



ETNOARQUEOLOGIA E GRAFISMOS INDÍGENAS: PERSPECTIVAS E EQUÍVOCOS

*Leonardo Tomé de Souza*¹

*Ligia Marina de Moraes Montagna*²

RESUMO: O patrimônio arqueológico em suas diversas formas de expressão, apesar de ilusoriamente transparecer um caráter estático e inerte, não escapa aos embates, apropriações e conflitos inerentes às culturas. No âmbito de uma representação mais democrática e dos direitos humanos indígenas, determinadas narrativas arqueológicas - ou a ausência delas - podem não só erodir possibilidades de autoafirmação identitárias, mas também perpetuar eixos históricos de subordinação e exclusão. Neste trabalho, ao analisarmos a produção e o consumo dos grafismos indígenas - atuais e passados, explorando questões relacionadas aos diferentes contextos envolvidos, aplica-se uma associação entre narrativas arqueológicas, performances culturais e visualidades. O objetivo é a desconstrução de eixos históricos de subordinação e exclusão presentes na interpretação arqueológica, gerando dados que possam contribuir na luta pela manutenção e/ou obtenção de direitos dos povos indígenas atuais, principalmente em relação ao passado.

Palavras-Chave: Etnoarqueologia; Grafismos Indígenas; Equívocos.

ETNOARQUEOLOGIA: EXCLUSÕES E CONFLITOS

O patrimônio arqueológico está manifesto sob diferentes formas de expressão material que podem estar em associação: pinturas; gravuras; artefatos; esqueletos humanos; elementos paisagísticos, faunísticos, vegetais e minerais. Os sítios arqueológicos 'Toca do Alto do Capim' e 'Toca do Enoque', localizados no Parque Nacional Serra das Confusões no Sudeste piauiense,

¹ Bacharel em Arqueologia e Preservação Patrimonial pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Mestre em Arqueologia pelo Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (UFG).

² Graduanda do curso de Artes Visuais na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).



constituem um exemplo deste tipo de associação (**Figura 01, 02 e 03**). Em 2008 e 2009 ocorreram escavações arqueológicas nos dois sítios, sob a coordenação da Fundação Museu do Homem Americano. Os sítios foram escavados de modo intensivo, sendo extraído todo o material arqueológico que estava na Toca do Alto do Capim, e grande parte do presente na Toca do Enoque, revelando ricos contextos funerários associados a pinturas e gravuras rupestres.

Porém estes fenômenos gráficos (pinturas e gravuras), apesar de serem a principal referência arqueológica a orientar o início das pesquisas nestes sítios, no decorrer das publicações geraram apenas dados descritivos e classificatórios³, em detrimento dos aspectos interpretativos, simbólicos ou representativos destas ‘visualidades’ (Ver GUIDON e LUZ, 2009, p. 118; PIVETTA, 2009, p. 60; FAURE et al 2011, p. 291; SILVA e FONTES, 2014, págs. 102 e 103; LUZ, 2014, págs. 15, 64, 66, 68, 74, 102, 103, 112 e 226).

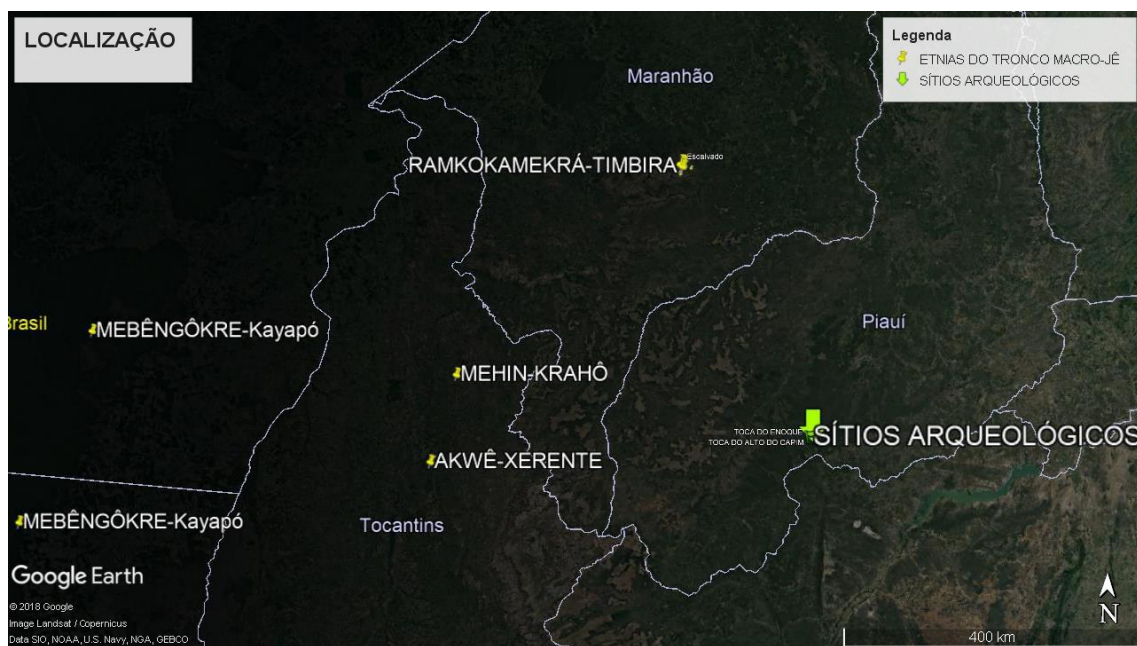


Figura 01 – Localização dos sítios arqueológicos Toca do Enoque e Toca do Alto do Capim (Sudeste piauiense) em relação a diferentes etnias do tronco Macro-Jê (Territórios Indígenas Canela, Krahô, Xerente e Kaiapó) situadas em estados vizinhos. **Fonte:** Google Earth™, 2019.

³ “Suas paredes e o teto são cobertos por pinturas, a maioria composta de grafismos puros, feitos sobretudo com linhas retas e, em alguns casos, apresentando formas circulares. ‘Cerca de 80% das pinturas são geométricas e 20% envolvem figuras humanas e de animais” (PIVETTA, 2009, p. 60). “A maioria das figuras são grafismos puros, representando diversas formas geométricas, que na maioria das vezes compõem conjuntos de linhas em direções variadas, as figuras antropomorfas e zoomorfas são raras, predominado, portanto os grafismos da tradição Geométrica” (LUZ, 2014, p. 112). “A caverna possui pinturas na cor vermelha. A forma dos grafismos é em sua maioria geométrica, apresentando algumas representações zoomórficas” (SILVA e FONTES, 2014, p. 102).



Figura 02 - Primeira intervenção realizada em 2008 no sítio Toca do Enoque, visando encontrar vestígios que pudessem datar as pinturas e verificar o potencial arqueológico do sítio. Os grafismos são o principal indicativo para o início das pesquisas. **Fonte:** LUZ, 2014, p. 69.

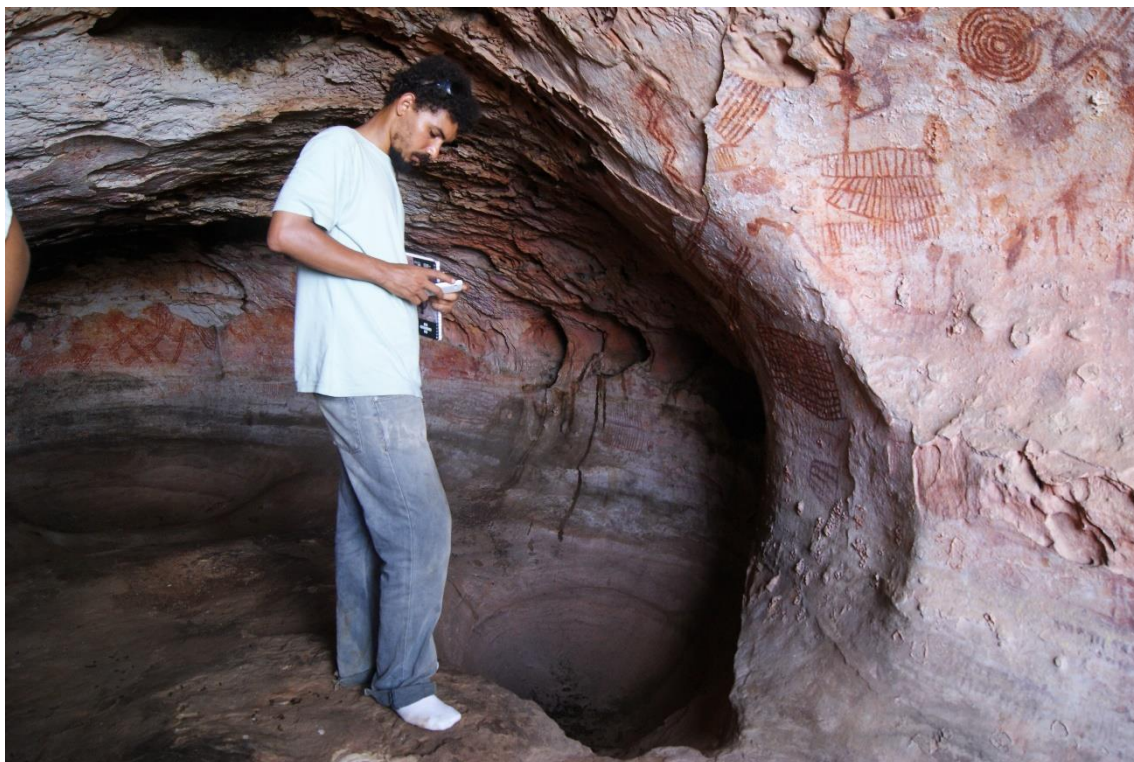


Figura 03 – Vista do interior do sítio arqueológico Toca do Alto do capim, totalmente escavado e repleto de grafismos parietais. **Foto:** José Nicodemos Chagas Junior, 2013.



Etnoarqueólogos no mundo moderno devem ir além da descrição do passado, lembrando-se sempre que ao investigar o mundo moderno estão investigando o próprio mundo, onde elementos sociais da história pós contato no contexto brasileiro, como a expropriação das terras indígenas, o etnocídio, o racismo e a escravidão, assim como as relações de gênero e classe, são fatos latentes e atuantes em nosso mundo atual (ORSER, 2006, p. 290).

Como exemplo da perpetuação destes eixos de subordinação e exclusão na paisagem, atualmente o Piauí é o único estado brasileiro onde não existe nenhum Território Indígena, apesar das 2.944 pessoas identificadas pelo censo do IBGE em 2010. No município de Caracol-PI⁴, nenhuma pessoa se reconheceu como indígena (IBGE, 2011). Aqui temos a consequência do etnocídio, que ainda continua presente na *paisagem e memória local*⁵, gerando marginalização e exclusão social, atuando de forma negativa nas memórias *retrospectivas e prospectivas*⁶ (HOLTORF e WILLIAMS, 2006, p. 252) dos habitantes locais. Diante do livro de William Palha Dias (2003; **Figura 04**), principal referência da história de Caracol desde 1959 e ainda replicada nas escolas da região, é fácil perceber como memórias retrospectivas e prospectivas em relação aos povos indígenas e sua ancestralidade na região (**Figura 05**) são manifestadas e entendidas: memória retrospectiva = o indígena foi morto, extinto e exterminado; memória prospectiva: se você se afirmar como indígena, terá o mesmo destino.

⁴ O Parque Nacional Serra das Confusões abarca o território de vários municípios, dentre eles Caracol, onde estão situados os sítios arqueológicos Toca do Alto do Capim e Toca do Enoque.

⁵ Neste trabalho assumimos os conceitos de 'paisagem' e 'memória' explicitados por Holtorf e Willians (2006, p. 235): "Por memória, nos referimos à conceituação cada vez mais comum da 'memória social' como representações coletivas do passado e práticas sociais associadas, em vez de lembranças pessoais. Por paisagem nos referimos aos ambientes habitados ou percebidos pelas comunidades humanas no passado e no presente, incorporando elementos naturais e artificiais".

⁶ Ressaltando que embora sejam teoricamente distintas, Holtorf e Willians (Ibid., p. 252) destacam que *memórias retrospectivas* e *memórias prospectivas* frequentemente são manifestas em combinação em determinados contextos e paisagens. Para Holtorf e Willians (Ibid., p. 238 e 244) memórias retrospectivas "...criam o passado em lugares particulares e através de certas práticas sociais", enquanto memórias prospectivas são "... o que aqueles reinos criadores de memória pretendem para o futuro". Um dos exemplos desta combinação na paisagem seriam as Igrejas e seus arredores, simultaneamente locais de comemoração que evocam o passado construindo uma "aspiração" da vida após a morte (Ibid., p. 253). De modo semelhante a presença dos mortos na paisagem também gera "aspirações prospectivas futuras", e evocações retrospectivas do passado. Outros exemplos seriam os memoriais de guerra. Construídos com diferentes memórias prospectivas, muitos acabaram contribuindo com o culto nacional de soldados mortos, "... glorificando a morte em nome da nação ...efetivamente tentativas de criar elementos na paisagem que evocam uma versão particular de um passado - futuro" (Ibid., p. 244).

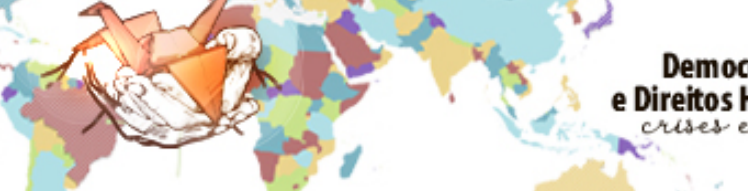


Figura 04 – Capa do livro “Caracol na História do Piauí”, retratando o massacre dos indígenas em exaltação à imagem do bandeirante, ao modo ‘paulista’. Fonte: DIAS, 2003.

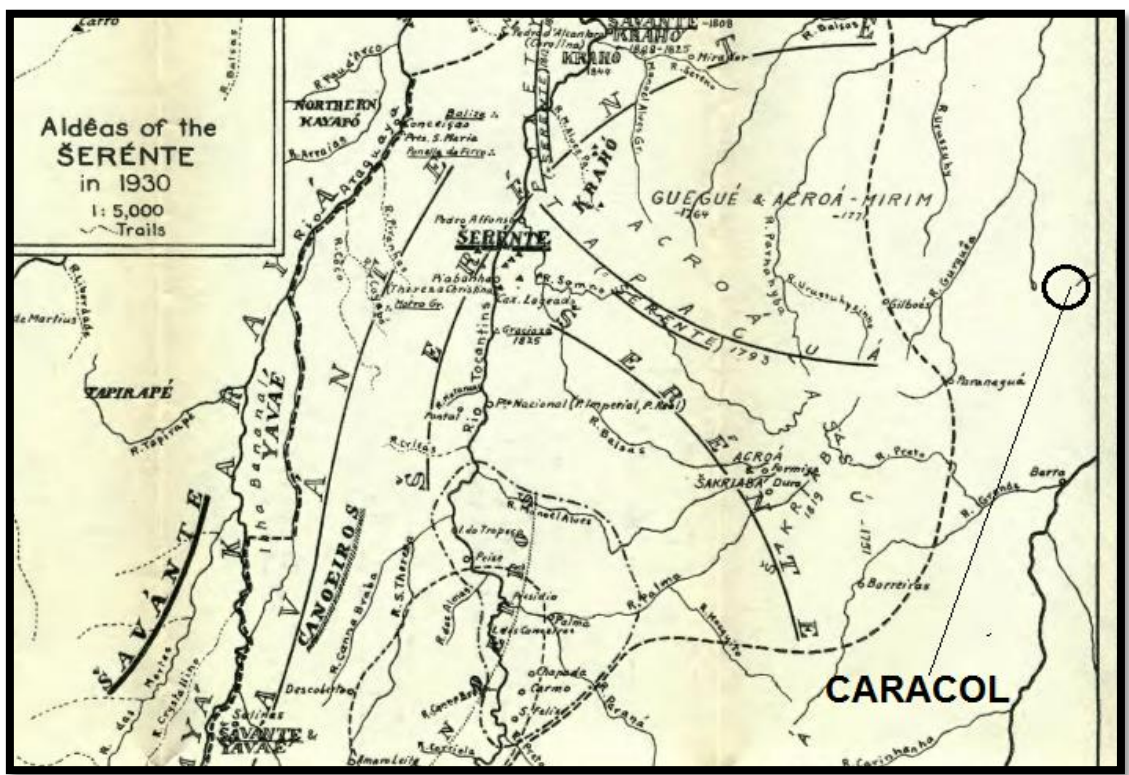


Figura 05 - Parte do “MAP OF HISTORIC LOCATIONS OF THE SAVANTE - SERENTE IN EAST CENTRAL BRAZIL” (‘Caracol’ acréscimo nosso). Fonte: NIMUENDAJU, 1942; p. 129.



À primeira vista, ou sob óticas ortodoxas e tradicionais, os grafismos da Toca do Enoque e da Toca do Alto do Capim podem nos remeter a impressão de algo estático, inteligível, inerte, distante no tempo e no espaço. Porém, sob perspectivas alternativas, percebemos que tais elementos arqueológicos não fogem aos embates, apropriações, conflitos e dinamicidades inerentes às culturas.

Segundo Benjamin Abdala (2004, p. 125) o conceito ocidental de cultura é tradicionalmente entendido de forma estática, essencialista, homogênea e fechada em um conjunto de “conteúdos canônicos”. Este é o conceito observado nas obras de Guidon e Luz (2009), Faure et al (2011), Luz (2014) e Silva e Fontes (2014) em relação aos grafismos. Em oposição a tal perspectiva, Abdala Júnior (2004, p. 125) propõe que o conceito de cultura deva ser captado como incompleto de significação e valores, enquanto produção e criação dinâmica e desigual, resultado, em grande parte, de práticas não mensuráveis manifestadas durante o ato de “sobrevivência natural”. Dentro desta perspectiva pós-colonial a cultura passa a ser entendida como algo híbrido, dinâmico, sob constante transformação, muitas vezes conflituosas.

Neste sentido, observamos que há nas pesquisas já realizadas nos sítios em foco uma relativa (1) dissociação entre o contexto arqueológico e os registros gráficos, bem como uma (2) lacuna no que se refere à não utilização da informação etnográfica e etnohistórica regional. No âmbito arqueológico estes dois pontos identificados podem gerar sérios problemas na interpretação dos dados. No âmbito de uma representação mais democrática dos direitos humanos indígenas, narrativas arqueológicas que perpetuem os pontos mencionados acima, no nosso entendimento, podem não só erodir possibilidades de autoafirmação identitárias, mas também perpetuar eixos de subordinação e exclusão. Para Holtorf e Willians (2006, p. 253; tradução nossa) qualquer estudo que vise recordar o passado na paisagem, deve ter por orientação os seguintes questionamentos:

Quem se beneficia em cada caso? Quem está em desvantagem? São interesses que afetam qualquer pessoa, ou apenas os diretamente envolvidos? As relações de poder são trabalhadas, e todas as pessoas que são representadas, ou evocadas, tem sido adequadamente consultadas e ouvidas?.



ETNOARQUEOLOGIA: PERSPECTIVAS

De certo modo, podemos entender a prática da Arqueologia Sul-Americana como sendo o 'tempo passado' da Antropologia cultural ou social. Desta última se originam dois importantes ramos: a etnografia, que estuda diretamente as culturas vivas individualmente, e a etnologia, que compara estas culturas utilizando a evidência ou o dado etnográfico. Neste meandro de disciplinas e subdisciplinas situa-se a *etnoarqueologia* (RENFREW; BAHN, 1998, p. 09).

Atualmente os estudos etnoarqueológicos, em sua grande maioria, utilizam duas formas distintas de abordagem que geram resultados diferentes. Parte destes estudos segue pelo viés da relação entre o estático e o dinâmico, focando em problemas arqueológicos concretos, principalmente nos registros arqueológicos de grupos paleolíticos do passado. Estes estudos são definidos de modo geral por "arqueologia comportamental". Na outra parte dos estudos etnoarqueológicos, denominados "estudos de cultura material", o foco recai sobre os significados simbólicos da cultura material, estes são explorados com ênfase no presente e no passado recente (JOHNSON, 2000, p. 88-89).

Nicholas David (2002, p. 28) afirma que um dos principais objetivos da etnoarqueologia é o de fornecer *ligações* entre o presente e o passado, possibilitando a ampliação dos campos descritivos e interpretativos dos contextos arqueológicos e etnográficos, produzindo melhores *analogias*, em um processo de *mão dupla*. Para David (ibid, p. 29) a analogia é uma forma de inferência indutiva. Portanto *inferências analógicas* são *ampliativas*, pois afirmam a existência de similaridades mais amplas em suas conclusões do que foi estabelecido em suas premissas, sendo assim, são passíveis de erro. Porém, ainda em acordo com David (2002, p. 32): "... mesmo que a analogia seja potencialmente enganosa, ela é, de fato, indispensável.". Para Politis (2010, p. 82), a força da argumentação analógica reside na captação da variação das condições (contextos) culturais (tecno-econômicas, sociais e ideacionais) da produção material, procurando identificar esta variação no registro arqueológico. Gonzáles Ruibal (2003 apud POLITIS, 2010, p. 80) reconhecendo a situação política colonial/neocolonial da etnoarqueologia praticada na América do Sul, define esta como o estudo arqueológico de sociedades pré-industriais, com o



objetivo de produzir uma arqueologia mais crítica e menos eurocêntrica e tendenciosa culturalmente, gerando ideias que promovam o debate arqueológico e contribuam para o conhecimento das sociedades com as quais trabalhamos, considerando suas tradições, ideias e perspectivas.

Com uma argumentação antropológica muito próxima a etnoarqueológica desenvolvida por David (2002), Politis (2010) e Gonzáles Ruibal (2003), Viveiros de Castro (2004) sustenta que a comparação não é apenas o instrumento primário de análise da antropologia, é também seu contexto e matéria-prima pois, como sugere Marilyn Strathern, (1992, p. 47 apud VIVEIROS DE CASTRO, *Ibid.*, p. 02), “... a cultura consiste no modo pelo qual as pessoas estabelecem *analogias* entre diferentes domínios de seus mundos, então cada cultura é um processo multidimensional de *comparação*”. De modo mais enfático afirma que, tanto comparações internas (relações intraculturais) quanto comparações externas (relações interculturais) apresentariam uma *continuidade ontológica*; alertando, porém, que comparação direta não implica consequentemente em *tradutibilidade* imediata, assim como continuidade ontológica não implica em transparência epistemológica.

Partindo desses pressupostos Viveiros (2004, p. 04) propõe a noção de “*equivocação*” (ou equívoco), enquanto meio de restaurar, ou reconceituar este que seria um procedimento básico e emblemático da antropologia acadêmica: a comparação. Porém ele tem em mente algo distinto da comparação entendida enquanto comparação entre diferentes instanciações de uma forma sociocultural. Para Viveiros (*Ibid.*, p. 04) a comparação é entendida como o processo que envolve a *tradução* dos conceitos ‘nativos’ aos termos do arcabouço conceitual antropológico, aplicada na maioria das vezes de forma implícita e/ou irrefletida (não controlada) antes mesmo do trabalho de campo. Explicitar, refletir e analisar de modo *controlado* essa comparação/tradução, é precisamente o que compõe a *arte* da antropologia para o autor.

A ‘tradução cultural’, de modo geral, é entendida atualmente como uma atuação distinta da antropologia. Viveiros (*Ibid.*, p. 05) vai além e adota uma posição mais radical, afirmando que a comparação está a serviço da tradução e não o contrário. Destaca que uma boa tradução é aquela que “traí o idioma de destino”, e não a sua fonte; ou seja, uma boa tradução é “...aquela que permite



que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor, para que a *intenção* da língua original possa ser expressa dentro da nova” (Ibid., p. 05).

Procurando mudar nossos conceitos sobre ‘tradução’, de modo a restituir a *intenção* (agência) da antropologia ameríndia no meio acadêmico ocidental, Viveiros (2004, p. 04) alega que no *perspectivismo*⁷ assume-se uma ideia da ‘tradução’ enquanto um processo de “*equivocação controlada*”; ‘controlada’ sob a noção de que a caminhada pode ser entendida como uma forma segura de *queda*⁸. Para Viveiros (Ibid., p. 05) o *perspectivismo* indígena, em si, é uma “teoria do equívoco”, ou seja, da alteridade referenciada entre conceitos que possuem a mesma forma (homônimos), mas com significados diferentes. Nesse sentido equívoco (ou equivocação) pode ser entendido aqui como um modo de comunicação transcendente, por excelência, entre os diferentes pontos *perspectivados*, balizando a atividade antropológica entre as possibilidades e seus limites (Ibid., p. 05).

Porém, quando Viveiros se propõe a restituir as analogias estabelecidas pelos povos indígenas, nos termos de nossas próprias analogias, comparando nossas comparações com as comparações indígenas, ele está em interação ou na vizinhança de pessoas e grupos atuais (ontologias atualizadas). Neste sentido, como podemos restituir na análise arqueológica a *intenção* (agência) do *perspectivismo* ameríndio associado aos registros gráficos (ontologias desatualizadas), estando em interação ou na *vizinhança* de artefatos e imagens?

Citando Alfred Gell (1998) Viveiros de Castro (2002, p. 248) nos responde que os artefatos (e por extensão as imagens) possuem uma ontologia ambígua: “...são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material”. Alfred Gell (1998, págs. 16,18, 27 e 67) desenvolve sua “teoria

⁷ O autor usa o termo ‘*perspectivismo*’ como “... um rótulo para um conjunto de ideias e práticas encontradas em toda a América indígena e ao qual me referirei, por simplicidade, como se fosse uma cosmologia. Essa cosmologia imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências subjetivas, humanas e não-humanas, cada uma delas dotada do mesmo tipo genérico de alma, isto é, o mesmo conjunto de capacidades cognitivas e volitivas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 06 - tradução nossa).

⁸ Nas palavras do autor: “... *in the sense that walking may be said to be a controlled way of falling*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 05).



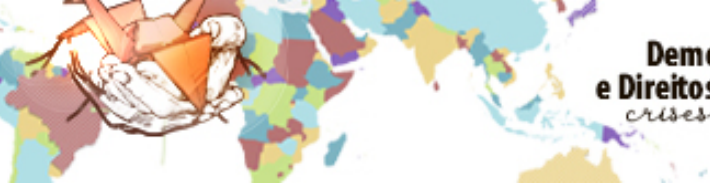
antropológica da arte"⁹, enquanto uma teoria das relações sociais que são obtidas por *abdução* no entorno de obras de arte - índices. Para o autor as relações sociais só existem na medida em que são manifestadas em ações.

ETNOARQUEOLOGIA: GRAFISMOS INDÍGENAS, PERFORMANCES E VISUALIDADES



Figura 06 – Execução e registro do processo de confecção de grafismos e pinturas parietais na exposição “Estética Indígena”, realizada em agosto de 2018 na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, durante o “III Colóquio de Estética Indígena” da FAFIL (Faculdade de Filosofia e Letras da UFG). **Disponível em:** Página da Galeria no Facebook <https://www.facebook.com/galeriadafav/photos/a.305930983477932/316427915761572/?type=3&theater> **Acesso em:** 20/08/2019.

⁹ Neste sentido os executores das ações sociais se tornam "agentes" que atuam em "pacientes". Estes *pacientes*, ambigualmente, também são *agentes* sociais (secundários) quando estão em relação a um *agente* (primário) em ação, mesmo na posição de *pacientes*. Segundo Gell (Ibid., p. 27) as relações entre agentes e pacientes podem ser obtidas, por um processo de *abdução*, frente a quatro "termos" ou "entidades" (que podem estar em relação), a saber: os *Índices* (entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas etc.); os *Artistas*, ou outros "originadores" (a quem são atribuídas, por abdução, a responsabilidade causal pela existência e características do índice); os *Destinatários* (aqueles em relação aos quais, por abdução, os índices são considerados como exercendo agência, ou que exercem agência através do índice); e os *Protótipos* (entidades detidas, por abdução, a serem representadas no índice, muitas vezes em virtude de semelhança visual, mas não necessariamente) (GELL, 1998, p. 27).



Em agosto de 2018 foi realizada a exposição “Estética Indígena” na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, durante o “III Colóquio de Estética Indígena” da FAFIL - Faculdade de Filosofia e Letras da UFG (**Figuras 06, 07, 08**). Colóquio e Exposição contaram com a participação dos estudantes do Núcleo Takinahakỹ¹⁰ de Formação Superior Indígena (**Figura 09**).

De modo geral, no circuito das artes visuais o termo *performance* abarca vários conceitos que extrapolam o senso comum de algo vinculado, ou restrito, ao corpo e à ação ao vivo. Para Melin (2008, p. 08) a performance pode ser pensada como um desdobramento da pintura e da escultura, levando em conta as influências que o teatro, a dança, a música, a poesia e o contato com a arte conceitual exercem sobre elas. Nesse sentido Melin (2008, p. 09) aborda a ideia de participação e compartilhamento através da noção de “espaço de performance” enquanto o local onde cria-se uma relação com o espectador, e que possibilita o surgimento de uma estrutura relacional ou comunicacional. Já Vianna e Teixeira (2008), citando a obra de Schechner (2003, apud VIANNA e TEIXEIRA, 2008, p. 06) destacam que:

[Schechner] ...admite a formulação de 7 funções para as performances, uma delas é o reforço da identidade social de um determinado grupo social ou sociedade específica. No sentido dessa afirmação, é importantíssima a compreensão dos conceitos de performatividade e de materialização performática, no que referem à realização das performances culturais expressas nas manifestações constitutivas do patrimônio intangível ou imaterial de uma determinada cultura.

De modo similar o termo visualidades também é muito abrangente. Para Chaney (2000, p. 118 apud MENESES, 2003, p. 31) o termo *visualidade* é “...um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”.

¹⁰ Este curso atende a população indígena do “Território Etnoeducacional” da Região Araguaia-Tocantins e do Parque Indígena do Xingu, trabalhando com falantes de línguas dos Troncos Tupi e Macro-Jê, e das famílias Karib e Aruak. Atualmente o Núcleo Takinahakỹ conta com a presença de estudantes indígenas provenientes dos estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Maranhão e Minas Gerais, pertencentes a 27 diferentes etnias, a saber: Apinajé, Bororo, Gavião, Guajajara, Ikpeng, Javaé, Juruna, Kalapalo, Kamaiurá, Kanela, Kanela Araguaia, Karajá, Karajá-Xambioá, Kayabi, Krahô, Krikati, Kuikuro, Mehinako, Metuktire, Tapirapé, Tapuio, Timbira, Xakriabá, Xavante, Xerente, Waura, Yawalapiti). **Fonte:** Página eletrônica da UFG. Acesso em: <http://intercultural.lettras.ufg.br/>

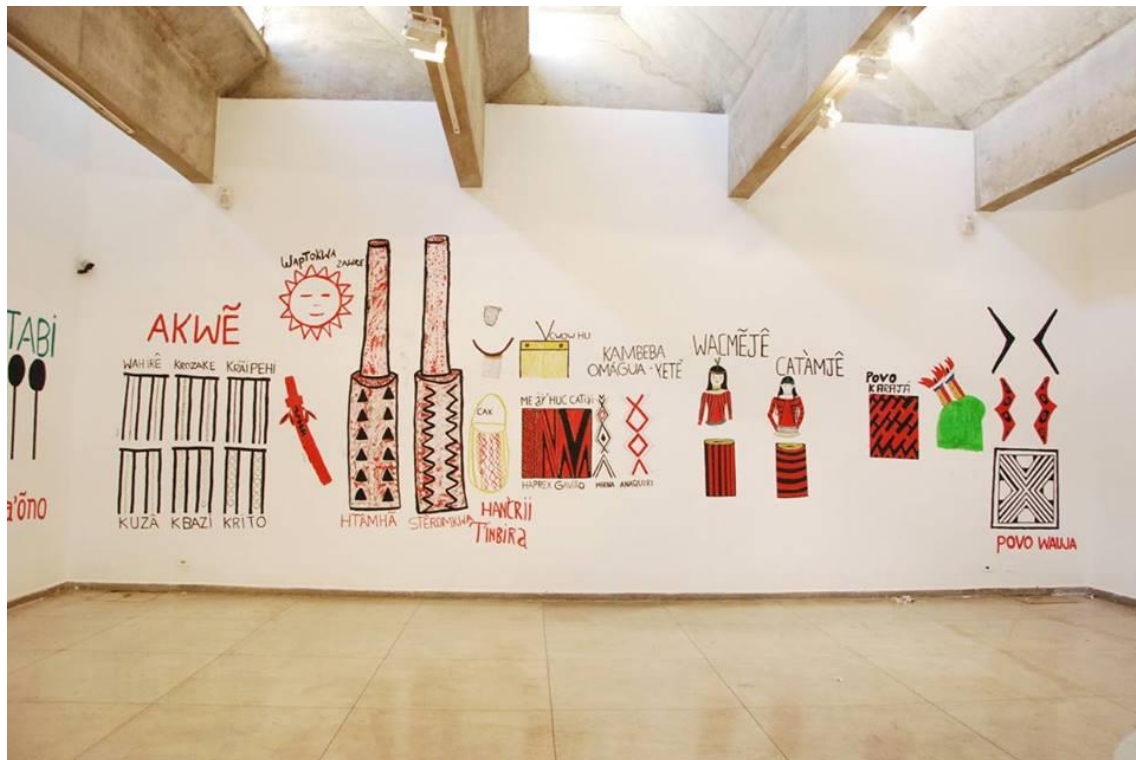


Figura 07 – Exposição “Estética Indígena” na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, durante o “III Colóquio de Estética Indígena” da FAFIL (Faculdade de Filosofia e Letras da UFG). Disponível em: Página da Galeria no Facebook <https://www.facebook.com/galeriadafav/photos/a.305930983477932/316427582428272/?type=3&theater> Acesso em: 20/08/2019.



Figura 08 – Exposição “Estética Indígena” na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, durante o “III Colóquio de Estética Indígena” da FAFIL (Faculdade de Filosofia e Letras da UFG). Fonte: Página da Galeria no Facebook <https://www.facebook.com/galeriadafav/photos/a.305930983477932/316427765761587/?type=3&theater> Acesso em: 20/08/2019.



Meneses (2003, p. 11) em seu artigo objetiva deslocar o interesse dos historiadores das fontes visuais (iconografia, iconologia) para “... um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais”. Nesse sentido o autor elabora três propostas, ou eixos de pesquisa, para a consolidação de uma “História Visual”¹¹, a saber:

a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.; **b) o visível**, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade etc.; **c) a visão**, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar” (MENESES, 2003, págs. 30 e 31).



Figura 09 – Grafismos e desenhos realizados por estudantes em exposição no corredor do bloco de sala de aulas do Núcleo Takinahakỹ. **Foto:** Autores, 2019.

¹¹ Concebida como “...um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios” (Ibid., p. 11):



ETNOARQUEOLOGIA: EQUÍVOCOS

Neste trabalho ao analisarmos a produção e o consumo dos grafismos indígenas (visualidades) atuais em *perspectiva* aos do passado, entendemos por perspectiva o exercício realizado por Viveiros de Castro (2004, p. 05) no perspectivismo indígena, ou seja, o exercício da alteridade referenciada entre conceitos que possuem a mesma forma (homônimos), mas com significados diferentes, balizando assim a atividade etnoarqueológica entre as possibilidades e seus limites. Deste modo, os padrões gráficos selecionados¹² em nosso exercício etnoarqueológico (**Figuras 10, 11, 12 e 13**) não tem como objetivo uma analogia direta, no sentido de identificar e/ou classificar ‘marcadores fixos’ (étnicos ou arqueológicos). Nossa intenção - mesmo que de modo inicial - é a de restituir parte da agência ameríndia, captando aspectos e dinâmicas que são invisíveis no registro arqueológico, mas que estão presentes nas etnografias, etnohistórias, performances e visualidades contemporâneas.

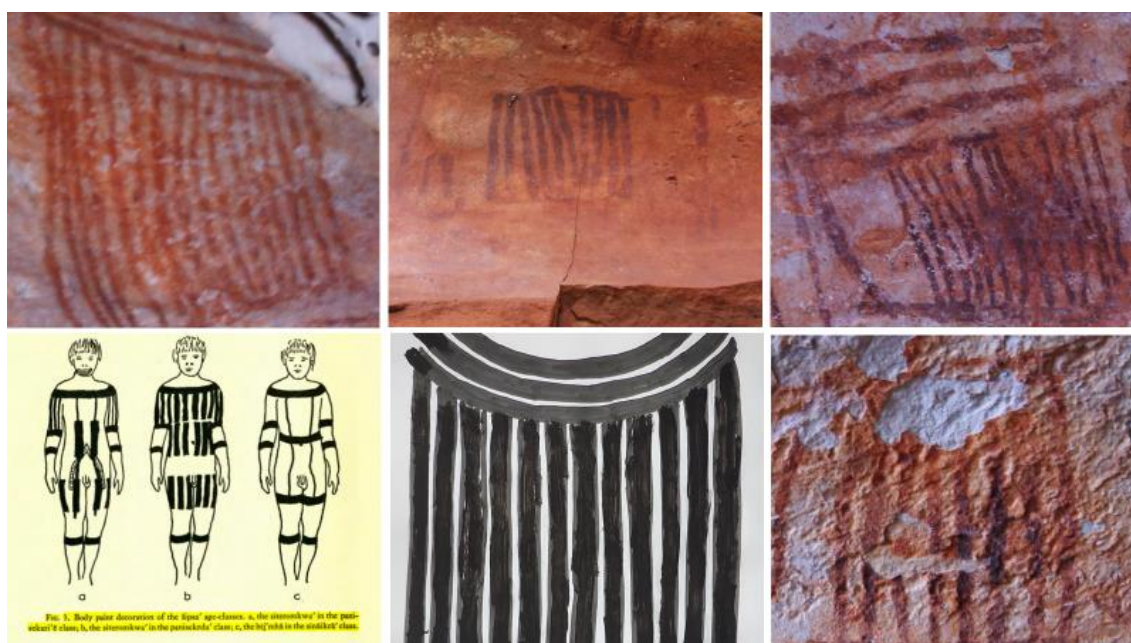


Figura 10 – Grafismos da Toca do Alto do Capim; **Fotos:** José Nicodemos Chagas Júnior, 2013. *Kukryt Kra ôk*, ou “Pintura Filhote da Anta” em exposição no Núcleo Takinahakỹ (ao centro na parte inferior); **Fonte:** Bepo Metyktire, 2019 – foto nossa. Pintura corporal Akwê-Xerente (canto inferior esquerdo); **Fonte:** NIMUENDAJU, 1942, p. 52.

¹² As imagens dos grafismos indígenas contemporâneos utilizadas neste trabalho tem como origem: portais eletrônicos de livre acesso (Figuras 06, 07, 08 e 09); registro fotográfico realizado pelos autores em espaços públicos (Figura 10); ou a autorização da reprodução consentida pelo artista/autor (Figura 11 e 15).



Figura 11 – Homem Canela-Ramkokamekrá confeccionando uma Máscara de *Tokaiveu* (esquerda); **Fonte:** NIMUENDAJU, 1946, p. 338. Grafismos da Toca do Alto do Capim (direita); **Fotos:** José Nicodemos Chagas Júnior, 2013.



Figura 12 - Máscaras cerimoniais *Padi* da etnia Akwê-Xerente (esquerda) **Fonte:** NIMUENDAJU, 1942, p. 67. E grafismos geométricos e antropomorfos da Toca do Enoque (direita); **Foto:** José Nicodemos Chagas Júnior, 2013.

Não se trata de uma simples tomada do passado pelo presente ou um ‘paralelismo puro’, tampouco queremos afirmar que os significados e interpretações usados pelas etnias atuais são as mesmas dos grafismos



pretéritos. Mas, apesar do distanciamento espacial¹³ e cronológico¹⁴ entre as visualidades aqui comparadas, percebemos que determinados padrões (listras verticais e horizontais paralelas, círculos concêntricos) aplicados na confecção destes fenômenos em tempos remotos, permanecem sendo reproduzidos por diferentes etnias do tronco Macro-Jê.

Falando diretamente de uma perspectiva *Mehim*¹⁵ Creuza Krahô Prumkwyj (2017, p. 14), etnografando sua própria comunidade, enfatiza que “[nós Krahô] ...ainda temos marcado nos nossos corpos, nossas festas, cantorias, corridas, caça, pesca, as pinturas do corpo, as tranças das cestarias”. Mais à frente Prumkwyj (Ibid., págs. 07, 22 e 23, 71) nos exemplifica a relevância do corpo, dos resguardos e das pinturas na construção da memória e do conhecimento no sistema ameríndio *Mehim*:

Não há escrita entre os Krahô, então, para repassar o conhecimento sobre os cuidados no resguardo, a pessoa deve se envolver em fazer ou viver o resguardo. Essa é a forma de guardar no corpo, na pessoa, a sua memória, quem você é, quem é seu povo. A pessoa tem que viver, e viver entre os Krahô é compartilhar o conhecimento dos antepassados..

Marcam as práticas de resguardo, a pintura corporal, o uso do *Crow* (tora de buriti) e as músicas Krahô... esses são três pilares centrais em todo resguardo. As pinturas apresentam muitos significados, por exemplo, quando é feita na vertical ou horizontal como a pintura da cobra cascavel que terá determinado significado. O desenho do jabuti do cerrado é usado em crianças de 2 até 12 anos. Os adultos usam outras pinturas como a de gavião ou urubus...

A pintura e o resguardo andam juntos, nunca se separam. Quando uma pessoa finaliza algum resguardo, ela tem que ser pintada para se libertar, caso ela não se pinte, a pessoa pode ficar sofrendo. Cada pintura tem sua época, história e origem. Cada pintura tem um animal, planta, canto e proteção específica...

¹³ Atualmente a maioria da população krahô, Canela, Xerente e Kayapó está, em linha reta, aproximadamente entre 447 (Krahô), 470 (Xerente), 366 (Canela) e 918 km (Kayapó) de distância dos sítios Toca do Enoque e Toca do Alto do Capim no Piauí (ver Figura 01). No passado a proximidade foi bem maior (ver Figura 05), sendo que parte destes grupos (Xerentes) já habitou a região Sudeste do Piauí.

¹⁴ Toca do Alto do Capim apresenta datações que variam entre 8.600 e 4.000 anos BP calibrados (SILVA e FONTES, 2014). Toca do Enoque tem datações que variam entre 6.660 e 7.570 anos BP calibrados (FAURE et al 2011).

¹⁵ “Os Krahô chamam a si próprios de *Mehim*, um termo que no passado era provavelmente também aplicado aos membros dos demais povos falantes de sua língua e que viviam conforme a mesma cultura. A esse conjunto de povos se dá o nome de Timbira” ISA, 2019.



Há uma memória que deve ser vivida e marcada no corpo sobre cada metade, sobre como realizar as atividades, quais atividades, quais pinturas devem usar. Tudo isso está na memória.



Figura 13 – Pinturas da metade *catamjê* (listras vermelhas na vertical) e da metade *wakamjê* (listras vermelhas na horizontal). **Fonte:** PRUMKWYJ, 2017, p. 121.

POR CONCLUIR...

Diante das iniciais e pequenas comparações entre os grafismos passados e contemporâneos, e das informações presentes nos dados etnográficos e etnohistóricos, acreditamos que é possível restituir, pelo menos em parte, a agência indígena ao se fazer a interpretação arqueológica. Em contextos como o do município de Caracol-PI, onde o objetivo é a desconstrução de eixos históricos de subordinação e exclusão sobre as narrativas do passado (Figura 04), propostas como esta contribuem com os direitos dos povos indígenas atuais, principalmente em relação ao passado. Sob abordagens rígidas e tradicionalmente fechadas em relação às ontologias ameríndias, a articulação entre as visualidades aqui apresentadas frente ao distanciamento temporal (diacrônico) existente entre elas, é quase que uma heresia teórica. Porém, como



indica Viveiros de Castro (2004, p. 10), qualquer tentativa de “traduzir algo” é presumir que um equívoco sempre existe, é “...comunicar-se por diferenças, em vez de silenciar o Outro presumindo uma univocidade - a similaridade essencial - entre o que o Outro e Nós estamos dizendo”. Enquanto arqueólogos e pesquisadores devemos nos permitir mais este tipo de equívoco, principalmente em um país onde a expropriação das terras indígenas e o etnocídio perpetrado contra esses povos é um fato ainda tão latente.

AGRADECIMENTOS: Agradecemos imensamente aos estudantes indígenas do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, principalmente ao estudante Bepo Metyktire. Agradecemos também a Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, pelo compartilhamento das imagens da exposição “Estética Indígena”, e a CAPES pelo apoio financeiro.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

DAVID, N.; KRAMER, C. **Teorizando a Etnoarqueologia e a Analogia. Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 8, n. 18, p. 13-60, dezembro de 2002.

DIAS, William Palha. **Caracol na história do Piauí**. 4 ed. Teresina, 2003.

FAURE, M.; GUÉRIN C.; LUZ M. **O Material Funerário das Sepulturas Pré-Históricas da Toca do Enoque (Parque nacional Serra das Confusões, Piauí, Brasil)**. Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle. Revista Anthropológica, p. 27-45, Paris, 2011.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GUIDON, Niède; LUZ, Maria de Fátima. **Sepultamentos na Toca do Enoque (Serra das Confusões-Piauí)**. Nota prévia na revista FUMDHAMENTOS VIII, Dezembro de 2009.

HOLTORF Cornelius; WILLIAMS, Howard M. R. **Landscapes & memories**. University of Chester; April 30, 2006. https://works.bepress.com/howard_williams/18/download/

IBGE. **Censo demográfico 2010: Piauí: Características gerais dos indígenas: Resultados do Universo**. 2011. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=pi&tema=censodemog2010_indig_univer . Acesso em: 02 ago.2015.

ISA. **Instituto Socioambiental**. Portal eletrônico do ISA, 2019. Acesso em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krahô>



JOHNSON, Matthew. *Teoría arqueológica, Una introducción*. Editorial Ariel S.A, Barcelona 2000.

LUZ, Maria de Fátima. **Práticas Funerárias na Área Arqueológica da Serra da Capivara, Sudeste do Piauí, Brasil**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de Doutor em Arqueologia. Recife-PE, 2014.

PIVETTA, Marcos. **Arte rupestre no semiárido: Primeiras escavações na serra das Confusões revelam um padrão singular de pinturas pré-históricas**. Revista PESQUISA FAPESP n. 159, maio de 2009.

PRUMKWYJ Creuza Krahô. **Wato ne hômpu ne kãmpa Convivo, vejo e ouço a vida Mehi (Mäkrarè)**. Dissertação de Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais – MESPT, do Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, 2017.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Universidade de São Paulo, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

NIMUENDAJU, C. *The Serent*, Los Angeles, Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund 1942. Disponível em: Biblioteca Digital Curt Nimuendajú <http://www.etnolingustica.org>

_____. *The Eastern Timbira*, Berkley/Los Angeles, University of California Press. University of California Publications in American archeology and ethnology, vol. XLI, Kroeber, A. L., Gifford, E. W. & Olson, R. L., (eds.) 1946.

ORSER, C. *The Archaeologies of Recent History*. In Bintliff, J.(Ed). Companion to Archaeology. Blackwell Publishing, p. 272-290, 2006.

POLITIS, Gustavo Gabriel. **Aplicaciones de la Etnoarqueología para interpretar el registro arqueológico de los cazadores-recolectores del pasado. Tres ejemplos de America del Sur**, Em Arqueologia, Etnologia e Etno-história em Iberoamérica: fronteiras, cosmologia, antropologia em aplicação, ISBN: 978-85-61228-74-3, 2010.

PRUMKWYJ Creuza Krahô. **Wato ne hômpu ne kãmpa Convivo, vejo e ouço a vida Mehi (Mäkrarè)**. Dissertação de Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais – MESPT, do Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, 2017.

RENFREW, C. e BAHN, P. *Arqueología – Teoria, Métodos y Prácticas*. Madrid: editora Akal S.A., 1998.

VIANNA, Letícia C. R.; TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **Patrimônio imaterial, performance e identidade**. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 552 p., 2002.

_____, Eduardo (2004). *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America: Vol. 2: Iss. 1, Article 1. Available at: <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>