Simpósio
da I Bienal
Latino-Americana:
Experiências e
metodologias
no rito das
artes tribais

Carla Francisca Fatio

Brasil. Pós-Doutoranda pela ECA/PROLAM/USP: 2018- 2021

Doutora em Ciências PROLAM/USP

carlafatio@gmail.com

Simpósio da I Bienal Latino-Americana: Experiências e metodologias no rito das artes tribais

Resumo

O objeto desta análise é compreender a visão crítica, artística e antropológica de Heloísa Fénelon ao expor suas experiências no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de 1978. Mostrou-nos o processo de empoderamento dos códigos visuais, com a representação de animais nos ritos estabelecidos pelos povos das florestas. Consideramos sua ótica de artista ao tema, ao desenvolver uma análise específica de relacionar e compreender os desenhos indígenas por observação direta e comparada aos cânones acadêmicos. Avaliamos o entendimento das taxinomias indígenas, passíveis de ocorrer quanto à comparação de metodologias entre o código visual, o mítico e o da linguagem.

Palavras-chave

Arte; crítica de arte; código visual; experiência; mito e rito.

Symposium of the I Latin American Biennial: Experiences and methodologies in the ritual of tribal arts

Abstract

The object of this analysis is to understand how the critical, artistic, and anthropological view of Heloísa Fénelon was, by exposing her experiences at the Symposium of the 1st Latin American Biennial of 1978. She showed us the process of empowering visual codes, with the representation of animals in the rites established by the Forest people. We have considered her perspective as an artist to the theme by developing, relating, and understanding specific analysis of indigenous drawings through direct observation compared to the academic canons. In conclusion, we have evaluated the understanding of indigenous taxonomies, which may occur when regarding the comparison of methodologies among visual, mythical and language codes.

Keywords

Art; art criticism; visual code; experience; myth and rite

Simposio de la I Bienal Latinoamericana: Experiencias y metodologías en el ritual de las artes tribales

Resumen

El objeto de este análisis es comprender como fue la visión crítica, artística y antropológica de Heloísa Fénelon al exponer sus experiencias en el Simposio de la 1ª Bienal Latinoamericana de 1978. Nos mostró el proceso de empoderamiento de códigos visuales, con la representación de animales en los ritos establecidos por los pueblos de los bosques. Consideramos su perspectiva como artista al tema, al desarrollar un análisis específico de relacionar y comprender el dibujo indígena mediante la observación directa y con la comparación con los cánones académicos. Se evaluó la comprensión de las taxonomías indígenas, lo que puede ocurrir en cuanto a la comparación de metodologías entre códigos visuales, míticos y lingüísticos.

Palavras chave

Arte; crítica de arte; código visual; experiencia; mito y rito

Introdução

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo aconteceu em 1978, em sequência das Bienais Nacionais. Essas edições da arte brasileira ocorriam nos anos pares da Fundação Bienal desde 1970. Essa única edição latino-americana trouxe em paralelo à sua Mostra Expositiva um Simpósio Internacional de Crítica de Arte. Esse Simpósio reuniu grandes estudiosos da área, tanto de países do continente como norte-americanos. Poderíamos afirmar que o mais interessante foi correlacionar os diversos debates em busca de uma identidade ou várias identidades (possíveis) ao continente latino-americano, ao longo dos quatro dias, divididos em três salas simultâneas. Segundo FATIO (2012), a pesquisa de Heloísa Fénelon fez parte das trinta e três teses apresentadas no Simpósio e relacionadas ao tema principal “Mito e Magia” da I Bienal Latino-Americana. Com o falecimento do Diretor Presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 1898-1977) conhecido como Ciccillo, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal trouxe ao público a intenção de uma bienal que praticasse a política de integração latino-americana e com o intuito de classificarem o índio, o africano, o euroasiático e o mestiço como “manifestações culturais de raças” como formação étnica latino-americana (CATÁLOGO, 1978, p.24). Essa Edição Latino-Americana veio a se tornar única no cenário continental por inúmeros fatores.

Heloísa Fénelon apresentou a tese intitulada *O Mundo dos Mehináku: Representações Visuais, Mito e Cerimonialismo*, que foi de extrema reflexão aos estudiosos brasileiros e latino-americanos presentes ao Simpósio, denotando sua capacidade lúcida e de extrema resiliência em relação às diferenças. Como parte dessa tese, Heloísa Fénelon demonstrou a taxinomia dos povos que vivem na região do Alto Xingu, em especial, o *Mehináku* e a metodologia de sua língua *aruak* com a simbologia em questão.

Com o artigo propomos compreender (pelo menos um pouco) as características estéticas da produção das artes tribais, suas relações com os elementos e o retorno decodificado do processo de produção dessas peças, ao promover essa interface em correlação ao nosso universo para o ressignificado de vida desse povo indígena. Para tanto, trouxemos autores que estudaram sua contribuição à área e nos auxiliaram a complementar sua trajetória.

Maria Heloísa Fénelon Costa (MT,1927-1996) foi artista plástica, pesquisadora, curadora, professora universitária e uma importante antropóloga. Na área acadêmica, Heloísa foi responsável por formar mais de quarenta estagiários, além de ser intendente pela criação de um projeto destinado a ampliar o espaço físico destinado à guarda, manuseio e classificação das coleções etnográficas brasileiras. Considera-se que sua contribuição foi o maior ganho para a Museologia.

Evidenciamos sua historiografia para compreendermos melhor sua tese apresentada ao Simpósio da I Bienal Latino-Americana e o respectivo legado.

Luiz de Castro Faria (São João da Barra,1913-2004) foi seu companheiro de vida e amigo, Mestre de várias gerações de professores e especialistas no campo da Antropologia. Castro Faria (2020) participou da última grande expedição etnográfica do século XX (Expedição à Serra do Norte) chefiada por Claude Lévi-Strauss, como representante do Museu Nacional e do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas (CFE), sendo sua presença obrigatória à época. Castro Faria citou que Heloísa exercia “uma forma simbólica de docência, talvez a mais produtiva de todas, sobretudo, em termos de exercício da prática, ou seja, do artesanato da produção acadêmica, que quase nunca é devidamente ressaltada” (FARIA, 1977, p.271). Castro Faria nos traz um outro relato sensível sobre a trajetória de ambos, ao comparar como era seu tipo de estudo e o quanto auxiliou à Heloísa a compreender

características importantes das artes tribais e aproximar os critérios tradicionais à uma estética firmada em cânones da chamada cultura ocidental. Detalhou seu trabalho a partir de peças produzidas de coleções etnográficas e arqueológicas do Museu Nacional. Comparou-as na observação direta da produção de obras. Identificou que não tínhamos os pressupostos necessários para avaliar as artes tribais e assim, era fundamental quebrar velhos preconceitos de julgar uma sociedade simples como homogênea. Mencionou: “Heloísa, sim, foi a pioneira na construção de uma nova Antropologia da Arte, fundamentada em observação participante, no colecionamento teoricamente esclarecido” (FARIA, op.cit., p.270).

Crenivaldo Veloso Jr. (Historiador e etnólogo do Museu Nacional desde 2009) participou no XXIX Simpósio Nacional de História (2017) e veio a mencionar que “Heloísa não foi a primeira a lançar esse enunciado, entretanto, foi fundamental na elaboração de uma proposição sobre o tema: A arte e o artista na sociedade Karajá” (VELOSO, 2017, p.2). Heloísa Fénelon iniciou sua pesquisa de campo com os índios *Karajá*, grupo local de Santa Izabel na ilha do Bananal, em pleno rio Araguaia, no final da década de 50. Veloso reforçou que depois dessa primeira pesquisa sobre os índios *Karajá*, Heloísa foi migrando e relacionando as etnias da bacia do Tocantins-Araguaia chegando ao Alto Xingu. Veloso Jr. explicou que através das reflexões de Heloísa Fénelon sobre a arte e a identidade, com suas experiências e confluências metodológicas e no viés da sua concepção de mundo, tornou-se possível validar e dar possíveis respostas aos mistérios analisados. Defendeu que sua intensa dedicação nos proporcionou poder olhar de uma forma ativa a cultura indígena e a reposicionar com empoderamento correto no contexto antropológico, artístico, social e etnográfico.

Auxiliou-nos a entender os processos do capital cultural e social e o quanto que esses movimentos de reconhecimento de ritos e produtos indígenas se alinharam ao estudo antropológico. Crenivaldo Veloso Jr. (2018) referenciou como Heloísa Fénelon atribuiu valor de arte às bonecas *Karajá* (fig.1), ao falar do artesanato acadêmico como exercício historiográfico sobre sua trajetória intelectual.

Figura 1 - Desenho de boneca da cerâmica Karajá (*Ritxoko*). Fonte: Instituto Socioambiental (ISA) *Whan, Chang. In: Karajá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2012. Crédito da imagem em: <https://site.tucumbrasil.com/wp-content/uploads/cache/remote/tucumbrasil-com/961057671.jpg> Acesso em: 3 nov. 2020.

Para o Simpósio da Bienal Latino-Americana, Heloísa Fénelon detalhou a concepção de mundo dos *Mehináku*, em que existe uma separação dos seres vivos. Explicou que entre “os dotados de vontade e os animados”, divididos em quatro classes principais, classificam-se: *Neunê* (pessoas), *Lakau-akâmana* (animais), *Papanê* (sobrenaturais) e *Áta* (vegetais) (COSTA, 1978b, p.1). Como pressuposto dessa divisão, reforçou a elaboração em espécies zoológicas e em espécies vegetais. Explicou que o pensamento indígena poderia ocorrer tanto à linguagem como ao mito e ao código visual. Valorizou dois termos: *táin* (pequeno) e *kumã* (outro parecido). Descreveu que ambos eram colocados após o conceito de determinado animal a fim de estabelecer uma nomeação, servindo para um outro animal que apresentasse semelhanças com o primeiro. Exemplificou espécies diferentes de tatu, chamadas *ukálu* e *ukálu-táin*. Indicou as que foram respectivamente denominadas de *uayúlu* (raposa) e *uyúlu-kumã* (cachorro doméstico). Citou que em alguns casos não ocorriam contradições quanto ao uso dos três diferentes códigos: o visual, o linguístico e o mítico.

Mais tarde, em outra publicação, Heloísa Fénelon (1982) veio a explicar as relações hierárquicas entre elementos da fauna que encontravam recursos de atribuir a posição central ou superior ao personagem mais importante da narrativa gráfico-pictórica. Justificou que esses códigos foram mobilizados para identificar o animal, porque havia certa congruência entre o termo que designava sua representação visual e as alusões míticas que sobre ele ocorriam. Em outras situações complementou que poderia haver também a discrepância entre a nominação da espécie e a imagem visual que dela se faz, tanto entre essas como em outras referências. Descreveu visualmente o *uáu* (lobo guará) como um “canídeo”, conforme foi possível avaliar pela consideração de um desenho livre. Esse desenho (fig. 2) foi elaborado por um índio *Mehináku* em 1970. A prancha mostra uma ave sobrenatural (bicéfala) rodeada de pássaros comuns. Esse sobrenatural tem tamanho maior que as outras, ocupando, ao mesmo tempo, a posição superior e a central.

Figura 2 - Desenhos do Alto Xingu: O Mundo dos *Mehináku*. Fonte: Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca FUNAI, 1982. Em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto09/FO-CX-09-556-89.PDF> Acesso em: 10 nov. 2020.

Sabe-se que esse e outros informantes indígenas insistiram em qualificá-lo como “parente da onça”. Como evidenciado pelo etnólogo Harald Schultz (Porto Alegre, 1909-1965) que, à época, foi funcionário para a recém-criada seção de Etnologia do

Museu Paulista.

Ele descreveu: “Ora, nos mitos o *uáu* é um “decepcionador sempre decepcionado” que, certa vez tentou passar pela onça e assumir a identidade desta, intento esse, que depois fracassou” (SCHULTZ, 1963, apud COSTA, 1978b, p.1).

Pesquisa relacionadas

Maria Heloísa Fénelon Costa nos evidenciou uma constante preocupação, ao longo de sua vida, em relação à cultura indígena e ao seu mundo simbólico. Presenteou-nos ao descrever os hábitos, relações interpessoais, projeções de ritos e mitos na vida diária desses povos indígenas.

Diversos autores relataram a honestidade intelectual da antropóloga sobre seu trabalho, ao referenciar todos os teóricos que sempre a auxiliaram em suas descobertas. Citaram contrapontos valiosos de sua pesquisa que poderiam, conseqüentemente, emergir sobre o objeto em questão, para provocar um debate ou uma investigação mais apurada. Heloísa Fénelon teve como objeto de estudo relacionar seu conhecimento à área de Antropologia como artista (participou na Mostra da I Edição Internacional da Bienal de São Paulo em 1951), ao trazer para a História o material simbólico desenhado pelos *Mehináku* como representações de seus repertórios.

Sua intensa pesquisa sobre os índios *Mehináku* foi uma demonstração coerente do que sempre acreditou e o porquê da sua constante busca. Entre essas investigações, Heloísa Fénelon foi aluna do curso do Museu do Índio, que veio a lhe proporcionar uma formação e vivência ímpar na área. Darcy Ribeiro (Montes Claros, 1922-1997) era o diretor da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e do Museu do Índio por ele criado em 1951. Como nos explicou Veloso Jr. (2018), o curso foi dividido em duas etapas. A primeira etapa do curso de Antropologia foi a oportunidade de formação para licenciados e objetivava os estudos teóricos e treinamentos específicos. Como prerrogativa, seriam capacitados para realizar pesquisas de observação direta e estarem aptos à segunda etapa. Em 1957 foi a segunda parte do curso sobre o estudo da arte tradicional indígena, tendo por eixo a cerâmica *Karajá*. A ideia era estudar os

três aspectos das relações e a vida dos índios dessa etnia. No total, o programa abrangeu quarenta conferências que foram realizadas no Museu do Índio entre março e novembro de 1956. Houve o estímulo de uma bolsa de remuneração mensal, a qual a antropóloga foi beneficiada. Heloísa Fénelon escreveu seu plano de pesquisa para o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC) com título *Arte Indígena Karajá* e apresentou (em síntese) os seguintes tópicos:

- 1) O papel do artista (a mulher *Karajá*) dentro da comunidade, onde a produção da cerâmica era uma atividade associada às mulheres; 2) As relações entre a expressão artística da mulher, do homem e do jovem *Karajá*. 3) As mudanças provocadas pelo contato com a sociedade neobrasileira. (COSTA, 1978a)

Veloso Jr. nos particularizou que a segunda parte do curso foi propiciar aos estagiários uma pesquisa de campo, pelo tempo mínimo de três meses e com uma bolsa remunerada (valor correspondente a seis vezes maior que a primeira etapa). O financiamento foi feito pela Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior (CAPES), cujo Secretário Geral na época foi Anísio Teixeira. Como Castro Faria explicou:

Nesse retomo, a artista já assumira outra identidade: era uma antropóloga especializada em artes tribais e senhora de um patrimônio notável, constituído de numerosos trabalhos de campo e de coleções raras de peças de arte, recolhidas nas tribos que visitava repetidamente (FARIA, 1977, p.268).

Sabemos que em meados do século XX, autores como Darcy Ribeiro, sua esposa Berta Ribeiro (Romenia/Beltz, 1924-1997) e Luiz de Castro Faria se dedicaram intensamente a esses estudos. Com sua notoriedade pública, Darcy Ribeiro teve suas ideias (*a posteriori*) influenciando vários estudiosos brasileiros e latino-americanos. Darcy também esteve presente ao Simpósio da I Bienal Latino-Americana, com uma tese riquíssima. Destacou-se por seu trabalho em defesa da causa indígena.

A Antropologia Brasileira voltava-se, portanto, às artes tradicionais da cultura de raiz, sendo que Berta Ribeiro (1986, pp.239-264) viria a se tornar também autoridade em cultura material e imaterial dos povos indígenas do Brasil. Berta aprofundou sua pesquisa se especializando em Etnologia Indígena e dentro dessa, com especificidades em arte, artesanato e tecnologia.

Algumas considerações

Em seus estudos sobre *Mehináku*, mostrou-nos a divisão da fauna regional que segundo a morfologia apresentava características como hábitos alimentares, lugares de habitação, entre outros aspectos. Foi possível ter uma noção da precisão por conta dos inúmeros desenhos (espontâneos) coletados por Heloísa entre os anos de 1961 a 1978.

Ensinou-nos que o pensamento indígena, ao considerar os animais, tomava caminhos semelhantes aos que palmilhariam o naturalismo ocidental. Evidenciou que, em outras ocasiões, o mito (atualizado através do ritual) agrupava animais de modo a parecer heterogêneo.

A autora também citou sobre os animais reunidos para as festas, personificados pelos homens da aldeia, como a raposa, o tatu, o morcego, o tamanduá, o beija-flor e um parecido com o grilo (invertebrado pequeno). Esses animais foram todos julgados como “comedores”. Por outro lado, a morfologia de hábitos de alguns, habilitou-os a simbolizar a sexualidade masculina. Exemplificou o tatu como “um bicho que penetrava na terra e nela se escondia em tocas” e numerou as características sobre o tamanduá, o beija-flor, por apresentarem “língua cumprida, longo focinho e bico muito alongado” (COSTA, 1978b, p.2). Heloísa detalhou que durante a festa ocorria a personificação do sobrenatural e/ou de animais que lhe estavam associados

Em sua tese da Universidade de Brasília (UNB) a qual veio a ser publicada em 1988, Heloísa aprofundou mais os tópicos que abordara em 1978, ao explicar a realização das festas incluídas no ciclo do *pequi*, fruto tido como “proporcionador da fertilidade”. O mito sobre a origem desse fruto representava a sexualidade humana e conta como esse veio a se transformar em um fruto que possibilitava às mulheres que o ingerissem a engravidar. Segundo o mito, apresentava o morcego como o mais antigo antepassado da humanidade e sua importância no ritual (fig.3) pelo papel que desempenhava de genitor na origem dos homens, ao ter o hábito de ser um chupador de sangue, ao menos, em algumas espécies. Isso veio a validar o fato análogo e comparativo ao defloramento, portanto, dessa situação poderiam surgir “rebentos”. Evidenciou que com o sangue era possível colorir de vermelho as aves e outros animais também da

fauna regional. Em razão desses diversos motivos, o morcego tornou-se símbolo da atividade sexual masculina.

Figura 3 - Dança de *Aluá* (morcego) no decorrer na festa do *pequi*. Índios *Mehináku*. Coleção: Maria Heloísa Fénelon Costa /1978. Artista: Iozé - 20 anos. Técnica: Guache sobre papel. Acervo do Setor de Etnologia (Museu Nacional). Foto: Mirthis Luiza, 2003. 33 cm x 24 cm. Fonte: PACHECO, 2015, p.129.

Levantou-se outra polêmica, em que o morcego poderia ainda ser considerado um animal ambíguo, em virtude de suas características estranhas. Os informantes indígenas hesitavam em categorizá-lo. Exemplificou o caso da união entre os primeiros antepassados que, segundo sua narrativa, havia outro mito do morcego que conseguia até retirar os órgãos sexuais de uma mulher. Apresentou-nos “o morcego grande, antropomorfo, *alúa-kumã* e a filha do jatobá” (COSTA, 1978b, p.2).

Segundo Pacheco (2015, p.128), as cores preta e branca (nos desenhos) estabelecem contrastes e são usadas para representar o grafismo morcego (*aluá-tapaca*) na pintura corporal e nos objetos de cultura material. E mais, como Heloísa, detalhou-nos a “Dança de *Aluá*” (morcego), no decorrer da festa do *pequi*, ao ressignificar que as imagens passadas para o papel, revelam-se como a descoberta de um mundo invisível, pautado sobre doenças, morte e sonho, como interpretação visual indígena (PACHECO, 2015, p.71). E nesse sentido, Heloísa Fénelon evidenciou como alguns índios classificaram o morcego como *papañê-mâna* (animal terrestre e mamífero) e outros ressaltaram dúvidas quanto à sua classificação adequada, optando pela sua inclusão

entre os *Papañê* (os sobrenaturais). Heloísa explicou que esses últimos códigos ocorreriam igualmente aos peixes e às aves. Complementou que mesmo no sentido de ser colocado entre os animais, havia uma posição especial entre eles que deveria ser observada. A área ocupava lugares intermediários do espaço e era subdividida entre as aves de voo baixo e as aves de voo alto. Esses animais além de serem seres antropomórficos e de estranha aparência, distinguiam-se da humanidade normal.

Houve outra citação correlacionada ao trabalho de Heloísa Fénelon, da antropóloga britânica Mary Douglas (Sanremo, 1921-2007), considerada uma das mais famosas e produtiva pesquisadora da segunda metade do século XX, ao abranger temas dos mais variados em seus estudos, como: Antigo Testamento, estudos ambientais e econômicos, estudo da sociedade de consumo, entre outros, no intuito de nutrir importantes *insights* dentro de perspectivas mais ousadas. Citou:

Seria um animal até certo ponto inclassificável porque é heteróclito na morfologia e nos costumes, parecendo aos olhos dos *Mehináku*, idênticas às espécies frugívoras e insetívoras, incluindo aí os vampiros. Segundo o autor, todos comeriam pequi e chupariam sangue. (DOUGLAS, 1967 apud COSTA, 1978b, p.2-3)

Os sobrenaturais foram classificados sem cultura ou de cultura rudimentar. Enalteceu que no mito se falava de um tempo em que certos animais e sobrenaturais dispuseram dos bens da cultura, depois que se perderam para o homem. Entre os mamíferos sobrenaturais, contava-se a *euéze-kumã* (grande ariranha sobrenatural) que causava pânico.

Segundo o código linguístico, creditava-se a isso ao fato de partilharem as classes de seres de vontade própria e de sentimentos que se aproximavam do homem (COSTA, 1978b, p.2). Heloísa Fénelon justificou que esses seres se afastaram pelos hábitos alimentares e porque sempre foram, claramente, habitantes da natureza. Heloísa exemplificou o *uáu* (guará) e o *Njamalû* (ente antropomórfico de grandes orelhas) como morador das árvores da floresta e afirmou que quando o homem, por sua vez, os despojou, expulsou-os para a mata. Mencionou que “a mitologia se referiu sempre aos mamíferos quando se tratava de mostrar animais que falassem e competissem com os homens, embora, pudesse ocorrer algumas poucas exceções” (COSTA, 1978b, p.3).

Ao falar sobre os rituais *Mehináku* e de outras tribos do Alto Xingu, Heloísa valorizou

que, muitas vezes, poderiam se referir aos sobrenaturais “zoomorfos, antropomorfos ou antropozoomorfos”, por ocasionarem uma doença e depois serem curados através da mediação do Pajé. Esclareceu que o doente curado se comprometia a celebrar a festa desse sobrenatural que lhe consentia em restituir a sua saúde. Testemunhamos como os ritos tribais surgiam na transposição do desenho para a cerâmica e em outros tipos de artesanato da cultura de raiz, em especial, aquilo que mais sagrado era honrado nas festas. Enalteceu que esses padrões “tipo cobra” seriam realizados em um estilo de transição, entre aqueles dos motivos geométricos e os das esculturas naturalistas de barro.

Heloísa Fénelon alinhou sua perspectiva de artista ao tema e desenvolveu uma análise específica, por estar inserida no contexto local. Relacionou e compreendeu os desenhos indígenas por observação direta e comparada aos cânones acadêmicos, ao mesmo tempo em que instruía aos estagiários, exercia a etnografia e ensinava como praticá-la.

A autora explicou que as casas do Alto Xingu recebiam esculturas de barro de caráter naturalista, modeladas sobre o chão que retratavam homens, tracajás, cobras, jacarés. Complementou que os postes centrais de sustentação deveriam ter a pintura de cobras, em estilo semelhante ao da pintura corporal masculina. Isso explicaria a atribuição de características humanas à casa de moradia. Em seus estudos considerou alguns aspectos dos valores estéticos, tanto dos anos iniciais de sua formação com os índios *Karajá*, na Bacia Tocantins-Araguaia, quanto os dessas tribos do Alto Xingu, em especial as dos *Mehináku*. Ao apresentar a taxinomia dos povos *Mehináku* e os estudos das diversas famílias linguísticas portadoras de uma cultura, identificou um pareamento relativamente homogêneo. Verificou espaços onde poderia coletar material e desenhos indígenas que se tornaram de grande valia para a nossa historiografia. Como pronunciado, segundo a autora: “*Karajá*, *Macro-jê*, no Araguaia e *Mehináku*, *Aruak*, no Xingu”. Afirmou:

Para chegar ao entendimento das taxinomias indígenas é necessário proceder à investigação dos paralelismos, pontos de encontros e desencontros, que podem ocorrer quanto há a comparação entre os códigos (...). E esses constituem ocasiões privilegiadas de observação, aquelas de desempenho dos rituais indígenas (COSTA, 1978b, p.4).

Ao falar em especial sobre as artes tribais tradicionais e referenciar o estudo das representações dos *Mehináku* observamos, pela primeira vez em pesquisa, que a autora mencionou as questões de gênero e idade de seus agentes.

Segundo Castro Faria (1977), os trabalhos de campo de Heloísa Fénelon proporcionaram a oportunidade de reunir boas coleções acompanhadas de registros cuidadosos. Heloísa analisou que o código visual condicionou diferentes tipos de representações, de acordo com o material em que o animal aparecia. Os motivos geométricos designados, segundo os nomes de certos animais ou de partes de seus corpos, tornaram-se aplicáveis também ao artesanato de madeira (fig.4).

Figura 4 - Arte Étnica/ Tribo *Mehináku*: onças pintadas elaboradas em madeira, policromada com pigmentos naturais. Xingu. Mato Grosso. Século XX.

Fonte: https://i0.wp.com/galeriabrasiliana.com.br/galeria2017/wp-content/uploads/2017/05/oncas_mehinaku.jpg Acesso em: 15 nov. 2020.

Brindou-nos com uma das facetas da mitologia indígena dessa região do mundo e o empoderamento dos códigos visuais para a representação dos animais nos rituais, estabelecidos por esses povos das florestas. Valorizou sempre o trabalho de campo, ao dar voz às etnias por meio da curadoria de diversas exposições antropológicas. Fez ressoar as pesquisas de outros brasileiros sobre as questões étnicas do nosso povo.

Heloísa Fénelon exemplificou bancos e máscaras, pás para virar “beijus” (mandioca) e

outros. Confirmou que o animal poderia ser figurado de modo naturalista, ao se tratar de cerâmica zoomorfa (fig. 5).

Figura 5 - Arte Étnica/ Tribo *Mehináku*: Máscara *Quapan* (Cerâmica zoomorfa). Xingu - MT. Século XX. Coleção iande.art.br. Crédito de imagem: <https://i.pinimg.com/originals/86/db/4c/86db4c482819dc6da3f33bc6cc532439.jpg> Acesso em: 23 nov. 2020.

Em síntese, o trabalho elaborado por Heloísa Fénelon apresentou a produção de conhecimento sobre a arte *Karajá* do Tocantins, a representação visual entre os *Mehináku* do Alto Xingu, somado às atividades de ensino, a formação de estagiários e aos alunos de orientação de pesquisa que desempenharam papel admirável na formação da área. Segundo Salzano (2009), representante do Departamento de Genética (Instituto de Biociências da UFRGS), “a Antropologia em seus primórdios foi basicamente interdisciplinar e integradora”. Relatou que a contribuição de Heloísa Fénelon, em conceder valores estéticos imbuídos de uma pesquisa ímpar sobre a nossa

mitologia além de somar à área de Antropologia, tornou-se um legado museológico sobre o patrimônio indígena.

Sua valiosa pesquisa alinhada ao campo da Antropologia da Arte no Brasil (AAB) desencadeou, portanto, a oportunidade de termos os registros de saberes associados aos modos de fazer, às chamadas *ritxokoo*, patenteados como patrimônio imaterial da cultura brasileira pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2012.

Observamos que não foi apenas um curso na trajetória de Heloísa Fénelon e sim, uma possibilidade para se descobrir em um outro mundo e, ao se apropriar de sua ótica estética, pôs em andamento vários processos de aproximação entre as respectivas áreas. Trata-se, assim, de uma pesquisa antropológica que estimulou novas reflexões críticas e ideias para o futuro que queremos para as poucas etnias sobreviventes no século XXI. As publicações, relacionadas à sua tese apresentada ao Simpósio em 1978, foram frutos de muita pesquisa e dedicação. Heloísa Fénelon empunhou um novo estigma sobre as experiências das artes tradicionais das culturas indígenas. Esses processos reflexionaram e interligaram o pensar e o sentir da cultura visual, com seus ritos e decodificações simbólicas dos animais, que para o embasamento da cultura indígena foram sempre sagrados.

Mostrou-nos a capacidade de coabitar (ao mesmo tempo) o conhecimento em dois mundos, tanto o acadêmico como o da “floresta”. Propôs desafios de interpretação e transposição de saberes que embora permanecessem polêmicos no contexto ocidental artístico, presenteia-nos com o reconhecimento de um riquíssimo material com identidade nacional e próprio desses povos da floresta. E mais, segundo Veloso (2019, p. 87), as fichas catalográficas individuais elaboradas por Heloísa Fénelon para a coleção de oitenta e quatro objetos *Karajá* (inseridas em 1960) não foram atingidas pelo incêndio em 2018: “Estavam fora do Museu Nacional, em processo de digitalização”. Verificam-se aqui valores de cooperação e coletividade que caminham de mãos juntas frente a um capitalismo esmagador e sem vínculos de reciprocidade com a História e ancestralidade de povos que aqui anteriormente habitaram. Torna-se urgente, portanto, propôr uma análise mais severa e não de cunho político, à respeito da produção das artes tribais nesse contexto de construção e miscigenação do urbano

com o rural na atualidade. Enfatiza-se que diante de tais desafios (evidenciados já no século passado) deveríamos ter a obrigação de trazer esses saberes para os bancos da escola e enaltecer tais culturas em seu valor simbólico mais positivo. A cultura e os códigos visuais precisam ser preservados, mantidos como um patrimônio ímpar de tantas etnias que já viveram e poucas ainda sobrevivem em nosso território. Importante ressaltar a extensão desse legado amplo e estendido aos materiais acadêmicos (principalmente os das escolas) como valor agregado à nossa cultura brasileira tão empobrecida de significados ancestrais. O ensino das artes visuais e o da cultura tradicional indígena deveriam caminhar lado a lado na formação educacional infanto-juvenil. Precisamos avaliar o que queremos que as nossas crianças e jovens valorizem, com a real possibilidade de aprender e saber diferenciar o que é próprio da nossa cultura, o que nos faz especiais, mestiços e miscigenados (com orgulho), além do que nos faz semelhantes e homogeneizados diante das culturas globalizadas.

Com o deslocamento desses povos da floresta para os espaços inóspitos e sem vínculos de suas tradições, em meio a um Brasil que se diz pós-contemporâneo, observamos que vigora uma mentalidade de crenças de subserviência remanescente de nossa colonização e subjugação. Sinaliza-se o quanto certas produções artesanais (artesanato da cultura de raiz) ficaram à mercê de modismos e perderam o vínculo correto de categorização, tornando-se expressões marginais sem autoria, não eletizadas, como assinalado por alguns autores.

A pós-contemporaneidade traça a arte e seus códigos como fomento e pesquisa da qualidade emocional e psíquica (psicossocial) do homem urbano. Voltemos, portanto, aos desígnios intrínsecos de associar arte, cultura (saberes), meio ambiente e a vida laboral aos valores mais singelos desse homem em distanciamento social por conta de uma pandemia mundial em 2020. Como os povos da floresta, necessitamos que esse “pajé” nos decodifique novamente e nos traduza o que é realmente essencial.

Referências

- CATÁLOGO, Geral. *I Bienal Latino-Americana* (1978). São Paulo: Cart Color, 1978, 246p.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon. *A arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Tese apresentada ao concurso de livre docência na cadeira de História de Arte da Escola de Belas Artes, 1968.
- _____. *A arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasília: FUNAI, 1978a.
- _____. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1, (1951). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80043/1a-bienal-internacional-de-sao-paulo>>. Acesso em: 28 de Set. 2020. **Verbetes da Enciclopédia**. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- _____. *O Mundo dos Mehináku: Representações Visuais, Mito e Cerimonialismo*. In: LIVRO: Simpósio v.2. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1978, 4f. (Tese apresentada para o Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo – 1978b).
- _____. *O Mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UnB, 1988. 160f. Tese apresentada ao concurso para provimento do cargo de professor Titular da UFRJ, Departamento de Antropologia do Museu Nacional (Brasília: Ed. UnB, CNPq, Rio de Janeiro: UFRJ, 1988).
- _____. *O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku*. In: RIBEIRO, Berta G. (Coord.). **Arte índia**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986 (Suma Etnológica Brasileira, 3).
- _____. *Desenhos do Alto Xingu*. In: **Revista Bimestral de Arte**. Rio de Janeiro: Biblioteca Funai, 1982. Em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto09/FO-CX-09-556-89.PDF> Acesso 5 de maio 2020.
- DOUGLAS, Mary. *Mary Douglas: Uma Biografia Intelectual* (resumo). Disponível em: <https://www.emartinsfontes.com.br/mary-douglas-uma-biografia-intelectual-p62725/> Acesso em 21 nov.2019.
- FARIA, Luís de Castro. *Antropologia: escritos exumados*. 1ª ed. Niterói/RJ: Editora Eduff, 1977.
- FATIO, Carla F. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil*. Orientador: Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: 2012. 547f. Tese (Doutorado) – Programa de Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PACHECO, Ana Paula Soares. *A arte através do tempo: uma análise iconográfica dos desenhos xinguanos* /Ana Paula Soares Pacheco- Cruz das Almas/BA: UFRB, 166 p., 2015.

SALZANO, F.M. *A antropologia no Brasil: é a interdisciplinaridade possível?* **Revista de Antropologia** - Amazônica da Universidade Federal do Pará, v. 1, n. 1 (2009).

Disponível em:

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/133/197> Acesso em: 27 de maio 2020.

SCHULTZ, H. *Hombu: La vie des indiens dans la jungle brésilienne*. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris Editora, 1963. In: COSTA, H. Fénelon, 1978.

VELOSO JUNIOR, Crenivaldo Regis. *Notas sobre trabalho de campo e colecionamento de Heloísa Fénelon para o Museu Nacional entre 1957 e 1960*. UNIRIO/ Museu Nacional. Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência, Número 18, Setembro de 2018. Disponível em:

https://www.sbh.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1055 Acesso em 10 de abr.2020.

____. *O artesanato da produção acadêmica: exercício historiográfico sobre a trajetória intelectual de Heloísa Fénelon*. In: **Anais** do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. UnB, Brasília, Julho, 2017. Disponível em:

https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1491429722_ARQUIVO_Texto_ANPUH_2017.pdf Acesso em 28 de abr.2020.

____. *O destino das coisas e o Museu Nacional*. **Revista Ventilando Acervos**, vol. especial nº 1, Florianópolis, set 2019, pp.71-89. Disponível em:

<https://independent.academia.edu/CrenivaldoRegisVelosoJunior> Acesso em 12 de dez.2020.