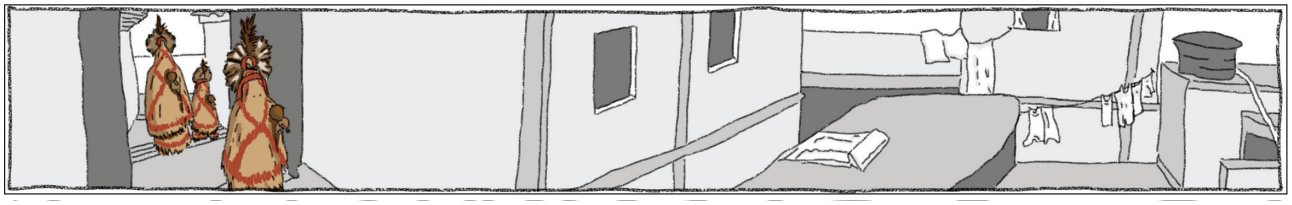
PROD

O *praiá* Pankararu: objeto-*fetiche* modernista[1]

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
Universidade do Estado do Rio de Janeiro



RESUMO

Neste artigo, analiso um dos efeitos sociais do *modernismo* brasileiro dos anos 1930, a *objetificação cultural* Pankararu, momento em que o *praiá* (máscara ritual desses indígenas) é capturado pelo *discurso modernista* como um objeto-*fetiche* paradigmático da cultura nacional. Nesse período, a etnografia e a constituição de patrimônio cultural se colocaram como uma política de Estado. Apresento nesse contexto o trabalho de Mário de Andrade na formação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936) e da "Missão de 1938", espaços onde se evidenciam a institucionalização e os efeitos desse tipo de *discurso*.

Palavras-chave: Pankararu, modernismo, museus, etnografia.

ABSTRACT

In this article I analyze one of the social effects of Brazilian modernism of the 1930s, the Pankararu *cultural objectification*, the moment when the *praiá* (indigenous ritual mask) is captured by the *modernist discourse* as a paradigmatic *fetish*-object of national culture. During this period the ethnography and constitution of cultural heritage became a state policy. I introduce in this context the work of Mario de Andrade in the formation of the Society of Ethnography and Folklore (1936) and "Mission of 1938", areas where the institutionalization and the effects of this type of *discourse* become visible.

Keywords: Pankararu, modernism, museums, ethnography.

[1] Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no VI Seminário do Leme (Lições da Etnicidade: Diversidade e Cidadania), realizado na UFRN no dia 5/6/2013, e outra no seminário "Arte e Sociedade Indígena: diálogos sobre patrimônio e mercado", realizado pelo CPEI na Unicamp no dia 30/10/2013 com recursos do IPHAN. Agradeço aos organizadores, colegas e alunos a oportunidade de debater o texto e as sugestões apresentadas. Agradeço também a Álvaro Carlini pelas orientações sobre procedimentos de pesquisa da "Missão de 1938" entre os Pankararu. Para maiores detalhes sobre o argumento deste artigo, ver Albuquerque (2011), principalmente p. 105-146.

Introdução: objeto-*fetiche* modernista

Nos anos 1930 os modernistas brasileiros estavam fortemente influenciados pelo projeto dos antropólogos franceses: a constituição de museus etnográficos. Patrocinado pelo Estado, esse projeto correspondia à ideia de que nas colônias francesas o ingresso do estilo de vida ocidental (moderno) colocava em risco o patrimônio cultural desses povos. Assim, as missões etnográficas permitiam o conhecimento e a aquisição desse patrimônio "ameaçado".

Em 1925, em Paris, Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss criaram o Institut d'Etnologie, e pela primeira vez na França passou a existir "uma organização cuja preocupação principal é o treinamento de pesquisadores de campo profissionais e a publicação de estudos etnográficos" (CLIFFORD, 1998, p. 138). Paul Rivet compreendia perfeitamente que "a criação de instituições de pesquisa antropológica requeria uma onda de entusiasmo por coisas exóticas. Tal moda podia ser explorada financeiramente e canalizada no interesse da ciência e da educação do público" (*ibid*., p. 145).

Esse trabalho e amizade resultou na criação do Musée de l'Homme em 1938, concebido como parte da Exposição Internacional de 1937, "um símbolo dos ideais da Frente Popular" (*ibid*.). Durante a década de 1920-30 esse tipo de museu se "apoiava na onda de entusiasmo pela *art négre*, [...] o termo *négre* podia abranger o moderno *jazz* americano, as máscaras tribais africanas, o ritual do vodu, as esculturas da Oceania, e até mesmo artefatos pré-colombianos" (*ibid*., p. 157). O termo *négre* tinha "alcançado as proporções do que Edward Said chamou de 'orientalismo' – uma bem articulada representação coletiva expressando um mundo geográfica e historicamente vago, mas, em termos simbólicos, nitidamente exótico" (*ibid*.). A noção de *fetiche* africano dessa época

> descrevia não uma modalidade de crença africana, mas sim o modo pelo qual artefatos exóticos eram consumidos pelos aficionados europeus. Uma máscara ou uma estátua ou qualquer traço de cultura negra podia efetivamente resumir um mundo de sonhos e possibilidades – apaixonado, rítmico, concreto, místico, incontido: "África". (*Ibid*.)

No Brasil, esse espírito também preponderou na década de 1920-30, principalmente entre a vanguarda modernista. Como escreveu Gonçalves (2002, p. 31), "as estórias narradas por intelectuais nacionalistas sobre o patrimônio cultural brasileiro são, basicamente, estórias de apropriação, narradas para responder a uma situação de perda e com o propósito de construir a nação". A noção de patrimônio desses intelectuais situava-o em um processo de "desaparecimento ou destruição, sob ameaça de uma perda definitiva" (*ibid*.). A narrativa sobre o patrimônio brasileiro pressupunha, portanto, uma "situação primordial feita de pureza, integridade e continuidade, situação esta seguida historicamente por impureza, desintegração e descontinuidade. A história, de certo modo, é vista como um processo destrutivo" (*ibid*.).

Assim, como forma de "fazer frente a esse processo estabelecem-se estratégias de apropriação e preservação do patrimônio. Nesse sentido, a nação, ou seu patrimônio cultural, é construída por oposição a seu próprio processo de destruição" (*ibid.*). Segundo Gonçalves (*ibid.*, p. 39), os intelectuais que estavam engajados nesse projeto de salvar o patrimônio brasileiro eram arquitetos, historiadores, escritores, cientistas sociais e outros que em sua maioria eram "unânimes em situar o início das políticas oficias de patrimônio cultural no Brasil em 1936, quando a criação de uma agência federal de proteção ao patrimônio foi oficialmente proposta".

Em 1936, Mário de Andrade foi convidado a escrever o projeto para a criação de uma instituição de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. E, em 1937, com o Estado Novo de Getúlio Vargas, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado. No decreto de criação do SPHAN, o patrimônio histórico e artístico nacional é descrito como constituído pelo "conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico" (SPHAN *apud* GONÇALVES, 2002, p. 67).

Ainda no ano de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade tornou-se diretor do SPHAN, e "seu nome está metonimicamente associado ao processo de formulação e implementação de uma concepção de 'patrimônio histórico e artístico' por meio da qual a moderna identidade nacional brasileira veio a ser visualmente representada" (*ibid.*). O discurso de Rodrigo sobre o patrimônio brasileiro é marcado por um viés evolucionista, em que "a civilização é narrada como o resultado de um processo universal de evolução, desde os estágios mais 'primitivos' até os mais 'avançados'" (*ibid.*, p. 45). Nesse sentido, esse patrimônio é associado "'às populações primitivas como as que nos constituíram', especialmente africanos e ameríndios. Suas culturas são vistas como os remanescentes de um passado desaparecido (ou em processo de desaparecimento), mais do que como formas atuais de vida social e cultural" (*ibid.*).

Em resumo, as populações indígenas e afro-brasileiras eram pensadas como situadas

> em estágios ultrapassados de evolução cultural e, desse modo, ignoradas em termos de sua vida social e cultural presente. Ao mesmo tempo, os valores "primitivos" e "exóticos" associados a essas populações eram integrados à narrativa modernista de Rodrigo como exemplos de valores culturais e estéticos supostamente universais, do mesmo modo que a arte e as culturas primitivas vieram a ser integradas ao quadro universalista da vanguarda modernista europeia dos anos 20. (GONÇALVES, 2002, p. 45-46)

Rodrigo Melo Franco de Andrade chegou a escrever que "o acervo dessas produções da sucessão já longa de nossos predecessores é que, ligando os brasileiros de hoje às populações que os antecederam, originários da própria terra ou provindas de outros continentes, em verdade autentica e afirma a existência do Brasil" (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2002, p. 37).

Nesse artigo demonstro um dos efeitos sociais desse momento *modernista* nacional: a *objetificação cultural*[2] Pankararu.

Os Pankararu são uma população indígena formada pelo aldeamento de diversos grupos nativos (e posterior incorporação de ex-escravos e população sertaneja), que habitavam na região do vale do rio São Francisco, no estado de Pernambuco, Nordeste do Brasil. O reconhecimento dos Pankararu como indígenas pelo Estado brasileiro aconteceu em 1940, depois da mobilização da comunidade, apoiada por diversos atores sociais, dentre eles um importante grupo de intelectuais do Recife (PE), com vasta influência nas políticas culturais do estado. Esse grupo publicou artigos sobre os Pankararu entre os anos 1930-40, os mais importantes são o de Hildebrando de Menezes (1935), Estevão Pinto (1938) (sob demanda do SHPAN) e o de Carlos Estevão de Oliveira (1942) (na época diretor do já importante Museu Goeldi, no Pará). Todos esses artigos privilegiavam um elemento da cultura material Pankararu, a indumentária ritual *praiá*.

Na época, o órgão público responsável pela atenção às comunidades indígenas, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), dominado pelo paradigma da *aculturação*, percebia a falta de marcadores sociais "tipicamente indígenas" (língua, fenótipo e outros) como um entrave para o reconhecimento dos Pankararu como indígenas. Assim, o *praiá* ajudou a fundamentar o reconhecimento da comunidade pelo Estado, pois ele se constituía em um evidente marcador cultural que atestava a origem indígena do grupo (imagem abaixo).[3]

Figuras 1 e 2. Praiás fotografados por Maria das Dores Conceição Pereira do Prado

Assim, neste artigo realizo um mapeamento da *objetificação cultural* Pankararu demarcando o seu início na década de 1930, quando a etnografia e a constituição do patrimônio cultural nacional se colocam como uma política de Estado. Apresento nesse contexto o trabalho de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo na formação

[2] Ver adiante o uso específico que faço dessa categoria a partir de Gonçalves (2002).

[3] O *praiá* está relacionado a um complexo ritual específico do Nordeste brasileiro: o complexo da jurema (MOTA e BARROS, 2002; e NASCIMENTO, 1994). O *praiá* é usado em uma dança cerimonial coletiva realizada como ato final de uma série ritual centrada na instituição da "promessa" (dádiva que se contrai com um ser espiritual). A dança cerimonial figura como congraçamento coletivo e agradecimento de um feito milagroso, uma cura espiritual, atribuída à ação de uma entidade sagrada, genericamente chamada de *encantado*, cujo *praiá* é a representação material.

da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936) e da "Missão de 1938", espaços onde se evidencia a institucionalização desse tipo de procedimento científico pelo poder público. Mostro assim como um *discurso*, que estava amplamente disseminado entre atores sociais heterogêneos, captura igualmente o *praiá* Pankararu como objeto-museu (objeto "patrimonializável"), um objeto-*-fetiche* para o *discurso modernista* sobre o Brasil.

Modernistas: etnografia e museus

Em 1935, Mário de Andrade (literato, músico e pesquisador, conhecido por ser um dos maiores representantes da vanguarda *modernista* brasileira) era diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Inspirado no modelo francês, em agosto desse ano ele criou a Discoteca Pública Municipal, que funcionava como um museu da cultura popular nacional. Em 1936, publicou o artigo "A situação etnográfica no Brasil", no qual escreveu:

> A etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão à casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor. (ANDRADE, 1936, p. 5).

Desse modo, em 1936, junto à Discoteca, Dina Lévi-Strauss[4] oferece um curso de etnografia no qual, durante um ano, um grupo seleto de alunos teve aulas de cunho metodológico e prático sobre o trabalho de campo voltado para a coleta de cultura material. Esse curso pretendia "munir os museus de instrumentos de coleta mais criteriosos, que possibilitassem desdobramentos analíticos de maior alcance" (AMOROSO, 2004, p. 67). Dina Lévi-Strauss, professora *agregée* da Universidade de Paris e egressa dos quadros do Museu do Homem onde fora assistente, poderia contribuir para ampliar o conhecimento no Brasil da etnologia e museologia, pois, segundo Mário de Andrade,

> o que nos prejudica muito em nossos museus é que suas coleções por vezes preciosas como documentação etnográfica, foram muito mal recolhidas e de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspirada no detestável critério da beleza ou da raridade do documento. Contra isso quis reagir o Departamento de Cultura de São Paulo. (*Apud* SOARES, 1983, p. 8)

No discurso da aula inaugural desse curso, Mário de Andrade problematizou o amadorismo brasileiro sobre o assunto:

[4] Dina Lévi-Strauss era na época esposa do famoso antropólogo Claude Lévi-Strauss que viera ao Brasil com a "missão" francesa para dar aulas na recém-fundada USP.

> Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudoetnografia brasileira [...]. E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa [...]. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia. (*Apud* SHIMABUKURO, BOTANI e AZEVEDO 2004, p. 6)

O Curso de Etnografia ministrado por Dina Lévi-Strauss estava apoiado em uma extensa e moderna literatura antropológica. Seguindo Amoroso (2004), o catálogo da Sociedade de Etnologia e Folclore "nos mostra que foi na antropologia francesa, da tradição maussiana, que o Departamento de Cultura de Mário encontrou respostas sobre a forma e o sentido da investigação que interessava ser feita" (*ibid.*, p. 69).

Dina Lévi-Strauss escreveu que um acervo de cultura material constitui um arquivo "mais seguro, mais durável que os arquivos escritos. Arquivo que pode informar minuciosamente sobre a vida daqueles cuja cultura material representa" (*idem*). A inspiração para essa interpretação vem de Mauss:

> Do ponto de vista etnográfico, não há pureza de estilo, mas sempre mistura, influência, contato de culturas. Quanto ao preconceito da raridade, Mauss diz que certos objetos comuns têm muito mais valor, significam muito mais para o conhecimento da cultura a que pertencem, do que objetos raros. (*Idem*)

Assim, em 1936 é criado o Clube de Etnografia, que posteriormente passa a denominar-se Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), cujo presidente foi Mário de Andrade, sendo Dina Lévi-Strauss a primeira secretária. Concordo com Amoroso (2004, p. 68), que é inegável que Mário de Andrade trouxe para a Sociedade de Etnologia e Folclore e para o Departamento de Cultura o "desdobramento de antigos projetos pessoais. A investigação das manifestações populares nesse programa de trabalho estava a serviço de uma reflexão sobre qual seria a linguagem mais adequada para expressar a redescoberta modernista do país". Como escreveu essa autora (*ibid.*, p. 65):

> Mais do que qualquer outro escritor do século 20, Mário de Andrade definiu os rumos das políticas culturais para o Brasil, no momento em que o país ingressava em uma era de vertiginosas transformações. O projeto de compreensão do "caráter nacional" que o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo empreendeu no período do entreguerras

> (1935-1939) contou com a inestimável parceria da antropologia, disciplina que também se institucionalizava no Brasil neste cenário.

É nesse espírito que, em 1938, Mário de Andrade cria no Departamento de Cultura de São Paulo a Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorrerá o Norte e Nordeste do país durante cerca de seis meses coletando material etnográfico e museológico, principalmente negro e indígena. Como escreveu Amoroso (2004, p. 65), essa Missão investia "nas viagens de campo que aproximavam as populações ameríndias e sua complexa organização sociocultural do Brasil culto e modernista, interessado em exata medida tanto no 'primitivo' como nas vanguardas europeias", pois essa cultura do "interior" do Brasil era "agora valorizada como patrimônio nacional para o homem das grandes cidades, este que vivia, por sua vez, os efeitos irreversíveis do crescimento populacional e a complexidade das relações trazida pelo adensamento da migração e da imigração" (*ibid*.).

Mário de Andrade escolheu pessoalmente a equipe técnica para a Missão de Pesquisas Folclóricas. Ela foi composta por quatro integrantes que eram na sua maioria ex-alunos do Curso de Etnografia: o chefe da Missão foi o arquiteto Luiz Saia, que era o diretor do SPHAN em São Paulo; Benedito Pacheco, que tinha experiência com o equipamento de gravação em campo da Discoteca; o maestro Martin Braunwieser, como etnomusicólogo; e um auxiliar, Antônio Ladeira, funcionário da Discoteca (CARLINI; 1994 p. 51-56).

A viagem ao interior do estado de Pernambuco teve início no dia 8 de março de 1938. Nessa época existiam notícias e informes sobre os Pankararu, mas nenhuma imagem do grupo havia sido divulgada e praticamente não existia uma bibliografia, pois o artigo de Hildebrando de Menezes (1935) era muito incipiente e o de Estevão Pinto (1938) ainda não tinha sido publicado. Nesse sentido, é curioso analisar a reação do maestro da equipe após o encontro com os Pankararu e seus *praiás*. Escrita em seu diário de campo após retorno da aldeia, na noite do dia 11de março de 1938, nela podemos reconhecer o paradigma da aculturação, os estigmas habituais (as ausências da "cara" e "língua" de "índio"), e a redenção à *indianidade* que *o praiá* representou:

> Fiquei decepcionado com os caboclinhos. Quando se espera encontrar certa característica racial, como esperei, só se pode ficar decepcionado. [...] Em geral, já perderam até sua própria língua. Todos eles já foram absorvidos pela população local. [...] A música e as danças ainda têm características, mas creio que também já influenciadas. Uma dança chama-se *praiá,* dançada com velhas roupas indígenas e apenas uma cantora acompanhando: *isto realmente ainda é algo original*. (*Apud* CARLINI, 2000, p. 270; grifos meus)

Esse outro trecho de carta escrita para a esposa no dia 12 de março de 1938 também é muito significativo nesse sentido:

> *O que na minha opinião ainda tem alguma autenticidade é a dança denominada praiá.* Os dançarinos em velhos trajes, com fibras de folhas de palmeiras tecidas de maneira forte e justa,

> causaram-me uma impressão de frescor natural. [...] *Isto foi o mais bonito, o mais interessante, que encontrei entre os caboclinhos.* (*Ibid*., p. 277-278; grifos meus)

Como parte dos atributos da Missão, o chefe da equipe, Luiz Saia, adquiriu "uma série de apetrechos e instrumentos musicais de interesse etnográfico", entre eles "uma vestimenta completa dos praiás (40$000)" (CARLINI, 1994, p. 206). Com relação ao *praiá* adquirido, o valor pago por ele foi razoável, correspondia à metade do preço do aluguel do caminhão usado pela Missão. A peça (imagem abaixo) está hoje no acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Figura 3. Catálogo ilustrado do Museu Folclórico (1950), organizado por Oneyda Alvarenga (p. 131). Agradeço a Rafael Cunha Lopes pela reprodução da imagem.

No dia 13 de março de 1938 a equipe da Missão acompanhou uma performance dos *praiás*, para a qual colaborou economicamente com a quantia de 132$000 réis (*ibid*.). Nesse dia, o chefe da missão, Luiz Saia, realizou o documentário *Dança dos praiás*.

Figura 4. Praiás fotografados em 11 de março de 1938, Brejo dos Padres, Tacaratu (PE). Fotógrafo: Luis Saia. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao_p.htm. Acesso em: 11/01/2011.

***Praiá*: metonímia pankararu**

Em Recife, entre os dias 16 a 25 de março, a identificação dos objetos coletados para remetê-los a São Paulo foi considerada a atividade prioritária da Missão (CARLINI, 1994, p. 219-220). A urgência se devia ao fato de que em São Paulo Mário de Andrade "passava a viver cada vez mais uma situação delicada como diretor do Departamento de Cultura, sendo pressionado pela nova administração pública [...] a abandonar o cargo que exercia" (*ibid.*).

As peças adquiridas pela Missão chegaram a São Paulo em abril de 1938 e foram guardadas na Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF). Oneyda Alvarenga (diretora da Discoteca Pública, membro da SEF e responsável pelo acervo da Missão) escreveu a Mário de Andrade (ele já estava no Rio de Janeiro e, portanto, fora da direção do Departamento de Cultura de São Paulo):

> Mário, vão aqui duas linhas apressadas, só para lhe contar que o material colhido pela Missão em Pernambuco já chegou. A coleção é enorme e notável. Enquanto abria os caixotes lamentei você não estar vendo também as descobertas sucessivas, porque juro que você faria a cara mais gostosa deste mundo. O casal Lévi-Strauss ficou de queixo caído. (*Apud* CARLINI, 1994, p. 222)

E o que encantou a Missão na sua passagem pelos Pankararu? O *praiá* fundamentalmente. Em entrevistas que realizei com Álvaro Carlini consegui reunir detalhes dos procedimentos da Missão no que se refere à documentação realizada sobre os Pankararu[5]. Uma questão

5 Álvaro Carlini vem pesquisando a "Missão de 1938" no mestrado (1994), no doutorado (2000) e em diversos artigos.

significativa foi o fato de que a Missão não sabia o que era o *praiá*. Como se expressou Carlini, a Missão "não procurou entender o *praiá*", eles o fotografaram, coletaram áudio, filmaram e adquiriram uma dessas peças tendo em vista que o seu projeto fundamental era adquirir cultura material, deixando assim o papel de interpretação, trabalho mais propriamente teórico, aos interessados em São Paulo.

Para a Missão, principalmente o maestro, o maior mérito da viagem como um todo foi o de ter encontrado os *praiás* Pankararu, cujo vigor como cultura museológica fez prescindir até mesmo de uma investigação no local para interpretá-lo. Assim, embora a Missão não soubesse o que estava registrando, a *dança dos praiás* foi uma das performances que mais mereceu atenção de todo o percurso realizado pela equipe entre as regiões Nordeste e Norte do país.

O excesso de registro da performance dos *praiás* contrasta com o fato de que a equipe da Missão não registrou o nome do ritual que estava documentando. Possivelmente, pela época do ano, o ritual documentado era uma das festas do circuito ritual "Corridas do Imbu". Sandroni *et al.* (2005, p. 284), informa que a Missão esteve nos Pankararu na época das "Corridas do Imbu", e que, "embora isto não esteja documentado no Acervo, é possível que o período tenha sido sugerido por Mario Mello", que era na época secretário do Instituto Arqueológico de Pernambuco e que já havia escrito artigos sobre os Fulni-ô (então única população indígena reconhecida pelo SPI em Pernambuco). Outra possibilidade para a falta de registro para o ritual documentado foi o fato de que a Missão pagou para a realização de um ritual que foi "encenado" para os "paulistas"[6].

Essa falta de registro mais preciso é evidente, por exemplo, nas anotações do maestro Martin Braunwieser sobre o *praiá*. O *praiá* aparece nesses textos como algo indefinido, sendo o termo usado indistintamente para se referir a indumentária, música e dança da performance. Como maestro, ele parece não ter apreciado a música da performance. Lê-se em seu diário que "o segundo instrumento de sopro, se podemos chamá-lo assim, é feito da cauda de um tatu e somente produz algumas notas naturais" (*apud* CARLINI, 2000, p. 279-280). E, "além disso, temos o canto já descrito, se é que podemos usar aqui a palavra canto. Tentei fixar esses gritos e sons que constituem a estranha harmonia desses dois praiás" (*ibid.*, p. 281).

O que mais satisfez o maestro foi a indumentária *praiá,* e não os cantos que a acompanham: "[...] o maior mérito do praiá é a dança com suas formas constantes e o bater dos pés dos dançarinos marcando o ritmo da música" (*apud* CARLINI; 2000, p. 281). O *praiá* remediou o fato de que os Pankararu não se pareciam com os "índios" esperados pelo maestro.

A Missão não planejava ir aos Pankararu. O seu objetivo (conforme indicações normativas de Mário de Andrade) era a aldeia dos Fulni-ô. Segundo Carlini, problemas de transporte e, principalmente, de segurança fizeram a Missão mudar de rumo; temia-se ainda na época os "cangaceiros" e também possíveis assaltos à comitiva. A ida para os Pankararu foi sugerida por Mario Mello no Recife. Desse modo, a viajem foi, segundo Carlini, "um brinde, eles não queriam ir para lá, mas esperava-se encontrar os 'índios'".

[6] Informação corroborada por alguns pesquisadores Pankararu que entrevistei em Pernambuco em 2009.

Assim, a Missão não sabia o que era o *praiá*, pois não haviam estudado a incipiente bibliografia sobre esse tema. Por causa desse desconhecimento, decidiram registrar o máximo do que podiam e "deixar para entender depois". O filme que registra essa performance recebeu o nome genérico de *Dança dos praiás* (um termo não nativo). Em comparação com os outros registros em filme feitos em outros locais e grupos, o realizado entre os Pankararu é um dos mais longos.

Também foi realizada uma gravação extensa de áudio com as músicas dessa performance (30 minutos). Nesse sentido, o áudio foi capturado de forma diferente do que até então a equipe da Missão vinha fazendo. Uma vez que eles não sabiam como era a "música dos praiás", gravaram tudo, incluindo falas que se colocaram entre as músicas, já que não sabiam quando ia acabar uma e começar outra.

Traduzindo o *Outro* pankararu

O maestro Martin Braunwieser foi, ainda segundo Carlini, "o cara mais errado para a missão; é um europeu perdido no Nordeste, ele não conhecia a voz do nordestino, conhecia Mozart"[7]. Portanto, não tinha ouvido para entender o modo de falar do nordestino (o maestro, por exemplo, grafou erroneamente palavras e termos nativos) (CARLINI, 2000, p. 280-282).

Alexandre Bispo, biógrafo do maestro Martin Braunwieser, disse que ele

> lutou pela valorização da obra de compositores brasileiros que utilizavam de material folclórico nas suas composições, [ele] partia do pressuposto que a música, em particular a canção folclórica, representaria um patrimônio musical e espiritual que deveria vir a ser fundo de um novo humanismo musical. (1993, s.p.)

Desde sua chegada ao Brasil em 1928, e principalmente após a amizade com Mário de Andrade, o maestro "passou a ser um grande defensor do projeto de nacionalização da música brasileira" (CARLINI, 1994, p. 53). Em 1937 "foi nomeado Instrutor de Música dos Parques Infantis da capital, respondendo administrativamente direto a Mário de Andrade, o diretor-geral do Departamento de Cultura de São Paulo" (*ibid.*).

Segundo Bispo (1991, p. 260), para Martin Braunwieser o *praiá* foi "um dos complexos culturais mais significativos de sua viagem de pesquisas". Em 1941, o maestro compôs uma peça chamada *Bailado do praiá*.

Essa composição foi feita para a apresentação de um coral infantil em um evento promovido pela prefeitura de São Paulo (CARLINI, 1994, p. 56). O *Bailado do praiá* composto pelo maestro era parte de sua obra *O bailado dos índios*, escrita para a dramatização de *Seis lendas amazônicas*, de autoria da Divisão de Educação e Recreio, e foi apresentada em São Paulo no Parque Infantil

[7] O escolhido deveria ter sido o compositor Camargo Guarnieri (1907-93), contudo, "devido ao ascendente êxito profissional de Camargo Guarnieri como compositor, Mário de Andrade não pôde afinal escolhê-lo para integrar a expedição" (CARLINI, 1994, p. 52).

D. Pedro II no dia 27 de abril de 1941 (BISPO, 1991, p. 258). No livro *Seis lendas amazônicas* diz-se sobre o motivo do evento, que "dada a grande porcentagem de crianças, filhos e netos de estrangeiros, foi intenção principal compor uma peça de fundo eminentemente nacionalista, com músicas e motivos brasileiros, a fim de insuflar na mente das crianças parqueanas [*sic*] um sopro de sadia e pura brasilidade" (*apud* BISPO, 1991, p. 258).

O bailado dos índios se passava no "aldeamento dos Tárias", na floresta amazônica (*ibid*.). O II Quadro intitulava-se "Bailado das amazonas brasileiras" e era executado por 30 meninas. Para esse quadro o maestro escreveu a peça *Praiá* (*ibid*.). A cena IX era constituída do "Bailado do Praiá". Como destaca Bispo (*ibid*.), essa peça foi "a mais significativa do programa". Nela o maestro

> procurou imitar a linha melódica de um canto por ele gravado na região de Tacaratú [área Pankararu], em Pernambuco, acompanhado por quintas repetidas no baixo. Este recurso, além da alusão ao uso de glissandos no canto por meio de escalas cromáticas descendentes, empresta à composição um cunho de *estranho orientalismo*. A instrumentação foi o principal meio utilizado pelo compositor para valorizar a obra e criar atmosfera. (*Ibid*. p. 258-259; grifos meus)

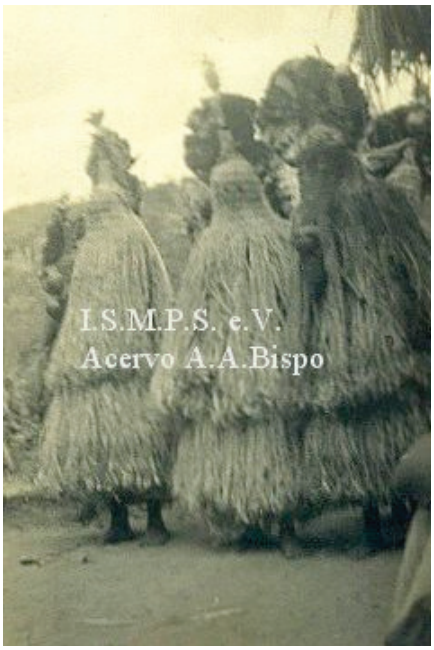


Figura 5. Fotos de praiás em 1938. "Trabalhos de Martin Braunwieser durante a Expedição de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste do Brasil" (BISPO, 1993).

Figura 6. Crianças paulistas trajadas de praiás para apresentação "folclórica" durante comemoração da Independência do Brasil, em 1941. Foto de Edson Nakashima, reproduzida do livro Seis lendas amazônicas (1942) .

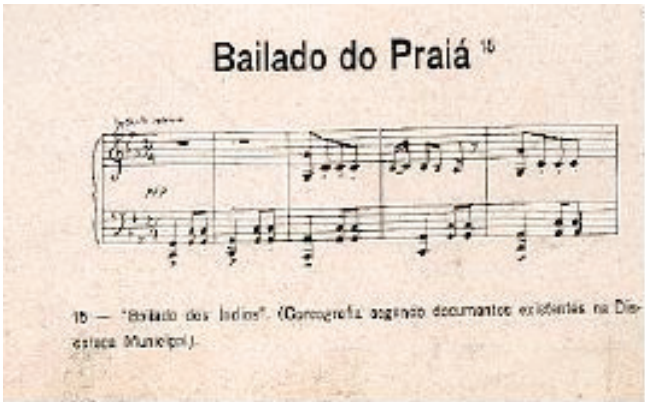



Figura 7. "Cena IX. Bailado do praiá, com música de Martin Braunwieser baseada em documentos por ele coletados durante a Missão Folclórica e conservados na Discoteca Municipal de São Paulo" (BISPO, 1993).

Em resumo, para os membros da Missão de 1938 o *praiá* redimiu a *indianidade* Pankararu. O complexo ritual no qual essa indumentária está contida não consta dos dados da equipe. E isso é compreensível tendo em vista o projeto da Missão, que era o de adquirir cultura material para os museus paulistas. Ao promoverem um elemento específico da cultura material Pankararu ao status de patrimônio, a Missão se somou aos projetos do Estado (SPI e outros órgãos) que percebiam a autenticidade dos indígenas por intermédio da permanência de elementos culturais ameríndios "ainda" existentes (fenótipo, língua, rituais, cultura material entre outros), o que invisibilizava a violência colonial.

O que esses projetos fizeram foi o que Handler (1984) chamou de *objetificação cultural*, que, segundo Gonçalves (2002, p. 14), serve para "pensarmos os processos de invenção de 'culturas' e 'tradições' em modernos contextos nacionais". O termo *objetificação cultural* é uma noção que Handler utiliza a partir do trabalho de Benjamin Whorf, para quem "a objetificação refere-se à tendência da lógica ocidental a imaginar fenômenos não materiais (como o tempo) como se fossem algo concreto, objetos físicos existentes" (*ibid.*). Handler (1984, p. 55-56) escreveu que "faço uso da noção de 'objetificação cultural' para me referir à materialização imaginativa de realidades humanas em termos de discurso teórico baseado no conceito de cultura".

Como argumenta Gonçalves (2002, p. 15), para Handler a *objetificação cultural* "é determinada por uma 'lógica' embutida nas línguas e culturas ocidentais", mas, "uma vez que essa 'lógica' não existe independentemente dos seus usos, o platonismo de Handler não nos ajuda muito a lidar com a complexidade e a especificidade dos diversos processos de objetificação cultural". Desse modo, Gonçalves (*idem*) acredita que o pesquisador deve perguntar: "Quem objetifica? O que é objetificado? Como isso é feito? Com quais propósitos?". Segundo o autor,

> seria mais produtivo se incluíssemos em nosso campo de análises os usos que são feitos dessas "entidades sociocientíficas" por grupos e categorias em diferentes situações socioculturais. O que nos possibilitaria pensá-la também como estratégias, como ações contingentes e dotadas de propósitos, em vez de tão somente atualizações de uma "lógica cultural ocidental". (*Idem*)

Foi isso o que pretendi fazer aqui ao realizar um mapeamento do *praiá* enquanto objeto-museu, *fetiche modernista*.

A violência colonial (genocídio, etnocídio, glotossídio) é eufemizada nos museus (CLIFFORD, 1999, p. 209). Na representação do encontro colonial que o museu veicula, o índio está fora da história da natureza (ele é ecologia) e da sociedade (ele precisa ser preservado, conservado para sobreviver), sua agência e contemporaneidade são minimizadas, quando não invisibilizadas. Desse modo, esses espaços negam dar visibilidade ao caráter contemporâneo, plural e contra-hegemônico das *tradições indígenas*.

Assim, na análise que faço da *objetificação cultural* Pankararu, sigo a orientação de Rognon (1991) quando ele aponta para a problemática do que é *traduzir* como procedimento analítico. Para ele, "essa questão deve ser levantada para evitar que se interprete sem reduzir a cultura a um sistema de signos" (*ibid.*, p. 139), pois, ao interpretar o *outro*, devemos "no mesmo movimento interpretar nossas próprias categorias, que manejamos para manter um discurso sobre o outro. [...] E mostrar o que há neles de impensado, suas conotações implícitas e inconscientes" (*ibid.*, p. 139-140). É neste sentido que "os objetos arcaicos devem ser interpretados e não mais apenas descritos ou 'lidos'. [...] compreender simultaneamente o outro e o mesmo [...] o sincretismo e o tradicionalismo" (*ibid.*, p. 141-142).

Em suma, *traduzir*, "compreender o mecanismo de um fenômeno que diz respeito atualmente a todas as culturas: a interpretação e a apropriação das crenças e dos valores de outrem" (*ibid.*,

p. 142). Isso é necessário para não naturalizar as normatizações. Nos anos 1930 o ideário modernista de nação e a antropologia assumiam cada vez mais espaço no poder público, e os seus efeitos continuam na contemporaneidade. Portanto, isso nos exige pensar criticamente o nosso trabalho de *tradução* antropológica do *Outro* como uma questão fundamental do exercício de nossa profissão no século XXI.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, M. A. S. *O regime imagético Pankararu (Tradução intercultural na cidade de São Paulo)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFSC, Florianópolis, 2011.

ALVARENGA, O. *Catálogo ilustrado do Museu Folclórico*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, 1950. v. 2.

AMOROSO, M. Sociedade de etnografia e folclore (1936-1939). Modernismo e antropologia. *Catálogo da sociedade de etnografia e folclore*. 2004. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2011.

ANDRADE, M. de. A situação etnográfica no Brasil. *Jornal Jurídico Síntese*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 1936.

BISPO, A. A. *Martin Braunwieser*: contribuição ao estudo da influência austríaca e alemã na música do Brasil no século XX. Köln: Consotio 15 Internacionalis Musicae Sacrae; Institut für Hymnologische und Musikethnologische Studien, 1991. 329 p. il. [Musices Aptatio: Liber Annuarius].

_____; ALEXANDRE, Antonio. Aproveitamento de motivos indígenas na educação musical. 1993. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM22-06.htm>. Acesso em: 19 jan. 2011.

CARLINI, A. *Cante lá que gravam cá:* Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1994.

_____. A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo: diário e correspondências à família. São Paulo. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

CARLINI, A.; LEITE, E. A. *Catálogo histórico-fonográfico:* Discoteca Oneyda Alvarenga Centro Cultural São Paulo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CLIFFORD, J. Sobre o surrealismo etnográfico In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). A *experiência etnográfica:* antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

_____. Museums as Contact Zones. In: _____. *Routes:* Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2002.

HANDLER, R. On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec. *Current Anthropology*, Chicago, v. 25, n. 1, 1984.

MENEZES, H. de. Os praiás de Tacaratú. *Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano*. Recife, 1935.

MOTA, C. N. da; BARROS, J. F. P. O complexo da Jurema: representações e drama social negro-indígena. In: MOTA, C. N. da; ALBUQUERQUE, V. P de (Orgs.). *As muitas faces da Jurema:* de espécie botânica à divindade afro-indígena. Recife: Bagaço, 2002.

NASCIMENTO, M. T. de S. A jurema: das ramas até o tronco. Ensaio sobre algumas categorias de classificação religiosa. Artigo digitado. Salvador, 1994.

OLIVEIRA, C. E. O ossuário da "gruta do padre" em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste. *Revista do Instituto Arqueológico, Histó*rico e Geográfico Pernambucano, Recife, v. 38, 1942.

PINTO, E. Alguns aspectos da cultura artística dos Pancarús de Tacaratu. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 2, 1938.

ROGNON, F. *Os primitivos, nossos contemporâneos*. Tradução de Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1991.

SANDRONI, C.; VILAR, G.; ACSELRAD, M. Torés Pankararu ontem e hoje. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). *Toré*: Regime Encantado dos Índios do Nordeste. Recife: Ed. Massangana (FUNDAJ), 2005.

SHIMABUKURO, E.; BOTANI, A. S. L., AZEVEDO, J. E. Introdução. Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore, 2004. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2011.

SOARES, L. G. Mário de Andrade e o folclore. In: _____. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.