenvolvimento da diversidade cultural em si. Eis porque as práticas discriminatórias e de negligência política governamental continuam a existir por debaixo dos tapetes dos discursos da diversidade cultural, que tendem a transformar as tradições conforme a demanda do desenvolvimento urbano e industrial, longe dos sentidos que as tradições indígenas cultivam mediante os pressupostos das suas tradições culturais. Barão (2005, p. 93) salienta que:

[...] assimilação e integração dessas populações pela sociedade nacional faz parte de um contexto mais geral, mas, no entanto existem as particularidades e os interesses estatais que englobam as ações sobre os povos indígenas e seus territórios. A assimilação e integração nacional estão diretamente relacionadas a questões de terra.

Percebe-se que a luta pela terra é um fator constante na história da humanidade, conquanto, desde o liberalismo econômico, esta vem sendo norteadada por fatores essencialmente capitalistas, em que os aspectos socioculturais aparecem como subproduto do capital. Em se tratando da Amazônia, a mão invisível do Estado estimula a eclosão da violência rural, tanto física quanto simbólica, e assim, os conflitos entre povos indígenas e não-indígenas são produto da luta incessante pelo acesso à terra e interesses especulativos e comerciais altamente subvencionados pelos Estados mercadológicos. (HALL, 1991).

Diante dessa explanação histórica, em que os povos indígenas foram subjugados e suas prioridades intelectuais e culturais renegadas, a educação brasileira perdeu valiosos conhecimentos que as sabedorias indígenas poderiam ter proporcionado. Cunha (2009, p.126) afirma que:

[...] o interesse pelo passado dos povos indígenas, hoje, não é dissociável da percepção de que eles serão parte do nosso futuro. A sua presença na arena política nacional e internacional, sua crescente utilização dos mecanismos jurídicos na defesa de seus direitos tornam a história indígena importante (também) politicamente.

De fato, os povos indígenas são protagonistas das lutas e conquistas pelos direitos

humanos na história do Brasil; contudo, se suas riquezas forem percebidas pelos acontecimentos passados e se esperar deles nada mais do que o resgate das memórias perdidas, ou melhor, escondidas, estará essa população sendo tratada como patrimônio cultural, e não como uma cultura viva que está presente nos tempos atuais e detém sabedorias que não são difundidas pelos discursos desenvolvimentistas.

Nos tempos pós-modernos, o mundo urge por conhecimentos que protejam o desenvolvimento da natureza de forma relevante, já que a degradação é cada vez maior e invisibilizada pelas seduções que o consumo oferece aos sujeitos pós-modernos. Todos os programas de sustentabilidade e aparatos tecnológicos que neles são utilizados não são capazes de preservar a natureza como os povos indígenas. O cultivo florestal indígena possui as práticas e os conhecimentos necessários para promover a sustentabilidade da natureza, que o colonialismo escondeu mediante as falácias da sustentabilidade das indústrias. Conforme Cunha (2009, p.332):

Uma evidência desse conhecimento tradicional é o notável contraste das baixas taxas de desmatamento nos territórios indígenas com áreas altamente desmatadas à sua volta [...] Outra evidência é aquilo que se pode chamar de “cultivo florestal indígena” [...] boa parte daquilo que parece mata primária é floresta há muitos tempo manejada por indígenas [...] da produção indígena de diversidade biológica é especialmente convincente quando aplicada à agrobiodiversidade, isto é, a diversidade biológica em variedades de plantas domesticadas.

Desse modo, compreende-se que os conhecimentos indígenas não podem ser negligenciados mediante uma problemática que urge por mudanças, as quais esses povos da floresta conhecem com prioridade, já que a biodiversidade em terras indígenas só existe graças a eles próprios. Por isso, os programas de sustentabilidade não podem ser dissociados do chamado “conhecimento ecológico tradicional”.

Por todos esses fatores, entende-se que os grandes problemas das culturas indígenas brasileiras pós-coloniais estão envolvidos na falta de clareza quanto aos objetivos das legislações que defendem seus direitos e identidades culturais; assim, as leis não detêm definições concretas quanto às interpretações e direções que os agentes políticos podem seguir. Por outro lado, também existe o problema dos estereótipos, que criam uma identidade indígena inferiorizada, que não merece ser levada em consideração e deve ser tratada com o devido reconhecimento e valorização.

3.1.1 A História dos Gaviões *Parkatêjê*

Ricardo (1985) afirma que Gaviões do Oeste foi o nome dado pelo colonizador para as culturas indígenas de origem Timbira, que pertencem ao tronco linguístico macrô-jê e que viviam em um território compreendido entre o vale do médio rio Tocantins (sudeste do Pará) e o alto curso do rio Grajaú, na Serra da Desordem (Carolina - MA). Para alguns historiadores, a nomeação faz referência às penas de gavião usadas nas flechas desse grupo, que não é homogêneo; para outros, a nomeação faz referência à agilidade, agressividade e esperteza que esses povos indígenas da tocaninidade da Amazônia paraense detiveram perante a invasão do colonizador, tanto estrangeiro quanto brasileiro, que buscava a exploração desmedida da maior floresta úmida do mundo, e assim, proporcionou a degradação ambiental e deslocamentos das tradições culturais. Diante disso, o cacique da aldeia *Parkatêjê* afirma que:

Nós éramos valentes, por isso até hoje kupê³⁰ tem medo de nós, mas antigamente nós nunca aparecíamos, vivíamos na mata. Eles falavam que nós somos gavião valente. Kupê não mexia conosco, porque, era verdade, nós éramos valentes, mas era antigamente, não é agora. Nós agora somos de outro jeito. (KRÔHÔKRENHÛM, 2011, p.133).

Desse grupo denominado Gavião do Oeste existem três culturas indígenas distintas, ou seja, os *Parkatêjê*, os *Kyikatêjê* e os *Akrâtikatêjê*. Cada grupo tem sua autonomia política e econômica, mas compartilham a mesma língua, as mesmas pinturas, os mesmos rituais, cantos, danças e brincadeiras, isto porque são todos da família linguística timbira. Nos tempos passados, cada grupo tinha sua própria aldeia, onde os limites territoriais eram extensos e respeitados por eles, ou seja, um grupo não invadia o território do outro. Na atualidade, as três culturas diferentes vivem na Reserva Indígena Mãe Maria, suas territorialidades são pequenas, e assim, as rivalidades interétnicas causam grandes cisões entre os Gaviões do Oeste, fato que, ao invés de fortalecer o grupo Timbira nas lutas contra os colonizadores, só serve para enfraquecê-lo. (FERRAZ, 1998).

A história dos Gaviões do Oeste ou Gaviões de Mãe Maria aponta a sabedoria dessas culturas indígenas quando transitavam com facilidade e agilidade pelas regiões da bacia tocanina, assim como foram destemidos quando resistiram aguerridamente ao colonizador e vitoriosos em muitas batalhas das guerrilhas de colonização. Conheciam as regiões com

³⁰ Termo de origem timbira que serve para designar os não-indígenas. (KRÔHÔKRENHÛM, 2011).

detalhes, e assim, detinham maior conhecimento que os colonizadores, os quais muito pouco sabiam da diversidade cultural e geográfica em que consiste a região da Amazônia paraense. Até o séc. XIX, a Amazônia era palco das extrações da borracha e das “drogas do sertão”, ou seja, frutos e plantas nativas que detêm valor no comércio farmacêutico e alimentício, por isso, o povoamento estava nas mãos das culturas indígenas e de alguns poucos brasileiros que vieram para a região e se tornaram os coletores das especiarias ou ribeirinhos. (FERRAZ, 1998).

Nesse contexto histórico, a degradação era bem menor do que tem sido nos últimos anos; as primeiras cidades foram construídas quase sempre em torno dos rios. Após esse período, o povoamento colonizador se fez presente, trazendo consigo o desmatamento, as desapropriações das terras indígenas, as poluições nos rios, as extrações minerais e as construções de barragens. (MANZZINI, 2009).

Até as primeiras décadas do séc. XIX, os Gaviões do Oeste não foram reconhecidos por sua tocaninidade amazônica paraense, sendo que o termo Gavião englobava também os “índios” Timbira que viviam no Estado do Maranhão. Foi somente no séc. XX que os diferentes grupos indígenas receberam nomeações distintas, dadas pelo etnólogo Curt Nimuendajú (1883-1945), que estudava as culturas indígenas do Brasil. Os Gaviões localizados nas regiões maranhenses foram chamados de Gaviões do Maranhão, e os que habitavam a tocaninidade paraense se tornaram os Gaviões do Oeste. (RICARDO, 1985). Nas palavras de Ladeira (1989, p.24), identifica-se que:

Até o início dos anos 1860, pelo menos, são numerosas as evidências que atestam que a região compreendida entre o Tocantins e a margem esquerda do alto Grajaú (na altura da Serra da Desordem) era de domínio dos “índios Gaviões” – como afirmam Cândido Mendes de Almeida e César Augusto Marques. Porém hoje – e depois C. Nimuendajú – nos encontramos de posse de material ethnohistórico suficiente para podermos considerar, que os grupos indígenas englobados sob a denominação “Gaviões” eram: 1- os “Gaviões do Oeste” (Pãrcatêjê – hoje habitando na AI Mãe Maria, no Pará) [...]; 2- os Gaviões Pykopjê [...] (que habitam hoje AI Governador – MA); 3- Os Krikatis (Põkatêjê) que tinha seus habitantes localizados [...] entre o ribeirão Arraias e Imperatriz e; 4- Os Pihãcemekra (ou “Pivocas” ou “Caracatigês”).

A colonização do sudeste do Pará iniciou no séc. XVIII, quando o rio Tocantins se tornou relevante aos interesses dos impérios e reinos europeus. Isto porque a navegação na bacia tocanina favorecia a validade do litoral norte brasileiro, onde escoavam as matérias-primas do interior da Amazônia brasileira, como também o rio ligava as regiões amazônicas ao centro-oeste do país. No entanto, foi nas primeiras décadas do séc. XX que surgiram no sudeste paraense os povoados coloniais em massa que, embora fossem enunciados como

atividades modernas, não deixaram de lado a herança da cultura do colonizador de vislumbrar o desenvolvimento do comércio e da indústria como desenvolvimento humano. A castanha-do-pará e a seringueira eram abundantes na região e apontaram lucro aos colonizadores, entretanto, a extração desses vegetais se tornou uma prática predatória que abasteceu o mercado exterior até que a defasagem da castanha e da borracha se fizesse acontecer. (MONTARROYO, 2012).

A exploração extrativista foi estimulada pelo Estado por meio do programa denominado “atividades civilizatórias”, as quais ocasionaram as guerrilhas entre culturas indígenas e culturas mercadológicas. Assim, a colonização moderna de povoamento teve início na região da tocaninidade paraense, e os Gaviões do Oeste foram lesados em sua liberdade cultural e territorial. (FERRAZ, 1998).

O povoamento colonizador das décadas de 1910, 1940 e 1970 ocorreu em massa e com apoio governamental, eis porque o intenso discurso político de melhores condições de vida e a promessa de apoio financeiro apontavam uma luz para as populações brasileiras que sofriam com a seca e com a fome em regiões que, somadas com a negligência Estatal, apresentavam difíceis condições de vida humana. Sendo assim:

Os imigrantes saíram do centro-sul do Maranhão e do extremo norte de Goiás com a esperança de que encontrariam uma intensa atividade civilizatória [...] contando especialmente com a ajuda do Governo paraense que disponibilizaria créditos e infraestrutura necessários ao desenvolvimento agrícola prometido ao sudeste do estado. (MONTARROYO, 2012, p.9)

Contudo, tal promessa não foi atendida para a grande massa dos imigrantes, tampouco restituiu as perdas territoriais e culturais dos Gaviões do Oeste. Montarroyo (2012) afirma que a distribuição da terra esteve nas mãos do particularismo dos “representantes do Estado”, os quais formavam uma pequena elite local responsável por administrar e gerenciar a região, que não detinha responsabilidade pública.

Até o final da década de 1960, os *Parkatêjê* se mantiveram unidos contra os estrangeiros e conseguiram conquistar a demarcação de uma territorialidade que foi reconhecida em 1943 pelo Estado do Pará. O território foi reconhecido verbalmente e recebeu o nome de Reserva Mãe Maria, delimitou uma área distribuída entre os municípios de Marabá e Bom Jesus do Tocantins; porém, essa territorialidade não era o mesmo território de origem do grupo, o qual é a região em que hoje se localiza o município de Itupiranga – PA. Nas palavras de Krôhokrenhum (2012, p.151):

Nós éramos só um grupo, um grupo firme e seguro todos queriam estar juntos segurando tudo, o povo estava sempre unido lutando para defender seu povo do ataque dos não-indígenas (*kupê*), eles mesmo se achavam parecido com quatis e porcos, porque estavam sempre juntos.

Mesmo que os *Parkatêjê* tivessem recebido uma territorialidade, as atividades exploratórias nas terras indígenas não cessaram e as guerrilhas continuaram até o início da década de 1960. As guerras dos tempos passados já haviam apontado sua face cruel mediante o enfraquecimento demográfico; no entanto, foi uma epidemia de gripe que ocorreu nessa década que ocasionou a desestruturação da grande resistência timbira na medida em que causou a desunião e o genocídio do grupo. (FERRAZ, 1998).

A autora aponta que os próprios *Parkatêjê* pensaram que sua etnia seria extinta, a ponto de entregarem suas crianças aos *kupê* para criá-las. O grupo guerreou contra os *kupê* que degradavam a natureza, isto é, o Estados, os latifundiários e os industriais, já que com os “pequenos” agricultores, ribeirinhos e outras populações que não promoviam a degradação da natureza e respeitavam suas territorialidades, os *Parkatêjê* mantiveram relações harmoniosas. Quanto aos motivos da pacificação, identifica-se que os *Parkatêjê* não estavam cansados de lutar, nem foram conquistados pela ideologia das atividades exploratórias, tampouco simpatizavam com as mesmas, mas porque os feitos dos colonizadores levaram a:

destruição e a morte aos índios *Parkatejê* do sul do Pará. Não só eliminou fisicamente um grande número de pessoas, mas semeou no interior da tribo a desagregação social, a desmoralização, a doença, a fome, a exploração – condições de rendição incondicional do índio à sociedade “civilizada”. (FERRAZ, 1998, p.10).

Até a década de 1960, os *Parkatêjê* resistiram firmemente e unidos contra os colonizadores, porém, no início dessa década, após entregar suas crianças aos *kupê* que consideravam capazes de criá-las, os adultos *Parkatêjê* adentraram o interior da floresta, onde muitos morreram de fome enquanto outros sobreviveram. Como exímios caçadores e mestres na sabedoria da vida em natureza, na década seguinte, os *Parkatêjê* conseguiram superar a crise e revitalizar seu grupo; buscaram as crianças que tinham sido entregues aos *kupê* e voltaram para as terras da Reserva Mãe Maria. (FERRAZ, 1989).

Porém, as terras não eram mais as mesmas, pois haviam sido invadidas pelas BR 222 e PA 150, junto das torres de transmissão da Eletronorte. Diante de tal contexto, o grupo reestruturou um novo projeto de futuro, em que estabeleceu acordos e contratos com o Estado e com as empresas privadas. Assim, as guerrilhas entre cultura indígena e cultura mercadológica foram cessadas, de modo que os projetos “desenvolvimentistas” seguiram seus

cursos exploratórios e os *Parkatêjê* puderam viver em “paz”, mesmo que não coniventes e com muitos conflitos internos. Isso porque muitas culturas indígenas de outras etnias foram postas pelo Estado para habitar a reserva que tinha sido designada para os *Parkatêjê*, *Kyikatêjê* e *Akrãtikatêjê*. (FERRAZ, 1989).

No início da década de 1980, instaurou-se o grande projeto da ferrovia Carajás-Ponta de Madeira, e a pseudo generosidade do governo criou uma Escola da Funai na aldeia para promover a “integração dos índios” mediante seu espírito de desenvolvimento do país. Por isso, os *Parkatêjê* perceberam que deveriam utilizar novas estratégias de resistência para que sua cultura indígena pudesse continuar a existir, dentre elas, encontra-se o acordo com a Vale do Rio do Doce, hoje Vale, que lhes garante grande parte da sua sobrevivência. (FERRAZ, 1998). Somente em 1989, a reserva Mãe Maria foi reconhecida legalmente, sendo homologada em torno de uma área de 62.488 hectares.

Nos últimos anos, as rivalidades internas dos grupos *Parkatêjê*, *Kyikatêjê* e *Akrãtikatêjê* se tornaram mais acirradas e as divisões mais assíduas; atualmente, os Gaviões do Oeste são compostos por doze aldeias distintas que se subdividiram a partir dessas três culturas timbira; as novas aldeias se distribuem em torno da BR 222, que atravessa a reserva indígena. Hall (1991) aponta que os problemas enfrentados pelos povos indígenas estão assegurados pela mão invisível de um Estado mercadológico que marginaliza os povos que não seguem seus valores autoimpostos, visto que os programas governamentais brasileiros se desenvolvem em torno de uma cultura exógena que subjuga as prioridades locais em nome dos interesses do mercado internacional. Assim, os programas desenvolvimentistas da Amazônia promulgados pelos Estados “ignora flagrantemente a associação histórica entre formação de pastagem e concentração de terra, conflitos violentos e degradação ambiental”. (HALL, 1991, p.84).

3.1.2 O outro lado da história: Reflexões acerca das narrativas de resistência dos *Parkatêjê*

De fato, a cultura indígena foi transgredida, desrespeitada e estereotipada a cada nova colonização “civilizacional” e desenvolvimentista do cenário amazônico. A essas, em especial, a Amazônia se traduz como o paraíso perdido, pois dispõe de riquezas naturais em abundância que parecem não ter fim. Assim, a degradação da natureza e o autodesenvolvimento das culturas locais é um fato permanente desde o povoamento dos primeiros colonizadores até os dias atuais, sendo que a colonização se faz presente por meio do agronegócio, da indústria e do urbano, abrindo-se, assim, clareiras geográficas onde o

desmatamento é assombrosamente o novo cenário do desenvolvimento da Amazônia, junto com as clareiras culturais, onde a cultura urbana e de consumo é assombrosamente o foco dos holofotes do desenvolvimento da Amazônia. (CASTRO, 2010).

Para os *Parkatêjê*, a natureza é o bem mais valioso, porque é dela que os sujeitos se alimentam, e por assim ser, há uma enorme harmonia na relação entre cultura e natureza. A bela missão de cuidar da floresta como um dos bens mais valiosos da vida é o pressuposto básico da cultura *Parkatêjê*. *Paxê*³¹ afirmou que sente orgulho de ser “índia” porque, nos pressupostos básicos da educação dessas culturas, “não tem esse negócio de ficar derrubando as árvores para fazer essas coisas que *kupê* gosta, então nós não gostamos, então nós preservamos a nossa natureza, a nossa reserva, porque com isso é que nós estamos vivendo”.

A assertiva de *Paxê* indica que nos lugares onde as populações indígenas habitam, a natureza é viva e atuante, possui grande grau de conservação, o qual nenhuma das regiões que são amparadas pelos projetos de sustentabilidade, governamentais ou não, possui. O que se percebe nas práticas desses projetos é uma enorme plantação de eucaliptos ou de outras vegetações que são plantadas em série, sem com isso replantar a floresta nativa ou recompor a vida silvestre que ali habitava. Dessa selvageria mecanizada o desequilíbrio do aquecimento global é o que mais afeta a vida do Planeta em geral, mas, em especial, na região amazônica, o calor em excesso faz com que os tempos chuvosos sejam cada vez menores; segundo os *meprekrê*³² dos *Parkatêjê*, há muito tempo atrás, chovia muito na região, e não existia o período de estiagem de seis meses de seca, como existe nos últimos anos.

Dentre tantos problemas que a autoridade do colonizador causa às culturas indígenas, a degradação da natureza é o maior pesar dos *meprekrê*, eis porque a vida que alimentava suas tradições não pode mais se manter em pé por si só. Os tempos não são mais como antigamente; a fonte agora é outra, vem, em grande parte, do comércio e da indústria, já que a natureza que lhes circundava e proporcionava seu modo de vida não existe mais com toda a magnificência de outrora. Isso afeta não somente as pinturas corporais, as quais são o objeto desta pesquisa, mas reflete em uma dimensão cultural que desloca, ou melhor, joga para longe as estruturas da tradição. O pior é que ocorre de modo invasivo, já que não são os povos indígenas que convidam a cultura urbana e industrial para adentrar sua territorialidade geográfica e cultural. (KRÔHÔKRENHÛM, 2011).

³¹ Entrevista concedida por *Paxê Jôkâré*, jovem pintora corporal da aldeia *Parkatêjê* [março 2016]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2016. Aldeia *Parkatêjê*, 05 de março de 2016. HD (16 min.)

³² Termo timbira que se refere às pessoas mais velhas, em especial, os idosos. (KRÔHÔKRENHÛM, 2011).

Embora o colonialismo da cultura racionalista seja dominante na região amazônica, os *Parkatêjê*, assim como outros povos indígenas, conseguem criar estratégias de resistência para que os signos linguísticos e psíquicos das suas tradições possam continuar sendo cultivados. Nas palavras do cacique *Tomprãmre Jõpaipaire Krôhòkrenhum*,³³ afirma-se que o “Branco ensina índio e índio faz de conta que aprende. Eles vão embora, daí, nós fica aqui, e eles lá. Nós faz o que a gente quê aqui, eles pensa que manda no índio”.

Uma das estratégias de resistência dos *Parkatêjê* é o ingresso no ensino superior, já que os acadêmicos procuram a universidade não para aprender a ser *Kupê*, mas para aprender as sabedorias necessárias que lhes permitam garantir a proteção jurídica e cultural contra as estratégias dos colonizadores. Segundo o acadêmico de Direito *Akrôiarêre*,³⁴ o que se busca no ensino superior são os conhecimentos sobre as funcionalidades e os sentidos das organizações sociais que chegam sobre suas territorialidades, tanto geográficas quanto culturais. Por isso, buscam os conhecimentos que lhes possibilitem transformar as situações de colonização, começando pela educação escolar, a qual está sendo almejada para que seja dirigida pelos próprios indígenas. O que se busca nessa *mimesis* é construir uma educação formal dos *Parkatêjê*, e não uma escola indígena para os *Parkatêjê*, como foi instituída pelo colonialismo do Estado brasileiro.

Mesmo bela, essa estratégia de resistência não é uma tarefa fácil, já que os acadêmicos *Parkatêjê* encontram dificuldades no entendimento e na comunicação dos conteúdos trabalhados em sala de aula, na medida em que a linguagem acadêmica e as práticas pedagógicas não acolhem as necessidades e as limitações desses estudantes. O que se percebe é que não há inclusão dos saberes indígenas no ensino superior; são as culturas indígenas que devem aprender os saberes dos *kupê*, sendo que o contrário não ocorre, porque a educação brasileira é colonizada pelos valores e ditames do etnocentrismo europeu e norteamericano. Segundo o cacique *Tomprãmre Jõpaipaire Krôhòkrenhum*, na cultura dos *Kupê* :

A vida parece está acabando, pobre morre de fome e rico mata pobre. Político ganha e faz bestera, não melhora nada pro povo, só pra eles. Pra que isso? Tá tudo fora do rumo. Os *kupê* precisa aprende a respeita a vida, porque ela é nossa amiga. Nossa mãe. Sem ela nós não é nada. Se eu to estragando, então não faz coisa!³⁵

³³ Entrevista concedida por *Tomprãmre Jõpaipaire Krôhòkrenhum*, cacique da aldeia *Parkatêjê* [junho 2014]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2014. Aldeia *Parkatêjê*, 19 de junho de 2014.

³⁴ Informação concedida na conversa com *Akrôiarêre Parkatêjê*, filho mais velho do cacique da aldeia *Parkatêjê* [nov. 2015]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2015. Aldeia *Parkatêjê*, 01 de março de 2016.

³⁵ Entrevista concedida por *Tomprãmre Jõpaipaire Krôhòkrenhum*, cacique da aldeia *Parkatêjê* [junho 2014]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2014. Aldeia *Parkatêjê*, 19 de junho de 2014.

Isso indica um estado de humanidade na medida em que se busca viver os fenômenos da vida humana com consciência crítica sobre os efeitos daquilo que a cultura mercadológica cultiva como desenvolvimento, onde a indústria e o comércio são os sentidos altos da evolução que aliena os problemas sociais e ambientais que o colonialismo tem causado na história do mundo e das culturas humanas. Por isso, os *Parkatêjê*, ao contrário do que o discurso estereotipado diz, não desejam se tornar não-indígenas, sendo que os deslocamentos da tradição mediante a introdução do novo servem para proteger a existência da sua cultura.

Nessa perspectiva, outra forma de *mimesis* da cultura *Parkatêjê* está no modo de distribuição das casas da aldeia; embora as novas moradias tenham sido construídas a partir dos modelos instituídos pelo colonizador da década de 1980, as casas se assentam no estilo circular que a tradição Timbira dispõe. Diante disso, a resistência da cultura *Parkatêjê* pode ser visualizada na imagem abaixo:

Figura 1. A resistência do hibridismo cultural



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Levando-se em consideração os fatos comentados, entende-se que na prática oculta das resistências, os *Parkatêjê* renegam os valores do colonizador, lutando para continuarem se alimentando da sua própria cultura quando continuam morando na aldeia, praticando suas tradições, mesmo que não como eram praticadas no passado. Embora assimilem alguns

hábitos da cultura do colonizador, as tradições culturais dos *Parkatêjê* continuam sendo cultivadas mediante a renovação das técnicas e das formas de praticá-las, na medida em que a essência de ser de uma cultura que se constrói em sentido estético e sustentável continua viva. As transformações e deslocamentos das culturas não ocorrem de modo voluntário, porque são os colonizadores que chegam até as terras dos *Parkatejê*, e não os *Parkatêjê* que vão até a cidade ou a indústria para invadi-la.

3.2 A busca do conhecimento interdisciplinar sobre a pintura corporal *Parkatêjê*

A presente pesquisa trata de um estudo interdisciplinar de cunho qualitativo, em que foram analisadas as conjunturas transversais da pintura corporal *Parkatêjê*, acerca das diferenças culturais que se consolidam no interstício entre a floresta e o urbano, o passado e o presente, e que deslocam a tradição dessa cultura indígena, enunciando os signos linguísticos e psíquicos que permeiam a tocanidade paraense pós-colonial.

Está inserida nas modalidades das pesquisas interdisciplinares onde fez-se uso da histórica, antropológica, filosófica, sociológica e artística. Primeiramente, investigou-se a problemática acerca de fontes teóricas, ou seja, fez-se uso da pesquisa bibliográfica sobre as teorias da arte, estudos sobre estética, conceito de cultura, conceito sobre arte indígena, estudos sobre culturas pós-coloniais, história dos povos indígenas do Brasil, História dos *Parkatêjê* e estudos sobre “desenvolvimento” da Amazônia brasileira. Junto a isso, a investigação fez uso da documentação que visou à coleta de dados restrita a documentos encontrados no arquivo da escola indígena da aldeia *Parkatêjê*.

Nas fontes teóricas, o que se buscou foi pensar o discurso acerca da normatividade e da resistência, da dominação e da dependência, que apontam o sujeito da identificação. Em virtude que o conhecimento sobre a interpelação das diferenças produz “aquela ‘alteridade’ que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade” (BHABHA, 2010, p.106). Desse modo, é possível compreender a ambivalência que envolve a construção das identidades culturais ao longo do tempo histórico e que afetam a imanência da pintura corporal *Parkatêjê*.

Nesse universo, buscou-se observar o fenômeno em sua natureza empírica, ou seja, buscou-se ouvir as histórias narradas por quem vivencia o fenômeno da pintura corporal em sua enunciação social, filosófica, espiritual, artística, estética e histórico-cultural. Por essa razão, utilizou-se como um dos métodos a observação de acampo que teve como técnica a observação assistemática, isso porque os dados foram coletados de modo espontâneo,

ocasional e informal, sem necessitar da utilização de dispositivos mecânicos para que se pudesse perceber as evidências que formatizam o conhecimento sobre a alteridade da pintura corporal *Parkatêjê* em suas dimensões multilaterais.

Os critérios dessa forma de observação versaram tanto em observação participante houve participação do pesquisador nas: festividades da aldeia, pintura do seu corpo, participação de rodas de conversa entre outras. Assim como houve observação não-participante, onde a fotografia foi a fonte de registro das tradições dessa cultura indígena da tocaninidade. Nesse universo, a fotografia é utilizada como evidência que aponta visualmente um fato que traz consigo uma história em que é contada pela própria imagem; por isso, a fotografia não necessita de grandes explicações mas sim de contextualização, já que se apresenta como um “texto visual” onde a imagem traz em si descrições e interpretações que se enunciam enquanto “discurso de um olhar”. (ACHUTTI, 2004).

Também, utilizou-se a oralidade dos sujeitos da pesquisa que foi realizada por meio de entrevistas não-estruturadas, cujas perguntas ocorreram de modo aberto, e por isso, foram respondidas por meio de uma conversa informal. Fez-se uso de entrevistas com as criadoras da pintura corporal *Parkatêjê*; 4 (quatro) jovens meninas e 1 (uma) senhora aceitaram participar da pesquisa, e são elas as protagonistas das nossas discussões. As perguntas tiveram como norte as questões sobre a história da sua prática artística, os motivos, implicações e as representatividades dessa prática, tanto para o seu Eu quanto para a identidade cultural do seu grupo social. Todavia, o objeto da pesquisa busca ser compreendido em sua dimensão multilateral, e por isso, também foi entrevistado o cacique Tomprãre Jõpaipaire Krôhokrenhum, em que as perguntas foram centradas na história da cultura *Parkatêjê*, nos deslocamentos das tradições, nas relações com o urbano e nos sentimentos que o líder tem diante de tudo isso. Ainda, houve uma conversa com seu filho mais velho, que contou sobre suas estratégias de resistência, em que foi possível perceber que a vida acadêmica dos *Parkatêjê* tem amparado a enunciação de projetos da comunidade, que, ao invés de deslocarem a cultura, buscam reafirmá-la, amparando-a jurídica e cientificamente.

Acredita-se que a oralidade dos sujeitos da pesquisa, contribui para uma história mais rica e mais próxima da identidade última do objeto de estudo. Além disso, serve para promover o autoconhecimento dos sujeitos da pesquisa, uma vez que, ao contar sua percepção, o investigado (re)lembra memórias e históricas que compõem sua identidade cultural. Nessa perspectiva, Thompson (1992, p. 191) firma que "para uma comunidade ameaçada, a memória deve, antes de mais nada, servir para acentuar um sentimento de identidade comum", de modo que importantes e valiosos conhecimentos não caiam no

esquecimento. Por esse motivo, o autor aponta que "a construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo". (THOMPSON, 1992, p. 187).

Como as entrevistas foram filmadas e existiram muitas fotografias que não foram usadas no corpo do texto deste estudo, produziu-se um recurso de audiovisual no qual foram selecionadas algumas cenas gravadas das entrevistas, junto das fotografias registradas pelo pesquisador e encontradas no arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Assim, pois, este recurso é resultado do trabalho de campo.

Para Bhabha (2010), as relações de poder das diferenças culturais dos tempos pós-coloniais se constroem em um eterno movimento de “ir e vir”, que se afirma a cada novo encontro. Nesse contexto, o que se busca não são os conhecimentos polarizados que se afirmar a partir das ideias singulares do bom ou do ruim, do elevado ou do inferior, mas sim os conhecimentos adquiridos pela percepção perambular e analógico que se dá pelo movimento do “ir e vir” de um lado para o outro. De tal modo, a pesquisa busca ouvir as vozes daqueles que foram marginalizados culturalmente, não como modo de supervalorizá-los, tampouco como tentativa de medir o deslocamento das suas tradições como perda da sua identidade cultural, mas como forma de pensar as relações de poder dadas entre os diferentes elementos que se constroem na identidade da pintura corporal *Parkatêjê* e que dá entre o “ir e vir” do urbano com a floresta, do antigo com o novo.

A investigação vislumbraram compreender a formação da identidade cultural indígena que emerge em tempos históricos pós-coloniais, buscando romper com os paradigmas da polarização e hierarquização das representações da “verdade”, acerca do uso da interdisciplinaridade. Eis porque, quando se trata o conhecimento pela disciplinaridade da verdade, o entendimento adquirido é fragmentado, porque exclui outras vias interpretativas que envolvem o conhecimento da questão. Eis porque “o que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas”, de modo que nesse processo, encontra-se a alteridade das identidades culturais. (BHABHA, 2010, p.81). O teor da verdade não é a questão fundamental a ser esclarecida, mas sim, sua formação ideológica. Isto porque as tradições teóricas já apresentaram diferentes teorias que defendem seus lugares no sistema dos regimes de conhecimentos e representação da verdade do mundo ocidentalizado. Para tanto, é necessário compreender que os cruzamentos de diferentes conhecimentos ampliam a percepção sobre o entendimento do fenômeno, e não o contrário.

Diante disso, são utilizadas as palavras de Schiller (2002, p.8) para afirmar que “Longe de considerar-me aquele a quem isso esteja reservado, quero apenas experimentar até onde me leva a trilhar a descoberta. Se não me levar diretamente à meta, ainda assim não está todo perdida a viagem pela qual se busca” o entendimento sobre o fenômeno investigado.

“Talvez a missão daqueles que amam a Humanidade seja fazer com que as pessoas se riam da verdade, porque a única verdade consiste em aprender a libertar-nos da paixão insana pela verdade.” (Umberto Eco).



“Eu comecei a acreditar que o mundo inteiro é um enigma, um enigma inofensivo que se torna terrível pela nossa própria tentativa furiosa em interpretá-lo como se ele tivesse uma verdade secreta.” (Umberto Eco).

4 CULTURA ESTÉTICA INDÍGENA HÍBRIDA EM QUESTÃO

O presente capítulo trata os resultados e discussões da pesquisa, tem como objetivo apresentar os conhecimentos adquiridos acerca das formas e conteúdos da pintura corporal *Parkatejê*, mediante suas relações transversais e multidimensionais com a cultura e educação desse povo que se cultiva no entre-lugar da floresta com o urbano.

Nesse universo se educam sujeitos que cultivam uma organização social que se constrói acerca da beleza de ser humanidade. Sua existência humana no e com o mundo é o que está em jogo nas tradições da sua cultura que se converge em torno da estética e da arte, já que o valor estético das tradições denota a sabedoria das práticas sociais e consciências políticas que conduzem essa humanidade indígena, isto é, ser um sujeito que se percebe enquanto humanidade por isso se educa acerca da ambivalência do conhecimento que se convergiu na ligação do pensamento com os sentidos sensoriais. Por isso, o sentido da pintura corporal é o que exercita a forma e a vida, a matéria e o espírito do que se é enquanto pessoa e do que se deve ser. É a tensão entre o ser e o fazer que exercita a vida da cultura *Parkatêjê* que tem na pintura corporal o sentido belo de ser o que é.

Para tanto, apresentaremos na primeira seção a história da pintura corporal *Parkatejê*, sua construção enquanto atividades artística cultural, os materiais e as técnicas utilizadas, as formas das imagens, os usos da pintura e regras que ela impõe. Bem como, o sentido simbólico que essa tradição traz para a construção cultural do grupo em estudo. Sabendo que a pintura corporal não consiste em uma produção artística isolada das atividades sociais que são cultivadas pelos *Parkatejê*, apresentaremos na segunda seção desta seção o papel da arte e da estética nos pressupostos básicos que constroem a forma de cultura desse grupo. Os fundamentos teóricos foram ponderados com a história oral e a fotoetnografia realizadas na aldeia *Parkatêjê*, a qual foi realizada pelo pesquisador, junto a imagens encontradas no arquivo histórico da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*.

4.1 A pintura corporal *Parkatêjê*: Parâmetros simbólicos Zoomórficos

O estudo em busca da percepção sobre a forma viva da pintura corporal *Parkatejê* permitiu pensar a relação que essa tradição estética tem com a cultura e a educação desse povo, que vive no interstício do tradicional com o moderno. Entre o urbano e a floresta é onde reside a beleza da pintura corporal *Parkatêjê* dos dias atuais, por isso as relações intersubjetivas dos sujeitos dessa etnia envolvem elementos sensíveis que estão em constante andamento e, assim, as crenças tradicionais da realidade dessa cultura indígena se entrelaçam com objetos de outras culturas criando novas formas para a vida da pintura corporal *Parkatêjê*. Dessa maneira, a tradição se renova adquirindo novos elementos ao sentido externo dessa pintura corporal, já que o grupo introduz novas técnicas, formas e utilidades para a mesma; todavia, o sentido interno continua conservado eis porque a pintura corporal *Parkatêjê* é ainda um objeto que defini as identidades culturais desses sujeitos que cultivam a arte de se conscientizar enquanto sujeitos belos.

Para os *Parkatejê* a pintura corporal é uma tradição fundamental para a resistência e valorização da sua cultura, pois o ato de se pintar transmite valores de pertencimento cultural, individual e coletivo. Essa tradição cultiva saberes que promovem o reconhecimento da grandeza e valorização da fauna acerca dos grafismos pintados no corpo dos sujeitos dessa humanidade indígena. Isto implica que as pinturas corporais são zoomórficas, ou seja, são figuras que atribuem sentidos cosmológicos e divinizados à animais que se envolvem com a realidade do grupo.

As pinturas são feitas em sentido zoomórficos em torno dos seguintes animais: peixe, arraia, lontra, arara e gavião, mas essas não são as únicas, pois existem as pinturas do poraquê, do surubim, do tamuatá, entre outros animais que são pouco usados porque muitos deles não estão mais presentes no círculo habitacional do grupo, foram extintos pela degradação da natureza. Ao nascer a pessoa recebe uma pintura a qual será sua identidade social para o toda a sua vida, por isso na aldeia *Parkatêjê* existe o grupo daqueles que pertencem aos gaviões, ou as araras, ou aos peixes, ou as lontras, ou as arraias.

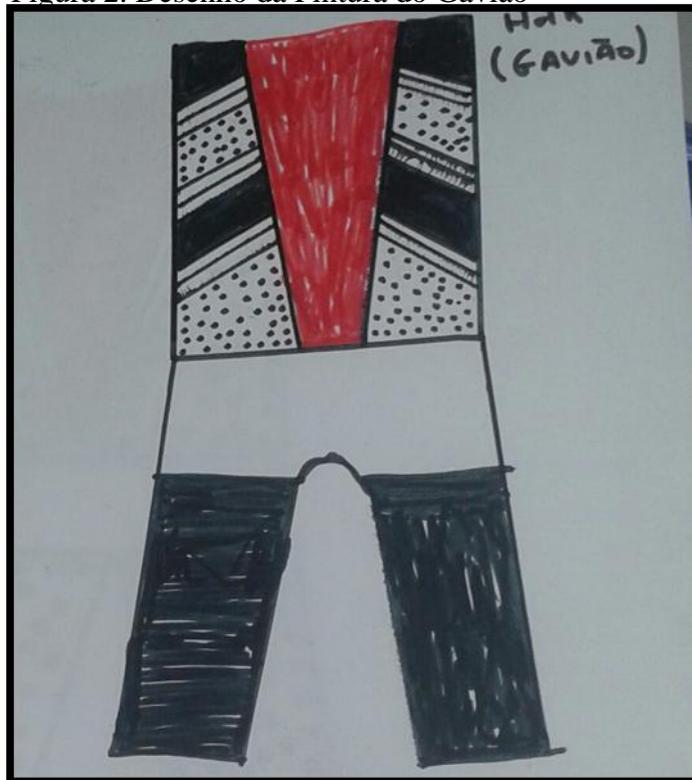
Com relação à determinação dos tipos de pintura para cada pessoa, os *Parkatêjê* explicam que quando uma mulher engravida, algum “padrinho” escolhe o nome da criança, o nome escolhido tem sempre um significado; junto com o nome o “padrinho” escolhe uma pintura corporal. O ritual ocorre da seguinte forma: Assim que a criança nasce o “padrinho” vai até a casa do recém nascido e quando chega na porta fala bem alto o nome do animal que ele escolheu para ser a pintura corporal do seu afilhado, também o padrinho encena as formas

de vida do animal escolhido, isto é, se a pintura escolhida for do peixe o “padrinho” encena os movimentos de um peixe, se for arara encena o voo e som da arara, e assim com os outros animais que ele escolher, na sequência anuncia o nome da criança.

Quando a pessoa cresce e começa a participar das festas tradicionais e rituais dos *Parkatêjê*, automaticamente ela saberá que nas competições dos jogos deverá participar junto com os outros sujeitos que tem a sua mesma pintura. Desse modo, as divisões internas se formam sem com isso causar a desunião da comunidade, pois o que está em jogo na pintura corporal é a afirmação da identidade cultural do grupo a qual é pluralista em si

Ao que se refere a pintura corporal do *Hak* (Gavião) ela é realizada da seguinte forma: são feitos três riscos no peito em forma de triângulo que vai do ombro ao umbigo, nas laterais do tronco e nos braços são feitos alguns retângulos. Antigamente, tanto dentro dos retângulos e triângulos eram feitos pontos de tinta preta, mas, atualmente o triângulo é pintado com a tinta vermelha e somente os retângulos são feitos as bolinhas pretas. Vejamos então o esboço da pintura do *Hak*, realizado pelos alunos da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*:

Figura 2. Desenho da Pintura do Gavião



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. 2015

Já a pintura corporal do grupo da *Pán* (arara) é feita com aquilo que Vidal (1992) chama de vazios, ou seja, com planos preenchidos pelas cores lisas. Todas as pessoas que pertencem a esse grupo são pintadas das seguintes formas: quase todo o corpo é pintado de preto e somente o peito, em forma de triângulo, é pintado de vermelho. A seguir, o esboço da pintura da *Pán*, realizado pelos alunos da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*:

Figura 3. Desenho da pintura da arara



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. 2015.

A pintura da *Têti* (lontra) é muito próxima da *Pán* (arara), por isso o grupo da *Têti* tem o mesmo processo de execução que o grupo da *Pán*, a única diferença é a forma do triângulo no peito que no caso da *Têti* é bem menor do que o triângulo da *Pán*. Eis porque, a imagem que esses animais expõem é a plasticidade lisa, no caso das araras vermelhas quando voam expõem uma figura em forma de triângulo vermelho e o restante em tons de amarelo, azul e

preto, porém não apresentam pontilhados em suas formas como ocorre com os peixes, gaviões e arraias; isso também ocorre com as lontras as quais são animais de pelagem lisa. Abaixo, apresentamos o esboço da pintura da *Têti* (lontra), realizado pelos alunos da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*:

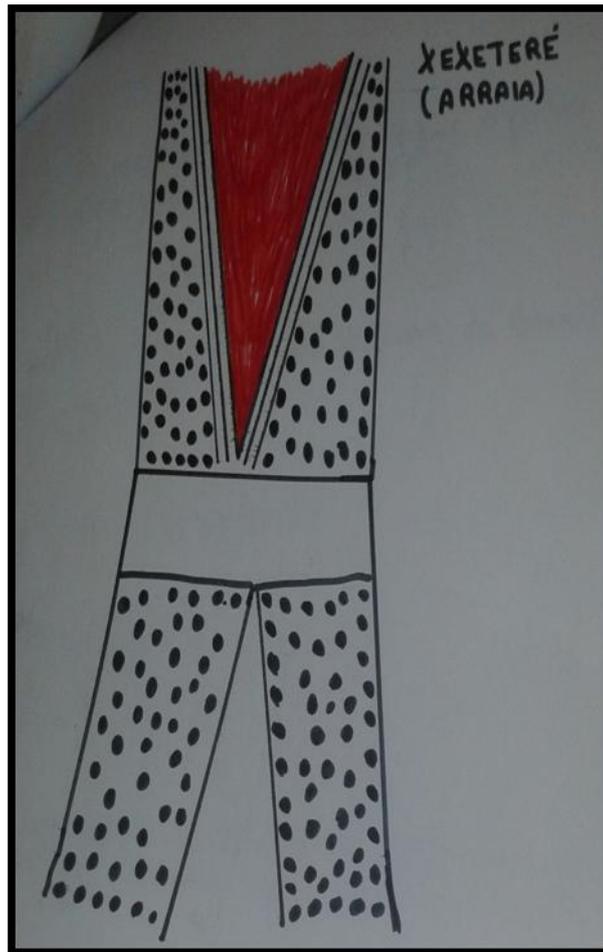
Figura 4. Desenho da pintura da lontra



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. 2015.

Na pintura da *Xexeteré* (arraia) as pessoas são pintadas com três risco no peito em forma de triângulo, o qual é todo pintado de vermelho, o resto do corpo é pintado com bolinhas pretas, bem maiores que os pontos usados na pintura do gavião. Para tanto, segue o esboço da pintura do *Xexeteré*, realizado pelos alunos da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*:

Figura 5. Desenho da pintura da arraia



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. 2015.

A pintura do *Tep* (peixe) representa o peixe surubim e o processo de criação é realizado do seguinte modo: são feitos três riscos em forma de triângulo no peito, o qual é pintado de vermelho e é feito riscos nas laterais do triângulos, após todo o corpo é pintado com pontos pretos. Além da pintura que representa o peixe surubim existe a do pintura do *kêre* (peixe támatua ou támatá), porém essa pintura é raramente usada eis porque não é o peixe preferido pelos *Parkatêjê*. Contudo, quando realizada essa pintura é efetuada do seguinte modo: é feito um risco em forma de triângulo no peito em que é pintado de vermelho, no resto do corpo são feitos vários riscos bem juntinhos um do outro até que não haja muito espaços em branco. Assim, pois, segue abaixo o esboço da pintura dos *Tep*, realizado pelos alunos da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*, na imagem da esquerda a pintura é a do peixe *kêre* e na direita é a do surubim o qual é o mais usado pelo grupo:

Figura 6. Desenho das pinturas dos peixes



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. 2015.

Como podemos perceber as pinturas não são fidedignas e sim representativas dos animais pintados, por isso, o que está em jogo não é a imitação das formas corporais do animal e sim a representatividade das qualidades e habilidades do mesmo. Contudo, isso não implica que os grafismos não tenham métrica quanto a formas da imagem corporal do animal representado. As pinturas corporais *Parkatêjê* servem como estímulo para que a pessoa construa sua personalidade de modo tão grandioso quanto é a natureza do seu animal apadrinhado, ou melhor signo identitário.

Considera-se importante salientar que todos esses desenhos, que foram apresentados nas figuras anteriores, não apresentam as formas fidedignas daquilo que foi narrado pelo grupo e que está expresso nas figuras da próxima sessão, que apresentam as pinturas corporais. Mesmo percebendo que os desenhos realizados pelos alunos *Parkatêjê* do ensino fundamental da escola da aldeia não tinham as mesmas formas, considerou-se importante apresenta-los do jeito que foram criados já que são criações que expõem o modo com que os alunos expressam os desenhos das formas das pinturas corporais.

4.1.1 A Pintura corporal *Parkatêjê* pós-colonial

Para os *Parkatêjê* as pinturas possuem sentido zoomórfico porque é em forma de *Pán* (arara) que nasce a sabedoria de adquirir beleza, agilidade, visão panorâmica, arrojo e liberdade no modo de ser e agir com os fenômenos da vida que lhe compete . Diante disso, eis então, a pintura da *Pán*:

Figura 7. A pintura corporal da *Pán* (arara)



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: *Rārākre*, 2015.

Nesta figura a pintura é tradicional, já que conserva as formas que foram criadas pelos antepassados, contudo, o corpo agora está vestido com os trajes das culturas envolventes que não são indígenas, assim como, a expressão corporal do menino aponta a inclusão da autoridade simbólica das culturas envolventes no modo de ser dos *Parkatêjê* pós-coloniais.

Antes da chegada dos colonizadores estrangeiros e brasileiros, do séc. XX, na

Amazônia brasileira, os *Parkatêjê* andavam despidos e a pintura servia como forma de vestimenta, além de se emanar enquanto signo identitário, tanto em sentido individual quanto coletivo. Porém, nos dias atuais a pintura não é mais o vestuário dos corpos indígenas já que as vestimentas da cultura urbana dos pós-colonizadores foram o primeiro sinal de “civilização” que as culturas indígenas tiveram que se apropriar mediante um processo de hibridismo cultural.

Sendo assim, o que ficou dessa tradição é o valor simbólico que as formas das pintura detém na formação da personalidade dos sujeitos dessas culturas milenares e autóctnes das Américas. Por isso, os *Parkatêjê* acreditam que em forma de *Xexeteré* (arraia) nasce a sabedoria de ser sujeito da beleza, camuflagem, flexibilidade, visão exterior e periculosidade, já que são essas as qualidades que esse animal detém em sua natureza. Eis então, a pintura da *Xexeteré*:

Figura 8. A pintura corporal da *Xexeteré* (arraia)



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: *Rãrãkre*, 2015.

Do mesmo modo que foi identificado na Figura 7., o sujeito da Figura 8. expõe a tradição dos grafismos da pintura corporal *Parkatêjê*, mas, ao mesmo tempo, aponta o deslocamento da tradição e a existência de uma cultura *Parkatêjê* pós-colonial, isto é, o vestuário e as mãos na cintura apontam a enunciação de um novo sujeito indígena que está no entre-lugar das fronteiras do passado com o novo, da cultura urbana com a indígena.

Por serem representativas as pinturas detêm um valor simbólico o qual é responsável, em grande parte, pela formação da identidade social de cada sujeito, pois, ao se reconhecer com as habilidades do animal pintado, os sujeitos dessa cultura as assimilam em suas práticas sociais e modo de viver a vida que lhes compete. Por esse motivo, é diante da representação simbólica dos *Hak* (Gavião) que nasce a sabedoria de ser sujeito da beleza, agilidade, ferocidade, visão panorâmica, precisão e arrojo que esse animal detém em suas qualidades de vida. Eis então, a pintura do *Hak*:

Figura 9. Pintura corporal do *Hak* (Gavião)



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: *Rãrãkre*, 2015.

O encontro da tradição, dos povos colonizados, com o novo, do colonizador, em que Bhabha (2010) afirma ser a interpelação das diferenças culturais, denotam um efeito que pôde ser percebido em todas as figuras já apresentadas até então nesta pesquisa. No caso da figura 9., em que não é muito diferente da 8 e 7, o short jeans, a pintura das unhas, a miçanga das pulseiras e colar, junto com a postura que é origem da cultura erudita se interpelam com a tradição da cultura indígena. Isto significa a resistência da tradição que se hibridiza com as novidades que o grupo encontra nas fronteiras culturais por onde passam ou vivem. O belo da cultura deste povo se apropriou dos elementos que melhor se encaixam com sua personalidade do sujeito indígena, amazônico, tocantino, timbira e pós-colonial.

Pareyson (1993) afirma que o homem estético é aquele que produz feitos materiais ou imateriais oriundos do seu trabalho em que é pessoalmente seu. Por isso, suas criações apontam estilos próprios, ou como ocorre com a cultura *Parkatêjê* apontam estilos próprios ao seu grupo social. Isto significa que os estilos das formas das pulseiras e do colar são oriundos das artes dos Jê-Timbira, os quais os *Parkatêjê* pertencem, no entanto, as miçangas são novidades. Do mesmo modo ocorre com o corte do cabelo, o corpo semi nú e o cenário ambiental; no estilo do antigo corte de cabelo timbira a franja contornava toda a circunferência da cabeça, os *Parkatêjê* contam que o corte era feito com a cabaça³⁶, que era coleta nos arredores da aldeia, a cabaça ainda existe em abundância porém a maior parte do grupo abandonou o velho costume, e assim muitas menina não cortam franjas, como se pode perceber na figura 11., entre outras. Aquelas meninas que usam a franja não utilizam os antigos métodos e formas, agora o corte de cabelo é feito com a tesoura e sem contornar toda a cabeça, como podemos verificar na figura 9., entre outras várias. Os *Krahô*, que também são culturas indígenas de origem jê-timbira, ainda conservam essa tradição, podemos comprovar a afirmativa na figura 29. da p.130.

Quanto ao corpo, a tradição *Parkatêjê*, que tinha na pintura sua forma de vestimenta, nestes tempos não convivem mais com as antigas cangas mas sim com a novidade do short

³⁶ A cabaça é uma planta trepadeira anual de caule herbáceo. As flores são, em geral, amarelas ou brancas. Os frutos, de várias cores e feitios, atingem em média 40 centímetros de diâmetro. É uma baga bem desenvolvida com parede externa precocemente endurecida e parte interna carnosa, maça. Também conhecida como porongo é o recipiente mais comumente usado como cuia [...] A “cuia” nada mais é do que um porongo seco, ou seja, o fruto do porongueiro (*Lagenaria vulgaris*, família das cucurbitáceas) amadurecido e limpo de sementes. In: Sítio & Artes. Disponível em: < <https://sitioearte.wordpress.com/cabaca-cultivo-a-arte/> > Acessado em: 29 de agost. de 2016.

jeans, com a pintura das unhas e com estilo de expressão corporal de “miss”. Por ultimo, o cenário ambiental também aponta os resquícios da colonização que nos tempos pós-coloniais ganham formas e estilos próprios ao local cultural que se inseriram. No caso desta figura 9., a cerca, a “tábua” de madeira, a casa de alvenaria e telha que visualmente estão melhores apresentadas na figura 1. da p. 92, são mais comprovações da existência do hibridismo cultural dos *Parkatêjê*.

Diante desse contexto, o valor simbólico ainda continua inerente no sentido dessa prática social que tem na arte corporal a pintura como forma de beleza aderente. Isso porque, o sentido da pintura corporal continua sendo cultivado como forma de aproximar as relações entre Homem/natureza e com isso poder entender a riqueza desta relação. Por esse motivo, com a pintura dos *Tep* (peixe) os sujeitos *Parkatêjê* criam suas identidades culturais em torno da sabedoria de ser tranquilidade, flexibilidade, visão interior e exterior ao mesmo tempo e agilidade quando se necessita. Apresenta-se então a pintura do *Tep*:

Figura 10. Pintura corporal do *Tep* (peixe surubim)



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: *Rārākre*, 2015.

A figura da pintura do *Tep* não se difere das outras que foram expostas anteriormente e da qual será apresentada a seguir, ou seja, as pinturas não são mais a única forma de vestuário desses sujeitos na medida em que a roupa e outros elementos das culturas urbanas são apropriados pelo grupo. Mesmo que essa apropriação não tenha surgido de modo voluntário, pois foram impostos pelos colonizadores que chegaram à tocaninidade da Amazônia paraense, ou seja, as territorialidades dos *Parkatêjê* com a justificativa de promover o “progresso” na região “desabitada”, essa cultura indígena se apropriou com requintes de beleza os condicionamentos do colonizador, que trouxeram consigo a novidade que criou a ambivalente das identidades culturais indígenas. Segundo Bhabha (2010) a ambivalência das culturas pós-coloniais nasceu do encontro do amor com o ódio, do desejo com o desprazer.

A próxima figura apresenta a pintura da *Têti* (lontra), a qual implica ser “espírito” da beleza, agilidade, ferocidade, dupla visão e adaptabilidade. Vejamos então a afirmativa:

Figura 11. Pintura corporal da *Têti* (lontra)



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na figura anterior percebe-se que a jovem *Parkatêjê* faz uso do corte de cabelo, short e do sutiã que pertencem a cultura do colonizador e a pintura corporal também não está completa, pois está faltando o vermelho do urucum. Contudo, isso não significa que a pintura perdeu seu sentido educacional e simbólico, a jovem afirma que se pinta porque se sente bela, se reconhece enquanto membro do grupo e acredita que cada forma de pintura tem relação com a personalidade da pessoa, porém, não se sente bem nua. Nessa conjuntura, percebe-se a presença dos sujeitos pós-coloniais que conferem a existência de identidades culturais indígena híbridas .

Na antiga tradição *Parkatêjê*, mesmo que cada pessoa detenha uma forma de pintura corporal que define sua identidade social no grupo, não significa que em toda a sua vida se pintará somente com a mesma pintura. Isto porque, os araras podem se pintar de gavião, ou de peixe, ou de lontra e assim inversamente, sempre que existir atividades que exijam ou que possibilitem que os sujeitos desse grupo se pintem com outras pinturas que não é a sua de batismo. Esse fato ocorre, em especial, na festa do *põhy tetet* (milho verde), que acontece todos os anos nos meses de janeiro a fevereiro, podendo se estender até março de acordo a necessidade ou vontade dos *Parkatêjê*. Depois do encerramento da festa os *meprekrê* (mais velhos) se reúnem e decidem quais pinturas serão utilizadas na festividade do próximo ano. Sempre são apenas duas ou três formas pinturas selecionada para serem homenageadas no próximo ano e desse modo a festividade ganha o nome das pinturas escolhidas, ou seja, o ritual do *põhy tetet* será denominado como: a festa dos hák e pán (arara e gavião) ou a festa xêxêtere, tep e têti (arraia, peixe e lontra).

Aqueles que pertencem as pinturas escolhidas se pintam normalmente, já os outros, que não pertencem as mesmas porque são de outro animal que não está sendo homenageado naquele ano, deverão escolher ou serão indicados para se pintarem com uma das pinturas homenageadas na festividade do ano vigente. Esse procedimento ocorre porque na festa do *põhy tetet* acontece jogos tradicionais da cultura Timbira, onde as pinturas escolhidas proporcionam as divisões que formam as equipes que competiram nos jogos do arco e flecha, corrida de tora e de varinha. Nesse universo, a pintura corporal diferencia um grupo do outro e indica aos sujeitos o grupo o qual eles pertencem e deverão se unir.

Embora à primeira vista a pintura corporal *Parkatêjê* pós-colonial tenha ganhado um deslocamento em sentido de compressão ou perda de território, o que se vê com as evidências históricas é que a pintura corporal vem ganhando cada vez mais espaço nos valores e mitos dos jovens *Parkatêjê* pós-coloniais. Ferraz (1998) afirmou que na década de 1980 ocorreu a “pacificação” dos *Parkatêjê* com os “desbravadores do progresso”, a respeito disso constatou-

se nas pesquisas de campo e fontes primárias que os jogos tradicionais ocorriam durante o período, porém, a pintura corporal ficou em desuso. Vejamos então, a próxima figura que aponta a festa do *põhy tetet* da década de 1980:

Figura 12. A velha corrida de tora



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre *Parkatêjê*. Foto: David. 1980.

Esta e a próxima fotografia foram realizadas por um norte-americano chamado David³⁷ que morou durante algum tempo nas terras dos *Parkatêjê*, com a intenção “missionária civilizacional”. Durante o período, ocorreu muitas colonizações estrangeiras que se autodenominavam como missionários que viveram com o intuito de “educar” os *Parkatêjê* ao mundo urbano e industrializado. Para tanto, segue mais uma fonte histórica que aponta o jogo do arco e flecha, tradição dos *Parkatêjê*, praticado pelas crianças durante a festa do *põhy tetet*, mas sem a pintura corporal:

³⁷ Não existem registros na aldeia sobre o sobrenome dessa pessoa, assim como os *Parkatêjê* mais velhos que tiveram contato com o mesmo não lembram seu nome completo, eles o chamavam de missionário Davi pois foi assim que se apresentou.

Figura 13. O velho arco e flecha



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre *Parkatêjê*. Foto: David. 1980.

Em ambas as imagens podemos percebermos o processo inicial do deslocamento da tradição mediante a introdução do novo. O vestuário da cultura urbana ainda era singelo no uso dos *Parkatêjê*, sendo que a maioria usava somente peças íntimas e alguns vestiam camisetas, contudo, a pintura estava entrando em extinção, fato que nos dias atuais não ocorre. Os *Parkatêjê* afirmam que foi por meio da percepção de que as tradições da sua cultura estavam acabando que começaram a criar novas festividades para que as mesmas pudessem ser revitalizadas. Nessa perspectiva, a tradicional da festa do *põhy tetet* é sempre muito bem planejada e praticada, sendo que a pintura corporal é indispensável, embora alguns sujeitos não cumpram com a exigência, como podemos perceber na imagem a seguir:

Figura 14. A nova corrida de tora



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: *Rārākre*, 2015.

A primeira vista esta imagem pode indicar o deslocamento das fronteiras culturais da tradição indígena em forma de dominação da cultura urbana, mas se comparar com as figuras 14. e 12. que registram a cultura *Parkatêjê* da década de 1980, percebe-se que o deslocamento ocorre em sentido de revitalização da tradição pois a pintura corporal foi recuperada como uma prática social que merece ser conservada, no entanto não é mais como era antes da colonização da Amazônia Brasileira.

A seguir ver-se-á duas figuras que apontam outro ritual que ocorre durante a festa do *pōhy tetet*, onde as pessoas trocam de papéis fazendo com que os homens realizem as atividades que no cotidiano condiz às mulheres, e assim inversamente. Na figura 15. é possível perceber que os homens estão descascando as castanhas do Pará para preparar os alimentos, os quais são comunitários durante todo o período da festa, a qual nada mais é do que uma tradição ritualística cultuada para homenagear o plantio do milho, já que o mesmo é um vegetal em que é alimento básico e tradicional na dieta dos *Parkatêjê*. Vejamos então a figura comentada:

Figura 15. Descascar a castanha e preparar os alimentos é também tarefa de homens



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre *Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Sem dúvida, essa tradição é uma experiência estética que exercita o respeito pelo trabalho e função social do outro, uma vez que quando se experimenta a vida de outra pessoa o sujeito aprende a valorizar não somente o Outro, mas também a si mesmo. Por isso, durante um dia inteiro, o qual é escolhido pelos *meprekrê* (mais velhos) e que ocorre na festa do *põhy tetet*, as mulheres realizam as atividades dos homens e os homens as das mulheres. Contudo, as mulheres não saem para coletar os vegetais que são responsáveis pela extração das tintas, porque a pintura ocorre sempre antes de iniciar as atividades, ou seja, a pintura é sempre o primeiro ritual a ser realizado em todas as festividades dos *Parkatêjê*.

Outro fato interessante que pôde ser apontado nessas figuras é que as pinturas corporais dos *meprekrê* são belezas livres, ou seja, eles tem liberdade para se pintar com as formas que bem desejar, mesmo que essas formas não indiquem nenhum grafismo tradicional. A pintura corporal do senhor que está sentado ao lado esquerdo da figura 15. é exemplo disso, já que a mesma não faz referência a nenhuma pintura tradicional do grupo. Segundo os *Parkatêjê* esse fato ocorre porque os *meprekrê* são os detentores da sabedoria, já possuem os conhecimentos necessários sobre suas personalidades e sobre as qualidades dos animais cultuados na pintura corporal, assim tem a liberdade de se pintar como bem quiser.

Na próxima figura tem-se uma senhora praticando o arco e flecha, o qual é uma tradição de cunho masculino já eram os homens que iam para a caça e para as guerras. Porém, atualmente, o jogo do arco e flecha é uma prática social onde tanto os homens quanto as mulheres praticam, de modo que não é realizado somente para educar o sentido de guerreiro ou caçador, mas sim para cultivar essa tradição que brota inúmeras habilidades nas pessoas, tais como: concentração, objetividade, força, entre outros. Nessa figura também temos um caso de pintura corporal que detêm uma beleza livre, eis porque nesse caso a pintura não tem sentido de identidade coletiva para as competições, tão pouco tem a finalidade de educar os valores zoomórficos cultuados na personalidade das pessoas,. Vejamos:

Figura 16. O arco e flecha é também das mulheres, já que o caminho se faz entre o alvo e seta!



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Em relação aos deslocamentos das fronteiras culturais dessa tradição, os *Parkatêjê* afirmam que nos tempos antigos as pessoas eram pintadas pelos parentes do sexo feminino, ou seja, as mães, avós, esposas, irmãs e tias eram as responsáveis pelas pinturas das crianças e

homens da sua família. Atualmente, a pintura continua sendo uma tradição onde somente as mulheres é quem podem executar, porém as restrições dos laços de parentesco foi banida. Isso porque os *Parkatêjê* perceberam que muitas mulheres não gostam ou não querem pintar e por isso a pintura corporal dessas pessoas não é bela; por outro lado, a maior parte das mulheres desejam e gostam de pintar e assim há muitas pintoras que realizam belos trabalhos. O que vale na pintura é que a forma seja feita com vontade e prazer, de modo que o desenho seja uma forma de beleza, a qual segundo as teorias schillerianas compreende-se como forma viva.

Segundo *Kwyiapa*³⁸ é preciso que primeiramente a mulher goste de pintar, após tenha uma mão firme e suave ao mesmo tempo para que possa deslizar sobre as diferentes curvas do corpo humano, também é preciso ter paciência para pintar com perfeição. Ao observar o trabalho de *Kwyiapa* percebe-se que as ideias de Pareyson (1993) sobre a premissa da forma formada formante enquanto processo criativo da experiência estética, se faz presente na técnica de *Kwyiapa*. Para pintar o corpo da sua filha *Kwyiapa*, que já tem um modelo de forma em sua imaginação pois as próprias formas das pinturas corporais já estão definidas pelas tradições do grafismo zoomórfico dos *Parkatêjê*, mesmo que essas formas não são cimentadas por técnicas mecanizadas e sem sensibilidade, é a forma do corpo da pessoa pintada quem dá as direções para que as formas do objeto belo ganhem as formas da pintura do animal referenciado. Por isso o corpo é o objeto belo que se denota em forma formante a qual comunica à pintora as técnicas e os métodos que melhor se encaixam na forma que se forma por meio da sua sensibilidade e imaginação.

Para pintar *Kwyiapa* primeiramente analisa o corpo do sujeito pintado, toca com as mãos o tronco, pega pelo pulso os dois braços estendendo-os em direção ereta e comparando os dois membros, somente após a exploração do corpo é que *Kwyiapa* define o tamanho, as simetrias e as tonalidades que devem ser incluídas ou excluídas desse processo de criação que se inicia e que no final resulta produção artística.

Nesse universo, o sujeito pintado deve deixar seu corpo ereto e procurar ficar o mais imóvel possível para que as linhas dos grafismos não saiam tortas. Também, não devem encostar na pintura até que ela esteja seca, assim devem passar alguns minutos com os braços esticados, e quando o tronco está sendo pintado ficam com os braços isolados como a menina da figura a seguir:

³⁸Entrevista concedida por *Kwyiapa Parkatêjê*, pintora corporal *Parkatêjê* [Fev. 2016]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2016. Aldeia *Parkatêjê*, 7 de fev de 2016. HD

Figura 17. Entre a forma e a vida nasce a pintura de *Kwiyiapa*.



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Ao que se refere a resistência, na tradição da pintura corporal *Parkatêjê* pós-colonial ainda se conserva as cores e os significados dos tempos passados. Assim, pois, a pintura corporal dos *Parkatêjê* ainda é realizada acerca das cores preto e vermelho, sendo que cada uma dessas cores possui crenças indispensáveis e distintas aos sentidos dos valores, crenças e práticas sociais.

Quando as cores preta e vermelha são usadas em numa mesma pintura representa-se a beleza e a alegria; quando a pintura é somente preta representa-se tristeza e guerra; quando é somente vermelha representa-se alegria, fertilidade e beleza. Os *meprekrê* cultuam veementemente a tradição simbólica das cores, no entanto, os jovens não detêm a mesma valorização e crenças que os antigos e por isso pouco cultuam as crenças que há nas cores. Todavia, os *meprekrê* garantem conservar a tradição e buscam transmitir aos mais novos.

Na próxima figura, o cacique *Krôhokrenhum* está com seu corpo inteiramente pintado de vermelho porque desejava obter alegria, fertilidade e beleza, já os outros dois senhores desejavam obter beleza, alegria e força. Segundo os mesmos, o mundo é divino e por isso é preciso aprender a perceber o universo espiritual e invisível que envolve a matéria da vida do

mundo. Desse modo a tradição se renova e reestrutura suas formas de existência já que a tradição da cultura *Parkatêjê* que está no cocar, na vida em meio a natureza e na pintura corporal se interpela com a novidade vinda da cultura urbana que se expõe visualmente por meio dos acessórios vindos da cultura urbana:

Figura 18. A beleza livre dos *meprekrê*



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Ao que se refere as cores, a tinta preta é obtida pelo sulco do fruto de uma planta nativa da floresta amazônica chamada de jenipapo (*porôti*). O processo ocorre da seguinte forma: Os homens vão na floresta para coletar o fruto em que é levado à aldeia para que as mulheres retirem a casca e após ralem a polpa nas raízes das palmeiras da paixiuba (planta nativa da região amazônica) ou em um ralador artesanal, feito pelo grupo com lata cortada ao meio, após furada com pregos que será fixada em uma base de madeira, conforme está exposto na figura a seguir. Logo, coloca-se pedras em brasa, que foram aquecidas em fogo de chão, sobre um recipiente em que estará o sulco do jenipapo para que o mesmo seja queimado com o calor das pedras quentes, ainda, para garantir que a cor preta ganhe maior intensidade mistura-se o carvão da casca do inaja. A tinta do jenipapo demora de dez a quinze dias para

sair do corpo, assim, a pintura não é realizada cotidianamente e sim quinzenalmente, ou sempre que a mesma sair do corpo. Vejamos as figuras que apontam a coleta e o processo inicial de preparação da tinta preta:

Figura 19. O divino jenipapo



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. 2015.

Ao que se refere a tinta vermelha ela é extraída do urucum, o processo ocorre da seguinte forma: não há restrições de gênero quanto a coleta do fruto que é obtido nas árvores que estão ao redor da aldeia, na medida em que não necessita adentrar na mata para obtê-lo tanto homens quanto mulheres podem coletar o fruto. Após a coleta, retira-se as sementes do fruto amassando sua polpa, isso resultará em um sulco de cor vermelha que não dura mais que um dia no corpo. Existe outra forma de obter as tintas do urucum, isto é, junta-se os caroços do fruto com um pouco de água e em uma tigela leva-se ao fogo, até que o caldo adquira uma textura grossa, após, coloca-se o sulco em um pano e deixa descansar por alguns dias. Os caroços de urucum são jogados nos quintais para florirem novamente, ou são levados para a roça da aldeia para serem plantados. Como o urucum não nasce o ano inteiro, existe outra forma de obter a tinta vermelha de modo que a mesma possa ficar conservada durante os

períodos onde não há o fruto, esse processo utiliza a cera de abelha que será amassada junto com o urucum até que se forme uma pasta homogenia. Segundo os *Parkatêjê*, em qualquer uma das formas de produção citadas acima, a tinta vermelha sempre garante a felicidade e energia que vem do urucum, vejamos então:

Figura 20. O divino urucum



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: *Rārākre*, 2015.

Na a tradição da pintura corporal *Parkatêjê*, as mulheres aprendem a pintar ainda quando criança, sendo ensinadas pelas mães, avós e tias, ou por pintoras que além de gostarem de pintar também gostam de ensinar como se pinta. A tinta vermelha não pode ser preparada pelas mulheres que estiverem em *kaprô* (menstruada), eis porque, se isso ocorre a tinta não será de boa qualidade à medida que não terá a mesma intensidade de vermelho que deve ter para que a pintura seja bela e brilhante.

Na figura a seguir, além de exemplificar a afirmativa acima ao que se refere a iniciação infantil ao trabalho artístico da pintura corporal, também nos aponta que a etnicidade dos *Parkatêjê* não se resume a questão genética uma vez que as meninas da imagem não são biologicamente indígenas, mas culturalmente são pois ao viver na aldeia cultuam os mesmos valores dos *Parkatêjê* e assim são consideradas como membros do grupo. Observemos então a imagem:

Figura 21. Arte que vem de berço



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Nessa perspectiva, a pintura corporal vincula a educação que constrói a identidade cultural desse grupo, onde as relações intersubjetivas que estão em constante andamento, envolvendo elementos sensíveis e crenças culturais da realidade da tradição se conservam na tradição que envolve o passado e o presente ao mesmo tempo. No cenário ambiental da figura os resquícios do colonialismo do urbano estão claros no piso de cerâmica, na mesa, no prato que abriga o jenipapo que está sobre a mesa industrializada., mas nem por isso a tradição deixou de existir de modo que indica a existência de uma cultura indígena que tem no belo e na arte seus modos de produções sociais, individuais e culturais.

A pintura corporal está em todas as grandes atividades da tradição indígena, sendo uma prática essencial para exercitar a vida da cultura e definir a identidade coletiva e individual dos *Parkatêjê*. Segundo Arlene³⁹, cada mulher tem um estilo próprio de traçados,

³⁹ Entrevista concedida por Arlene Jonjâxore Ribeiro Airopokre, jovem pintura corporal da aldeia *Parkatêjê* [març. 2016]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2016. Aldeia *Parkatêjê*, 5 de març de 2016. HD

por isso, todos da aldeia procuram aquelas que pintam com prazer pois essa criaram pinturas que serão admiradas com louvor pelo o grupo.

Na imagem a seguir podemos perceber que Arlene conserva a tradição das formas, valores e verdades dados pela pintura corporal, contudo, interpela os mesmos com os resquícios que o colonialismo da metade do séc. XX da Amazônia Brasileira deixou para os sujeitos *Parkatêjê* pós-coloniais. Observemos então a afirmativa:

Figura 22. Arlene, aquela que busca a perfeição das formas da pintura corporal



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

No “velho” da tradição da arte corporal *Parkatêjê*, o jenipapo não está em todos os rituais de passagem ou de proteção, mas o urucum está, isto porque o vermelho implica vida, beleza e alegria. O ritual do *Pêp* (menino) ainda é realizado e ocorre da seguinte forma: os *Pêp* que estão entrando na puberdade devem ficar confinados, “resguardo”, em uma casa de palha onde serão pintados com a cor vermelha, sem ter contato com ninguém, a não ser com os “chefes” dos *Pêp* aos quais são homens que já passaram por essa experiência estética e se voluntariam para ser os educadores desse ritual de passagem. Todas as noites os “chefes” levam os *Pêp* para se “banhar” no rio, varias vezes na mesma, de manhã cedo o grupo adentra na floresta para caçar. As poucas caças que conseguem são entregues as mulheres responsáveis pelo preparo da alimentação do grupo. Durante o banho há uma *Kwyi* (menina) que se banha junto com os meninos, mas sob a vigilância da sua mãe. Antigamente, a mãe não

podia interferir no ritual, hoje possuiu autoridade para intervir sempre que considerar necessário. Nesse pano de fundo, apresentamos a pintura dos *Pěp*, onde:

Figura 23. O vermelho dá a vida dos *Pěp*



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: *Rārākre*, 2015.

O ritual dos *Pěp* ocorre durante a festa do *pōhy tetet*, durante esse período o restante do grupo pintam seus corpos e praticam os jogos tradicionais, enquanto que os *Pěp* ficam em “resguardo” na grande casa de palha construída para a festividade. Ao final ocorre uma grande festa para homenagear os novos guerreiros que já estão prontos para casar, pois já se tornaram Homens. Nessa figura pode-se mais uma vez se constatar a interpelação da cultura indígena com a não-indígena, já que o ritual ainda ocorre porque os valores e verdades dessa experiência estética ainda continuam vivos no imaginário dos jovens *Parkatêjê*, no entanto esses mesmos cultivam novas formas que compõem sua estética corporal onde o colar e a bermuda industrializados junto com o corte de cabelo ganham formas exclusivas ao corpo pintado que aponta a existência de cultura indígena híbrida.

O urucum também é usado para pintar o corpo inteiro das *Kwyi* (menina) que vivenciam sua primeira *krapô* (menstruação). Após o corpo pintado, a mãe amarra um trançado na cintura da menina e prepara uma esteira com as palhas de açaí para que sua filha possa descansar. Enquanto isso, a mãe prepara uma pequena casa de palha onde a menina deve ficar de “resguardo”, neste período somente a mãe possui contato com a mesma. O pai

deve caçar, em um período de três dias, uma caça que seja grande o suficiente para realizar um grande banquete à comunidade, para celebrar a passagem da nova fase de vida da *Kwyi*, a qual já está pronta para casar. Vejamos então a afirmativa na figura a seguir:

Figura 24. O vermelho que dá a vida das *Kwyi*



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: *Rārākre*, 2015.

Esta tradição é muito pouco cultuada nos dias atuais pelos *Parkatêjê* e, como podemos perceber na figura acima, quando ela é realizada não ocorre com a mesma rigidez dos tempos passados. As meninas não precisam mais ficar em uma pequena casa de palha na medida em que a casa agora é aberta por isso não ficarão de resguardo, assim como o banquete também não é uma prática fundamental nesse ritual de passagem. O que ficou nessa tradição foi a pintura inteiramente vermelha, isso porque ela é responsável por garantir a proteção espiritual que as meninas necessitam para ingressar no novo ciclo de vida que se inicia.

O urucum também é usado para pintar os pés daqueles que desejam obter virilidade, essa pintura não necessita de nenhum ritual, a não ser o fato de que deve ser feita pelas mulheres. Por representar a vida está presente em todas as festas culturais, nos rostos, no

peito, nos pulsos e nos pés daqueles que vislumbram a alegria, a beleza e a felicidade. Somente nos casos onde as mulheres estão em *krapô* não se deve usar o vermelho, sendo substituídos pelo preto; e se durante a festividade a *krapô* acabar a mulher pode usar o urucum. Segundo os *meprekrê*, esse pressuposto não é levado a sério nos dias atuais, isto porque as meninas em *krapô* se pintam com vermelho sem dar relevância aos mitos que ficaram no passado, ou nas crenças dos mais velhos. No entanto, eis a tradição do vermelho nos pés, rostos, pulsos e cocares que se interpela com o novo que foi dado da cultura urbana:

Figura 25. Alimentando a tradição



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na tradição dos Timbira, os cocares não são feitos de penas e sim de palha de milho, isso porque que esse vegetal é sagrado para essa etnia indígena. Sendo assim, os cocares também são pintados de vermelho para garantir a alegria do grupo por meio da fertilidade do milho.

Segundo os *Parkatêjê*, antigamente a pintura vermelha era sempre usada como forma de batismo, eis porque após caírem os umbigos dos recém nascidos seus corpos deveriam ser pintados de vermelho pelas avós, para garantir a alegria e a beleza da vida que acabava de começar, bem como servia para que a pele da criança crescesse limpa e bela. O ritual acontecia da seguinte forma: no amanhecer a *mtokatyi* (avó) deveria levar a criança para se

banhar no igarapé da aldeia, após, trazia-a até a beira do fogo para aquecê-la, quando a criança estivesse seca a *mtokatyi* pintava todo o corpo do bebê de vermelho. Atualmente, esse ritual é muito pouco realizado, por isso as mulheres mais velhas reclamam que a tradição está acabando e assim os recém nascidos já iniciam suas vidas como se fossem “filhos de *kupê*”. Porém, o que se percebe é que essas crianças são filhos de indígenas do entre-lugar, onde as tradições da pintura corporal não são mais como antigamente, contudo não deixa de existir desde a mais tenra idade.

4.1.2. Expressão corporal *Parkatêjê*: Da infância à velhice

Nessa conjuntura, a educação estética da pintura corporal *Parkatêjê* é uma prática constante, ativa e prazerosa, que está presente desde a infância até a velhice desses sujeitos do entre-lugar. Em conversa com as crianças da aldeia, percebemos que a grande maioria tem um sentimento de encantamento e estima pela pintura corporal; as três meninas da figura abaixo afirmaram que se pintam porque gostam, e quando estão pintadas se sentem lindas e felizes.

Figura 26. O futuro da cultura estética indígena híbrida



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

A figura 26 sugere que a infância dos *Parkatêjê* pós-coloniais se dá no entre-lugar da cultura do urbano com a floresta. O pirolito na mão da menina da esquerda, o vestuário não indígena que se interpela com o indígena que neste caso é a pintura corporal, a vergonha em

falar com estranhos nos confirma que essas crianças nascem e se criam entre as ambivalências do passado com o presente. A maior parte das brincadeiras das crianças da aldeia, ainda se conserva na liberdade da vida na floresta, os brinquedos industrializados não dominam o imaginário infantil, e assim, a pintura corporal é sempre uma grande e prazerosa experiência estética que instiga o imaginário infantil porque é um objeto estético zoomórfico.

Paxê afirmou que busca cultivar a tradição e se preocupa em ensinar as crianças à aprender os valores e importância das tradições dos *Parkatêjê*, de modo que não deixem cair nem um pedacinho dessa cultura que é tão bela e benéfica para o equilíbrio da natureza do mundo e da continuidade dos povos indígenas. Ainda, afirmou que sente orgulho em pintar e estar com seu corpo pintado, pois essa tradição é “divina” na medida em que as formas das pinturas, os materiais e as técnicas utilizados são dados por *Jê* (Deus). É com o divino que os *Parkatêjê* buscam suas sabedorias, é sentindo e imaginando que se faz um bela pintura corporal, a qual serve para mostrar à *Jê* que a pessoa fez um bom trabalho e por isso bom uso das habilidades que Ele lhe oferece. A assertiva de *Paxê* está simbolizada na sua expressão corporal, apresentada na figura abaixo:

Figura 27. *Paxê*, aquela que pinta com o orgulho de ser índia.



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Nessa figura percebe-se a resistência enquanto um universo vivo pois o antigo resiste porque cria novas estratégias que se adapta a novos tempos e espaços culturais, de modo que

o deslocamento da tradição não implica que uma cultura deixou de resistir aos colonialismos que buscam abafar as suas tradições. O posicionamento da mão no peito indica o orgulho de pertencimento e valorização à cultura *Parkatejê*, também aponta a resistência que se desloca com os vestuários urbanos, com o colar industrializado que está no pescoço e com as unhas das mãos pintadas.

Nesse pano de fundo, a pintura corporal é uma forma de arte onde não necessita da assinatura do artista para se fazer importante, ao contrário, o que faz dessa forma de arte ser um objeto belo é a efemeridade do material e a eternidade do imaterial eis porque o primeiro trata o grafismo pintado no corpo, já o segundo trata o sentido educacional e filosófico da pintura corporal. Assim, a mesma é efêmera em sua materialização na medida em que o grafismo dura o tempo que o jenipapo permanece no corpo, por outro lado os efeitos que essa forma de arte tem na construção da consciência política e identidade social são eterno na vida dos *Parkatêjê*. Nessa tradição a assinatura da obra está nas mãos das mulheres que realizam o trabalho artístico, as mãos manchadas com a tinta do jenipapo é o que aponta a existência de uma pintora de corpos humanos, que neste caso é uma pintora do entre-lugar. As unhas pintadas com esmalte é exemplo dessa afirmativa, isso sem falar no vestuário industrializado que se interpela com o corpo pintado. Eis então as mãos da pintora pós-colonial:

Figura 28. A assinatura da pintura corporal *Parkatêjê*



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

A partir de 2011 surgiu na aldeia uma nova tradição, que comemora o dia de lançamento do livro que conta a história de vida do cacique *Krohokrenhum*. Assim, pois, durante os dias nove, dez e onze de dezembro diferentes povos Timbiras se reúnem para

saldar o líder dos *Parkatêjê*, segundo o cacique a festa é realizada para unir a grande família Timbira, os quais são seus parentes. Na figura a seguir, a qual foi fotografada durante a festividade, temos a pintura corporal das mulheres *Krahô*. Embora esse grupo seja Timbira e por isso possua muitas tradições iguais aos *Parkatêjê*, pode-se perceber que a pintura corporal dos *Krahô* se difere extremamente da pintura dos *Parkatêjê*. Ainda, percebe-se que a cultura desse povo conserva a tradição do corte de cabelo de estilo Timbira, assim como a nudez não foi abalada pelas verdades e valores do colonizador, no entanto a canga não é mais de palha e sim de tecido industrializado.

Figura 29. A bela tradição *Krahô* em visita aos *Parkatêjê*.



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Compreende-se que a tradição da pintura corporal é um objeto belo que se adere à um caráter identitário eis porque é com a pintura que cada cultura indígena se diferencia e se autorreconhece enquanto membro de um determinado grupo. Segundo Iara⁴⁰ é um elemento que une o grupo e mostra quem eles são, assim como, mostra para os outros povos indígenas que estão se dividindo que “a gente nunca tem que deixar a nossa cultura morrer, porque ela nasceu pra gente, e a gente que somos indígenas temos que mostrar a pintura que nos une cada dia mais”. Para que a cultura indígena possa continuar viva foi preciso novas adaptações

⁴⁰ Entrevista concedida por Iara Krohokré, artista da pintura corporal Parkatêjê [març. 2016]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2016. Aldeia Parkatêjê, 14 de març de 2016. HD

na medida em que as fronteiras culturais se deslocam, trazendo consigo novos elementos. Diante disso, a estética corporal de Iara é híbrida:

Figura 30. Iara, aquela que exprime a beleza nas formas vivas da pintura corporal



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

A pintura corporal se interpela com o vestuário urbano, com as miçangas da pulseira e com a expressão corporal das mãos posicionadas na cintura de Iara, em que expõe a pintura corporal da sua cultura indígena. Seu rosto com olhos “puxados”, seu cabelo liso que embora não conserve o tradição do antigo corte Timbira, junto com sua pele amarelada sua indigenidade pós-colonial que se afirma mediante sua postura corporal. Tudo isto aponta a existência de um hibridismo estético na cultura *Parkatêjê* pós-colonial, é a ambivalência da cultura estética indígena o que faz com que o grupo se aproprie do estereótipo do colonizador de modo transfigurado, irônico e mutante.

Mesmo diante de tanta beleza dos corpos pintados e das narrativas críticas e poéticas dos *Parkatêjê* que lutam para cultivar sua cultura, percebemos que durante a festa de comemoração ao cacique muitas pessoas da grande família Timbira não se pintaram, ou se pintaram com o carvão e não utilizaram o jenipapo, isso porque não havia tinta o suficiente

para todos pois muitas tintas não estavam em boas condições de uso. Segundo os *Parkatêjê* esse problema ocorre devido ao desmatamento, eis porque a falta de jenipapo e a má qualidade do mesmo ocorrem devido a degradação da natureza, que faz com as plantas não produzam os frutos com as mesmas qualidades. Esse fato se apresenta como o deslocamento da tradição mediante novas formas de resistência, vejamos então a assertiva na figura a seguir:

Figura 31. A ambivalência do carvão: Do deslocamento da tradição à resistência da mesma.



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

As pinturas corporais feitas de carvão apontam a resistência do sentido dessa tradição, quando se refere ao fato do valor simbólico e identitário. Nesse caso, o que está em jogo é a intensão do ritual, porém nem todos vêem o fato com positividade e por isso não querem jogar, ou seja, não se pintam. O problema das pinturas de carvão é que o jenipapo é um fruto sagrado para os povos Timbiras, tem poder místico o qual o carvão não tem, também, as pinturas de carvão não possuem a mesma perfeição que os grafismos feito com a tinta de jenipapo, assim como as pinturas de carvão não ficam mais que um dia ou algumas horas no corpo.

Diante disso, entendemos porque a maior parte dos corpos dos *Krahô* não estavam pintados durante a festividade do cacique, alguns se pintaram com jenipapo de péssima qualidade e por isso a pintura não ficou no corpo, outros preferiram não se pintar já que se

recusam fazer uso do carvão. Embora, os *Krahô* sejam uma cultura bastante resistente, quando cultivam as tradições dos corpos nus e dos cortes de cabelos, os tecidos das cangas das mulheres são industrializados assim como as bermudas dos homens, e ainda, os corpos não estão mais pintados. Vejamos a assertiva na figura a seguir, a qual nos aponta o deslocamento da tradição indígena mediante o colonialismo do urbano e da indústria.

Figura 32. O grande encontro Timbira que se enuncia na festa do *Krôhokrenhum*



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na reserva Mãe Maria, terra dos *Parkatêjê*, há uma forte exploração de grandes indústrias mineradoras, nacionais e estrangeiras, que são autorizadas pela legislação brasileira já que as terras indígenas estão livres para o “desenvolvimento” vindo da mineração e hidrelétricas, conforme Cunha (2009) afirma. Também ocorre inúmeras invasões de garimpeiros que seguidamente invadem a reserva em busca de madeira, castanhas ou cupuaçu para comercializá-los. A Br 222 que corta a reserva é um grande fator que propicia a liberdade da degradação da natureza e do deslocamento da tradição indígena, já que os agentes do Estado promovem frequentemente queimadas que iniciam à beira da rodovia, como forma de limpar mesma, mas, em regiões equatoriais o calor atmosférico faz com que as queimadas se alastrem com facilidade. Esses fatores causam as clareiras ambientais e culturais nas territorialidade dos *Parkatêjê*.

Além dos problemas com o jenipapo, a degradação da natureza afetou os tipos de pintura corporal dos *Parkatêjê*, pois a mesma possui sentido zoomórficos onde os grafismos simbolizam um animal que lhes rodeiam. Segundo o cacique, antigamente a pintura do jacaré era frequentemente usada, mas, como esse animal é muito raro nas territorialidades da aldeia dos dias atuais a pintura do mesmo é pouco realizada, em razão de que a criança necessita ver o que significa a vida do animal que será sua pintura corporal, ou melhor sua identidade social, para que possa entender as habilidades e qualidades que o mesmo tem em função vital. Todavia, no último dia da pesquisa de campo, conseguimos registrar a pintura do jacaré, a qual está exposta no corpo do senhor que está com o arco e flecha, na figura a seguir:

Figura 33. A resistência da tradição: O jacaré está de volta



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Com bases em conversas com os *meprekrê* (mais velhos), percebemos que a pintura do jacaré há muitas décadas não era realizada e a que está exposta na imagem acima é não igual ao que seus antepassados faziam. Como a pintura ficou muito tempo fora de uso, os *meprekrê* não lembram com prioridade os grafismos dessa arte corpo e os mais novos nem chegaram a conhecer. Desde as primeiras até as últimas pesquisas de campo percebemos que a pintura está cada vez mais forte, isso porque quando chegamos na aldeia nem sempre haviam pinturas corporais embora ocorressem atividades festivas tradicionais como arco e flecha, corrida de tora e corrida de varinha.

Nos primeiros dias da pesquisa de campo, percebemos que os grupos usavam camisetas com a imagem gráfica do animal que cada pessoa tem como sua pintura corporal. Assim, pois, as camisetas fizeram naquele encontro as funções das pinturas corporais, ao que se refere as divisões internas que agrupam as equipes concorrentes nas atividades das festividades das tradições dos *Parkatêjê*. Porém o sentido divino e cósmico que as pinturas detém em sua natureza artística não estavam presentes já que a arte corporal não foi realizada. Vejamos então a assertiva na figura a seguir:

Figura 34. O vai e vem da tradição



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental *Peptykre Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Nessa citação visual percebemos a falta da pintura corporal onde o animal que simboliza a mesma pôde ser substituído pela imagem gráfica industrializada que esteve exposta nas camisetas dos grupos. Ainda assim, muitos dos *meprekrê* utilizaram a pintura por debaixo da introdução do novo, que tentou jogar para longe a tradição. Felizmente, essa novidade não teve sucesso e os *Parkatêjê* retomaram a necessidade e valorização da pintura corporal, não usando mais as camisetas como forma de substituição dessa tradição que educa e constrói as personalidades e consciências políticas dos sujeitos dessa comunidade.

*Jôprypramré*⁴¹ comentou que seu avô lhe contou que os primeiros *Parkatêjê* não possuíam pinturas definidas, apenas pintavam todo corpo de preto, foi uma “índia” de outra etnia quem ensinou os riscos e os pontilhados das formas das pinturas corporais que passaram a integrar a identidade cultural do grupo, para que eles representassem os animais que mais lhes causavam admiração e relevância sociocultural. Com esse relato podemos compreender que os *Parkatêjê* pertencem ao grupo dos Timbiras, e assim como as pinturas dos *Krahô* a qual foi apresentada na Figura. 29, os *Parkatêjê* dos tempos passados detinham uma pintura corporal lisa, onde o preto do jenipapo era quem fazia as honras dessa atividade artística e cultural.

Isso ocorreu a centenas de anos atrás, visto que nem mesmo o próprio cacique *Krôhokrenhum* que tem quase cem anos de idade, segundo informações do grupo, chegou a experimentar a antiga tradição. Diante disso, eis as transformações da pintura corporal dos *Parkatêjê* no corpo de *Jôprypramré*.

Figura 35. *Jôprypramré*, aquela que busca a sutileza da pintura corporal



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na figura citada podemos perceber o deslocamento da tradição que ocorreu nos últimos séculos, e ao que tudo indica foi após o desenvolvimentismo industrial dos governos populista brasileiros. Com a chegada dos programas desenvolvimentistas na Amazônia

⁴¹ Entrevista concedida por *Jôprypramré Atarkwyiti*, jovem pintora corporal da aldeia *Parkatêjê* [març. 2016]. Entrevistador: Sabrina Menezes. Bom Jesus do Tocantins, 2016. Aldeia *Parkatêjê*, 1 de març de 2016. HD

brasileira, após 1970 em diante, o deslocamento é ainda mais forte já que o desenvolvimento urbano e industrial é cada vez maior, invadindo cultural e geograficamente as territorialidades dos *Parkatêjê*. A pintura de *Jôpryamré* segue a tradição dos grafismos zoomórficos e as mãos apontam a existência de uma pintora de corpos, porém convivem com o vestuário e as bijuterias do urbano.

Por outro lado a resistência dessa tradição busca revitalizar a cultura, estimulando os sujeitos a pintarem seus corpos mesmo que por cima utilizem o vestuário do colonizador. As mulheres *meprekrê* (mais velhas) não sentem pudor em cultivar a tradição dos tempos passados, pois se desprendem das vestimentas quando estão pintadas, usando apenas as cangas que herdaram da tradição da cultura indígena Timbira. Em razão disso, expomos a assertiva mencionada:

Figura 36. O passado que ainda vigora na tradição corporal indígena



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na atualidade, as mais mulheres novas sentem receio em conservar a tradição, e por cima das pinturas usam os vestuários do urbano que chega na cultura *Parkatêjê* pós-colonial. Percebemos que as *meprekrê* incentivam as mulheres mais novas a deixarem de lado o pudor

que foi introduzido pela cultura do colonizador, uma vez que, na cultura indígena isto não serve como moralidade a ser seguida. Nessa perspectiva, não é surpreendente saber que na cultura indígena o estupro e o assédio sexual não são cultivados, ao menos por aqueles que vivem em aldeia e praticam as experiências estéticas que educam a consciência crítica do sujeito, a qual abarca a consciência de si junto da consciência sobre o outro.

Na aldeia *Parkatêjê* vivem sujeitos que pertencem a outras culturas indígenas, as quais chegam à aldeia em busca de refúgio, alguns devido as imposições do Estado e outros porque foram convidados pelos próprios *Parkatêjê* para morar na aldeia já que fora dela vivem em condições deploráveis. Também, em pequena demografia, habitam pessoas não indígenas que se casaram com algum *Parkatêjê* e assim passaram a se sentir parte da cultura, ou porque tem simpatias, admirações e amizades com o grupo o qual aceita sua inclusão social. Desse modo, o não indígena passa a cultivar as tradições da cultura indígena já que se reconhece como membro do grupo. Vejamos a afirmativa na figura abaixo:

Figura 37. Porque “índio” é aquele que vive como tal



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Nesse universo híbrido, os diferentes habitantes tem a liberdade de continuar com suas tradições, mas sempre acabam se apropriando dos signos culturais dos *Parkatêjê*, e assim inversamente. Os *Parkatêjê* de origem genética não abandonam as pinturas que lhes são tradicionais, mas se apropriam de formas e técnicas de outras culturas indígenas que vivem na sua aldeia. As três figuras a seguir, ou seja, as figura 38, 39 e 40 são exemplos disso, vejamos então:

Figura 38. Belezas do hibridismo cultural indígena



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Além dos deslocamentos que se referem ao vestuário, bijuterias e as expressões corporais, aos quais já foram apontados em outras imagem deste estudo, nessa imagem percebemos que o enfeite da perna da menina da direita não é da tradição *Parkatêjê* assim como a mesma também não é geneticamente membro da cultura. Também, podemos perceber que na perna da menina da esquerda o grafismo em forma de retângulo exposto logo abaixo

da saia não é tradicional das pinturas dos *Parkatêjê*, assim como no peito dos três jovens o vermelho do urucum foi substituído por pontilhados de jenipapo.

Na próxima figura identifica-se que, embora à primeira vista não haja deslocamento da tradição, a pintura corporal desse sujeito indígena pós-colonial ganhou novas formas. Se observarmos com atenção perceberemos que os braços contem a pintura lisa que faz referência a lontras, contudo no tronco os grafismo não correspondem a própria pintura da lontra, nem as de outros animais. Nessa arte corporal foram feitos três riscos em forma de triângulo no centro do tronco e nas laterais utilizaram-se três riscos transversais com espaços que foram preenchidos por pontilhados, tento ainda como acabamento das laterias a pintura lisa que se estendeu sobre as costas do sujeito.

Figura 39. A beleza livre da pintura corporal *Parkatêjê* híbrida I



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na próxima imagem percebemos mais uma pintura corporal *Parkatêjê* híbrida, o tronco faz referência a tradição dos grafismo ao utilizar os riscos e os lisos da pintura feita com jenipapo, no entanto, os grafismos em forma de losango são criações novas já que não

são tradicionais das pinturas zoomórficas do *Parkatêjê*. Também, as pernas contem uma pintura livre dos padrões tradicionais, os pequenos grafismos desenhados nas pernas referem-se à flores e os riscos nas laterais em forma de zigue-sague servem para promover a beleza livre dessa forma de arte, sem conter valores simbólicos zoomórficos. Segundo os *Parkatêjê* essas pinturas são feitas porque eles consideram belas, mas, não são sempre utilizadas já que muitas vezes as brincadeiras necessitam que a tradição seja seguida para que a festividade possa ser efetuada. O deslocamento da pintura depende de quem pinta e de quem deseja se pintar com a beleza livre, assim como do tipo de ritual que está sendo praticado, eis porque as pinturas não ocorrem sem haver uma outra atividade cultural em jogo e ainda nos tempos pós-coloniais as formas da pintura zoomórfica dos *Parkatêjê* ganha elementos com caráter de beleza livre. Vejamos então a firmativa:

Figura 40. A beleza livre da pintura corporal *Parkatêjê* híbrida II.



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Na figura abaixo, o jovem indígena que está jogando o arco e flecha é filho de *Parkatêjê* com *Xerente* por isso não é estranho perceber que a sua pintura é metade *Parkatêjê* e a outra metade *Xerente*. Na parte das costas a pintura é feita com a técnica *Xerente*, onde trouxinhas de pano ou algodão são humedecidas com a tinta do jenipapo e colocadas sobre a pele, apertando-as para que a tinta escorra pelo corpo do sujeito, conforme pode-se perceber:

Figura 41. A beleza livre da pintura corporal *Parkatêjê* híbrida III



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre *Parkatêjê*. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

A pintura corporal do mesmo sujeito da imagem acima será citada abaixo em outra imagem, para que possamos perceber que nos braços os grafismos não são de origem nem dos *Xerente* nem dos *Parkatêjê*, na medida em que é o resultado da interpelação de ambas as diferentes culturas indígenas que habitam a aldeia *Parkatêjê*. Ainda, na próxima imagem, é possível perceber que nas laterais do tronco do corpo desse sujeito a pintura segue as tradições dos *Parkatêjê* ao que se refere os pontilhados, riscos e lisos que tem como base o triângulo feito no peito das pessoas. Diante disso, o hibridismo da estética corporal é visível na pintura corporal desse sujeito do entre-lugar, isso sem mencionar o corte do cabelo que tem estilo moicano, nas mãos os cordões indígenas e no o vestuário do urbano junto do vestuário indígena. Vejamos então:

Figura 42. A beleza livre da pintura corporal *Parkatêjê* híbrida IV



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Embora o hibridismo cultural da pintura corporal seja cada vez mais latente, na próxima imagem a jovem mãe pinta sua filha para lhe ensinar a tradição que não deve ser extinta, pois é ela quem define a identidade cultural do grupo, assim como é ela quem educa esteticamente a personalidade e consciência política dessa comunidade que tem na beleza o sentido mais alto do que significa os trabalhos materiais e imateriais da sua humanidade indígena.

Nesse hibridismo cultural onde a casa, os móveis e o vestuário simbolizam a introdução do novo a pintura corporal se faz enquanto experiência estética que cultiva a tradição no uso das tintas extraídas dos vegetais da natureza, no palito feito de galhos de árvores que serve como pincel e na função social da mãe enquanto responsável pela execução da tradição. Por isso, a maioria das mães fazem questão de pintar seus filhos para que os

mesmos possam entender por meio da racionalidade sensível o que implica ser humanidade indígena *Parkatêjê*.

Figura 43. A resistência da tradição da beleza aderente



Fonte: Arquivo da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Peptykre Parkatêjê. Foto: Sabrina Padilha de Menezes. 2015.

Sendo assim, compreendemos que ao longo do tempo as pinturas corporais dos *Parkatêjê* vem sofrendo transformações que ocorrem por intermédio dos deslocamentos das suas fronteiras culturais. Isso porque os programas desenvolvimentistas do Brasil e da Amazônia brasileira avançam sobre as territorialidades geográficas e culturais dos *Parkatêjê*, trazendo consigo a cultura do urbano e da indústria, junto da introdução de outras culturas indígenas que passam a viver na aldeia e levam novas crenças e tradições que empregam o deslocamento das tradições do grupo. Desse modo a pintura corporal adquirir novas formas e novos usos, mas sem com isso perder o significado que a vem da experiência estética da pintura corporal *Parkatêjê*.

4.2 A cultura estética indígena híbrida à luz da pintura corporal *Parkatêjê*

A pintura corporal faz parte de uma encenação estética, filosófica, social e histórica à medida que envolve a cíclica de rituais, a interpretação poética e filosófica do grafismo e da estética corporal. Essas conjunturas estão diretamente relacionadas com a cultura e a educação dos *Parkatêjê*, pois a pintura corporal exercita, educa e constrói os valores culturais que conduzem às identidades culturais, coletivas e individuais dos sujeitos que compõem essa forma de organização social que se constrói com a estética e a arte de ser humanidade.

A cultura indígena *Parkatêjê* se constrói acerca da estética e da arte de ser humanidade na medida em que o belo e o artístico estão presentes em quase todas as práticas sociais que conjugam as tradições culturais desse grupo. Sabendo que a beleza e a arte são categorias que enquadram somente os seres humanos que fazem uso da razão e da sensibilidade ao mesmo tempo, pois tanto a beleza quanto a arte só podem ser efetivadas quando o sujeito pensa e sente o que está vendo, ouvindo, sentindo, percebendo e imaginando, a pintura corporal *Parkatêjê* é, assim, uma das tradições indígenas que exercita, educa e constrói sujeitos estéticos. Desse modo a pintura corporal *Parkatêjê*:

[...] como arte de sociedades não estratificadas em classes, tem como característica distintiva a abundância das criações definíveis como artísticas, decorrente da predominância de uma postura estética em toda atividade produtiva. Vivendo em comunidades solidárias de economia comunal e auto-suficiente, que existem para reproduzir-se a si mesmas e suas formas de existência, os índios contam com largos períodos de tempo livre para o lazer e o convívio humano e para as atividades de expressão estética. (RIBEIRO, 1986, p.5)

No universo indígena, a arte é uma dimensão em que o trabalho humano aponta um lado bom de viver a vida e honrar as funções sociais que competem a cada pessoa. As culturas indígenas se educam e se constroem de diferentes formas; cada grupo tem suas particularidades de ser e se fazer povos indígenas, por outro lado, as práticas sociais de caráter artístico e estético conferem um sentido de universalidade no que se refere aos pressupostos fundantes da cultura indígena na medida em que a pluralidade nesse âmbito converge em cultura estética indígena heterogênea. Isso indica que toda cultura indígena é uma cultura estética, pois cultiva a existência de sujeitos estéticos, porém, a forma com que a estética filosófica é cultivada não ocorre do mesmo modo em todas as diferentes etnias que compõem a grande categoria da cultura indígena brasileira.

Diante da pluralidade da cultura estética indígena, a arte não é a reprodução de objetos meramente contemplativos, mas, acima de tudo, é a fruição das práticas sociais, já que os trabalhos tendem a ser realizados no sentido de serem prazerosos ao grupo como um todo. Por isso, tudo é feito com cuidado, com requintes de perfeição e com essências de beleza, para

que o objeto criado, além de cumprir uma utilidade, também possa emitir sensações de prazer tanto aos criadores quanto aos contempladores. Assim, pois, na receita do cultivo das tradições indígenas, a massa é composta pela beleza aderente, sem com isso deixar de ter pitadas da beleza livre, pois a beleza do objeto adere algum valor simbólico ou utilitário; porém, como a atividade criadora parte sempre de um trabalho livre, e não mecânico ou imposto pelo capital, o objeto criado detém um estilo próprio que vem da liberdade do criador, por isso, mesmo que seja um objeto belo que adere alguma finalidade, ele não é feito em série, e assim, dispõe de teor de beleza livre. Diante disso, Ribeiro (1986, p.5) afirma que:

Ao contrário do homem "civilizado" e atrelado a uma economia de mercado, que trabalha mais tempo para outros que para si próprio, não tendo folga para o lazer - e que foi espoliado até da confiança em si mesmo como um ser capaz de inteligência e criatividade - o nosso "selvagem" vive uma vida farta e está seguro de que ele próprio é uma nobre criatura, capaz de tudo entender e de fazer muito bem ao menos algumas coisas. Mais horas ocupa um índio em satisfazer sua vontade de beleza, fazendo coisas belas, adornando seu corpo, cantando ou dançando, do que qualquer artista profissional nosso dedica a seu ofício, às vezes tão arduamente especializado que deixa de ser gozoso.

As práticas sociais dos *Parkatêjê* tendem a se realizar enquanto atividades artísticas, e assim, as funções sociais são leves e satisfatórias, em que a pessoa cria porque sente vontade e desejo de criar. Arlene disse que pinta porque é seu dever enquanto mulher já que são as mulheres as responsáveis pela pintura corporal, mas, acima de tudo, Arlene pinta porque gosta e por isso procura fazer seu ofício “bem perfeito”. O tempo do trabalho indígena é dado pela própria pessoa, a qual não busca alcançar as metas do mercado que exige a quantidade do produto em um curto tempo de produção. Por isso, não são ações pedagógicas oriundas das imposições do mercado; são ações performáticas em que o trabalho é realizado acerca das performances do sujeito indígena com o tempo livre; o pressuposto básico não está no tempo nem na quantidade, e sim, no fazer e na beleza da obra. Para tanto, a pintura corporal indígena é criação artística e não uma produção mecânica, mas é também uma função social, por isso, não pode ser pensada acerca da visão erudita do que implica a arte.

Assim, pois, o que as pintoras *Parkatêjê* buscam é a forma mais bela que indicará a validade do seu ser social, posto que foi somente contemplando suas criações que as mulheres compreenderam que seu trabalho dispõe de um estilo que “é seu, congenial com seu modo de pensar, viver e sentir, e que ele o procurava e espera inconscientemente, e agora que o encontra realizado, satisfaz sua expectativa e ao mesmo tempo a precisa, instituindo-a como gosto artístico, que sabe o que quer” (PAREYSON, 1993, p.35). Nessa dimensão, as pinturas corporais indígenas não necessitam das assinaturas das artistas para se fazerem existir

enquanto objeto belo, assim como as pintoras não assinam suas obras para marcá-las como suas, pois o objeto, nesse caso, é comunal, ou seja, a pintura corporal é um objeto belo que é criado para o grupo e com o grupo.

A tarefa a ser cumprida por essa atividade social e artística envolve a filosofia estética e a identidade cultural coletiva e individual do grupo, de modo que a sua operação exige simultaneamente a especificação de uma atividade e a concretização de todas as outras. Ou seja, a pintura exige a especificação da função social das mulheres enquanto pintoras de corpos, mas, ao mesmo tempo, denota a concretização dos trabalhos dos homens que buscam os extratos vegetais para a produção das tintas e também emprestam seus corpos, junto com as crianças, para servirem de tela. Ainda, a pintura implica a concretização dos saberes zoomórficos que a imaginação desses sujeitos sugere ao entendimento dos mesmos mediante a construção da consciência identitária de cada um.

Por esse motivo, a pintura corporal *Parkatêjê* é uma experiência estética em que a sensibilidade e a razão se ligam com tamanha comunhão, que o trabalho se torna pura formatividade artística, que é responsável por criar objetos humanizados, os quais são chamados de objetos belos. Por isso, a educação da pintura corporal *Parkatêjê* se torna o exercício e a realidade do belo, em que o estilo de cada artista é o modo de formar que define sua identidade social no grupo. Contudo, esse modo de formar, ou melhor, o estilo, não é imóvel no trabalho artístico das pintoras corporais *Parkatêjê*, porque:

[...] um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica que vai desde o nascimento, passa pelo crescimento, e culmina na maturidade”. (PAREYSON, 1993, p.36-37) (grifo do autor).

Diante disso, a beleza livre é cada vez mais fluente nas formas de pintura dos tempos atuais, já que as mulheres pintoras criam novos elementos aos grafismos da tradição do grupo, os quais serão comentados com mais detalhes logo a seguir. No momento, comenta-se que, embora sejam zoomórficas, as pinturas corporais não são realizadas como imagens fidedignas dos animais representados, porque as pinturas são objetos de arte que possuem valor simbólico, e a escolha dos animais busca valorizar as belas habilidades que eles possuem na natureza do mundo, por isso, o ser humano não é visto como o único ser habilidoso que merece ser contemplado, aclamado e respeitado. Nesse universo, o corpo humano é um território simbólico e filosófico onde aponta o espaço de afirmação étnica e pessoal, em que o sujeito apropria a forma da sua pintura corporal como signo da sua identidade cultural,

coletiva e individual. Seguindo o pensamento bhabhiano, compreende-se que o sujeito indígena, primeiramente, apropria-se da imagem do animal como ponto de afirmação do seu Eu verdadeiro, para depois, pôr-se a posicioná-la como: Eu verdadeiro? Isso porque, à medida que o sujeito cresce, tem mais liberdade para pintar pinturas livres, as quais não seguem a obrigatoriedade dos antropomorfismos da tradição.

A esse propósito, Schiller (2002, p.36) assegura que a educação estética do homem está “em contato direto com a melhor parte da nossa felicidade e não muito distante da nobreza moral da natureza humana” (Schiller 2002a, p.19). Eis porque promove a valorização e o cultivo da beleza de ser razão e sensibilidade ao mesmo tempo, e assim, ter a capacidade de produzir coisas belas que não estão ligadas à mera materialidade das coisas, mas sim, ao sentido interno e externo da forma e conteúdo das mesmas. Diante disso, ao contrário do que os discursos desenvolvimentistas enunciam, as pinturas corporais dos *Parkatêjê* exercitam a consciência crítica dos mesmos, de modo que os sujeitos dessa comunidade passam a adquirir uma beleza moral que serve como pressuposto básico das suas práticas sociais e tradições.

A estética, que é a união da razão com a sensibilidade, está no fazer e no ser indígena, na medida em que os *Parkatêjê* põem ênfase no fazer artístico mais que a simples contemplação da forma dos objetos criados, dos valores e morais cultivadas. A imaginação é o que move o cultivo das tradições, pois é por meio dela que as possibilidades de entendimento se afirmam e os caminhos se abrem; isto quer dizer que os mitos e logos dos *Parkatêjê* têm sempre na imaginação o solo fértil para a enunciação do saber fazer do grupo.

As pinturas corporais *Parkatêjê* educam crenças e filosofias de vida que conduzem às práticas e mentalidades sociais que, historicamente, são transmitidas de geração para geração acerca de pressupostos básicos que são chamados de tradições estéticas. Vidal (2007, p.17) afirma que a:

[...] arte faz parte da história dessas comunidades, suas especificidades, autonomias, seu valor estético não se separam absolutamente das outras manifestações materiais e intelectuais da vida humana. No contexto do tribal, mais do que qualquer outro, a arte funciona como um objeto de comunicação. Disso emana a força, a autenticidade e o valor da estética tribal.

É nesse pano de fundo que a pintura corporal *Parkatêjê* dispõe em suas formas de estilo e filosofia “todo um modo de interpretar o mundo e de se posicionar diante da vida, todo um modo de pensar, viver, sentir, toda uma espiritualidade coletiva e pessoal na infinita riqueza dos seus aspectos” (PAREYSON, p.41). Por isso, a pintura é correspondência entre forma e conteúdo, vida e matéria, razão e sensibilidade.

Arlene disse que pinta, primeiramente, porque é um dever das mulheres indígenas, mas, desde cedo, quando ainda era uma menina, sentia vontade de aprender; disse que via suas tias e mãe pintando e contemplava a atividade, sentindo imensa vontade de fazer igual. Por isso, ela pinta não somente porque é sua função social no grupo étnico a que pertence, mas também porque gosta e sente orgulho do que faz; pinta buscando a perfeição da sua obra e se sente honrada em saber que realizou seu trabalho com beleza, por isso, ela quer aprender a fazer cada vez mais belo. Esse é um relato que aponta a existência de uma pessoa estética que se alimenta de uma cultura onde a beleza está no sentido mais alto do que implica trabalho humano. Nesse universo, a definição de humanidade não é a de *homo sapiens* ou *homo fabris*, e sim, *homo ludus*, porque, nesse cenário, o Homem age porque joga com sua razão e sensibilidade no jogo livre da sua imaginação.

O ciclo ritualístico das pinturas corporais que nasce entre a experiência e a reflexão não é vicioso, mas sim, fecundo e essencial para o nascimento do pensamento consciente do grupo, pois essa tradição se denota em experiências estéticas que constroem racionalidades sensíveis, as quais nascem do sentido e da possibilidade de atingir a percepção do fenômeno que advém das conexões entre material e imaterial, forma e conteúdo, razão e sensibilidade que há nos fenômenos do entendimento e criações humanas. Identifica-se a pintura corporal *Parkatêjê* como objeto belo, porque, no fazer e no aprender dessa tradição:

[...] se tenta produzir a imagem que exprima a coisa, sendo que ‘perfeição’ do conhecer é a ‘contemplação’ em que a imagem e coisa se identificam em uma única forma. [...] pois as coisas são belas enquanto vistas como formas, e para chegar a isso é preciso interpretá-las, penetrá-las e representá-las segundo uma imagem reveladora. Daí também uma doutrina da interpretação, considerada como ‘conhecimento das formas por pessoas’ [...] própria de toda a operação humana [...] pois sempre é uma pessoa concreta quem, do seu ponto de vista, procura captar e dar vida à obra como *ela mesma* o quer. (PAREYSON, 1993, p.14)

Nesse universo, a forma dos objetos e práticas construídas artisticamente está muito mais para um sentido imaterial do que material propriamente dito. A pintura corporal *Parkatêjê* denota uma filosofia de vida que não precisa de comprovações científicas e puramente lógicas para se fazer importante; a forma dos conceitos, teorias e ensinamentos em geral é o resultado de uma sabedoria sensível em que o conteúdo não está na pura forma, e sim, na forma viva das pinturas. Para conseguir tal grandeza, é preciso ter a sensibilidade de portas e janelas abertas para perceber a vida que há na forma e a forma que há na vida; isto sugere a necessidade de uma educação que cultiva o conhecimento das formas vivas. Assim, pois, as pinturas corporais *Parkatêjê* são tradições estéticas que constroem regimes de

conhecimentos por meio de experiências estéticas; é para educar a consciência crítica da racionalidade sensível do sujeito que a dimensão da arte existe nessa tradição milenar.

As formas das pinturas não são pura vaidade e imaterialidade, pois estão ligadas a atividades sociais que exercitam a formatividade como vetor do modo de fazer e de ser de cada pessoa do grupo. Cada pessoa possui uma pintura, que pode ser de arara, gavião, arraia, lontra ou peixe. As mulheres são responsáveis pelas pinturas; a jovem pintora Jôpyramré afirma que em cada festividade, as mulheres se dividem para pintar os grupos, ou seja, existem aquelas que pintam somente os peixes, outras pintam somente as araras. Como a pintura corporal é um objeto belo, a cada repetição da pintura corporal a técnica é aperfeiçoada, por isso, em cada nova técnica, a pintura chega mais perto da perfeição, e quando ela conquista tal objetivo, a forma viva dessa criação humana atinge sua enunciação material. Nesse universo, a técnica é o que define o modo de fazer de cada pessoa, fazendo com que a pintura seja a representação do trabalho daquelas mulheres, que cumprem suas funções sociais com graça e beleza.

A pintura corporal *Parkatêjê* pode ser identificada como um objeto belo que aponta o pluralismo, que Coll (2002) menciona como essência do que implica diversidade cultural, pois as diferentes formas de pinturas corporais *Parkatêjê* mostram a diversidade cultural que há dentro da cultura *Parkatêjê*. Por outro lado, essa diversidade interna é ofuscada quando se levam em consideração pinturas corporais de outras etnias indígenas, visto que as diferentes formas de pintura *Parkatêjê* passam a ser uma só quando se referem à identidade cultural coletiva do grupo, ou seja, a pintura da arara, arraia, peixe, lontra e gavião são todas pinturas corporais *Parkatêjê*. Diante disso, a diversidade cultural do que implica cultura indígena pode ser percebida por meio da diversidade das pinturas corporais, em que cada grupo tem suas próprias pinturas que definem sua identidade étnica.

Todavia, os pressupostos básicos das tradições indígenas nascem da racionalidade sensível, pois é a estética como lei dos modos de produções humanas que emerge no fazer material junto aos organismos imateriais que compõem essa humanidade heterogênea. Diante disso, acerca das tradições, os sujeitos indígenas são capazes de buscar o entendimento simplesmente pela compreensão; a consciência é que fará posteriormente que esse sujeito busque materializar o que foi entendido imagneticamente, ou melhor, percebido esteticamente. Por isso, o fazer artístico da pintura corporal se acha envolvido não somente na subjetividade do trabalho das artistas, mas em toda uma dimensão cultural, histórica, sociológica, filosófica e artística.

A tradição indígena, assim como todas as tradições, não é fixa; ela se desloca no passar do tempo histórico, pois, nessa temporalidade, o mundo se modifica conforme a existência de cada tempo, espaço geográfico e cultural diferente. Se o mundo se modifica, as culturas também, e as formas dos objetos belos não poderiam ficar para trás, sendo que a arte igualmente se modifica porque ela é uma criação genuinamente humana. Assim, pois, na tocaninidade da Amazônia paraense pós-colonial, o encontro das culturas, indígenas e não-indígenas, indígenas e indígenas, fez com que a interpelação das diferenças criasse novas formas de identidades culturais, as quais acrescentam e retiram formas nas tradições indígenas, fazendo com que o processo de hibridismo se torne cada vez mais forte e consistente.

Desse modo, nos dias atuais, a tradição da pintura corporal *Parkatêjê* se conjuga em um processo de hibridismo cultural, que expõe o poder e a autoridade do colonizador em torno do uso da roupa, da falta de jenipapo, da falta das antigas pinturas dos animais em extinção. Por outro lado, a pintura corporal *Parkatêjê* imprime o deslocamento da autoridade quando continua viva por debaixo das roupas industrializadas, quando se utiliza o carvão para fazer as vezes do jenipapo, quando a tradição das técnicas e das formas dos *Parkatêjê* se interpela com as técnicas e formas de outras culturas indígenas. Todos esses fatores fazem com que a pintura corporal *Parkatêjê* pós-colonial seja um objeto belo que é construído culturalmente de modo híbrido.

Embora o processo de hibridismo cultural denote uma estratégia de resistência acerca da *mimesis*, ou seja, da imitação transfigurada dos modos de vida do colonizador, o deslocamento das tradições dos *Parkatêjê* ocorre “em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade” (BHABHA, 2010, p.165). Eis porque a invasão do urbano e da indústria não é dialógica ou tem o consentimento dos *Parkatêjê*; diante disso, esse grupo indígena é condicionado a hibridizar suas tradições para que possa manter sua sobrevivência cultural, incluindo elementos do colonizador ou de outras culturas indígenas que passaram a habitar a aldeia e excluindo alguns da sua própria tradição. Sendo assim, o processo de hibridismo cultural nunca ocorre de modo pacífico e tranquilizador; os mais velhos dos *Parkatêjê* percebem isso, já os mais novos não, porque nasceram como sujeitos híbridos e não viveram com o antigo.

O discurso colonialista nega a presença das identidades híbridas, quando promove a ideia de que os *Parkatêjê* não são mais índios porque suas tradições se deslocaram. O fato aterrorizante desse discurso estereotipado não está naquilo que ele enuncia, e sim, naquilo que

ele representa e conjuga de fato na história das identidades indígenas do Brasil. O discurso colonialista nega que a vida das tradições indígenas continua viva e que as transformações não implicam sua inexistência, porque as identidades indígenas híbridas ocupam mais de um lugar onde o colonizador é inaudível. As identidades dos *Parkatêjê* dos tempos pós-coloniais se constroem no entre-lugar do urbano com a floresta, onde a imagem do “índio” apresenta em sua forma o conteúdo “despersonalizado, deslocado, que pode se tornar um objeto incalculável, literalmente difícil de se situar” (BHABHA, 2010, p.100). Logo, as identidades híbridas indígenas ameaçam a autoridade colonialista, não somente pelo efeito de apontar a resistência das mesmas, mas também como elemento que provoca dúvida, insegurança e deslocamento do colonizador. Por isso, o hibridismo cultural indígena *Parkatêjê* aponta:

uma problemática de representação e de individualização colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade –suas regras de conhecimento. (BHABHA. 2010, p.165)

Nessa perspectiva, o hibridismo da pintura corporal *Parkatêjê* se constrói pelas relações étnicas culturais ambivalentemente agonísticas, que deslocam as tradições e desestabilizam a autoridade do colonizador. Essa duplicidade, no entanto, não é um modo de representação mítica que oferece a fórmula milagrosa para resolver os conflitos das colonizações pós-modernas, pois as identidades híbridas, “duplamente inscrita, não produz um espelho onde o eu apreende a si próprio; ela é sempre uma tela dividida do eu e de sua duplicação, o híbrido” (BHABHA, 2010, p.165). Por esse motivo, a pintura corporal *Parkatêjê* híbrida indica a resistência dos colonizados mediante a desterritorialização do colonizador, de modo que a imagem das pinturas que se interpelam com os vestuários e outros elementos não indígenas se apresentam ao colonizador como um espelho que reflete a riqueza que ele não possui e que, por isso, esconde do seu discurso desenvolvimentista da Amazônia brasileira.

Sendo assim, a cultura estética indígena híbrida é uma forma de reconhecimento dos processos de construções, desestruturas e enunciações das tradições indígenas pós-coloniais; assim, está marcada por um movimento em trânsito, ambíguo e tenso que acompanha as transformações que ocorrem no e com o encontro das diferenças culturais, entre a tradição e a modernidade, entre o passado e o presente, o indígena e o não-indígena. Esse processo de entendimento não configura o hibridismo cultural indígena como uma condição de transcendência da resignificação identitária, isto porque não denota a transferência da complexidade e dos conflitos para o estado de fixação de uma identidade

límpida e precisa. Ao contrário, o hibridismo cultural indígena é um processo em andamento de construção e desconstrução identitária, que está na dependência do deslocamento das fronteiras culturais, o qual expõe muito mais o limiar e contingente do fenômeno do que o ponto final e claridade dos problemas que o desenvolvimentismo da Amazônia brasileira detém em sua genealogia de povoamento não indígena.



*Abençoado seja o Sol, que ilumina nossos passos
Abençoadas sejam as sombras após um dia imenso de Sol
Abençoadas as mãos do homem que abre o ventre da terra, semeia e espera...
E quando chega o fruto, divide com aquele que nada tem.
Abençoado seja o amor
O amor pelos pássaros, por uma gota de água
O amor pelos amigos [...]
O amor pela vida
(Dante Ramon Ledesma)*

5 CONCLUSÕES

Compreende-se que a identidade cultural brasileira se traduz da junção de culturas provenientes da América, Europa, África e Ásia e por isso abriga etnias dos quatro cantos do mundo. Todavia, os povos indígenas representam a ontologia dessa pluralidade cultural brasileira na medida em que são os primeiros habitantes do território. Por outro lado, a própria cultura indígena aborda a pluralidade em sua identidade étnica, porém, o discurso colonialista homogeneíza as diferenças em torno da imagem do “índio”, já que aquilo que é chamado de “índio” é na verdade uma cultura diversificada e pluralista em si, que detém inúmeras sabedorias pouco conhecidas pelos não-indígenas.

Embora a cultura indígena esteja plural, existe uma unicidade acerca da cultura estética, em razão de que toda cultura indígena é artística, lúdica, filosófica e esteticamente encenada a partir de uma educação que percebe a beleza como expressão da humanidade. Por isso, as tradições cultivam a estética e a arte como ingredientes necessários para desenvolver as relações sociais intersubjetivas, as quais envolvem elementos sensíveis e crenças culturais da realidade dessas culturas autóctones do Brasil. O valor das tradições vislumbra o cultivo do sentido interno e externo de se produzir belos feitos na história de vida de cada pessoa. Essa conjuntura estética cultural é o que separa em grande medida a cultura indígena da cultura capitalista.

A maioria dos povos indígenas do Brasil vive em condições de miséria e desrespeito dos seus direitos legais; os *Parkatêjê* são privilegiados diante dessa conjuntura desumana, mas, ainda assim, não possuem liberdade para desenvolver suas tradições. Isso porque a mesma fonte que alimenta seus privilégios econômicos e jurídicos, em relação às indenizações, é a causadora das degradações em suas terras e deslocamentos das suas tradições, ou seja a indústria e o mercado. Os *Parkatêjê* são uma comunidade indígena que vive no entre-lugar das fronteiras culturais do urbano com a floresta; para muitos não-indígenas os *Parkatêjê* deixaram sua cultura de lado, pois se “aculturaram” quando passaram a fazer uso de objetos da indústria; para nós, eles deslocaram suas tradições hibridizando-as

em grande escala à medida que o pós-colonialismo adentrou suas terras sem pedir licença e delas não mais saiu. Assim, pois, as tradições dessa comunidade conseguem encontrar brechas por onde passa a essência da sua humanidade que faz com que a tradição continue viva, mesmo que de forma diferente do que foi no passado.

Tudo indica que a falta de justiça do Estado brasileiro incide na realidade da negligência das garantias legais, não somente dos grupos indígenas mas de uma volumosa demanda social que paradoxalmente é denominada *minoría*. Nesse cenário, os direitos legais são suprimidos pela reestruturação formal do capitalismo avançado que se conjuga acerca da lógica da diversidade mercadológica, em que o progresso material e tecnológico aliena os drásticos efeitos contidos na miséria, violência simbólica ou não, reificação das mentalidades sociais e exclusão das sabedorias das culturas locais.

Constata-se que a partir de meados dos anos 1940 as políticas desenvolvimentistas industriais brasileiras foram postas em prioridade, conjugando a destribalização crescente das culturas indígenas. Nesse território, as fronteiras das diferenças culturais indígenas se aproximaram, emergindo em conflitos sociais entre culturas indígenas distintas e/ou adversárias, bem como em conflitos entre indígenas e latifundiários/industriais em torno da distribuição assimétrica de terras. Esse fato histórico vem se perpetuando até os dias atuais nas territorialidades geográficas e culturais da Amazônia brasileira, isto porque a política brasileira se arrasta historicamente por distintivos jurídicos de um Estado mercadológico que atua como mão invisível dos grandes impérios industriais e, por isso, está à mercê dos interesses do capital privado, tanto estrangeiro quanto nacional.

Os programas desenvolvimentistas da Amazônia brasileira sempre estiveram ligados a um processo integracionista dos padrões ocidentais, em que as políticas jurídicas das diferenças étnicas convergem não somente em uma forma sutil de manutenção dos pressupostos mercadológicos, mas também na reelaboração estereotipada das identidades e necessidades das culturas que, ao longo do tempo, vêm sendo marginalizadas culturalmente. Todavia, a elaboração de leis que amparam os direitos humanos, mesmo que sutilmente, são degraus que estão sendo superados em um longo percurso que vislumbra o reconhecimento e a valorização da pluralidade cultural como essência do que implica diversidade cultural. Diante da constituição das leis, os movimentos políticos e organizações indígenas atuam com veemência e pioneirismo na história dos direitos humanos do Brasil.

Nesse contexto, o indigenismo se expõe como um relevante instrumento de luta e resistência da cultura indígena, eis porque, a partir de meados do séc. XIX impulsionou-se a enunciação dos direitos civis quanto à identidade cultural, coletiva e individual dos povos

indígenas e aprofundou as questões sobre o reconhecimento de um Estado pluricultural norteado pelos paradigmas do pluralismo jurídico dos direitos étnicos. Mesmo que, na prática, esses avanços teóricos ainda não sejam comuns, foram os movimentos políticos de resistência das minorias culturais que promoveram o deslocamento das tradições colonialistas dos dominantes.

De fato, as dificuldades ainda são inúmeras e precisam ser superadas. Faz-se necessário a efetivação, na prática, de ações e propostas políticas que amparem as vozes das culturas indígenas mediante suas questões fundamentais a serem respondidas e amparadas. Compreende-se que as políticas culturais necessitam ser revistas minuciosamente e refletidas a partir das histórias das *minorias*, para que possam ser reelaboradas à luz das suas prioridades. Para tanto, vislumbra-se a relevância de programas políticos pautados na lógica da diferença, a qual abarca as aspirações e necessidades próprias de cada etnia ou grupo cultural que habita a brasilidade.

Diante disso, entende-se que, embora os impérios industriais apresentem a ideia da diversidade cultural como uma atividade cultivada nos dias atuais, práticas políticas e econômicas conservam o etnocentrismo da cultura mercadológica. Em razão disso, o discurso da diversidade cultural se afirma sem promover a diversidade da cultura política, econômica e educação que compõe o cenário cultural brasileiro. Se a diversidade cultural fosse efetivada haveria mudanças dos paradigmas da razão linguística e prática dos governos brasileiros e das políticas públicas que tratam as comunidades indígenas como peças de museus, assim como tratam toda e qualquer cultura periférica como grupos inoperantes no que concerne às ideias de desenvolvimento do país. Isso sem falar que, se houvesse diversidade cultural haveria transformações nas legislações das distribuições de renda e terra, dos investimentos governamentais que versam no comércio e na indústria o centro das atividades políticas, econômicas e educacionais.

Cultura implica presença humana na história do mundo, pois é criada pelo homem e não pela natureza. É por meio da cultura que os homens constroem seus modos de vida pautados na linguagem, crenças e simbolizações que conferem poder para que a cultura seja um organismo que abarca todos os outros organismos criados pelos seres humanos. Cultura é educação e educação é o eixo motriz da humanidade, porque ela produz a política, economia e sociedades, ou seja, produz as culturas. Por isso, nessa relação entre cultura e educação, entende-se que é necessário educar o que implica ser humano, ou seja, ser razão e sensibilidade ao mesmo tempo, para que a cultura de consumo possa se libertar de seu estado acrítico.

A educação estética, a qual é defendida neste estudo e é identificada na comunidade *Parkatêjê*, não se trata de uma estrutura sólida e homogênea, já que é fruto da razão e da sensibilidade de diferentes sujeitos que se agrupam acerca de signos uniarticulados, linguística e psiquicamente. Nesse universo cultural, os seres humanos compreendem o tempo como o senhor da vida de todos os seres vivos do mundo, e por se perceber como elementos desse grupo, buscam fazer com que o seu tempo na história do mundo seja belo, na medida em que é alimentado pela consciência estética que conduz à beleza como expressão da condição de humanidade.

A teoria nietzschiana afirma que a beleza está no *amor-fati* (amor ao destino), pois implica prazer de ser e de viver os fenômenos da sua vida humana, por isso, o sujeito diz sim para as práticas sociais que realiza. As pinturas corporais *Parkatêjê* apreendem muito mais o “sim” nietzschiano do que o “sim” do trabalho autoimposto pela cultura urbana. Nessa tradição indígena, as mulheres realizam suas funções sociais de pintar corpos porque gostam e porque têm a consciência da beleza do seu feito, tanto para a contemplação do grupo quanto para a sua própria fruição. Diante disso, as dádivas da razão não estão em desacordo com as dádivas da sensibilidade, já que as primeiras se reconhecem enquanto elementos pertencentes das segundas.

A teoria schilleriana afirma que a razão adquire sua liberdade quando percebe sua dependência com a sensibilidade. O Homem renega a sensibilidade quando constrói a razão mas não se desliga dela, porque é parte da sua essência inteligível; aqueles que compreendem essa premissa são considerados como sujeitos belos. Nesse universo, identifica-se a cultura dos *Parkatêjê* como uma cultura estética, pois educa e se educa em torno de uma junção de Homens estéticos que trocam seus conhecimentos, dividem suas tarefas e constroem a autoimagem e identidade coletiva do grupo tendo a arte e a estética como pressuposto básico da sua educação que tem na experiência estética seu polo norteador.

Compreende-se como arte todo trabalho humano em que a técnica depende da sensibilidade e da razão ao mesmo tempo para se apresentar enquanto atividade humana criativa. Após criado, o objeto tende a possuir liberdade de existência, pois o objeto belo fala por si só a todos aqueles sujeitos que estão com suas sensibilidades abertas para percebê-lo. Por isso, a arte é aquele objeto criado pelo Homem que possui manifestações estéticas inertes em suas formas, as quais possuem poder de serem formas comunicativas, isto é, formas vivas. Como a teoria deleuziana afirma, o objeto de arte é um objeto humanizado porque é um ser de sensações que afeta os *perceptos e afectos* dos seres humanos.

Nesse universo cultural, compreende-se a pintura corporal *Parkatêjê* como uma forma de arte que exercita e educa a racionalidade sensível dos sujeitos, que não somente criam ou percebem as formas vivas que estão no mundo fenomênico prontas para educá-los, mas também se constroem enquanto formas vivas quando propiciam o cultivo do belo e percebem a beleza como expressão do sentido da sua humanidade. Para atingir tal premissa, é preciso que o sujeito *Parkatêjê* cumpra uma dupla tarefa, a de dar forma ao sentido interno e dar vida ao sentido externo daquilo que está aprendendo com a experiência estética que as suas tradições contêm.

Mediante isso, reconhecemos as pinturas corporais *Parkatêjê* como formas vivas, pois as formas dos grafismos contêm vidas que se comunicam com os espectadores que, ao perceberem as pinturas nos corpos, entendem a beleza da encenação estética corporal como um organismo comunicativo que enuncia histórias que foram renegadas dos regimes de conhecimento colonizadores. É uma concepção de cultura, estética, arte e educação muito diferente, daquelas que são enunciadas pelos discursos colonizadores, o que está em voga na pinturas corporais *Parkatêjê*.

A pintura corporal *Parkatêjê* é um objeto de arte em que a forma e o conteúdo se encaixam como um único ser que transmite a comunicação entre sujeito e objeto, a qual resulta na transformação do sujeito, tanto criador quanto contemplador, por meio de um entendimento sensível que aponta o sentido interno e externo do valor cultural dessa produção artística. Por isso, tanto as pintoras quanto os sujeitos pintados jogam com a razão e a sensibilidade quando estão em contato com essa experiência estética. Assim, pois, a pintura corporal *Parkatêjê* aponta a autonomia da fenômeno que vem de objetos humanizados, uma vez que esses tocam as sensibilidades do sujeito observador, comunicando o conhecimento de que esses povos possuem uma cultura estética.

A pintura corporal *Parkatêjê* é exemplo de uma atividade que constrói objetos genuinamente humanos, pois o sujeito utilizou a completude do seu ser para realizá-la, na medida em que, para criar, fez uso da imaginação que efetua a técnica acerca da racionalidade sensível, já que a técnica não é mecânica e sim um apontamento da liberdade do fenômeno com a liberdade de criação humana. A pintura corporal *Parkatêjê* é uma atividade em que a estética aponta o lado ético de ser e viver a vida que aos homens compete. Nesse mundo, o sujeito indígena cria as signos e significados acerca de percepções estéticas e consciências políticas que versam sua existência no e com o mundo que o rodeia.

O fenômeno estético impulsiona essa cultura indígena para que o trabalho humano se aproxime da arte e do belo, por meio da vontade de ir além da pura necessidade das coisas

para se aproximar da fantasia e da possibilidade de interpretação do verossímil. Por isso, as artes indígenas pertencem a um processo de engrandecimento e elevação humana, em que a grande dinâmica se faz entre o Eu e o Outro, entre razão e sensibilidade.

As artes indígenas não estão separadas do que consistem as culturas indígenas em seu sentido limiar e contingencial, isso porque as artes são a própria vida dessas culturas. A arte está no cotidiano dos povos indígenas, e não é um simples objeto, mas um objeto de sensação e emoções que aponta ao observador que os seres humanos estão no mundo assim como o mundo está neles. As meninas aprendem de modo prazerosamente consciente, e por isso, desejam aprender desde cedo a cumprir seus papéis sociais de serem pintoras de corpos humanos. Os sujeitos pintados emprestam seus corpos porque precisam alimentar as crenças que lhes foram dadas desde o seu nascimento, uma vez que as pinturas não são escolhidas pela pessoa, e sim por seu “padrinho”. Essa conjuntura simbólica indica que ninguém escolhe ser o que lhe compete, mas pode fazer com que esse “destino” se torne um *amor-fati* quando reconhece a beleza como companheira do seu ser social.

A pintura corporal *Parkatêjê* é um objeto vivo construído em sentido educacional que apreende filosofias de vida, as quais cultivam a tradição de conhecimentos míticos, cíclicos e ritualísticos que educam e constroem o desenvolvimento humano do grupo. O corpo serve como tela para que as mulheres possam realizar seu trabalho com essência de beleza; não há assinaturas nas obras das pinturas corporais porque a identificação dos trabalhos de cada pessoa se dá pelos traços dos grafismos. Assim, as pintoras que exercem seu trabalho com razão e sensibilidade criam pinturas belas onde a perfeição dos traços ou a beleza livre das criações de novos grafismos e técnicas são as marcas que definem sua assinatura, a qual é autografada com a excelência do seu trabalho realizado. Por ser uma representação do belo, a pintura corporal traz em si percepções de mundo que compõem a cultura e etnicidade dos *Parkatêjê*. O tempo dessa atividade artística se desliga do mundo industrializado e urbano que ocorre à sua volta; é o jogo livre entre razão e sensibilidade o que está em voga nesta tradições, sendo que esse jogo não é uma satisfação pessoal propriamente dita, mas sim, a comoção daquilo que realmente é importante para o cultivo da cultura.

De fato, o trabalho indígena se traduz em necessidades livres em que a atividade que, nesse caso é artística, necessita de um julgamento estético em que razão e sensibilidade atuam com liberdade no jogo da imaginação. Assim sendo, a pintura corporal *Parkatêjê* não é meramente sensibilidade tampouco simplesmente racionalidade, é uma tradição que se denota em experiência estética em que a pessoa, tanto o pintado quanto a pintora, ouve as teorias sobre o valor simbólico das suas pinturas corporais, mas, para entender é necessário

experimentá-las na prática. As pinturas corporais *Parkatêjê* se convergem, assim, em educação estética, pois seus recursos e métodos de ensino são dados pelo teor artístico em que razão e sensibilidade andam de mãos dadas.

Nesse contexto, a pintura corporal *Parkatêjê* expõe o belo por meio de uma adesão, e não por um decreto vindo de uma obediência cega a valores culturais. Toda a pintura está baseada nos sistemas de valores e mitos que apreendem o universo material e imaterial dessa cultura que se educa por meio da percepção sensível. Por isso, o corpo indígena sugere códigos que apresentam a comoção do mundo exterior que se entranha no imaginário dos sujeitos que compõem o comunidade. Em virtude disso, o sujeito *Parkatêjê* é um Homem estético que age, não somente porque sentiu vontade ou porque sua função social lhe ordena, mas, pelo motivo de que entende a beleza que ocorre nas experiências estéticas das suas tradições. Assim, pois, o sujeito *Parkatêjê* age porque gosta e tem consciência do seu devir enquanto Homem belo.

Nesse universo teórico e prático, razão e sensibilidade são indispensáveis, intransferíveis e insubstituíveis para atingir o entendimento sensível sobre o fenômeno vivido. Por isso, as tradições são instrumentos de uma educação estética indígena que confere a enunciação de Homens estéticos, os quais, por estarem agrupados e transmitirem inarticuladamente valores estéticos em comum, conjugam a existência de uma cultura estética indígena, já que um conjunto de sujeitos indígenas estéticos forma uma cultura estética indígena.

Por serem produto da razão e da sensibilidade ao mesmo tempo as tradições indígenas não ficam presas a determinismos das razões indígenas dos tempos passados, pois a sensibilidade atua com a modificação que preenche o tempo da existência de cada ser vivo da natureza do mundo. É a razão que cria a sedimentação das ações e pensamentos humanos, assim como cria a educação e a cultura; porém, é a sensibilidade que proporciona a mobilidade das ações e pensamentos humanos, assim como dá vida às legislações da razão. A teoria schilleriana afirma que a sensibilidade é o universo da multiplicidade, pois nela, além do Homem se enquadrar na categoria de ser vivo sendo apenas um número a mais, ele é transformação constante acerca das manifestações sensíveis que nunca são as mesmas, no tempo do mundo.

Em um território onde a colonização do urbano e da indústria passou a ser o eixo motriz do desenvolvimento da Amazônia brasileira, onde a busca pelo El Dorado continua a nortear as práticas dos colonizadores, promovendo, por um lado, o lucro incomensurável para os mesmos e, por outro, a degradação da natureza e das culturas locais, já que as assombrosas

clareiras não se perpetuam na floresta somente pelo viés geográfico, mas também pelo cultural. Por isso, tanto a diversidade dos biomas quanto a das culturas são afetadas drasticamente por esse modelo de desenvolvimento que se afirma colonizando a região.

Os efeitos da colonização da indústria e do urbano chegaram às territorialidades culturais e geográficas dos *Parkatêjê* deslocando a tradição da pintura corporal *Parkatêjê*, pois os animais da floresta entram em extinção e assim deixam de ser pintados, porque para cada pintura há um valor simbólico que nasce das qualidades de vida dos animais mais aclamados pelo grupo. Esses animais devem ser vistos pelas pessoas, em especial pelas crianças, para que as qualidades dos mesmos possam ser apropriadas na construção simbólica das suas identidades culturais.

Com a degradação da natureza o uso do jenipapo nas pinturas corporais fica comprometido, sendo substituído pelo carvão, pois o enfraquecimento do solo compromete a germinação e qualidade do jenipapo, o qual é uma valiosa e indispensável fruta que produz a tinta preta em que, além de propiciar a perfeição e duração dos grafismos, educa crenças espirituais e valores culturais que o carvão não tem. Todavia, o carvão é um elemento de resistência que, na falta do jenipapo, torna-se necessário para que a pintura continue presente nos corpos indígenas.

Os desenvolvimentos do urbano e da indústria também provocam a introdução de outras etnias indígenas que passam a morar na aldeia *Parkatêjê*. Se elas chegam por livre vontade em busca de refúgio, se é a convite dos próprios *Parkatêjê* ou se é pela imposição direta do Estado, a introdução de outras etnias indígenas é sempre um fato que desloca a tradição dos *Parkatêjê*, pois nas relações intersubjetivas do cotidiano da aldeia, há um encontro entre as diferentes culturas indígenas, que trocam valores e práticas culturais transformando as antigas.

Diante disso, a pintura corporal *Parkatêjê* é um elemento relevante para refletir o deslocamento das tradições indígenas mediante a questão do “desenvolvimento” da Amazônia brasileira. Por outro lado, os colonizados, que nesse caso são os indígenas, não são apáticos e reprimidos quanto a suas lutas e resistências; por isso, essa cultura indígena busca criar novas estratégias que sejam capazes de manter a essência da tradição em pé, e assim o hibridismo cultural se apresenta como processo de transformação e acomodação relevante. Eis porque a identidade híbrida desterritorializa o poder do colonizador à medida que o real simbólico, que é emanado pelo discurso de que esses povos são “aculturados”, dá lugar ao real encenado, performático, mimimético dos *Parkatêjê*, onde, por debaixo das roupas a pintura continua viva, emanando a essência dessa tradição, a qual está na experiência estética e nos valores

culturais que dela resultam. Enquanto o colonizador pensa que esses grupos estão se deixando levar, estão eles criando estratégias para que as tradições continuem sendo cultivadas, pois é delas que a sua cultura se alimenta e não do comércio e da indústria.

A pintura corporal *Parkatêjê* indica a existência de uma cultura estética indígena que se dá no entre-lugar das diferenças culturais, e por isso, é uma cultura estética indígena híbrida. Nesse universo, o corpo indígena apresenta a pintura que se encobre pelo vestuário do colonizador; também utiliza as miçangas para criar as pulseiras, colares e brincos que se misturam com pintura corporal. Nessa perspectiva, a pintura corporal *Parkatêjê* traduz o permanente que se afirma nas tradições das imagens zoomórficas, por outro lado, o processo de elaboração da atividade artística é reinterpretado pela técnica, formas dos grafismos e pelo uso das tintas.

Percebe-se que o encontro que se dá entre as diferenças culturais sempre ocorreu nas relações humanas, desde os primórdios da história da humanidade, e é por esses cruzamentos culturais que as culturas melhoram suas limitações, inovam suas produções e afirmam suas qualidades. A cultura indígena da tocaninidade paraense amazônica apreende o cruzamento de diferentes culturas que se interpelam ao longo do tempo trocando conhecimentos, transformando os antigos e criando novos espaços na esfera do saber, de modo consciente ou não, litigioso ou não, individual ou não, simbólico ou não. Mas o discurso colonialista dado pelo senso de pureza ignora tal fato atribuindo imagens estereotipadas as identidades culturais indígenas híbridas, onde as ideias de “aculturação” são elementos de sustentação dessa alienação social.

Por esses motivos, é preciso aprender a reconhecer a ambivalência como essência do que implica cultura indígena *Parkatêjê*, eis porque, a alteridade da identidade da cultura estética híbrida dos *Parkatêjê* será mais bem percebida quando for pensada mediante o seu contexto histórico, que envolve o “desenvolvimento” da Amazônia brasileira. É na conjunção entre passado e presente, entre as representações do colonizador e dos colonizados que sucede o processo de ressignificação desses sujeitos do entre-lugar.

Na cultura *Parkatêjê* há um mundo diferente, onde as formas das pinturas corporais apontam o modo de ver as coisas com olhos de um gavião ou de uma arara, por exemplo, que nas alturas conseguem ver aquilo que os terrestres não percebem; também apontam a possibilidade de ser flexível, sereno e dinâmico como os peixes e as arraias que, mesmo enfrentando as fortes correntezas do belo rio Tocantins, conseguem, com suas sublimes habilidades, fazer das suas trajetórias de vida um leve percurso que termina quando atingem o seu devir. Por esse motivo, as pinturas corporais *Parkatêjê* são representações de uma arte

cultural, sociológica, filosófica e comunal que aponta a educação estética do grupo em questão.

As pinturas corporais *Parkatêjê*, embora não ocorram do mesmo modo que antigamente, ainda continuam vivas como parte essencial da cultura e educação desse grupo que se constrói enquanto cultura estética indígena híbrida, já que se relaciona com uma trama de significados culturais que se transformam ao longo do tempo, sem com isso perder a premissa de que a educação dessa cultura indígena se faz com que a experiência estética. Por isso, nas tradições do grupo tudo é feito com vontade, e, deve haver sentimento quando se realiza as funções sociais e criações humanas. Para tanto, conclui-se que a pintura corporal *Parkatêjê* é um objeto belo que aponta a existência de uma cultura estética indígena híbrida.

Em virtude dos aprendizados obtidos com a cultura *Parkatêjê*, a pesquisa proporcionou a necessidade de seguir em busca de outros elementos que apontem a educação e a cultura estética dos povos indígenas, sendo que os ritos de passagem, as narrativas dos *meprekê* (mais velhos), a musicalidade, o imaginário estético infantil são objetos de estudos plausíveis para pensar a questão. Ainda, tem-se a intenção de ampliar o tema trabalhado para a dimensão corporal, ou seja estudar a arte corporal indígena, a qual sugere uma dimensão híbrida e estética que se encena nas performances do corpo como um território simbólico, espiritual, cultural e mutante.

Diante disso, a presente pesquisa se fez enquanto experiência estética em que foi possível entender que nós não somos passageiros da vida porque nós somos a vida, e tudo o que plantamos um dia há de nascer. Por isso, estamos preocupados com a valorização da diferença como essência vital do que implica diversidade cultural, estamos preocupados com o plantio da beleza nas diferentes formas de educações humanas, pois o belo é a expressão do sentido da humanidade. Assim é nosso engajamento político, buscamos cultivar a beleza e valorizar as diferenças, porque nesses universos crescem os saberes, assim como cresce o amor pela vida, alto, profundo e indominável no que deve ser. Ao ultrapassarmos as representações e verdades das fronteiras das diferenças é possível entender somos todos tranças dos mesmos ideais, que não pedem passaporte nos caminhos do sentido da vida humana.



*Vida! Oh, Bela! Oh, terna! Oh,
Santa Vida!
É breve, é grande, é tanta Vida
Ai, de quem não te canta, oh vida
Diante da vida delirante, ai de
quem, vacilante, repousa e não
ousa viver?
Deve passar toda existência entre
o medo e a ansiedade [...]
Diante da vida comovente
Ai de quem, tão somente, reclama
e não ama viver?
Deve ter feito dentro da alma um
vasto mar de amargura [...]
Diante da vida que é sublime
Ai, de quem se reprime,
Se ausenta e nem tenta viver?
Deve ficar olhando o mundo
E lamentando sozinho.
Não quero ter letargia
Eu quero ser rodamoinho
Eu quero ser travessia
Eu quero abrir o meu caminho
Ser minha própria estrela-guia
Virar um passarinho
Cantando a vida assim
Cantando além de mim
E além de além do fim.
(Maria Bethânia)*

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- AMARAL, Assunção J. Pureza. **Caminhos negros e Afrodescendência na Amazônia**. In: CAMPELO, Marilu L.; JESUS, Raimundo J.; DEUS, Zélia A. Entre os rios e as florestas da Amazônia. Belém: UFPA/GEAM, 2014.
- BARBOSA, Ricardo José Corrêia. **Schiller & a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BARÃO, V. M. **Escola indígena e o poder de estado: construção de uma identidade étnica entre os Mbyá Guarani**. Dissertação . PUC: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de filosofia e ciências humanas. Programa de pós-graduação em história das sociedades ibericas e americanas, julho de 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Et al. **Textos escolhidos**. 2° ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BIANCHINI, Flávia. **A origem da civilização indiana no Vale do Indo-Sarasvati: Teoria sobre a invasão ariana e suas críticas recentes**. In: GNERE, Maria lúcia Abaurre; POSSEBON, Fabrício (orgs). *Cultura oriental: língua, filosofia e crenças*. João Pessoa: UFPB, 2012.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- BONNICI, Thomas. **O Pós-Colonialismo e a Literatura**. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2000.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.
- CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. **Liberdade pela arte segundo Schiller**. *Perspectiva Filosófica – Vol. II – n° 28 (Jul-Dez/2007) e 29 (Jul-Dez/2008)*
- CASTRO, Edna. **Políticas de Estado e atores sociais na Amazônia contemporânea**. In: BOLLI, Willi; CASTRO, Edna; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Amazônia: região universal e teatro do mundo*. São Paulo: Globo, 2010, p. 105-122.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural o Direito à Cultura**. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIAS, Jorge. **Ensaio Etnológico, Estudos de Ciência Política e Sociais**. Lisboa, 1961.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FERRAZ, Iara. **De 'Gaviões' a 'Comunidade Parkatêjê'**: uma reflexão sobre processos de reorganização social. (Tese). Rio de Janeiro: RJ, 1998.

FERNANDES, E. B. **Narcisismo**. Monografia. UFSCAR: Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Psicologia novembro de 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

_____. **Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. 5a Ed., Rio Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras branca**. Trad. Renato da Silveira . Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Anthony. L. **Amazônia: desenvolvimento para quem? Desmatamento e conflito social no Programa Grande Carajás**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

HÉBETTE, Jean. **Cruzando a Fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia**. Vol.II. Belém: ADUFPA, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura (1938)**. São Paulo: Perspectiva, 2002

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KIERNAM, Victor Gordon. **Colonialismo**. In: OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

KRÔHÔKRENHUM, *Toprãmre Jõpaipaire*. **MÊ YKWYTEKJÊ RI**: Isto Pertence ao Meu Povo. Marabá: GKNORONHA, 2011.

LADEIRA, Maria Elisa. **Perícia antropológica referente a ação de demarcação que Leon DélixMilhomen e outros movem contra a FUNAI**. Brasília. 1989

LARAIA, R. B & ZAHAR, J. **Cultura um conceito antropológico**. 23° ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LEAKEY, Richard. A. **A linguagem da arte**. In: LEAKEY, Richard. A. A origem da espécie humana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp.100-116.

MANZZINI, João Lúcio. **Amazon River**. Belém: Zeus Impressos, 2009.

MONTARROYO, Eraldo E. **Ecologia humana de uma cidade amazônica**: Antes e depois do Censo de 1950. São Paulo. USP: 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2006.

_____. **Zaratrusta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil SA. 2002.

_____. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma Filosofia do Futuro (1886)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. **Introdução a filosofia da arte**. Rio de Janeiro: São Paulo Editora, 1966.

OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**. 4.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PAREYSON, Luyd **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de ALVES, E. F. Petrópolis: Vozes, 1993.

PINTO, Céli Regina Jardins. **Elementos para uma análise de discurso político**. Revista Barbaroi, n°24 de 2006. Disponível em:
<<http://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/821>> Acesso em: 23 de jul. de 2014.

PINTO, Luiz Fernando Da Silva. **O trigo, a água e o sangue: as raízes estratégicas do ocidente**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

PORTELA, Cristiane Assis. **Para além do “caráter ou qualidade de indígena”: uma história do conceito de indigenismo no brasil**. (tese). Universidade de Brasília: UNB. 2012. Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9795/1/2011_CristianeAssisPortela.pdf> Acessado em 20 de setem. De 2014.

RESENDE, Anita Cristina Azevedo. **Para a crítica da subjetividade reificada**. Goiânia: UFG, 2009.

RICARDO, Carlos Alberto (org). **Povos indígenas no Brasil**. São Paulo: CEDI, 1985.

RIBEIRO, Darcy. **Arte índia**. In Ribeiro, Darcy (editor), *Suma Etnológica Brasileira*, Vol. 3: Arte índia, p. 29-64. Vozes: Finep, 1986.

_____. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/EDUSP, 1989.

RESENDE, Anita C. Azevedo. **Para a Crítica da Subjetividade Reificada**. Belém: Edufpa, 2002.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Trad: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS FILHO, Alexandre S. **O Problema do Belo na Estética Schilleriana**. Revista Tucunduba. 2010 Disponível em: <http://www.revistaeletronicaufpa.br/index.php/tucunduba/article/view file/>> Acessado em: 12 de mai. 2015.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem: numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminarias, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001. (2002)

SILVA, Idelma Santiago da. **A migração como mito fundador e outras metáforas: narrativas da colonização no sudeste do Pará**. Escritas, v. 2, n. 2, p. 59-74, 2010 (Dossiê: Territorialidades, fronteiras e identidades na Amazônia Legal)

THOMPSON, Paul (1935-). **A voz do passado - História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIDAL, Lux, (organizadora). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética – 2a ed.**, São Paulo. Studio Nobel. Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP. Publicado em 1992, reimpresso em 2007. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Grafismo_Indigena_Edicao_2007.html?hl=ptBR&id=PrxnRbdyYc0C. Acessado em: 03 de abril de 2016.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 19-29, mai. 2010. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12052/9434.>> acessado em: 11 de nov. de 2016.

_____. **Os primeiros tempos e os tempos atuais: arte indígena**. In: Nelson Aguilar (Org), *Catálogo: Artes Indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos. 2000, pp. 58-91.

VELHO, Otávio Guilherme. **Frentes de expansão e estrutura agrária: Estudo do processo de penetração em uma área da Transamazônica.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.

WESSELING, Hendrik Lodewijk. **Dividir para dominar: A partilha da África 1880-1914.** Rio de Janeiro: Revan/UFRJ, 2008.

ZOELBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes.** Trad. KFOURI, Asself Nagib. São Paulo: Senac, Sao Paulo, 2006.

Referências eletrônicas

BRASIL, Portal. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/governo/2012/08/brasil-tem-quase-900-mil-indios-de-305-etnias-e-274-idiomias>. Acessado em: 12 de fev. de 2016.

FILOSOFIA, Dicionário de. Disponível em: <https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia> Acessado em: 22 de junho de 2016.

PRIBERAM, Dicionário da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Fruição é: Ato de desfrutar com satisfação ou prazer alguma coisa. = GOZO. In: Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/frui%C3%A7%C3%A3o> Acessado em: 10 de abril de 2016.



*Somos o que há de melhor,
Somos o que dá pra fazer
O que não dá pra evitar
E não se pode esconder
(Humberto Gessinger*

ANEXO .



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Escola Indígena Estadual de Educação Infantil e Ensino Fundamental e Médio Pókyhri Parakajé.

depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, os pesquisadores Sabrina Padilha de Menezes e Alexandre Santos Filho da dissertação de mestrado intitulada Cultura estética indígena: Abordagem interdisciplinar acerca da pintura corporal Parakatêjê a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Marabá, 27 de maio de 2016.

Pesquisador responsável pelo projeto

Jathiaty Kokoixunti Parakatêjê

Sujeito da Pesquisa

Jathiaty Kokoixunti Parakatêjê
Portaria: 14.810 2013 SEDUC-PA
Gestor Escolar

*Você pega e despreza[..
Ajoelha e não reza
Dessa coisa que mete medo
Pela sua grandeza*

*Um amor assim violento
Quando torna-se mágoa
É o avesso de um sentimento
Oceano sem água*

*Ondas, desejos de vingança
Nessa desnatureza
Batem forte sem esperança
Contra a tua dureza [...]*

*E eu te grito essa queixa
Princesa, surpresa, você me arrasou
Serpente, nem sente que me envenenou
Senhora, e agora me diga aonde eu vou
(Caetano Veloso)*



ANPÊNCIA

Recurso áudio visual que será apresentado no dia da banca de defesa da dissertação.