



Antíteses

ISSN: 1984-3356

hramirez1967@yahoo.com

Universidade Estadual de Londrina

Brasil

da Silva, Giovani José  
História e Antropologia nas fronteiras do extremo norte do Brasil: O PATRIMÔNIO CULTURAL DOS  
WAJÃPI E UMA REFLEXÃO SOBRE AS ARTES INDÍGENAS  
Antíteses, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 282-300  
Universidade Estadual de Londrina  
Londrina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193332875014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# História e Antropologia nas fronteiras do extremo norte do Brasil:

## O PATRIMÔNIO CULTURAL DOS WAJÃPI E UMA REFLEXÃO SOBRE AS ARTES INDÍGENAS<sup>1</sup>

*History and Anthropology at the borders of the extreme north of  
Brazil:*

*Wajãpi cultural heritage and a reflection on indigenous arts*

**Giovani José da Silva\***

### RESUMO



Os Wajãpi são indígenas falantes de uma língua Tupi que vivem no início do século XXI na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari, no Estado do Amapá, fronteira do Brasil com a Guiana Francesa. Além da riqueza das narrativas orais, os Wajãpi possuem um repertório definido de padrões gráficos que pode ser denominado de arte *kusiwa*. Os padrões gráficos referem-se, sobretudo, a animais que compõem a mitologia Wajãpi. Em 2002, o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) inscreveu a arte *kusiwa* no Livro de Registro das Formas de Expressão por meio de um dossiê. Tal documento foi elaborado por iniciativa do Apina (Conselho das Aldeias Wajãpi) para ser encaminhado à Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), que selecionou as expressões gráficas e orais dos Wajãpi como obra prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade, em 2003. O artigo tem por objetivo problematizar a temática do patrimônio cultural, apresentando uma reflexão sobre as artes indígenas em geral e especificamente sobre as artes dos Wajãpi. Espera-se, desse modo, contribuir a respeito dos usos sociais dos patrimônios culturais em perspectiva interdisciplinar, centrando na interlocução entre Arte, História e Antropologia.

*Palavras-Chave: Patrimônio cultural. Artes indígenas. Índios Wajãpi. Fronteira norte do Brasil. História e antropologia.*

<sup>1</sup> Parte das discussões apresentada no artigo está, de forma embrionária, presente em uma comunicação feita pelo autor e pela historiadora Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da Costa, por ocasião do GT Arte e Antropologia na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (São Paulo, PUC-SP, 02 a 05 de julho de 2012). (COSTA; JOSÉ DA SILVA, 2012).

\* Pós-Doutor em Antropologia pela UnB (Universidade de Brasília) e Doutor em História pela UFG (Universidade Federal de Goiás). Docente dos Cursos de Direito, História e Licenciatura Intercultural Indígena da Unifap (Universidade Federal do Amapá).

## ABSTRACT



The Wajãpi are indigenous Tupi language speakers of a living in the early twenty-first century in the region delimited by rivers Oiapoque, Jari and Araguari, in the state of Amapá, Brazil's border with French Guiana. Besides the wealth of oral narratives, the Wajãpi have a defined repertoire of chart patterns that can be called *kusiwa* art. The graphics patterns refer mainly to animals that are part of the Wajãpi mythology. In 2002, the Iphan (Institute of National Historical and Artistic Heritage) registered the *kusiwa* art in the "Record Book of Expression Forms" with a dossier. The document was prepared on the initiative of Apina (Council of the Wajãpi Indian Settlement) to be submitted to UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), which selected the graphic and oral expressions Wajãpi as a masterpiece of the oral and immaterial heritage of humanity in 2003. This article aims to discuss the issue of cultural heritage, presenting a reflection on indigenous arts in general and specifically about the arts Wajãpi. It is hoped thereby to contribute to the social uses of cultural heritage in an interdisciplinary perspective, focusing on dialogue between Art, History and Anthropology.

*Keywords: Cultural heritage. Indigenous arts. Indians Wajãpi. Northern border of Brazil. History and anthropology.*

## Considerações iniciais

Os Wajãpi são indígenas falantes de uma língua Tupi que vivem no início do século XXI na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari, no Estado do Amapá, além de terem parentes vivendo na Guiana Francesa, departamento ultramarino francês localizado na região Norte da América do Sul. Pode-se afirmar que são descendentes dos Guaiapi, mencionados na região do baixo rio Xingu, área de origem do grupo, pelo menos desde o século XVII. De acordo com dados da Fundação Nacional de Saúde, no Brasil os indígenas Wajãpi perfazem um conjunto de pouco menos de 1.000 pessoas, praticamente o mesmo número indicado para a população da Guiana Francesa<sup>2</sup>. Tais índios reconhecem o termo "Wajãpi" como uma designação inclusiva para todos os subgrupos que vivem nas áreas geográficas citadas, correspondendo, portanto, à autodenominação do grupo. Utilizam, também, como autodesignação, outra expressão, *iane*, que em língua Wajãpi significa "nós" (RUFFALDI; SPIRES, 2002).

Apesar do intenso contato das últimas décadas, pode-se afirmar que os Wajãpi ainda desenvolvem suas atividades econômicas segundo padrões tradicionais. Duas grandes estações dividem o tempo entre os Wajãpi: o período de chuvas (que vai de dezembro a julho) e o período de seca (entre agosto e novembro). No período das chuvas (*amã*) a coleta mais importante é a de frutos de palmeiras; a caça de macacos, veados e aves é abundante; a pesca

<sup>2</sup> Os dados foram extraídos do *site* Povos Indígenas no Brasil, mantido pelo Instituto Socioambiental. Disponível em <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi>>. O IBGE (2012), no Censo de 2010, apontou uma população de 945 índios Wajãpi, sendo 461 homens e 484 mulheres.

é restrita e há a colheita de safras de mandioca e de outros produtos da chamada “roça velha”, além de milho. Na seca (*kwara'y*) a coleta se restringe a ovos de tartaruga e de iguana; a pesca é abundante e são realizadas expedições de caça a longa distância; ocorre a preparação da “roça nova” e são feitas colheitas de batata, cará e mandioca. Entre agosto e novembro os Wajãpi aproveitam o período da seca para a realização de viagens e festas (RICARDO, 1983, p. 122).

Os Wajãpi têm uma vida cerimonial intensa, marcada por ciclos de rituais, tais como as festas do milho e do mel, além das danças dos peixes (RICARDO, 1983). A respeito da cosmologia e da vida ritual entre esses índios, destacam-se narrativas orais sobre as origens do universo e da vida humana, dentre outras. De acordo com Gallois e Grupioni (2009, p. 69):

Os Wajãpi, em particular, dedicam um espaço importante a esse tema e suas narrativas, com base nas quais fornecem sua explicação para a origem do mundo e para a atual posição da humanidade no universo. No pensamento Wajãpi, a civilização é resultante de um processo em andamento, derivado de sucessivas metamorfoses, e sua mitologia relativa à gênese de criação está repleta de casos de metamorfoses.

Além da riqueza das narrativas orais, os Wajãpi possuem um repertório definido de padrões gráficos que pode ser denominado de arte *kusiwa*. Em 2002, o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) inscreveu a arte *kusiwa* no Livro de Registro das Formas de Expressão por meio de um dossiê (IPHAN, 2002). Tal documento foi elaborado por iniciativa do Apina (Conselho das Aldeias Wajãpi) para ser encaminhado à Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), que selecionou as expressões gráficas e orais dos Wajãpi como obra prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade, em 2003. O dossiê, preparado pela antropóloga Dominique Tilkin Gallois com apoio do Museu do Índio, da Funai (Fundação Nacional do Índio), integra uma descrição do sistema gráfico e de sua articulação com a tradição oral, apresentando diretrizes do plano de salvaguarda, bem como mecanismos de gestão propostos pelo Apina. Na parte final são enumeradas as ações que estavam ocorrendo nas aldeias Wajãpi, naquele momento, com apoio de várias instituições governamentais e não governamentais.

Segundo Gallois (2006), até meados da primeira década do século XXI haviam sido registrados no Brasil somente sete bens de natureza imaterial pelo Iphan, dentre eles a arte *kusiwa* dos Wajãpi do Amapá, que foi o primeiro, em 2001. Na sequência, foram incorporados o Círio de Nazaré (PA), o Jongo (RJ/ SP), os Modos de fazer viola de cocho (MT/ MS), o Ofício das baianas de acarajé (BA), o Ofício das paneleiras de Goiabeiras (ES) e o Samba de roda no Recôncavo Baiano (BA) e havia, ainda, outros processos de registro de bens imateriais em andamento. É a partir do conteúdo do dossiê *Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá* (IPHAN, 2002) que o presente texto problematiza a temática do

patrimônio cultural, apresentando uma reflexão sobre as artes indígenas em geral e especificamente sobre as artes dos Wajãpi. Espera-se, desse modo, contribuir a respeito dos usos sociais dos patrimônios culturais em perspectiva interdisciplinar, centrando na interlocução entre Arte, História e Antropologia.

### *Refletindo sobre as artes indígenas: a arte como sistema cultural*

Em 1985, por ocasião da realização do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, a Funarte (Fundação Nacional de Artes), por meio do Inap (Instituto Nacional de Artes Plásticas) publicou uma obra intitulada *Arte e corpo* (ARTE..., 1985), em que apresentava as artes de distintos grupos indígenas no Brasil, dentre eles os Wajãpi, reunidos em exposição em uma sala especial do evento, denominada “A Arte e seus materiais”. Em um dos textos da obra, de autoria de Lux Vidal, em que a antropóloga trata da ornamentação corporal entre grupos indígenas, lê-se que:

Paradoxalmente, os povos indígenas do Brasil vivem no meio de uma nação onde se continua a ignorar a existência de inúmeras artes, resultado de um longo desenvolvimento, culminância de uma tradição bem estabelecida. E ignoram-se também os processos dinâmicos e as novas manifestações artísticas, isto é, a história específica de outras nações e as suas obras, contemporâneas e inegavelmente diferenciadas (ARTE..., 1985, p. 15).

Não seria exagero algum afirmar que passados quase trinta anos da publicação do texto acima, o mesmo continua, infelizmente, atual no que diz respeito ao fato de que no Brasil continua-se a “ignorar a existência de inúmeras artes”, dentre elas as indígenas, sobretudo a de grupos como os Wajãpi, que vivem em um Estado da federação localizado na Amazônia e distante geograficamente dos grandes centros urbanos do país.

Antes, porém, de se estender a reflexão sobre as artes indígenas, necessário se faz alertar que as argumentações do autor do presente texto alinham-se à ideia de que “[...] como a arte é, na realidade, muito mais um conceito do que um fenômeno, ela não é homogeneamente compreendida pelas diferentes culturas” (VAN VELTHEM, 1994, p. 83).

Em outras palavras, a arte encarada em uma perspectiva puramente intraestética não faz parte dos horizontes epistemológicos de muitos dos que pesquisam as artes das sociedades indígenas, uma vez que há o entendimento de que pertence ao contexto comum a outras expressões dos objetivos humanos, como indica Clifford Geertz (2002). O mesmo antropólogo sugere, ainda, que na maioria das sociedades humanas a arte seja apenas e tão somente marginalmente intraestética e que:

É a incapacidade de compreender essa variedade [de manifestações de artes] que leva muitos dos estudiosos da arte não-ocidental, principalmente daquela a que chamamos de “arte primitiva”, a expressar um tipo de comentário que ouvimos com freqüência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco sobre arte. O que esses comentários, na verdade, querem dizer, é que, a não ser de forma lacônica, ou críptica, como se tivessem pouca esperança de serem compreendidos, os povos que esses estudiosos observam não falam de arte como eles, estudiosos, falam, ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem: em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos estilísticos (GEERTZ, 2002, p. 146-147).

Ainda de acordo com Geertz, portanto, não há dúvida de que membros de uma coletividade indígena, como, por exemplo, os Wajãpi, falam sobre arte, “[...] como falam sobre qualquer coisa fora do comum, ou sugestiva, ou emocionante que surja em suas vidas [...]” (GEERTZ, 2002, p. 147). Dessa forma, o estudo, seja ele antropológico ou historiográfico, das artes indígenas deve buscar o significado e a significância destas para os próprios membros do grupo em questão, uma vez que as manifestações artísticas não possuem significados se analisadas de forma fracionada ou estanque, mas apenas como totalidade, como afirma Lucia Hussak van Velthem (1994), apoiada em estudos de Jan Mukařovský.

O que interessa, nesse caso, é a compreensão dos contextos em que as manifestações artísticas foram/ são produzidas, imbricados aos de outras expressões humanas e compartilhados, vivenciados e representados coletivamente. Assim,

[...] os métodos de uma arte e o sentimento que a anima são inseparáveis, não se podendo compreender os objetos estéticos como um encadeamento de formas, mas sim como mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido conferido pelos membros de uma sociedade específica (VAN VELTHEM, 1994, p. 84).

Uma vez que se compreenda que as artes auxiliam a ordenar e a definir o universo, sendo parte integrante da função cognitiva global (GEERTZ, 2002), a abordagem sobre o patrimônio cultural das sociedades indígenas, do qual a arte é integrante e indissociável, não pode se restringir às estruturas ou às formas, mas englobar “[...] os processos sócio-culturais que moldam a produção, o uso, o significado e a categorização das produções artísticas” (VAN VELTHEM, 1994, p. 84).

Van Velthem (1994) afirma, contudo, que se na atualidade tais ideias são recorrentes entre acadêmicos e que a opinião pública reconhece nas artes indígenas (mesmo que por vezes com certa dificuldade) um veículo de expressão de identidade e afirmação étnicas, as artes nem sempre foram vistas dessa maneira dentro e/ ou fora dos círculos de especialistas.

No passado, o recolhimento de objetos das culturas materiais indígenas serviam para a formação dos chamados “gabinetes de curiosidades” e eram apreciados pelo exotismo e/ ou pela raridade, muito mais do que por qualidades estéticas e/ ou artísticas. O chamado “coleccionismo” do século XIX, calcado na ideia da iminência da desaparecimento das populações indígenas americanas, valia-se das noções de “civilização” e de superioridade dos europeus, uma vez que os artefatos recolhidos a serem preservados poderiam atestar a origem e a evolução humanas.

Diferentemente, contudo, do que previram os teóricos da “extinção” das populações indígenas nas Américas, inúmeras sociedades etnicamente diferenciadas resistiram e sobreviveram física e culturalmente, mantendo, muitas vezes com dificuldades, um considerável patrimônio cultural (material e imaterial) transmitido de geração em geração ao longo dos tempos. Há, ainda, uma discussão que se faz pertinente sobre a produção de artefatos indígenas – aos quais são agregados determinados “valores étnicos” – destinada à comercialização e que comumente é chamada de “artesanato indígena”. Aqui se está tomando o “artesanato indígena” como parte do conjunto das artes realizadas pelos grupos indígenas, independentemente das condições de uso ou de destino que se dão aos artefatos, constituindo-se como parte do patrimônio cultural de grupos como os Wajãpi.

No início da década de 1980, a antropóloga e indigenista Berta Ribeiro indagava: “Artesanato indígena: para que, para quem?”.<sup>3</sup> O ensaio, junto a outros, discutia uma complexa questão, ainda tão atual e não satisfatoriamente resolvida, que envolve o saber tradicional do artesão indígena e seu papel na sociedade contemporânea dentro e fora das aldeias. A confecção e o emprego de artefatos indígenas acham-se presentes em situações cotidianas e ritualísticas e, em ambos os casos, estão intimamente vinculados à fruição estética, isto é, desfrutam de uma criação artística ímpar, que tem também o caráter de atribuição identitária ao grupo criador. Por outro lado, é importante dizer que os estilos da criação “primitiva”, nas palavras de Franz Boas, encontram-se em “constante estado de fluxo”:

[...] a especificidade dos estilos artísticos primitivos corresponde justamente ao “afastamento diferencial” entre as culturas. Longe de resultar, por outro lado, em um assimilacionismo empobrecedor, essa *experiência estética* é partilhada no âmbito de um complexo histórico-cultural particular, no qual ocorrem, simultaneamente, tendências à unificação e à diversificação cultural. Nesses termos, a fixidez do estilo não contradiz a historicidade da cultura, pois, assim como os demais elementos, os estilos artísticos encontram-se em um “constante estado de fluxo” (BOAS, 1955, p. 7, tradução do autor).

<sup>3</sup> Berta Glezer Ribeiro (1983) recebeu o primeiro lugar no concurso de ensaios sobre “O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea”, em nível nacional, em comemoração ao Ano Interamericano do Artesanato, promovido pela OEA (Organização dos Estados Americanos) e coordenado pela Secretaria de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura.

Diversos grupos indígenas vêm, inclusive, substituindo matérias-primas empregadas na confecção de artefatos, especialmente aqueles destinados à comercialização. Fios de *nylon*, algodão industrializado, tiras e canutilhos de plásticos, dentre outros, são comumente utilizados nas técnicas de fabrico.<sup>4</sup> Além disso, as relações de compra e venda acarretam para os artesãos outras lógicas, diferentes daquelas em que estão inseridos. Afora a questão do “constante estado de fluxo” dos estilos artísticos “primitivos”, o olhar sobre as artes indígenas volta-se para a análise de Berta Ribeiro ao apontar para outra questão importante que é o entendimento das criações artísticas como elementos culturais, uma vez que, em se tratando de sociedades indígenas, “[...] o objeto artístico perde substância quando desvinculado de seu contexto sócio-cultural” (RIBEIRO, 1989, p. 29).

Ao se considerar itens do acervo do patrimônio cultural indígena destinados também à comercialização e, portanto, alguns deles produzidos em série, não se afasta a ideia de sua preservação no interior das aldeias. Nesse caso, é preciso apontar outras discussões no âmbito da Antropologia, da História e da Arte, além de ser levado em consideração que nem todo objeto pertencente à cultura material carrega intrinsecamente o cunho de mercadoria, quando, ao sair da aldeia, encontrar visibilidade em ambientes museológicos e outros, por exemplo. Em museus, artefatos indígenas não escapam à reflexão acerca de seus sentidos, já que há importantes imbricações com os aspectos imateriais da cultura, estes invisíveis aos olhos de um possível observador que se encantará somente com os códigos de estética adquiridos a partir de sua própria cultura e não necessariamente dos códigos indígenas.

Os artefatos indígenas, nas aldeias ou fora delas, vinculados a uma infinidade de saberes, refletem seu papel individual e coletivo e podem ser mais bem apreciados em exposições museológicas que se preocupem com uma contextualização adequada. Afinal, como afirma Hoebel (1972, p. 217), “[...] o uso e significado de qualquer objeto dependem quase inteiramente de padrões de comportamento não materiais, e o objeto adquire seu verdadeiro sentido por esses padrões”. No caso Wajãpi, a arte *kusiwa* e sua transmissão oral por meio de narrativas míticas refletem as formas como esses indígenas se organizam individual e coletivamente e como organizam e representam os mundos que se encontram a sua volta (material e espiritual).

Mesmo que a produção em série de artefatos indígenas implique em uma representação que conduziria à descaracterização das artes indígenas, não se pode deixar de lado seu aspecto de guardião de tradições, ainda que reinventadas, reinterpretadas e ressignificadas. Estas, envoltas em saberes passados de geração em geração, provocam novos arranjos, em

---

<sup>4</sup> Van Velthem (1986, p. 100) informa que os Wayana-Aparai estabelecem uma nítida distinção entre os artefatos feitos para a venda, que chamam genericamente de “artesanato” e os confeccionados para o uso próprio. Esta diferenciação faz com que estes últimos continuem a ser produzidos segundo padrões tradicionais, muito embora peças consideradas muito trabalhosas estejam desaparecendo de seu atual repertório.



um ato de atribuir novos significados aos artefatos em um contexto e tempo diferenciados. Nesse sentido, em muitos casos, a função dos bens materiais indígenas consiste em uma importante capacidade de manutenção/ preservação de sinais destinados a distinguir marcadores identitários, mesmo que haja um intercâmbio entre povos indígenas geograficamente próximos, como é o caso do Wajãpi com seus vizinhos Tiriyó, Wayana e Aparai, dentre outros.

O resultado dessas reflexões leva a pensar sobre o futuro da produção das artes indígenas, sejam elas endógenas ou exógenas. Se por um lado, a produção artesanal em grandes quantidades vem com o passar dos tempos descaracterizando os artefatos indígenas (ou mesmo aqueles que foram substituídos por similares industrializados), por outro lado, nas palavras de Berta Ribeiro (1983, p. 25-26), “incentiva a transmissão de técnicas artesanais às novas gerações através de uma assistência especial aos artesãos mais destros, [...]”. É o que anseiam anciãos e lideranças Wajãpi ao verem na distinção concedida pela Unesco à arte *kusiwa* a possibilidade de uma valorização interna de tradições culturais que atravessaram séculos e que chegaram ao século XXI ainda muito fortes, apesar de certa rejeição dos mais jovens e das dificuldades em fazê-los reproduzirem-nas.

Para Hoebel (1972, p. 217), as culturas material e imaterial formam um único conjunto, composto por bens intangíveis e:

[...] bens tangíveis: todos os artefatos e coisas que um povo possui como produtos da tecnologia. [...] Estritamente falando, a cultura material na realidade não é cultura alguma. É produto da atividade culturalmente determinada. Atrás de cada artefato estão os padrões de cultura que dão forma à ideia do artefato, bem como as técnicas para fazê-lo e utilizá-lo.

A elaboração de artefatos, impregnada de artes e inserida em um sistema cultural, pode ser relacionada à afirmação de Geertz, para quem:

[...] é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma [...]. (GEERTZ, 2002, p. 142).

Para Geertz (2002), a materialização de um modo de experiência que se manifesta visualmente por meio de pinturas corporais ou da confecção de objetos, permite aos membros da sociedade criadora olhar para si mesmos enquanto olham suas criações.

Sem dúvida, as artes Wajãpi chamam a atenção tanto de estudiosos como de leigos a respeito desse grupo indígena. Nas palavras de Darcy Ribeiro (1980), referindo-se às artes dos índios Kadiwéu <sup>5</sup>, as artes indígenas traduziriam uma “vontade de beleza”, expressão que remete à ideia do alto valor estético dos índios. Ribeiro se pergunta em relação aos Kadiwéu: Que relação tem uma arte tão adiantada quanto a daqueles índios com a estrutura social que eles desenvolveram? Fundamentalmente, a análise do antropólogo leva em consideração a economia e a estética. Teria sido o trabalho servil que permitira às mulheres *nobres* o tempo disponível para o desenvolvimento de arte tão elaborada, estabelecendo uma correspondência entre a hierarquia social e as artes. A resposta de Darcy Ribeiro considerou que os desenhos usados no corpo ou na cerâmica foram, provavelmente, elaborados no passado para significar siglas ou marcas de “castas” sociais, mas na época em que observou os índios (1947-1948) tinham perdido esse sentido e eram usados por qualquer indivíduo, ou seja, a “decadência” do sistema de “castas” teria acarretado a “democratização” do uso dos desenhos.

À época em que pesquisou os Kadiwéu (1986-1992), outro antropólogo, Jaime Garcia Siqueira Júnior (1992, 1993) tratou as artes Kadiwéu como artesanato, examinando a elaboração da cerâmica e qualificando-a como uma exclusiva “política de mulheres”, em oposição à “política de homens” (arrendamentos), então observada por ele na Reserva Indígena Kadiwéu. Para este autor, a consistência dos desenhos Kadiwéu e o interesse da arte iconográfica do grupo não estão em nomes ou significados míticos, como ocorre entre outros grupos indígenas brasileiros, tais como os Wajãpi. A iconografia observada por Garcia Júnior consiste em desenhos abstratos e geométricos, de elaboração complexa e de uma variedade de combinações bastante extensa. Por meio de uma oposição binária de motivos decorativos, as mulheres Kadiwéu alcançavam extraordinária harmonia nos desenhos.

A cientista social Solange Padilha (1996), ao estudar as artes Kadiwéu, afirma que a antiga liberdade de recobrir e descobrir por oposições o corpo perdeu o sentido de indicar “castas”, hierarquias e *personas*. Entretanto, o corpo indígena que se esconde hoje sob roupas velhas de não índios é ainda um corpo Kadiwéu, da mesma forma que a cerâmica é, para esta autora, uma expressão das artes. E o que definiria a adoção de novas estéticas entre os Kadiwéu? A resposta tangencia um desejo de renovação aliado ao conservadorismo dos signos identitários, sob a pressão mercadológica do consumo. Convém pensar as artes Kadiwéu (bem como as artes indígenas em geral) tendo como questão central a autoimagem que ela resguarda para si (no caso, a de uma comunidade de “guerreiros”, descendentes dos “índios cavaleiros” Mbayá-Guaikuru). É possível que assim verifiquem-se seus desdobramentos potenciais e sua sobrevivência ao longo dos tempos.

---

<sup>5</sup> Os Kadiwéu vivem atualmente em Mato Grosso do Sul e são descendentes dos antigos Mbayá-Guaikuru. No passado e no presente, conformaram/ conformam uma sociedade estratificada, composta por hierarquias (*nobres* e *cativos*). As artes Kadiwéu são hoje reconhecidas em todo o mundo, especialmente a cerâmica e os padrões decorativos (JOSÉ DA SILVA, 2011).

Alguns autores, como Alfred Métraux (1996), indicaram a presença de elementos pré-andinos (Chavin), europeus e até rococó na pintura e na decoração da cerâmica Kadiwéu. Estas influências e outras mais são historicamente admissíveis e talvez tenham realmente se dado. A utilização de motivos geométricos encontra ressonância em outras culturas, algumas mais próximas geograficamente do Chaco, outras mais distantes. Os antigos Mbayá-Guaikuru dividiam-se entre *nobres* (ou os índios “puros”), os *cativos* (aqueles raptados de outros grupos e/ ou seus descendentes) e, ainda, os *guerreiros*. Essa divisão ainda opera nos dias de hoje, muito mais no plano simbólico, com exceção da divisão dos *guerreiros*, que perdeu o sentido de existência ao longo do processo de sedentarização e de constituição da Reserva Indígena Kadiwéu (1899-1984).

Os Wajãpi, assim como os Kadiwéu e tantos outros grupos indígenas que vivem no Brasil (são mais de 230, de acordo com a publicação *Povos Indígenas no Brasil* e 305 segundo o (IBGE, 2012) vivem e se confrontam com os dilemas de como se transformarem sem deixar de ser quem são e como preservarem tradições em meio a tantas transformações induzidas pelo contato (RICARDO; RICARDO, 2011). Se a manutenção do fabrico de artefatos culturais, por exemplo, se mantém à custa do interesse de turistas e viajantes (além de pesquisadores) pelo “exótico” ou “raro”, ainda assim é possível entrever no estímulo aos artesãos indígenas formas de preservação e manutenção do “ser indígena”, mesmo que a fabricação em série, por exemplo, acarrete uma crescente descaracterização dos objetos, transformados apenas em *souvenirs*. Há um mercado interessado em tais obras e os índios se preocupam, com razão, em apropriações indevidas que artistas plásticos não indígenas fazem de seus padrões gráficos.

Desde o início da década de 1970, de acordo com Berta Ribeiro (1994, p. 144, **negrito no original**), “[...] o artesanato indígena passou a ser objeto de demanda por parte do mercado turístico. Apesar do risco de deturpação que a **atividade artesanal para fora** conduz em si, ela contribui, em alguns casos, para salvar a arte indígena do total desaparecimento”. Concordando com Ribeiro, afirma-se que a “atividade artesanal para fora”, com fins comerciais e turísticos, no que se refere a artefatos produzidos pelos indígenas poderia ser mais bem estimulada e remunerada de forma digna. Já a produção de caráter endógeno, sobretudo a de objetos relacionados a rituais, uma vez incentivada, seria uma das formas de manutenção de determinadas configurações culturais. Em todos os casos, a produção de artes indígenas contribuiria para a preservação e o fortalecimento dos patrimônios culturais dos grupos indígenas brasileiros, entendida como sistema cultural e intrinsecamente relacionada às culturas em que tal produção se insere.

Ao se referir às artes indígenas como “vontade de beleza”, Darcy Ribeiro (1980, p. 257) afirma que:

[...] consideraremos arte ou atividade artística todo produto de uma preocupação estética, de uma vontade de beleza, quando resulta numa obra de alta perfeição técnica. Como esta preocupação e suas resultantes são muito mais comuns naquelas sociedades não mercantilizadas, onde cada indivíduo ou grupo familiar, produz, ou mesmo cria, os objetos de que necessita, serão mais freqüentes entre elas as obras de arte e os artistas.

As artes Wajãpi podem ser, assim, compreendidas como “vontade de beleza” e um dos sustentáculos da identidade étnica do grupo indígena. Na contemporaneidade essa arte encontra sua expressão maior na confecção dos padrões gráficos *kusiwa*. É no processo de decoração de corpos e de peças de cerâmica, dentre outros artefatos, que homens e mulheres Wajãpi demonstram toda a habilidade e manifestam de forma clara um estilo étnico, na medida em que, por meio desse ofício, reafirmam a identidade coletiva e historicamente construída. Evidentemente essa arte não se sustenta sozinha, refletindo um conjunto de valores e tradições de todo o grupo, sem os quais também estaria fadada ao desaparecimento. Lamenta-se que as pesquisas ainda sejam tão incipientes nessa área, pois o desconhecimento da iconografia Wajãpi pelos não índios, de dentro e de fora do Amapá, indica que ainda há um longo caminho a ser percorrido na preservação e valorização do patrimônio cultural indígena do país.

Apesar disso, a memória iconográfica Wajãpi mantém-se viva e atuante na medida em que os índios a utilizam em seu cotidiano, na decoração de artefatos e na utilização de um rico acervo de padrões de pintura facial e corporal. O aprendizado das técnicas, do acervo de padrões decorativos, da noção de simetria/ assimetria dos desenhos e a valorização das artes pelos membros da comunidade contribuem de forma decisiva para a preservação de estilos Wajãpi. Essa sociedade indígena passa, há séculos, por um processo de constantes mudanças devido ao longo contato com os Outros. Entretanto, ao ressignificar essas transformações, os Wajãpi demonstram uma legítima forma de resistência quando utilizam a memória, acrescida de um forte sentimento de identidade étnica, para a preservação e valorização de suas artes.

Assim, a memória e a etnicidade colocam-se nesse contexto de maneira fundamental. Dado que existem as precondições relacionadas à manutenção da identidade étnica e cultural Wajãpi – a posse da terra, o uso da língua, o domínio e a reprodução da história do grupo – cabe somente a eles, valorizar e perpetuar as manifestações artísticas. A memória funciona, então, como mola propulsora da etnicidade, o elemento ativador desse processo de preservação e transmissão de conhecimentos acumulados ao longo do tempo. Paralelamente, a memória articula, também, o movimento de mudanças e transformações, promovendo reinterpretações e sendo ressignificada. As artes nas sociedades indígenas, portanto, não podem ser compreendidas apenas sob uma perspectiva intraestética.

Ocorre que, compreendendo-se as artes como sistemas culturais, como preconiza Geertz (2002), é possível verificar que até mesmo na produção e venda de artefatos como *souvenires* (ou o chamado “artesanato indígena”), a fruição estética não está apartada do uso cotidiano e ritual dos objetos em questão. Observa-se que se a produção em série dos mesmos para o comércio aponta discussões diferenciadas, dado o contexto histórico de cada um deles, o “artesanato indígena” pode ser, em muitos casos, um caminho de manutenção de sinais diacríticos e de marcadores identitários. Afinal, encontram-se imbricados a aspectos imateriais que não se mostram a um olhar superficial, sendo possível vinculá-los a múltiplos saberes. Assim, a arte *kusiwa*, antes reservada somente aos corpos indígenas, tem se ampliado e os indígenas Wajãpi têm desenvolvido e aplicado o estilo decorativo em um variado conjunto de suportes (decoração de cuias, tecelagem de bolsas, trançados de cestos), inclusive em peças de cerâmica destinadas à comercialização e em folhas de papel utilizadas na divulgação em livros.

### *O patrimônio cultural Wajãpi: as expressões gráficas e a oralidade*

Os Wajãpi fazem parte de um complexo e intrincado sistema de redes de relações nas Guianas (GALLOIS, 2005), que incluem populações não indígenas e indígenas (Galibi Kali'nã, Galibi Marworno, Karipuna, Katxuyana, Palikur, Tiriyo, Wayana Aparai, Waiwai, Yanomami e Zo'é). Nesse espaço de fronteiras, vistas como potenciais lócus de interação e negociação, os Wajãpi encontram-se em constante contato com grupos localizados no Brasil e para além do território nacional (na Guiana Francesa, por exemplo) há pelo menos 250 anos. Embora o contato oficial desses indígenas com o Estado brasileiro tenha ocorrido há menos de meio século atrás (mais precisamente em 1973, quando da abertura da rodovia Perimetral Norte, que invadiu parte do território indígena no Amapá), é possível conjecturar que ao longo dos dois últimos séculos e meio, quando iniciaram sua expansão rumo ao Norte, deslocando-se da região do baixo rio Xingu, os Wajãpi experimentaram situações de intensas relações interétnicas (GALLOIS, 2011).

A arte *kusiwa*, então, pode ser compreendida como uma construção cultural e simbólica dos Wajãpi, a partir de certo ordenamento de mundo feito pelos indígenas ao longo do tempo (e que incluiria, portanto, os contatos interétnicos), transmitida de geração em geração. O padrão gráfico da arte *kusiwa* é abstrato, em oposição à *ta'anga*, em que se observam padrões de representação figurativa. A tradição mítica Wajãpi, amplamente associada ao mundo animal, serve como referência principal na elaboração dos motivos gráficos. Assim, desenhos relacionados à *moju* (a “mãe d'água”, a cobra sucuriju) inspiram os homens e mulheres Wajãpi, já que “é da pele adornada dessa cobra que aprenderam, no

tempo das origens, a maior parte dos motivos *kusiwa* usados por eles no presente” (ARTE..., 1985, p. 65).

A arte *kusiwa* assim é definida em publicação do Apina e organizada por Dominique Gallois (2002, p. 14):

Os Wajãpi possuem um repertório definido de padrões gráficos que representam, de forma sintética e abstrata, partes do corpo ou da ornamentação de animais e de objetos. Em seu conjunto, esse sistema de representação gráfica é chamado *kusiwa*. Cada padrão tem uma denominação específica e é reconhecido por qualquer adulto, independentemente de sua aldeia de origem. Trata-se de um acervo cultural que se transforma de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de suas variantes.

Na arte *kusiwa* existem termos específicos para cada um dos padrões gráficos e também para os elementos básicos do desenho, tais como ponto e linha. Os elementos, que nunca se encontram soltos em uma composição, são enquadrados entre linhas paralelas que contornam representações de diversos animais, tais como cobras, peixes, rãs e borboletas. Segundo Gallois (2002, p. 15), “Alguns desenhos utilizados pelos Wajãpi são difundidos entre os diversos povos indígenas que vivem na região das Guianas”. Entretanto, alerta a antropóloga, cada grupo identifica os padrões a partir de significações próprias, sendo que as denominações específicas são reconhecidas por qualquer adulto, estando este em qualquer lugar.

Ainda que sofra abalos por conta das divergências entre as gerações de anciãos e jovens Wajãpi, a tradição oral do grupo mantém-se forte e por meio dela é narrada a origem das cores e dos padrões gráficos, que, de acordo com os mitos, remete ao surgimento da humanidade atual. O herói *Janejar* foi o responsável por separar homens e animais, destinando a cada grupo o seu lugar no mundo. Apesar de separados dos homens, foram os animais que ensinaram àqueles as diversas técnicas necessárias à vida na mata e também repertórios musicais e de padrões decorativos, como a arte *kusiwa*. Segundo os Wajãpi, um dia a atual humanidade será substituída por outra, “[...], composta a partir das almas dos mortos, que vivem junto de *Janejar*, nas aldeias celestes, onde todos estão jovens e fartamente decorados com os padrões *kusiwa*” (GALLOIS, 2002, p. 64).

Foi essa arte, aliada aos processos de sua transmissão oral (denominados em conjunto “Expressões gráficas e oralidade entre os Wajãpi do Amapá”), que em novembro de 2003, a Unesco selecionou como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Tal registro teria representado mais uma etapa do longo processo de reflexões dos Wajãpi em torno de seu patrimônio cultural e, de acordo com Gallois (2006, p. 69), “foi e continua sendo

um estímulo para retomar a discussão, nas aldeias, de todo um conjunto de problemas relacionados ao desinteresse das jovens gerações e de muitos adultos pelos saberes e práticas tradicionais, desvalorizados”. Além da desvalorização, há ainda a questão de que tais saberes e práticas estariam sendo colocados de lado, especialmente pelos indígenas mais jovens, por força da convivência com os preconceitos e a discriminação de grande parte da população não indígena que se relaciona há tempos com os Wajãpi.

### *Considerações finais ou notas para um debate interdisciplinar*

As falas de jovens Wajãpi registradas em publicação do Iepé (Instituto de Pesquisa e Formação Indígena) são reveladoras do quanto alguns indígenas mais novos (e mais habituados ao contato com a cultura e a tecnologia não indígenas) têm dificuldades de se relacionar com seu próprio patrimônio cultural tradicional:

Eu não acredito no conhecimento dos Wajãpi, porque acho que o conhecimento do branco é bom. Eu acho que *karaikô* (os não-índios) sabe mais do que Wajãpi, porque fabrica e inventa coisas cada vez mais”, dizia um jovem de 20 anos. Uma moça, de 19 anos, concordava: “Eu acho que *karaikô* sabe mais. Wajãpi sabe só o seu conhecimento, não inventa muita coisa (apud GALLOIS, 2006, p. 59).

Essas falas explicam, em parte, o pronunciamento dos anciãos e lideranças indígenas presentes à cerimônia de entrega do título de *Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, pela Unesco, em 2003, às “Expressões gráficas e oralidade entre os Wajãpi do Amapá”.

Nós nunca vamos esquecer nossa cultura porque continuamos ensinando nossos filhos e netos na escola e no dia-a-dia. Nós temos nossa proposta curricular diferenciada, que já está sendo construída pelos próprios professores wajãpi para fortalecer a cultura wajãpi na escola. Mas também fora da escola nós ensinamos nossos conhecimentos para as crianças, através de nossa tradição oral, das caçadas e das caminhadas na mata... Nós queremos que os não-índios conheçam nossa cultura para respeitar nossos conhecimentos e nosso modo de vida. Se os não-índios não respeitam nossa cultura, até os nossos próprios jovens podem começar a desvalorizar nossos conhecimentos e modos de vida. Por isso, nós queremos apoio para continuar este trabalho de formação dos Wajãpi, e também de formação dos não índios, para entender e respeitar os povos indígenas (apud GALLOIS, 2006, p. 59).

Ainda que haja por parte das lideranças e dos anciãos Wajãpi uma preocupação legítima com o legado do patrimônio cultural indígena e com o que as novas gerações de índios poderão fazer com o mesmo, necessário se faz refletir sobre os processos de “patrimonialização” de bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais. Afinal, como lembra a antropóloga Izabela Tamaso, na preservação dos patrimônios culturais há direitos antinômicos e situações ambíguas em jogo, uma vez que “[...] que a relação entre grupos envolvidos nas políticas de patrimônio histórico é freqüentemente, se não sempre, conflituosa, [...] (TAMASO, 2002, p. 11). Com os Wajãpi do Amapá e suas expressões gráficas e oralidades, “transformadas” em patrimônio da humanidade pela Unesco, não ocorreu de forma diferente.

Se para os não índios, existe um consenso generalizado de que patrimônio é:

[...] “uma construção social”, construção essa que pode ser entendida como cultural devido a uma idealização humana. Logo, aquilo que é caracterizado como patrimônio depende do entendimento de um determinado coletivo humano e num determinado momento, em que se considera tal objeto ou fato socialmente digno de ser legado às gerações futuras (HAIGERT, 2006, p. 143).

Pergunta-se: o que seria “patrimônio” para os índios Wajãpi? Como as diferentes gerações de indígenas se posicionam em relação à “patrimonialização” de bens culturais produzidos por homens e mulheres indígenas? Afinal, se os Wajãpi compreenderam que a arte *kusiwa* tornou-se uma construção patrimonial, uma representação simbólica que funda a identidade Wajãpi e que os diferencia dos demais, indígenas e não indígenas, como crianças e jovens lidarão com os apelos da cultura do Outro e, ao mesmo tempo, preservarão os seus próprios bens?

Os Wajãpi se veem diante de novas terminologias, tais como “patrimônio”, “culturas material e imaterial” ou, ainda, “preservação de bens culturais”, traduzindo (ou tentando traduzir) essas ideias para o seu universo cultural próprio, incorporando falas e ações que, de certa forma, são impostas pelo Outro. Não se pode esquecer que a entrada em campo de diversas agências de contato, incluindo entre estas a própria academia e seus pesquisadores (notadamente os antropólogos), além da escola, criam novas demandas até então inexistentes e/ ou sobre as quais não se faziam necessárias reflexões e/ ou ações. Crê-se que seja salutar a referência a uma espécie de “colonização simbólica”, à maneira como fazem as historiadoras Circe Maria Fernandes Bittencourt e Adriane da Costa Silva, a respeito das perspectivas históricas da Educação Indígena no Brasil:



*Catequizar, civilizar, integrar e preservar* são práticas de educadores-eruditos a serviço da Igreja, do Estado nacional, monarquista ou republicano e, finalmente, da ciência, agentes cujas ações educativas foram e parecem ser ainda motivadas pela crença na inevitabilidade da passagem do estado de barbárie para o de civilização e no desaparecimento das populações indígenas. Afinal, continuamos a mistificar a escola, atribuindo-lhe o poder de ensinar a mágica da escrita, evitando por esta concepção educacional as críticas relativas ao projeto de *colonização simbólica* dos não-índios e justificar os nossos projetos “alternativos” de escolas para índios, muitos deles atualmente apoiados/ encampados pelas agências governamentais envolvidas com pesquisa e educação (BITTENCOURT; SILVA, 2002, p. 75-76).

Necessário se faz lembrar que se para muitos Wajãpi a valorização de suas tradições culturais é, em parte, a garantia da continuidade de transmissão dessas mesmas tradições de geração em geração, em especial àquelas mais jovens, por outro lado há uma ambiguidade flagrante ao se pensar na importância dada ao reconhecimento da Unesco desse patrimônio. Afinal, se alguns jovens Wajãpi pensam que os *karaikô* (não índios) “sabem mais”, por que não continuariam a se posicionar dessa forma já que a agência das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura pode ser vista também como uma reafirmação da “sabedoria” dos não indígenas sobre os indígenas? (“Se os não-índios não respeitam nossa cultura, até os nossos próprios jovens podem começar a desvalorizar nossos conhecimentos e modos de vida.”). Como participar os jovens indígenas do processo de “patrimonialização” de seus bens culturais, sem atribuir exclusivamente ao Outro o caráter de elaborador e, portanto, controlador de uma política de preservação que “[...] revela os antagonismos inerentes à própria concepção de patrimônio histórico como um bem coletivo situado numa sociedade fundamentada no Direito Romano; portanto privilegiadora do direito à propriedade privada” (TAMASO, 2002, p. 11).

Se for certo que “a intensa divulgação dos desenhos *kusiwa* se insere em uma estratégia que visa reconhecer como direito exclusivo dos Wajãpi o uso de suas tradições”, como afirma o diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, na apresentação à obra *Kusiwa*: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi (GALLOIS, 2002), a questão é como tal estratégia é sentida, vivida e representada pelos próprios indígenas, especialmente pelos mais jovens. Não se está aqui, evidentemente, questionando a propriedade intelectual coletiva dos Wajãpi sobre as expressões gráficas ou as oralidades, tampouco o seu direito de exclusividade para a reprodução e eventual comercialização de exemplares do acervo de seu patrimônio cultural. O que está em evidência é que há uma disputa interna entre gerações que enxergam a produção de bens culturais de maneiras distintas e que, portanto, também pode haver distintas formas de se compreender os usos e significados da arte *kusiwa*, agora patrimônio cultural da humanidade, com tudo o que tal título confere positiva e negativamente para os índios.

Para fins desse artigo, a questão problematizante que se coloca é como as políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural, que emanam do Estado – afinal, são criadas e praticadas por não índios – são recepcionadas por parte dos grupos indígenas nelas (ou por elas) envolvidos. Afinal, se os Wajãpi se mobilizaram no início dos anos 2000 para verem assegurada a inscrição de suas artes como patrimônio cultural do Brasil (pelo Iphan) e do mundo/ da humanidade (pela Unesco) e tinham objetivos claros a respeito do que queriam/ querem com tal gesto, é necessário se pensar também as razões que levam o Estado a promover a inclusão (e, portanto, também, a exclusão) de bens culturais como patrimônios a serem preservados. E, se a preservação pode ser vista:

[...] como uma prática repleta de ambigüidades: instaura-se entre os domínios privados e públicos; entre a propriedade privada e os direitos meta-individuais; entre a posse e o domínio; entre o epocalismo e o essencialismo; entre o passado e o futuro; a história e o progresso; os projetos desenvolvimentistas e os projetos preservacionistas; os sentimentos primordiais e as políticas civis. Pode-se, apesar das ambigüidades, pensar em desenvolvimento que contemple a preservação? (TAMASO, 2002, p. 48).

No caso dos índios Wajãpi do Estado do Amapá, moradores há séculos das fronteiras do extremo Norte do Brasil, crê-se ser possível tentar uma interpretação da própria sociedade indígena que parta do tema da preservação dos patrimônios culturais, avançando-se nas discussões sobre as artes indígenas, “desde que tal interpretação leve em consideração, não somente as políticas públicas de preservação (as instituições), nem somente os conflitos presentes em localidades portadoras de patrimônio cultural (os estudos de caso)”, como afirma Tamaso (2002, p. 48). Utilizando-se das contribuições da Arte, da História e da Antropologia na investigação dos fenômenos da “patrimonialização” de bens culturais, verifica-se uma variedade de instituições, indígenas e não indígenas, presentes na tensão constitutiva das políticas de preservação no Brasil, políticas que podem auxiliar na interpretação da coletividade constituída pelos indígenas Wajãpi, de seu entorno local/ regional e da própria sociedade brasileira.

## *Bibliografia*

ARTE e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povo indígenas brasileiros, sala especial do 8º salão nacional de artes plásticas, a arte e seus materiais. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1985.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes; SILVA, Adriane Costa. Perspectivas históricas da educação indígena no Brasil. In: PRADO, Maria Ligia Coelho; VIDAL, Diane Gonçalves (Org.). *À margem dos 500 anos: reflexões irreverentes*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 63-81.

BOAS, Franz. *Primitive art*. New York: Dover, 1955.

COSTA, Anna Maria F. M.; JOSÉ DA SILVA, Giovani. Arte ou artesanato: reflexões acerca da cultura material indígena na contemporaneidade. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28., São Paulo. *Anais...* São Paulo: PUC, 2012. Disponível em: <[http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_28\\_RBA/programacao/grupos\\_trabalho/artigos/gt13/Anna%20Maria%20Ribeiro%20F.%20M.%20Costa.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_28_RBA/programacao/grupos_trabalho/artigos/gt13/Anna%20Maria%20Ribeiro%20F.%20M.%20Costa.pdf)>. Acesso em: 30 jun. 2014.

GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio FUNAI, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. São Paulo: Iepé, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Redes de relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas, 2005.

\_\_\_\_\_. *Terra indígena Wajãpi: da demarcação às experiências de gestão territorial*. São Paulo: Iepé, 2011. v. 1.

GALLOIS, Dominique Tilkin; GRUPIONI, Denise Fajardo. *Povos indígenas no Amapá e norte do Pará: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam?* São Paulo: Iepé/Museu do Índio, 2009.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 142-181.

HAIGERT, Cynthia Gindri. Patrimônio cultural: interagindo com a comunidade. In: MILDNER, Saul Eduardo Seiguer (Org.). *As várias faces do patrimônio*. Santa Maria: Pallotti, 2006.

HOEBEL, E. Adamson. A natureza da cultura. In: SHAPIRO, Harry L. (Org.). *Homem, cultura e sociedade*. 2. ed. Tradução de Robert Coaracy e Joanna E. Coaracy. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1972. p. 208-222.

IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Características gerais dos indígenas. Resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

JOSÉ DA SILVA, Giovani (Org.) *Kadiwéu: senhoras da arte, senhores da guerra*. Curitiba: Ed. CRV, 2011.

MÉTRAUX, Alfred. *Etnografía del Chaco*. Traducción di Frank Samson. Asunción: El Lector, 1996.

PADILHA, Solange. *A arte como trama do mundo: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu*. 1996. 218 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Artesanato indígena: para que, para quem? In: O ARTESÃO tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 11-28.

\_\_\_\_\_. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

\_\_\_\_\_. As artes da vida do indígena brasileiro. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994. p. 135-144.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

RICARDO, Carlos Alberto (Coord.). *Povos indígenas no Brasil: Amapá/norte do Pará*. São Paulo: CEDI, 1983.

RICARDO, Carlos Alberto; RICARDO, Fany (Ed.). *Povos indígenas no Brasil: 2006-2010*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011.

RUFFALDI, Nello; SPIRES, Rebeca. *Povos indígenas no Pará e Amapá*. Belém: CIMI Regional Norte II, 2002.

SIQUEIRA JÚNIOR; Jaime G. "*Esse campo custou o sangue dos nossos avós*": a construção do tempo e espaço Kadiwéu. 1993. 290 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Arte e técnicas Kadiwéu*. São Paulo: Ed. SMC, 1992.

TAMASO, Izabela. Preservação dos patrimônios culturais: direitos antinômicos, situações ambíguas. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, v. 98, p. 11-50, 2002.

VAN VELTHEN, Lúcia Hussak. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994. p. 83-92.

\_\_\_\_\_. Equipamento doméstico e de trabalho. In: RIBEIRO, Berta Gleizer. (Org.). *Suma etnológica brasileira: tecnologia indígena*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 2, p. 95-108.

Mariana Cabral currently works at the Departamento de Antropologia e Arqueologia, Federal University of Minas Gerais. She is interested in Collaborative Practices in Archaeology, Indigenous Archaeology, and Amazonian Archaeology. Skills and Expertise. Prehistoric Archaeology. Archaeological Theory. Cultural Heritage. Excavation. Prehistory. See more of História e Patrimônio Cultural on Facebook. Log In. or. Create New Account. See more of História e Patrimônio Cultural on Facebook. Log In. Forgotten account? Contact História e Patrimônio Cultural on Messenger. Community. Page transparencySee More. Programa de pós-graduação em antropologia social. Disciplina: Antropologia do Corpo, da Saúde e Doença (ANT0003). Professor: Carlos Guilherme do Valle. Período: 2010.2. O curso não é exaustivo e irá privilegiar o corpo, enquanto objeto antropológico, mais do que a discussão sobre o binômio saúde/doença, que não é deixar, assim, de ser invocado e tratado em algumas sessões. Sobre a discussão sobre o corpo, será enfatizada a relação entre corpo, subjetividade e cultura, mas ainda atentando para a reflexão sobre ritualização, simbolismo corporal, a formação de especialistas e as tecnologias do corpo. Textos etnográficos serão também selecionados. Avaliação: 1) Discussão de textos e seminários individuais ao longo das sessões.