

Marcos A. S. Albuquerque

O REGIME IMAGÉTICO PANKARARU

Performance e arte indígena
na cidade de São Paulo



O REGIME IMAGÉTICO PANKARARU:

Performance e arte indígena na
cidade de São Paulo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

Ubaldo Cesar Balthazar

Vice-Reitora

Catia Regina Silva de Carvalho Pinto

EDITORA DA UFSC

Diretora Executiva Interina

Flavia Vicenzi

Conselho Editorial

Agripa Faria Alexandre

Antonio de Pádua Carobrez

Carolina Fernandes da Silva

Evelyn Winter da Silva

Fábio Augusto Morales Soares

Fernando Luís Peixoto

Ione Ribeiro Valle

Jeferson de Lima Tomazelli

Josimari Telino de Lacerda

Luis Alberto Gómez

Marília de Nardin Budó

Núbia Carelli Pereira de Avelar

Priscila de Oliveira Moraes

Sandro Braga

Vanessa Aparecida Alves de Lima

COMITÊ EDITORIAL DA COLEÇÃO BRASIL PLURAL

Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora da Coleção)

Alicia Castells

Esther Jean Langdon

Márcia Grisotti

COMITÊ GESTOR DO INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISA BRASIL PLURAL

Deise Lucy Montardo (UFAM)

Eliana Elisabeth Diehl (UFSC)

Esther Jean Langdon (UFSC)

Sônia Weidner Maluf (UFSC)

Vânia Zikán Cardoso (UFSC)

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

88040-900 – Florianópolis-SC

Fone: (48) 3721-9408

editora@contato.ufsc.br

www.editora.ufsc.br

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

O REGIME IMAGÉTICO PANKARARU:
Performance e arte indígena na
cidade de São Paulo

© 2021 (e-book) Editora da UFSC [Nota do Editor = mesmo conteúdo]
© 2017 (impresso)

Coordenação editorial:

Cristiano Tarouco

Capa e editoração:

Paulo Roberto da Silva

Revisão:

Isabel Maria Barreiros Luclktenberg

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

A345r Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos

O regime imagético Pankararu [recurso eletrônico] : performance e arte indígena na cidade de São Paulo / Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque. – Florianópolis : Editora da UFSC, 2021.

411 p. : il. – (Coleção Brasil Plural)

E-book (PDF)

Disponível em: <https://doi.org/10.5007/978-65-5805-032-2>

ISBN 978-65-5805-032-2

1. Indígenas – São Paulo. 2. Indígenas – Arte. I. Título. II. Série

CDU: 391.01(815.6)

Ficha catalográfica elaborada por Fabrício Silva Assumpção – CRB-14/1673



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

br.creativecommons.org

para os que estão “entre”,
[...] em curso, na terceira margem.

*Gana, gana, gana,
Sempre a gana criativa do mundo.
Da obscuridade avançam opostos iguais...
Sempre substância e crescimento,
Sempre uma trama de identidade... sempre diferença...
sempre uma espécie de vida.*

Walt Whitman

Agradecimentos

Este livro é fruto da pesquisa de minha tese de doutorado defendida em fevereiro de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Agradeço imensamente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela outorga da Menção Honrosa do Prêmio Capes de Tese 2012 ao meu trabalho. Também gostaria de agradecer a algumas pessoas e instituições que apoiaram esta pesquisa e a confecção deste texto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou minha permanência em Florianópolis durante o curso de doutorado e em São Paulo durante a pesquisa de campo. Ao corpo docente e discente do PPGAS, pela acolhida e pela disponibilidade de diálogo, em especial agradeço a minha orientadora, Antonella Tassinari.

Aos amigos que fiz em São Paulo e em Pernambuco durante a pesquisa de campo e sem os quais obviamente este livro jamais teria sido escrito. Agradeço especialmente ao Bino, à Dora e aos Pankararu. Agradeço também ao amigo Edson.

Aos meus pais e ao meu irmão, que dividiu comigo um apartamento durante seis meses ao longo do meu trabalho de campo.

E, finalmente, agradeço com todo o meu amor à pessoa sem a qual eu com certeza não teria nem começado este trabalho, à Waleska.

Vila Isabel, Rio de Janeiro, março de 2016.

Lista de figuras

Figura 1 – Dora com Praiás	21
Figuras 2 e 3 – Praiás.....	33
Figura 4 – Batalhão de Praiás de São Paulo em uma “apresentação”	35
Figura 5 – Bino comanda a performance dos Praiás.....	35
Figura 6 – Foto de Ingrid Pereira do Prado e arte gráfica do autor.....	66
Figuras 7 a 10 – Praiás	131
Figura 11 – Cerâmicas Pankararu da Coleção Carlos Estevão de Oliveira	132
Figura 12 – Praiás.....	137
Figura 13 – Membros da Missão a caminho do Brejo dos Padres	143
Figura 14 – Praiá do acervo do CCSP.....	147
Figura 15 – Praiá.....	148
Figura 16 – Toré.....	148
Figura 17 – <i>Frame</i> do filme <i>Dança dos Praiás</i>	148
Figura 18 – Contracapa do CD <i>Missão de Pesquisas Folclóricas</i>	156
Figura 19 – Praiá.....	157
Figura 20 – Toré.....	157
Figura 21 – Praiás.....	160
Figura 22 – Crianças paulistas trajadas de “Praiás”	160
Figura 23 – Partitura “Bailado do Praiá”	160
Figura 24 – Bino	174
Figura 25 – A “parte da cultura”.....	176
Figura 26 – A “parte da caneta”	176
Figura 27 – Dora	176
Figura 28 – Dora no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC)	176
Figuras 29 e 30 – Real Parque.....	177
Figuras 31 e 32 – Ponte do Morumbi.....	178
Figura 33 – Ponte estaiada.....	178
Figura 34 – Prédio do Cingapura.....	178
Figuras 35 e 36 – Prédios do Cingapura e o do Casulo.....	178
Figura 37 – Rua Paulo Bourroul.....	179
Figura 38 – Bino na janela da SOS-CIP.....	179
Figuras 39 a 43 – Interior da SOS-CIP	179
Figura 44 – “Índios Pankararu vestidos para a dança do toré, à frente, um Praiá”	181
Figura 45 – “Índios da entidade SOS Pankararu dançam o toré”	181
Figuras 46 a 48 – Comunidade Pankararu.....	184
Figura 49 – O público Pankararu esperando a contagem de votos	185
Figura 50 – Dora e Maria do Rosário, que pleiteavam o cargo de presidente da SOS-CIP.....	185
Figura 51 – Mesários não indígenas	185
Figuras 52 a 55 – Formandos indígenas na PUC-SP	194
Figura 56 – Praiás no Brejo dos Padres	195
Figura 57 – Praiás na PUC-SP.....	195

Figuras 58 e 59 – Imagem religiosa Praiá na sede da SOS-CIP.....	221
Figura 60 – Imagens religiosas.....	221
Figura 61 – Dona Lídia (a pajé).....	222
Figura 62 – Batalhão de Praiás	232
Figura 63 – Bino à frente do batalhão.....	232
Figura 64 – Uma “apresentação” dos Praiás em São Paulo (Foto de Edson Nakashima)	236
Figuras 65 e 66 – Maracatu.....	248
Figura 67 – Praiás	250
Figura 68 – Comunidade Pankararu de São Paulo	251
Figura 69 – Praiás em São Paulo	251
Figuras 70 a 72 – Monumento Borba Gato em São Paulo	252
Figura 73 – Monumento Borba Gato em São Paulo.....	253
Figura 74 – “Dançador” e Praiá em São Paulo	258
Figura 75 – Praiás em São Paulo	263
Figura 76 – Matéria de jornal sobre a Dora	267
Figuras 77 e 78 – Imagens religiosas Praiá.....	268
Figuras 79 a 82 – Comunidade Pankararu de São Paulo	272
Figura 83 – Selo Pankararu	273
Figura 84 – Cartão-postal Pankararu	273
Figuras 85 a 89 – Comunidade Pankararu São Paulo.....	274
Figuras 90 a 104 – Encarte do CD Pankararu	277
Figura 105 – Praiás.....	282
Figura 106 – Indígenas	284
Figuras 107 a 109 – Performances indígenas.....	286
Figuras 110 e 111 – Performances indígenas.....	287
Figuras 112 a 114 – Performances indígenas.....	288
Figuras 115 a 117 – Performances indígenas.....	290
Figura 118 – Cartaz I Sarau das Poéticas Indígenas	291
Figuras 119 e 120 – Praiás	292
Figura 121 – Bino	293
Figuras 122 – Ritual religioso dos Praiá	294
Figuras 123 a 125 – Capas de livros	295
Figuras 126 e 127 – Pinturas	296
Figura 128 – <i>Frame</i> do vídeo <i>Raiz Pankararu</i>	297
Figura 129 – Cartaz de divulgação do filme <i>Do São Francisco ao Pinheiros</i>	297
Figuras 130 a 133 – <i>Frames</i> de anúncio publicitário governamental	298
Figuras 134 a 139 – Produção gráfica da logomarca da SOS-CIP	299
Figuras 140 e 141 – Praiás em protestos políticos.....	314
Figura 142 – Comunidade Pankararu na Marcha Grito dos Excluídos.....	315
Figura 143 – O autor e Bino na Marcha Grito dos Excluídos	315
Figura 144 – Benedito Prezia, da pastoral indigenista, e Dona Alaíde Pankararé.....	315
Figura 145 – Dona Alaíde Pankararé segurando uma bandeira com as imagens de dois Praiás e o nome Pankararé.....	315
Figura 146 – Indígenas levam a faixa de abertura da marcha	317
Figura 147 – Dora durante palestra no evento.....	319
Figuras 148 a 153 – Performance dos Praiás	322
Figura 154 – Praiá	324

Figura 155 – Batalhão de Praiá.....	324
Figuras 156 e 157 – Batalhão de Praiá.....	334
Figura 158 – Refeição cerimonial.....	337
Figuras 159 e 160 – Artesanato Pankararu.....	338
Figura 161 – Kombi FUNAI.....	338
Figura 162 – <i>Banner</i>	338
Figura 163 – Batalhão de Praiá.....	339
Figura 164 – Batalhão de Praiá.....	339
Figura 165 – Bino.....	339
Figura 166 – Convite de apresentação da <i>Dança do Toré</i>	340
Figuras 167 a 169 – Público não indígena na “apresentação” da <i>Dança do Toré</i>	343
Figuras 170 a 172 – Público indígena na “apresentação” da <i>Dança do Toré</i>	343
Figuras 173 a 176 – Exemplo de imagens “nativas”.....	344
Figuras 177 a 180 – Público não indígena (Dr. Sodré na frente e Rosalie e outra funcionária da SARP atrás) (A).....	345
Figuras 181 e 182 – O pesquisador registrando a performance (B).....	345
Figuras 183 a 190 – Público indígena (C).....	346
Figuras 191 e 192 – Lanche servido ao público indígena.....	348
Figuras 193 a 195 – Imagens da matéria sobre a “apresentação”.....	353
Figura 196 – Imagem da matéria sobre a “apresentação” na CASAI-SP.....	357
Figuras 197 e 198 – Imagem da matéria sobre a “apresentação” na CASAI-SP.....	358
Figura 199 – Crianças da aldeia sede dos Pankararu em Pernambuco brincam de “Praiá”.....	360
Figuras 200 e 201 – Campo (A).....	366
Figuras 202 e 203 – Contracampo (B).....	367
Figuras 204 a 206 – Batalhão de Praiás (a).....	368
Figuras 207 a 209 – Bino comanda um batalhão de Praiás (b).....	369
Figuras 210 a 212 – Indígenas junto com um batalhão de Praiás (c).....	369
Figuras 213 e 214 – Público indígena.....	370
Figuras 215 a 217 – Crianças Pankararu.....	371
Figura 218 – Público indígena, “parentes”.....	371
Figura 219 – Dora Pankararu.....	371
Figura 220 – O pesquisador.....	371
Figuras 221 a 224 – Crianças Pankararu.....	372
Figura 225 – Dona Ninha Pankararu.....	372
Figura 226 – Flavia Fulni-ô.....	372
Figuras 227 a 232 – Registro dos bastidores da “apresentação”.....	373
Figuras 233 a 236 – Comunidade Pankararu no ônibus para a viagem a Pernambuco.....	374
Figuras 237 a 241 – “A Emergência do <i>Praiá</i> em São Paulo”.....	377
Figura 242 – Comunidade do Real Parque, Morumbi São Paulo.....	378
Figura 243 – Bino entrevistado pelo neto Tales durante oficina de vídeo e nutrição em parceria com a ONG Nossa Terra e o Projeto Xingu (UNIFESP).....	378
Figura 244 – A emergência do <i>Praiá</i> em São Paulo.....	378
Figura 245 – Bino, presidente da Associação SOS Pankararu.....	378
Figura 246 – Contracapa – artesanato (miniatura de Praiás, CD Pankararu, colares e outros).....	379
Figura 247 – Capa 1 – Abrigo dos Praiás na Associação SOS Pankararu.....	379

Figura 248 – Capa da revista <i>Tellus</i>	379
Figuras 249 a 251 – <i>Imagens maiores (A)</i>	383
Figuras 252 a 254 – <i>Imagens menores (B)</i>	383
Figuras 255 a 258 – <i>Imagens de Promessa Pankararu</i>	384
Figuras 259 a 263 – <i>Imagens de São Paulo: A Terceira Margem Pankararu</i>	385

Sumário

Apresentação	15
Antonella Tassinari	
Prólogo O paradoxo da autenticidade	18
Capítulo 1 – Introdução à cena: a “Dança dos Praiás” como tradução intercultural na cidade de São Paulo.....	21
1.1 Tradução intercultural	22
1.2 “Assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”: <i>poder tutelar</i> , <i>diáspora</i> e a autenticidade Pankararu nas arenas de São Paulo	25
1.3 Traduzindo... ato ritual e ato político	32
1.4 O <i>ato performático</i> como um ato de consenso	36
1.5 O <i>ato performático</i> contra o <i>preconceito de autenticidade</i>	42
1.6 O modelo “museu” e o regime imagético Pankararu	45
1.7 Metodologia e trabalho de campo	51
1.8 Pesquisador – <i>colaborador</i>	57
1.9 Pequena nota sobre o procedimento teórico-metodológico	60
1.10 Linhas gerais da obra	63

PARTE I – OS BASTIDORES

Capítulo 2 – <i>Ato de tradução</i> : poder tutelar, diáspora e o <i>exotismo inverso</i>	67
2.1 A “questão indígena”, o <i>poder tutelar</i> e os <i>territórios</i> <i>indígenas</i>	67
2.2 Os indígenas nas cidades brasileiras.....	70
2.3 A diáspora Pankararu para São Paulo: desterritorialização ou reterritorialização étnica?	77
2.4 A atualização do projeto do <i>poder tutelar</i> : o <i>preconceito de</i> <i>autenticidade</i> como violência simbólica.....	84
2.5 “Territorialização” e <i>tradições inventadas</i> : as emergências étnicas no Nordeste do Brasil	89
2.6 O “exotismo inverso” como <i>ato de tradução</i> : o paradoxo da autenticidade como xenofobia e xenofilia.....	97
2.7 Tecendo a imagem da performance como tradução: <i>ato de</i> <i>tempo, ato ritual e ato político</i>	106

Capítulo 3 – <i>Ato de tempo</i> : a “Viagem” do exótico	115
3.1 O <i>outro</i> aqui: o <i>eterno retorno</i> do exótico	115
3.2 O modelo francês: museu, etnografia e o exótico decepcionante	119
3.3 Preservar o <i>outro</i> Pankararu: patrimônio descrito, adquirido e arquivado.....	126
3.4 Mário de Andrade: a sociedade de etnografia e folclore e a “missão de 1938”	138
3.5 A parte pelo todo: a <i>poiesis</i> do exótico “escuritando” a <i>dança dos Praiás</i>	149
3.6 Traduzindo: colonialismo, museus e o “lugar” do <i>outro</i> Pankararu	157
Capítulo 4 – <i>Ato político</i> : o <i>feitiço</i> do exótico	164
4.1 Duas tradições: a “dança do Praiá” entre o complexo ritual e o político	164
4.2 O complexo político: associativismo e faccionalismo Pankararu na Favela do Real Parque	167
4.3 Onde “moram” os Praiás: a residência, a SOS-CIP	174
4.4 Direitos diferenciados na favela: saúde e educação	185
4.5 Da <i>cultura política</i> à <i>política cultural</i>	193
Capítulo 5 – <i>Ato ritual</i> : o <i>encanto</i> do exótico	200
5.1 O complexo ritual: a “dança dos Praiás” como um culto de Jurema.....	200
5.2 <i>Cultos de Jurema</i> : o complexo cerimonial <i>terapêutico</i> Pankararu	212
5.3 Atualização de <i>cultos de Jurema</i> : o complexo terapêutico em São Paulo.....	218
5.4 As “apresentações” e os Praiás em São Paulo: a “segunda roupa” como um ato ritual e político	224
PARTE II – A “APRESENTAÇÃO”	
Capítulo 6 – As exóticas arenas de São Paulo: o campo semântico da etnicidade	237
6.1 Indígenas nas arenas da cidade de São Paulo: rede e nodosidade.....	237
6.2 Uma distinção metodológica: o “índio” como imagem x o indígena como “parente”.....	241
6.3 O “índio” na sociedade do espetáculo	245

6.4	O dia do “índio” em São Paulo: o “índio” como projeto indígena e não indígena	251
6.5	A visibilidade dos “desaldeados”: os Pankararu na mídia	256
6.6	Imagem do “índio” como “ <i>commodity</i> ”: a apropriação não indígena do <i>exótico</i> Pankararu	268
6.7	A autenticidade imagética das vozes sem rosto: o CD Pankararu	274
6.8	A “brasilidade” da “guerra de conquista”: a atualização do projeto imagético da “Missão de 1938”	278
6.9	Rito de passagem-imagem: sobre um festival de dança indígena em São Paulo.....	282
6.10	A poética do “índio”: a identidade visual da SOS-CIP	291
Capítulo 7 – <i>Ato performático: política-cultural e experiência da etnicidade</i>		301
7.1	O <i>ato</i> performático como <i>ato</i> de tradução: a experiência da etnicidade.....	302
7.2	A “cultura” e a “política” da performance	312
7.3	Consenso e dissenso: “Índio” e indígena na escola do Real Parque	324
7.4	A performance como <i>ato</i> de consenso: o fetiche e o encanto da “luta de classe”	339
7.5	Encanto e fetiche do ato ritual, político e etnográfico.....	354
Conclusão – Campo e contracampo: as “ima[r]gens” do <i>ato etnográfico</i>		360
Trilogia Pankararu: “missão” às avessas?.....		379
Di-visão: a terceira ima[r]gem como utopia.....		389
Posfácio.....		395
Referências.....		397

APRESENTAÇÃO

Neste livro instigante, Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque analisa as performances dos Praiás realizadas pelos Pankararu residentes na cidade de São Paulo, enfrentando os estigmas que cotidianamente interpelam essa população. Qual é a cara? Qual é a língua? Qual o lugar do índio? Olhada sob o ângulo do que chama de *preconceitos da autenticidade*, a população Pankararu, que começou a migrar de Pernambuco para São Paulo nos anos 1940, é geralmente compreendida com base nos termos produzidos no contexto de um poder tutelar: “assimilada”, “aculturada” e “desaldeada”. Desconstruindo esses preconceitos a partir de uma fina etnografia, o autor apresenta uma outra face da presença indígena na cidade.

Longe de ser uma exceção, a condição de indígenas residentes em centros urbanos é atualmente vivenciada pela maior parte da população indígena brasileira. Segundo dados do Censo do IBGE realizado no ano 2000, 52% da população indígena encontra-se em áreas urbanas, especialmente em grandes metrópoles e capitais, número que certamente aumentou desde então. Somente na cidade de São Paulo, o mesmo censo contou uma população de 60 mil indígenas migrantes, a maioria de estados da região Nordeste.

Através de uma narrativa clara e provocativa, com base em uma antropologia histórica e nas possibilidades abertas pelo conceito de *interculturalidade*, o autor apresenta e analisa as performances dos Praiás que os Pankararu realizam em esferas públicas na cidade de São Paulo. Considerando essas performances como um “projeto nativo intercultural contra-hegemônico”, o autor demonstra que o regime imagético que elas atualizam são uma forma de *tradução* que garante aos Pankararu uma visibilidade social perante o Estado e a sociedade civil.

Invisibilizado no contexto urbano, desconsiderado pelos órgãos públicos de assistência aos indígenas, esse grande contingente indígena residente em centros urbanos é também muito raramente considerado nas pesquisas antropológicas. Não somente por serem essas pesquisas afetadas pelos *preconceitos da autenticidade*, mas também pelas dificuldades metodológicas e analíticas que devem enfrentar, pois o estudo das performances dos Praiás nas arenas da cidade de São Paulo exigiu investigar essa prática em termos históricos e multissituados. Nesse sentido, este livro é um marco para os estudos de populações indígenas em centros urbanos, estabelecendo bases conceituais e apresentando soluções metodológicas e analíticas importantes que certamente irão influenciar novos trabalhos e contribuir para uma compreensão mais acurada sobre esses contextos.

Dentre as várias contribuições deste trabalho duas merecem destaque por apresentarem formas inovadoras para o tratamento de temas clássicos da antropologia. A primeira, no campo dos estudos de rituais, ao considerar as performances dos Praiás como forma de *tradução intercultural*, ou seja, como traduções de modalidades rituais de natureza religiosa, envolvendo a relação com os Encantados, realizadas nas aldeias de Pernambuco para as *arenas* de São Paulo, espaços de exibição estética e artística mobilizados a partir da ideia de museus. Assim, o autor demonstra que, mediante as máscaras dos Praiás, os toantes entoados com fragmentos de línguas antigas e o terreiro das danças montado nos mais diversos lugares (centros culturais, escolas, *shopping centers*, *shows*), os Pankararu traduzem e atualizam essas modalidades rituais, em diálogo com os *preconceitos da autenticidade*, de forma a angariar legitimidade e visibilidade ao revelar uma “cara” (a máscara), uma “língua” (o toante), um “lugar” (o terreiro), que podem, nesses contextos, ser reconhecidos como “autenticamente” indígenas.

A segunda contribuição a destacar é a ponte que o autor realiza entre os campos da antropologia visual e da antropologia histórica, aliando sua experiência e refinada sensibilidade no trato com imagens, como produtor de vídeos etnográficos, com as teorias sobre o poder tutelar e a constituição de um *regime de índio* no contexto do Nordeste brasileiro. É assim que o autor propõe pensar num *regime imagético Pankararu*, produzido no contexto do encontro entre essa população e o poder tutelar.

Situando na década de 1930 a constituição desse *regime imagético* através dos trabalhos de Carlos Estevão de Oliveira e de Estevão Pinto, que apresentam as primeiras imagens das máscaras

dos Praiás, o autor analisa as traduções desse *regime imagético* na atualidade. O livro apresenta descrições ricas das performances dos Praiás atualmente realizadas nos terreiros das aldeias em Pernambuco, bem como de outras danças que são parte do complexo de cultos da Jurema, das performances realizadas em várias arenas culturais na cidade de São Paulo, aliadas às descrições de situações mais inusitadas, como a cerimônia de formatura da tesoureira da Associação Comunidade Indígena Pankararu no curso de Pedagogia da PUC-SP ou uma oficina realizada na ONG Casa Mestre Ananias. Para analisar o *regime imagético* Pankararu, Albuquerque também investigou outros materiais, como folhetos de divulgações de exibições culturais, páginas na internet, miniaturas dos Praiás feitas para venda e a própria comunicação visual da Associação SOS-CIP, incluindo as produções de vídeos etnográficos por ele realizadas para a Associação.

Merece um comentário final a irreverência das epígrafes, muito bem escolhidas e, por vezes, inesperadas, assim como a história budista apresentada no posfácio. Através delas, o autor traz leveza à rigorosa discussão teórica, tranquilizando o leitor que, porventura, esteja em busca do diamante azul da autenticidade: “até o mingau mixa se não for mexido”.

Antonella Tassinari

PRÓLOGO

O PARADOXO DA AUTENTICIDADE

O Tao que procuramos alcançar não é o próprio
Tao. O nome que lhe queremos dar não é o seu
nome adequado.

Lao Tsé

No dia 6 de outubro de 2009, a Assessoria de Comunicação Social da Procuradoria Regional da República da 5ª Região (PRR-5) emitiu uma nota sob o título “Índio integrado à sociedade não tem direito a regime de pena especial”. A nota explicava que, para o Ministério Público Federal, “[...] o cumprimento de pena em regime de semi-liberdade deve ser aplicado conforme o grau de integração do indígena”; assim, a Terceira Turma do Tribunal Regional Federal da 5ª Região (TRF-5) havia negado “[...] provimento ao recurso interposto pelo índio Jurandir Manoel Freire contra a decisão da 23ª Vara Federal da Seção Judiciária no Estado de Pernambuco”.

O indígena Pankararu Jurandir Manoel Freire havia sido acusado de destruir isoladores de uma das três torres de transmissão da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), as quais estão localizadas na TI Pankararu, em Pernambuco. O ato foi uma forma de protesto em razão do não cumprimento da indenização ao grupo pelo uso de servidão das três linhas de transmissão que passam por dentro da TI Pankararu. A decisão dos juízes foi por unanimidade e acompanhou o parecer emitido pela Procuradoria Regional da República da 5ª Região, órgão do Ministério Público Federal (MPF) que atua perante o TRF-5.

O parecer da PRR-5 dizia que o “Superior Tribunal de Justiça vem entendendo que o art. 56 da Lei nº 6.001/73 [Estatuto do Índio]

[...] se destina apenas aos índios em fase de aculturação e não àqueles já completamente integrados à comunidade nacional”; o argumento para considerar Jurandir “completamente integrado à sociedade nacional” se baseou no fato de que Jurandir possuía formação universitária e, além disso, havia se apresentado como “mentor daqueles atos” e liderança do protesto.¹

A história do movimento indígena no Brasil mostra que essa população teve de dominar os códigos da sociedade nacional a fim de manter a integridade de parte de seu território original e a execução de seus direitos diferenciados. Nesse sentido, não é pertinente questionar a noção de “integração do silvícola”, que promove a negativa desses direitos quando do domínio nativo de tais códigos nacionais? Não foi exatamente esse protagonismo indígena usado contra ele?

A noção de autenticidade que marca a modernidade “ocidental”, aliada a um projeto de formação da sociedade brasileira (que não acabou completamente com o “fim” do poder tutelar), constitui uma das marcas mais violentas que estão atualmente em curso, estigmatizando e marginalizando os indígenas no Brasil. Como forma de lidar com a marginalização dos processos de tomada de decisão nas esferas nacionais, os povos indígenas vêm se mobilizando e incrementando sua ação política com o investimento no domínio dos códigos nacionais e com o ingresso nos campos políticos, jurídicos, educacionais e outros. Porém, esse processo não deixa de ser também marcado por estigmatizações e negligências que pretendem desencorajar a presença indígena em tais espaços, e o caso exposto é um exemplo desse mecanismo.

O paradoxo da autenticidade “moderna” que os indígenas vivenciam atualmente no Brasil é que, para “continuarem indígenas”, essa população tem de criar, de forma autônoma, os mecanismos de acesso aos códigos da sociedade nacional a fim de impor seus direitos e manter a integridade de seu território e sociedade. Concomitantemente, esse processo é desencorajado e criminalizado por meio de atalhos jurídicos e da violência simbólica, que atualiza o poder tutelar principalmente pelo discurso midiático e o chamado senso comum, que privilegia o “índio” da tutela e negligencia o *empoderamento* indígena com a sua presença nos campos nacionais de tomada de decisão.

Como deixa claro o exemplo citado, em que a decisão dos juízes foi baseada no art. 56 do Estatuto do Índio, quanto mais os indígenas são

¹ Número do processo no TRF-5: 2004.83.00.008882-6 (5802 ACR/PE), disponível em: <<http://www.trf5.jus.br/processo/2004.83.00.008882-6>>.

empoderados, mais eles estão passíveis de criminalização; quanto mais afastados dos códigos nacionais, mais “autênticos” e “privilegiados” são os indígenas. O paradoxo que essa população vivencia com relação à sociedade nacional é o de que, quanto mais lutam para se manter como uma sociedade indígena, menos “merecem” esse título; quanto mais procuram alcançar direitos, mais estreita fica a senda de acesso a eles; quanto mais promovem seu Nome, menos são chamados por ele.

Capítulo 1

Introdução à cena: a “Dança dos Praiás” como tradução intercultural na cidade de São Paulo

Figura 1 – Dora com Praiás



O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominantes encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras.

Foucault

1.1 Tradução intercultural

A expansão dos modelos político-culturais do Ocidente (o Estado, o colonialismo, o capitalismo global e outros) não foi capaz de extinguir as populações nativas. Ao contrário do que se previa, tais comunidades têm protagonizado estratégias políticas e culturais que vêm fornecendo à antropologia novos desafios e objetos de investigação. Como escreveu Néstor García Canclini (2005, p. 24), os grandes avanços da antropologia decorrem do fato de essa disciplina “[...] ter sabido situar-se na interação *entre* culturas”. Para Canclini, autores como Marc Abélès, Arjun Appadurai e James Clifford, entre outros, estão renovando a disciplina ao redefinir a noção de cultura e concebê-la como um sistema de relações de sentido que identifica diferenças, contrastes e comparações.

Trata-se, este é o ponto, de “[...] prestar atenção às misturas e aos mal-entendidos que vinculam os grupos” (CANCLINI, 2005, p. 25), em vez de descrever a “cultura” como consenso e identidade. Como parte desse movimento, tornou-se cada vez mais razoável na antropologia a apropriação de termos e do método de outras disciplinas para falar de um objeto que tradicionalmente lhe era reservado. De forma mais incisiva, Canclini (2005, p. 25) escreveu que, “[...] num tempo de globalização, o objeto mais revelador, mais questionador das pseudo-certezas etnocêntricas ou disciplinares é a *interculturalidade*. [...] Estudar a cultura requer, então, converter-se em especialista das interações”.

O conceito de *interculturalidade* se contrapõe ao usual multiculturalismo, pois para Canclini o multiculturalismo reconhece *stricto sensu* a existência de diferentes identidades culturais. O conceito de *interculturalidade* pressupõe que a diferença cultural é construída no próprio jogo do *poder* por meio das estratégias de composição de patrimônios culturais, de negociações da autenticidade entre o tradicional e o moderno, da constituição de híbridos, sincréticos, simulacros, dentre outros. Com *interculturalidade* o autor quer “[...] examinar sob que condições se administram as diferenças, as desigualdades, a inclusão-exclusão e os dispositivos de exploração em processos interculturais” (CANCLINI, 2005, p. 53).

A partir do conceito de *interculturalidade*, este texto descreve o processo social de constituição de um sinal diacrítico por uma população indígena no contexto de uma metrópole brasileira. Desde 1940, os

Pankararu migram de suas aldeias em Pernambuco para a cidade de São Paulo, hoje somam mais de 2 mil pessoas nesta cidade. Em 1994, eles fundaram uma associação como forma de reivindicar direitos e passaram a realizar apresentações de uma performance, a “dança dos Praiás”. Essa performance se constitui em uma versão heterodoxa de uma dança ritual restrita às suas aldeias em Pernambuco. Tendo em vista que a gênese dessa performance encontra-se no contexto, político e ritual, da interseção de atores sociais assimetricamente dispostos no *campo do poder* (político, econômico, simbólico e outros), essa performance será analisada como um projeto nativo *intercultural* contra-hegemônico cuja *intenção* é dotar os Pankararu de capital simbólico na cidade de São Paulo.

Desse modo, analiticamente proponho pensar essa performance como uma *forma de tradução*. Considerando que todo elemento cultural tem uma história particular, para interpretá-los, devemos determinar as categorias e as *experiências* que constituem essa historicidade. Como escreveu Homi Bhabha (1998, p. 20-21),

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.

Portanto, essa performance é uma *tradução*, já que

[...] o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como *ato insurgente de tradução cultural*. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e irrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27, grifo do autor).

É nesse sentido que tomo como foco de análise neste texto esse *ato de tradução*, cujas categorias (que o constituem como *experiência da etnicidade*)² são: o *ato político*, o *ato ritual* e o *ato performático*.

² Refiro-me aqui à *experiência da etnicidade* no sentido de Valle (1999), a qual será descrita mais adiante.

Walter Benjamin (1988, p. 76-78), em *The Task of the Translator*, escreveu que “[...] the task of translator consists in finding that intended effect (*intention*) upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original”. A tradução deve manter o modo original de significação. No entanto, isso deve ser feito em seus próprios termos, de modo que tanto o original quanto a tradução sejam reconhecidos enquanto fragmentos de uma linguagem maior. Assim, pode-se dizer que a tradução é um *método* para construir a *identidade* entre diferentes; seu procedimento básico é o de afastar-se para estar mais próximo, “tornando-se” diferente para “tornar-se” igual.

A tradução é um método para ir de uma diferença à outra, mas pautado pela função da identidade: chegar ao mesmo lugar por outro caminho. Desse modo, a tradução representa algo mais do que a captura da “essência do original”. O processo de tradução, de construção do outro (o novo, o híbrido, o simulacro etc.), é um espaço fundamental para entender e interpretar as *intenções* (*intentions*) e as interseções das inúmeras agências que se encontram pelo caminho e cujas presenças têm de ser levadas em conta em função do processo de *interculturalidade*, do qual resulta a imagem da diferença hoje.

A interpretação social é uma *intenção-tradução*, ou seja, ao sintetizar o outro, ela o faz nos seus próprios termos, sendo assim derivada do outro, mas não é o outro, busca sua *intenção*, mas ainda nos seus próprios termos. Essa derivação, a construção da diferença, deve estar no traduzido, mas como algo maior que os dois. Interpretar e traduzir são, portanto, quase sinônimos para o desafio da identidade, do consenso e da analogia, o qual nunca é alcançado plenamente.

Em vez do apelo de uma tradução *ideal*, invoco uma tradução como *pragmática*, pois essa enfatiza o fato de que o *ato* de traduzir está renunciando a *ser ideal* e revela suas próprias *intenções*. Nos termos de Benjamin (2008, p. 35), a *intenção* da tradução

[...] não é somente dirigida a finalidades diferentes, mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de ideias abstratas.

A tradução deve, portanto, ser pensada como uma agência, um *ato social em diálogo*, cujos conteúdos (políticos, rituais e outros) procuram constituir a identidade *pela* diferença. Uma tradução será

bem-sucedida somente se renunciar ao estigma de *não ser* o original e, portanto, revelar-se tradução, cujas *intenções derivadas, pragmáticas e abstratas* (no sentido de discurso) têm de ser levadas em conta.

Em seu sentido antropológico, a *tradução* realizada pelos Pankararu pode ser apresentada como um processo social que podemos examinar a partir de dois aspectos particulares: a) o processo de tradução de modalidades rituais de natureza religiosa para espaços de exibição estética e artística de itens definidos como de cultura “tradicional” na cidade de São Paulo; e b) a mobilização em torno do “modelo museu” das culturas nativas (CLIFFORD, 1998b, 1999; PRICE, 2000) devido à hegemonia dessa representação no imaginário sobre o indígena. A tradução se dá dentro de um campo monopolizado por tal imaginário em que o indígena e suas tradições são sempre “autênticas” quando são consuetudinárias, ancestrais (atemporalidade) e anônimas (homogeneidade social).

Desse modo, analiticamente, proponho pensar a performance *dança dos Praiás* em São Paulo como uma *forma de tradução*, já que as traduções, por natureza, constituem-se tanto como o espaço *ideal* dos espelhamentos, das utopias, do consenso e do multiculturalismo, como, inversamente, o espaço *pragmático* das contra-hegemonias, das heterotopias, das ironias e da interculturalidade. Entendo essa *tradução* enquanto mecanismo de mobilização política e cultural que, por meio do campo das “artes étnicas”, garante aos Pankararu em São Paulo uma visibilidade social perante o Estado e a sociedade civil.

1.2 “Assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”: *poder tutelar, diáspora* e a autenticidade Pankararu nas arenas de São Paulo

Seguindo teoricamente uma *antropologia histórica* (OLIVEIRA, 1988, 1999a), a população chamada hoje de Pankararu³ foi formada pelo aldeamento de diversos grupos nativos e, posteriormente, de escravos que habitavam a região do submédio Vale do São Francisco no estado de Pernambuco, no Nordeste do Brasil. Somente no ano de 1940 os Pankararu apareceram como grupo indígena nos quadros administrativos do governo, ao conseguirem o reconhecimento dessa identidade e a regularização de seu território tradicional (finalmente

³ O nome *místico* do grupo é Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fuló.

regularizado em 1996). Um importante elemento de reconhecimento dessa comunidade como *indígenas* foi o fato de que nela se realizava uma série de rituais cujas características culturais atestavam, aos olhos do órgão público da época (o Serviço de Proteção aos Índios – SPI), a origem autóctone do grupo, admitindo-os, portanto, no quadro de comunidades assistidas pelo órgão tutor.

Hoje os Pankararu formam uma população de pouco menos de 7 mil pessoas que habitam duas áreas indígenas contíguas: a Terra Indígena Pankararu e a Terra Indígena Entre Serras, somando pouco mais de 14 mil hectares. O reconhecimento dos Pankararu como indígenas pelo Estado brasileiro aconteceu em 1940, depois da mobilização desses indígenas, apoiados pela Igreja Católica por meio de um famoso missionário, padre Dâmaso, e pelo famoso pesquisador pernambucano Carlos Estevão, na época diretor do já importante Museu Goeldi, no Pará. A partir dos anos 1950, e principalmente 1960 e 1970, assim como muito nordestinos, os Pankararu também foram atraídos para a cidade de São Paulo a fim de tentar uma vida melhor, uma garantia de emprego e uma oportunidade de dar aos filhos educação e maiores chances de profissionalização.

Entre 1960 e 1970, grande parte da população masculina Pankararu migrou para São Paulo, atraída pela grande oferta de mão de obra na construção civil. Hoje, os Pankararu somam, na região metropolitana de São Paulo, quase 2 mil pessoas, cadastradas informalmente pela Associação SOS Pankararu, mas há ainda outro contingente não identificado. Dados do IBGE do ano 2000 apresentaram o número de 60 mil indígenas na região metropolitana de São Paulo, a maior parte deles oriunda dos estados do Nordeste do Brasil. Os Pankararu, além da aldeia em Pernambuco e da população em São Paulo, também estão morando de forma comunitária na cidade adjacente à aldeia, em Petrolândia, onde constituíram uma associação que tem mais de 200 membros. Há ainda cerca de 300 Pankararu vivendo no estado de Tocantins; e no sul de Minas Gerais, na comunidade de Coronel Murta, vivem cerca de 60 pessoas.

Como bem demonstrou Souza Lima (1995), a categoria de índio (ou indígena) foi instituída pelo aparelho administrativo do Estado brasileiro como uma nomenclatura geral para representar o conjunto de povos nativos do território brasileiro. Historicamente, essa “presença” de povos nativos no território brasileiro foi considerada uma grave “questão” nacional. Intitulada de a “questão indígena”, sinteticamente, ela significava o problema político e jurídico do lugar dos povos nativos

na formação do Brasil. O percurso histórico dos modelos de gestão desse problema/“questão” foi, primeiro durante o período imperial, o da “guerra como política” e, com o advento da república, passou a ser o da “política como guerra”. É nesse momento que se institui um tipo muito específico de dispositivo político-administrativo, o *poder tutelar* (SOUZA LIMA, 1995).

O *poder tutelar*, fazendo a “paz”, atualiza, de maneira diferente, a “guerra de conquista”, isso porque no exercício do *poder tutelar* a violência aberta do período imperial se transforma em violência simbólica no período republicano. O *poder tutelar* se constitui num dispositivo disciplinar do Estado brasileiro cujo exercício implica o monopólio de definição e controle sobre a população à qual incide, instituindo, para tanto, uma definição extranativa do ser indígena como parte de dispositivos de poder, momento em que se desloca o direito à identidade para uma forma externa de atribuição. Sob a administração desse *poder tutelar*, os povos nativos foram classificados em estágios de “aculturação”, os quais se tornaram marcadores da integração dessa população ao exercício econômico da sociedade brasileira (SOUZA LIMA, 1995).

Naturalizando, assim, a violência colonialista ao classificar (o suposto no lugar do imposto) os povos indígenas em “graus” de “assimilação”, essa forma de atribuição externa instituiu um instrumento de controle e invisibilização dos povos autóctones. Definidos e classificados de tal maneira, ao Estado cabia a tarefa de construir mecanismos administrativos que promovessem a extinção gradual das afinidades étnicas e dos laços de solidariedade entre os povos nativos, permitindo assim a “assimilação” dessas populações ao grosso da população chamada de “brasileira” (SOUZA LIMA, 1995).

Desse ponto de vista, os “territórios indígenas” são parte e categoria do quadro administrativo do Estado no processo geral de regularização econômica e fundiária do país. Ao isolar os povos nativos em aldeias, procurava-se apaziguar os conflitos que ocorriam no campo pelo domínio de território entre nativos e colonizador. Além disso, sedentarizando povos errantes, o *poder tutelar* pretendia vencer, pela “não violência”, a resistência dos povos nativos em se fixarem em lugares definidos pelo Estado (SOUZA LIMA, 1995).

Com a imposição da imobilidade aos povos nativos, o Estado pôde conter e vigiar essa população a fim de transformá-la, gradualmente, em trabalhadores rurais e garantir, assim, a ocupação do campo e a disponibilização de mão de obra para essas regiões.

Na medida em que as aldeias tinham tamanhos reduzidos, que fronteiras foram instituídas, proibindo-se a entrada em locais que antes eram espaços de coleta, caça e sobrevivência material e cultural, a soma das más condições nas aldeias exigiu dos indígenas que migrassem à procura de trabalho nas fazendas e nas pequenas cidades no entorno das aldeias. Esse processo favoreceu a inserção desses grupos na população pobre do campo e das pequenas cidades, tornando esses indígenas invisíveis e ilegítimos no momento em que categorias próprias do *poder tutelar* (“aculturado”, “assimilado” e outras) ganham o campo do discurso da sociedade.

Tais categorias, portanto, foram ampliadas e disseminadas e são, hoje, uso franco no discurso preconceituoso, estigmatizante e ideológico que setores da sociedade brasileira insistem em manter com relação à representação dos povos nativos. Tal representação, paradigmaticamente, regida pelo modelo do “museu” (ver adiante), evoca a “primitividade”, a “pobreza”, a atemporalidade e o anonimato como condição de autenticidade das culturas nativas, instituindo assim, de forma arbitrária, a “cultura nativa” como estática, tanto no tempo histórico quanto no espaço físico (coextensiva a um território específico), cuja sobrevivência fora do tempo (história) e do espaço (suas fronteiras), conveniência das conveniências, está garantida pelo “museu”. Portanto, categorias do *poder tutelar*, como as de “desaldeados”, “aculturados” e outras, serviram e são atualizadas ainda hoje como dispositivos para retirar do indígena a sua permanência no campo da história e invisibilizar sua presença fora das Terras Indígenas (TIs).

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizou em 2000 o Censo PNAD (Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios), o censo da população brasileira. Nos resultados desse censo constatou-se o total de 734 mil indígenas, dos quais 383.298 vivem em cidades e 350 mil em áreas rurais. Esses números passaram a apresentar uma nova realidade da distribuição da população indígena no país: agora 52,21% da população indígena encontra-se nas regiões urbanas; dos 20 municípios com maior número de habitantes indígenas, 10 são capitais. Isso mostra que a realidade do indígena que está no meio urbano é significativamente o contexto das grandes cidades. Mas não para a FUNAI, que ainda trabalha com o número de 350 mil indígenas no Brasil, número esse que representa quase que apenas a população indígena que é atendida pelo órgão em TIs, e cuja legislação é extremamente ambígua com relação à população que está nas cidades.

É nesse contexto que o número de indígenas vivendo na região metropolitana de São Paulo veio aumentando a cada censo. Em 1998, o IBGE registrou 33.829 indígenas, em 2000 esse número foi de 59.989, constituindo a terceira maior população indígena do país (atrás somente dos estados da Amazônia (113.391) e da Bahia (64.240)). No entanto, no último registro realizado pela Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) de 2007, órgão público responsável pela saúde dos povos indígenas, existiam pouco mais de 2 mil pessoas cadastradas, ou seja, apenas 3,6% da população indígena migrante que vive na região metropolitana de São Paulo tinha algum tipo de atendimento diferenciado no sistema de saúde. Desses pouco mais de 2 mil indígenas, 1.338 eram da etnia Pankararu, pelos dados da FUNASA e do IBGE. As principais etnias que constituem a população indígena migrante da cidade de São Paulo são do Nordeste brasileiro, com enorme destaque para os Pankararu.

A disparidade entre os dados do Censo e os dados da FUNASA mostra como os indígenas em São Paulo têm dificuldade em ter seus direitos efetivados. O principal instrumento de contestação da “autenticidade” dos indígenas, seja do poder público de forma ampla (FUNAI, FUNASA e outros), que os mantém, administrativamente, num “limbo jurídico”, seja da própria sociedade civil, que os estereotipa, vem da atualização de categorias do *poder tutelar* e da contemporização com o “senso comum”. Dentre algumas dessas categorias, a de “desaldeado” é o principal obstáculo apresentado pelo poder público para que a população indígena migrante consiga regularizar o acesso a direitos. Reivindicando um “limbo jurídico” (a falta de instrumentos jurídicos e administrativos que discriminem a forma de atuação do poder público junto a essas comunidades), o poder público atualiza a violência simbólica da “política como guerra” do *poder tutelar*, cujo resultado prático são a manutenção da invisibilidade dos indígenas no contexto urbano e a constituição de uma *omissão legítima*.

É nesse contexto que os Pankararu surgem como uma população indígena migrante, “assimilada”, “acultura” e “desaldeada” aos olhos do poder público e da sociedade paulistana nos anos 1990. A migração vivida por esse grupo pode ser definida como uma *diáspora* (ver Capítulo 2). A *diáspora* Pankararu para São Paulo começou nos anos 1940 e se intensificou nas duas décadas seguintes. Em São Paulo, os primeiros Pankararu que chegaram não tinham instrução formal e tornaram-se trabalhadores braçais. A maioria trabalhava nas equipes de desmatamento da Cia. de Luz do estado, para onde eram agenciados

por “gatos”, os quais iam buscá-los na própria aldeia para entregá-los em lotes ao “empreiteiro” das obras (ARRUTI, 1999, p. 267).

Uma boa parte dos Pankararu trabalhou na construção do estádio de futebol Cícero Pompeu de Toledo (o Estádio do Morumbi). Próximo ao local dos alojamentos, alguns trabalhadores começaram a se apossar de partes do terreno às margens do Rio Pinheiros que eram de utilidade pública, “sobras” do loteamento do bairro e destinadas à construção de benfeitorias públicas que nunca chegaram a termo, formando assim uma “favela”, inicialmente chamada de “favela da mandioca” e posteriormente com o nome do bairro, “Favela do Real Parque”. Foi nesse contexto que grande número de Pankararu acabou construindo um endereço fixo em São Paulo, o que possibilitou a vinda de parentes, formando assim uma migração constante para São Paulo, normalmente intercalada entre grandes períodos de trabalho em São Paulo e breves retornos à aldeia em Pernambuco. O número de Pankararu em São Paulo gira em torno de 2 mil pessoas, estando na Favela do Real Parque pelo menos $\frac{1}{4}$ da população Pankararu da cidade.

O núcleo Pankararu que se formou na “Favela do Real Parque” começou a ganhar visibilidade social a partir do incremento da política de autogestão e associativismo, que caracterizou os movimentos sociais pós-Constituição de 1988. Como não existe um mecanismo jurídico específico de reconhecimento dos indígenas migrantes, os Pankararu do Real Parque, inseridos numa gama de entidades de assistência eclesial, de ONGs e de associações autogestionadas, lançaram mão da experiência com o associativismo vindo do cotidiano da favela e também do contato com outros povos indígenas. Assim, em 1992, formaram sua primeira associação, a SOS Índios Favelados, que depois, em 1994, foi renomeada de Associação Indígena Comunidade Indígena Pankararu, a SOS-CIP, entidade que formalmente representa os Pankararu em São Paulo junto à FUNAI, à FUNASA e a outros órgãos públicos e entidades da sociedade civil.

Ao se inserirem em campos de atuação política e ganharem alguma visibilidade social, os Pankararu passaram a se inserir em circuitos conexos aos espaços de mobilização social e demandas simbólicas começaram a surgir, no caso, demandas por *sinais diacríticos* capazes de “provar” e legitimar as demandas políticas e étnicas dos Pankararu. Solicitados a exibir traços culturais que os qualificassem como uma população diferenciada, mesmo que em contexto urbano, os Pankararu constituíram a performance “dança dos Praiás”.

Ao formarem uma associação, os Pankararu do Real Parque constituíram tanto uma forma de se representarem politicamente como comunidade quanto uma forma de se representarem simbolicamente como indígenas. Esse duplo percurso não esteve separado nem se conformou como uma caminhada em separado. Ao incrementarem sua presença política em espaços de mobilização social, os Pankararu foram, ao longo do tempo, desenvolvendo uma atividade simbólica e cultural que tinha por objetivo constituir uma resposta à demanda por sinais diacríticos e por autenticidade cultural advindos do fato de que os Pankararu se colocaram nesses espaços como uma população etnicamente diferenciada.

Se de fato, como bem demonstra a etnologia dos povos indígenas do Nordeste (ALBUQUERQUE, 2005; ARRUTI, 1995, 1999; BARBOSA, 2003, 2005; GRÜNEWALD, 1993, 2001; MOTA, 2005; OLIVEIRA, 1999; PALITOT, 2005; VALLE, 1993, 1999), as *emergências étnicas*, com o incremento de elementos e performances culturais desses povos, ocorreram *em diálogo* com o Estado e a sociedade envolvente, onde tais agências constituíram um importante papel na experiência étnica desses grupos, então, em São Paulo com os Pankararu, esse fenômeno repetiu-se, porém, com a sua singularidade. Agora, um tipo específico de demanda por tradições, culturas e *autenticidades* nativas produziu um fenômeno inverso ao das *emergências étnicas* do Nordeste, trata-se agora de pensar “[...] a forma como o ‘resgate cultural indígena’ está levando o indígena para fora de sua aldeia” (MOTA, 2008, p. 22).

Esses espaços de *valorização* do multiculturalismo, com todas as exigências por exotismo e *autenticidade* demandadas por seu público, carregam no seu curso também os indígenas em *diáspora*. Nesses espaços, os Pankararu construíram a performance “dança dos Praiás” como um sinal diacrítico e como linguagem simbólica de ingresso em tais locais; assim, conseguiram atualizar sua condição étnica diferenciada e ressignificar sua *diáspora* de forma *positiva*, afirmando sua natureza política.

Levando em conta as agências que se encontram e se somam nesses espaços de visibilidade social indígena, defino tais locais como *arenas*. Na antropologia contemporânea, o termo “arenas” é uma denominação geral que se refere aos espaços de negociação e constituição de autenticidade dos conteúdos sociais. Victor Turner (1974, p. 17) definiu arenas do seguinte modo:

“Arenas” are the concrete settings in which paradigms become transformed into metaphors and symbols with reference to which political Power is mobilized and in which there is a Trial of strength between influential paradigm-bearers. “Social dramas” represent the phased of their contestation.

Essas arenas, que se constituem em um *campo* de disputa (em torno da legitimidade de seu conteúdo e regras) – lembrando a definição dada por Turner (1974, p. 17), mas principalmente o sentido atribuído ao termo por Bourdieu (1989, 2004) –, vêm se apresentando como espaços de renovação do movimento indígena à medida que tornam visível a presença dessa população em São Paulo, constituem lugares de congregação da comunidade, de encontros interétnicos, além de tornar acessível essa “cultura exótica” a um grande público. Essas arenas se constituem em um conjunto heterogêneo formado, por exemplo, por museus, galerias, feiras de artesanato, escolas, faculdades, instituições de pesquisa, ONGs, exposições de cunho internacional, veículos midiáticos (TV, jornais, rádio etc.) e outros.

1.3 Traduzindo... ato ritual e ato político

A performance que estou analiticamente denominando de “dança dos Praiás” é chamada pelos Pankararu em São Paulo de “apresentação”. Essa “apresentação” se constitui numa versão heterodoxa de uma performance ritual originalmente realizada apenas dentro da área Pankararu em Pernambuco, sempre num *terreiro* e por *dançadores* usando uma veste sagrada chamada de *Praiá* (saiote e máscara), no contexto de um culto religioso típico de um complexo ritual (ver Capítulo 5) comum aos povos indígenas do Nordeste brasileiro. Essas apresentações em São Paulo são realizadas em determinadas arenas que vêm se constituindo em espaços de visibilidade social da população indígena na cidade. Pretendo mostrar que os Pankararu em São Paulo instituíram a “dança dos Praiás” como uma performance com a *intenção* de cooptar a imagem da diferença que os institui como indígenas (portanto, como o *outro*, a *diferença*) na sua relação com a sociedade nacional.

Desse modo, passo agora rapidamente a uma introdução dos elementos tratados neste livro. Começando por uma descrição do *Praiá* propriamente dito, ele é uma indumentária, uma “veste” ou “roupa”, constituída de algumas peças: uma máscara ou *tunã* cobre todo o rosto e corpo de um *dançador* (dançarino), feita da palha de caroá (croá,

kroá, caroá-açu); um *saiote*, feito do mesmo material; uma *coroa*, rodela de plumas, feita de penas de peru; um *penacho*, feito de plumas que se encaixa num pequeno orifício no centro, em cima da máscara ou *tunã*; e uma *cinta*, um tecido colorido, normalmente tecido de chita estampado ou algum pano bordado com um símbolo religioso. Ela é usada por um *dançador* (dançarino) portando na mão direita um instrumento musical, o *maracá* (espécie de “chocalho”), e geralmente presa à máscara uma *gaita* (flauta doce). O *dançador* utiliza o *Praiá* apenas em um *terreiro* e durante uma festa cerimonial, principalmente em homenagem a um feito milagroso, uma cura em geral, atribuída à ação de uma entidade sagrada, genericamente chamada de *encantado*, cuja representação material é o próprio *Praiá*.

Figuras 2 e 3 – Praiás



Fotos de Maria das Dores Conceição Pereira do Prado.

Os *encantados* são entidades sagradas que habitam a natureza, são atributos de Deus, são entidades *vivas*, já que são seres que não morreram, sendo entendidos como ancestrais dos Pankararu que se *encantaram*, ou seja, passaram para o plano espiritual, porém sem passarem pela experiência da morte, por isso continuam vivos no plano terrestre, mas habitando não mais entre os homens, mas a natureza, as matas e, principalmente, as quedas d'água. São, portanto, seres especiais que estão tanto na “terra” quanto no “céu”; como seres que estão em “ambiguidade”, eles estão tão próximos de Deus quanto dos homens e, portanto, a eles se pode recorrer em auxílio para orientação e proteção espiritual, pessoal, familiar, da comunidade e, principalmente, para a realização de uma cura, a recuperação da saúde de uma pessoa, entendida como um milagre.

Em São Paulo, não existe nenhum *terreiro* Pankararu, isso significa que em teoria não deveriam existir Praiás na cidade, visto que os Praiás nesse contexto não teriam função ritual propriamente dita, na medida em que apenas num *terreiro* eles poderiam “dançar”. Portanto, a emergência de Praiás entre os Pankararu do Real Parque é uma heterodoxia, já que ela somente pôde ocorrer ao relativizar a ortodoxia ritualística que rege o ato de *levantar* o Praiá (tecer a “roupa”, ver adiante no Capítulo 5). De maneira analítica, pode-se dizer que o ato de *levantar* Praiás em São Paulo modificou-se, passou de um discurso ritual para um político, já que os Praiás surgiram nesse contexto para incrementar a política cultural da SOS-CIP. Portanto, é *pelo* e *como* um ato político que rigores rituais atualizam-se como condição de responder à violência simbólica, atualização do projeto do *poder tutelar*, das arenas de São Paulo.

Desse modo, em 2008 Bino, presidente da SOS-CIP, era o *zelador* de um *batalhão* de 10 Praiás. Com esse conjunto, ele e os membros da SOS-CIP já haviam realizado apresentações da performance “dança dos Praiás” em diversas arenas da cidade de São Paulo: escolas públicas, igrejas, faculdades particulares, ONGs, parques de exposição, feiras de artesanato, formatura de alunos Pankararu, festas do “Dia do Índio”, Casa de Saúde Indígena (CASAI-SP), eventos culturais (principalmente, a Virada Cultural), Assembleia Legislativa (SP), sarais poéticos (como o evento I Sarau Indígena, na Av. Paulista), encontro da entidade de moradores do Real Parque (SARP), protesto Marcha Grito dos Excluídos, evento que congrega milhares de pessoas e é promovido por diversas entidades sociais, encontros de lideranças indígenas e muitos outros.

Figura 4 – Batalhão de Praiás de São Paulo em uma “apresentação”



Figura 5 – Bino comanda a performance dos Praiás



Fotos do autor.

1.4 O ato performático como um ato de consenso

Valle (1999, p. 279), no seu estudo sobre a construção da etnicidade entre os Tremembé (CE), em vez de seguir estritamente a tradição de estudos de etnicidade pautado na análise das fronteiras étnicas, procura valorizar em sua análise “[...] o aproveitamento e a difusão do mesmo leque de categorias e de articulações simbólicas similares pelos atuais Tremembé e também por seus oponentes ou por aqueles que não acreditam haver diferenças étnicas locais” existentes no que o autor denomina de o *campo semântico da etnicidade*, em que atuavam “[...] notáveis diferenças sociais e culturais entre si” com peso político desigual. Tomada essa posição, sua análise descreve “[...] o que pode ser chamado de uma experiência da etnicidade pelos Tremembé, essa sim a maneira singular, ainda que processual, não substantiva, de diferenciação étnica” (VALLE, 1999, p. 279).

Valle (1999, p. 305-306) propõe analisar a etnicidade por meio de uma abordagem semântica dessa, definindo para tanto seu espaço de análise como sendo dado por um *campo semântico da etnicidade*. Esse autor aponta que no seu estudo sobre os Tremembé esses

[...] emitiam e formulavam enunciados, juízos, relatos, narrativas orais e lendas. Podiam ser também comentários, anedotas e provérbios. Essas diversas formas de discurso devem ser tomadas como compondo o *campo semântico da etnicidade Tremembé* ou “indígena”.

Esse *campo semântico* funciona analiticamente, circunscrevendo

[...] um horizonte discursivo e simbólico no qual os diversos atores sociais conseguem entender, descrever e interpretar, por processos estruturados ao nível consciente e inconsciente, a vida social, os fatos e fenômenos sociais, como também as suas próprias ações e as práticas de outros atores e agentes, todos dotados de conteúdos originados na dinâmica das relações interétnicas. Esse campo semântico não se estrutura por si só, pois requer operações sintéticas de apreensão dos fatos e questões de perfil étnico por parte dos mais diversos atores sociais. Nesse sentido, o campo semântico está “aberto” para produzir interpretações étnicas díspares e até mesmo antagônicas, tomando em consideração os atores e grupos sociais que as fazem, afinal eles o aproveitam de maneira diferencial, conforme as posições sociais que ocupam e as ideologias que investem.

Valle (1999, p. 306) construiu essa noção inspirado em Cardoso de Oliveira (1976), mas, conforme o autor esclarece, ele realiza “[...] uma interpretação livre do que Cardoso de Oliveira entende por campo semântico”. A noção de campo semântico da etnicidade em Valle deve ser entendida “[...] numa perspectiva hermenêutica e não estruturalista, *stricto sensu*”. Assim, a etnicidade é entendida como sendo “[...] produzida como uma interação de códigos culturais (COHEN, 1974, p. 11), viabilizando a apreensão de significados múltiplos por parte dos atores sociais que se relacionam”, e isso porque os elementos sociais da etnicidade “[...] são construídos e operados de modo interpretativo por parte dos atores sociais que interagem e os dotam ativamente de significados” (GEERTZ, 1978, p. 13-41).

Dessa forma, eu também concordo com a conclusão de Valle (1999, p. 307, grifo do autor) de que

[...] a crítica ao dualismo nos estudos de contato interétnico, inclusive dos problemas da teoria da fricção interétnica de Cardoso de Oliveira, já foram apontados por Oliveira (1988, p. 264-265), que sugere a investigação de códigos, referenciais e coordenadas culturais que são apreendidos e experimentados, tanto por “índios” como por “brancos”.

Assim, no processo de contato interétnico os diversos atores sociais envolvidos interpretam tal dinâmica “por seus próprios parâmetros e medidas”, mas, e por isso mesmo, esse conhecimento de símbolos, crenças e conhecimento “não deixam de ser compartilhados”.

Ao afirmar tal ideia, o autor adverte em nota (VALLE, 1999, p. 307, nota 28) que a “[...] ideia de compartilhamento de crenças, representações e conhecimentos não tem nada a ver com a concepção durkheiminiana que frisa seus aspectos conciliatórios e integradores”. Ao contrário, tal compartilhamento semântico (tal consenso, ou melhor, projeto de consenso) “[...] não implica ausência de conflito e de oposições, inclusive de ordem simbólica e interpretativa por parte de atores sociais em divergência. Sigo mais uma abordagem polissêmica dos significados e do compartilhamento de padrões e códigos culturais” (VALLE, 1999, p. 307).

Assim, nesse *campo semântico* existe uma ordem estruturada de compartilhamento de símbolos definida como sendo o *sensu comum da etnicidade*, um

[...] termo que não sugere uma estrutura de significados e símbolos, mas sim uma forma de discurso contextualizado, no qual se difunde e/ou reproduz comentários, argumentos, provérbios, anedotas, imagens e símbolos a respeito do “índio”, mas de maneira bem genérica. (VALLE, 1999, p. 308, grifo do autor).

Esse senso comum da etnicidade realiza também, e de modo bastante eficaz, a possibilidade de conhecimento do “outro”, “[...] mesmo que os significados daí decorrentes tenham fundo anedótico e representem um nível menos politizado da transmissão das representações sociais”, mas, por sua própria natureza e de modo inverso, realiza “[...] a reprodução dos elementos próprios da etnicidade” (VALLE, 1999, p. 308).

Neste texto eu denomino de *ato performático* o efeito de conciliação que a performance *dança dos Praiás* realizava como *ato de tradução* nas arenas de São Paulo. Esse *ato performático* era uma *tradução intercultural* que ocorria nessas arenas, o *campo semântico da etnicidade* no qual atuava a SOS-CIP. Nesse local pude identificar o modelo “museu” (ver adiante e também no Capítulo 3) como constituindo o paradigma do senso comum da etnicidade que ali operava. Nesse sentido, entendo por *ato performático* aquilo definido por Bauman (1977 apud LANGDON, 2009, p. 255), “[...] um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos”. O elemento mais importante da performance é o de que ela “[...] produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo” (JAKOBSON, 1960 apud LANGDON, 2009, p. 255).

A performance “[...] é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes”, no qual estão bem definidos “[...] papéis e maneiras de falar e agir” (LANGDON, 2009, p. 256). Desse modo, o *ato performático* é “[...] um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala, principalmente por sua função expressiva ou ‘poética’”, seguindo a definição de Jakobson (1960 apud LANGDON, 2009, p. 256). A função poética do *ato performático* procura, portanto, ressaltar

[...] o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para *como* o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem

seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s)). (LANGDON, 2009, p. 256).

Diferentemente dos estudos clássicos de rituais e outros eventos semelhantes, o paradigma da performance não procura construir interpretações a partir do conteúdo semântico dos símbolos, mas, pelo contrário, procura nesse campo chamar a “[...] atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (SCHIEFFELIN, 1985)” (LANGDON, 2009, p. 256).

Seguindo Langdon (2009, p. 257), formalmente os elementos essenciais da performance, tal como formulou Bauman (1977), são:

1. *Display* ou a exibição do comportamento frente aos outros.
2. *A responsabilidade de competência* assumida pelos atores. Estes devem exibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas.
3. *A avaliação* por parte dos participantes. Se foi uma boa performance ou não.
4. *Experiência* em relevo – as qualidades expressivas, emotivas, e sensoriais se constituem a *experiência emergente*. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.
5. *Keying* ou sinalização como metacomunicação – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos sinalizados (ou *keyed*) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance. A sinalização focaliza o evento e indica como interpretar a mensagem a ser comunicada (Bateson, 1998). Servindo como metalinguagem, indica como interpretar a mensagem e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir.

Do ponto de vista dessa estrutura formal, a performance é uma categoria universal, pois ela “[...] corresponde a eventos que acontecem em todas as culturas e que todas as sociedades humanas têm vários gêneros de performance, especificamente marcados pela função poética, e que exibem as características descritas acima” (LANGDON, 2009, p. 258). É por isso mesmo que a performance é muito valorizada

em espaços/arenas interculturais. Assim, por serem as formas dos atos performáticos

[...] variadas e diversas, construídas em contextos culturais específicos. A análise performática procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados pelos membros de um grupo, como estes gêneros são estruturados nos atos performáticos e como seus significados emergem da interação. (LANGDON, 2009).

É nesse sentido que o modelo “museu” (paradigma do senso comum da etnicidade ali existente) constituiu o *exotismo*⁴ como o gênero estético-imagético predileto dessas arenas.

Em uma performance, a “[...] participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, plateia, etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico” (LANGDON, 2009, p. 258). Portanto, a performance da “dança dos Praiás”, ao se utilizar dos símbolos do *senso comum da etnicidade* nesse campo formado pelas arenas de São Paulo, revela um *uso* poético e contra-hegemônico de tais símbolos, ao empregá-los *ao contrário*, naquilo que denomino de *exotismo inverso* (ver Capítulo 2), levando o pesquisador a valorizar mais a *forma*, o *contexto* e o *como* tal performance é realizada do que propriamente *ler-interpretar* os símbolos em si mesmos (como faria, *stricto sensu*, uma antropologia interpretativa estilo Geertz (1979).

Dessa maneira, defendo que tal procedimento de análise se coloca na linha da tradição dos estudos de Bauman, enfatizando a linguagem como ação. Desse modo, estou propondo uma aproximação a essa tradição pelos seus estudos mais contemporâneos, os quais defendem que o campo da performance deve “[...] examinar criticamente os eventos performáticos como arenas reflexivas de recursos estilísticos heterogêneos, significados contextualizados e ideologias conflitantes (BAUMAN; BRIGGS, 1990)” (LANGDON, 2007, p. 12). É como parte de um campo em que a performance aparece como o lugar ideal e pragmático das traduções interculturais que a *dança dos Praiás* é analisada aqui como um evento que surge “[...] em momentos de crises, renovação e mudança frente um mundo pós-colonial e globalizado (FEREIRA, 1992; MANHEIM; TEDLOCK, 1996; OAKDALE, 2005)” (LANGDON, 2007). Essa performance será caracterizada neste livro “[...] por sua dialogicidade, contextualização e intertextualidade”, pois

⁴ Ver Capítulo 2.

ela é expressão de “negociações de poder” enquanto uma questão central do tema da “reinvenção das tradições” relacionada “[...] à subjetividade, contexto, práxis e globalização (BAUMAN; BRIGGS, 1990; BRIGGS; BAUMAN, 1992; BRIGGS, 1996)” (LANGDON, 2007).

O contexto de análise que defendo para a performance da *dança dos Praiás* dos Pankararu está inscrito no campo de estudos de Bauman e Briggs, que argumentam que

[...] os estudos de poética e de performance fazem parte da perspectiva crítica da antropologia contemporânea. Para eles, os conceitos de dialogicidade e gêneros de fala de Bakhtin (1980), relativos às práticas discursivas características de grupos particulares, remetem aos aspectos políticos das performances. (BAUMAN; BRIGGS, 1990 apud LANGDON, 2007, p. 13).

É nesse sentido que minha análise da performance dos Pankararu se insere em um campo em expansão da antropologia, o da relação entre populações indígenas e sociedade nacional, principalmente com relação à promoção de políticas públicas e à mobilização étnica dessa população (como em outros contextos fizeram Ramos (1988), Briggs (1996), Turner (1993), Kroskrity (2000), Godenzzi (2006), Pelegrini (2008), Singer (1972), Tambiah (1996), Sommer (2006), Mannheim e Tedlock (1996)) (LANGDON, 2007).

Com relação ao quadro de estudos da etnologia indígena,

[...] o enfoque performativo examina a identidade indígena de modo intenso, exposto e ostentado publicamente através das artes performáticas e dos eventos rituais e políticos, com a utilização de multimídias e frequentemente envolvendo a mídia para sua divulgação. (LANGDON, 2007).

Esse é o caso de uma série de trabalhos (ANDRADE, 2002; BARBOSA, 2003; CONKLIN, 1997; GALLOIS; CARELLI, 1998; GRÜNEWALD, 2005; NEVES 2005; TURNER, 1994, 2002), ou ainda, trabalhos que enfocaram “[...] a identidade e representação da cultura em situações de contato através de uma perspectiva política” (GALLOIS, 2002; GRAHAM, 1993, 2002, 2005; OAKDALE, 2004; SZEMINSKI, 1997). Outros trabalhos têm enfatizado o surgimento de novas “formas de fala” como resultado da interação de indígenas com o Estado (CORR, 2004; HENDRICKS, 1991; HERRON, 1998; MORIN, 1992) (LANGDON, 2007, p. 14).

Ainda assim, como assinala Langdon (2007, p. 14), “[...] o diálogo de contato e os novos contextos criados pelas políticas públicas e movimentos interculturais (tais como o movimento ecológico) ainda são temas emergentes a serem aprofundados”. Em seus trabalhos mais recentes, Bauman e Briggs (1990 apud LANGDON, 2007, p. 14)

[...] fazem um movimento similar ao de V. Turner no sentido de se voltarem para os aspectos emergentes dos eventos de performance no mundo heterogêneo e globalizado, procurando examinar particularmente a emergência da cultura em eventos que chamamos “multiculturais”. Assim, seguindo um movimento mais geral na antropologia, a multivocalidade, a dialogicidade e as negociações de atores com diversos interesses e poderes se tornam o centro da análise.

Desse modo, a análise passa da preocupação com padrões normativos e conteúdos simbólicos para

[...] a emergência dos significados na interação social, inclusive em situações específicas que envolvem atores e interesses bastante heterogêneos. [...] Nessa perspectiva, as negociações do poder se realizam através da poética e da política do discurso (LANGDON, 2007, p. 15).

1.5 O ato performático contra o preconceito de autenticidade

Durante a formação do seu território atual em Pernambuco, os Pankararu passaram por muitas mudanças sociais, culturais, fenotípicas, linguísticas que são a prova e o resultado mais contundente da ação do *poder tutelar* como dispositivo político-administrativo. Dentre um número muito grande de mudanças há algumas que são mais tipicamente levantadas contra os Pankararu em geral e, mais particularmente, contra os que estão em São Paulo. O discurso das arenas em São Paulo, ao instituir um modelo (o “museu”) de autenticidade para as “tradições indígenas”, atualiza o projeto do *poder tutelar*, que, no caso específico dos Pankararu, opera com três categorias paradigmáticas: “assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”.

Como o *poder tutelar* é também uma empresa cognitiva, orientada por procedimentos semióticos (SOUZA LIMA, 1995), esse mecanismo do “jogo do poder” atua constituindo um tipo específico

de preconceito: o *preconceito de autenticidade*. Esse *preconceito* cria a invisibilidade social do indígena e coloca em risco os direitos garantidos a essa parcela da população pela própria constituição. Essa violência simbólica é combatida pelos Pankararu por meio da performance “dança dos Praiás”, uma *tradução* intercultural contra-hegemônica cujo ato político de gênese permite caracterizá-la como constituindo uma versão heterodoxa da dança ritual dos Praiás e cuja *intenção* do ato político *dessa e nessa tradução* é dotar os Pankararu de capital simbólico nas arenas da cidade de São Paulo.

Tais arenas podem ser definidas como sendo um *campo* (BOURDIEU, 1989) de visibilidade social em que a violência simbólica do modelo “museu” de representação dos indígenas atualiza o projeto do *poder tutelar*. No caso específico dos Pankararu, aparecem, pelo menos, três grandes categorias (“assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”) que demandam a esses indígenas a ambígua tarefa social de restituírem, sob a continuidade da violência colonial, os estigmas fenotípicos (“cara de índio”), linguísticos (“idioma ancestral”) e político-administrativos (isolamento e distância temporal e espacial).

Teoricamente, acredito que o *preconceito de autenticidade* é um tipo de elemento ligado à estrutura do *poder simbólico* (BOURDIEU, 1989). Segundo Bourdieu (1989, p. 15), o *poder simbólico* é um “poder subordinado”, uma “[...] forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”, em que

[...] o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio de energia.

Pela sua natureza, o preconceito tem origens indeterminadas, já que “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). O “preconceito” é a atualização da “guerra de conquista” dos povos indígenas pela “política como guerra”, violência simbólica distribuída pelo corpo do poder público e da sociedade civil, já que

[...] é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos”

cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam. (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Um de seus efeitos “[...] consiste precisamente na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxonomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc.” (BOURDIEU, 1989, p. 14). Assim, o poder simbólico exerce

O poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14).

A performance “dança dos Praiás” permitiu o ingresso e a visibilidade dos Pankararu enquanto uma comunidade etnicamente diferenciada nas arenas de São Paulo, restituindo a esses indígenas os sinais diacríticos esperados pela audiência dessas arenas. Portanto, este texto analisa essa performance como uma *tradução* intercultural contra-hegemônica cuja *intenção* é dotar os Pankararu de capital simbólico nas arenas da cidade de São Paulo, nas quais um tipo específico de *preconceito de autenticidade* (“assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”) atualiza o projeto do *poder tutelar*.

Nesse sentido, essa performance realizou tal tarefa ambígua ao cooptar e atualizar, a sua maneira, o projeto do *poder tutelar*, pois contém: a) a “cara de índio” por meio da máscara; b) um idioma indígena pelo uso do *toante* (cânticos realizados com fragmentos e palavras de uma língua ancestral Pankararu e com a mistura de palavras em português e sons que simulam essa linguagem – ver Capítulo 2); e c) o deslocamento tempo/lugar, já que a performance da dança dos Praiás produz a sensação de deslocamento, de distância temporal/passado e espacial – aldeia/rural –, em suma, um *ato de tempo* (ver Capítulo 7).

Os Pankararu, assim, parecem ter compreendido como “luta social” o processo definido por Bourdieu (1989, p. 15) como a *tomada de consciência* do arbitrário,

[...] a destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a *tomada de consciência* do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença: é na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da *doxa*, e lhe neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tornar atual o poder potencial das classes dominadas.

A *dança dos Praiás* se constituiu, assim, no instrumento simbólico de ingresso dos Pankararu de São Paulo no *campo* do poder simbólico, na luta por legitimidade da comunidade como indígenas, já que a *intenção* do *ato de tradução* no *ato performático dança dos Praiás* foi a de evocar e construir poeticamente (*poiesis*) no imaginário do público dessas arenas a “cara de índio”, o “idioma ancestral” e o deslocamento histórico e geográfico que os constringia à invisibilidade.

1.6 O modelo “museu” e o regime imagético Pankararu

Escrevendo sobre a noção de cultura, Kuper (2002, p. 293) afirmou que “[...] no mínimo os antropólogos são pressionados a aceitar as proposições centrais dos estudos culturais: de que a cultura serve ao poder e de que ela é (e deve ser) contestada”. Desse modo, o autor insiste que, para compreender a cultura, é preciso primeiro que ela seja desconstruída:

Convicções religiosas, rituais, conhecimentos, valores morais, arte e gêneros retóricos, entre outros, devem ser separados e não agrupados num simples pacote rotulado como cultura, ou consciência coletiva, ou superestrutura, ou discurso. Separando esses elementos, a pessoa é levada a explorar as configurações em transformação em que a língua, os conhecimentos, as técnicas, as ideologias políticas, os rituais, as mercadorias e assim por diante estão relacionadas entre si. (KUPER, 2002, p. 293).

Desse modo, ao separar os elementos de uma cultura, desagregando-os, “[...] em geral não é difícil demonstrar que as partes estão separadamente ligadas a arranjos administrativos específicos, pressões econômicas, restrições biológicas e assim por diante” (KUPER, 2002, p. 310). Citando Eric Wolf e seu trabalho “Europe and people

without History”, Kuper (2002, p. 310) lembra que “[...] a melhor forma de ver uma ‘cultura’ é como uma série de processos que constroem, reconstroem e desmantelam materiais culturais, em resposta a determinantes identificáveis”. Assim, termina por concluir que, “[...] finalmente, existe uma objeção moral à teoria da cultura. Ela tende a desviar a atenção do que temos em comum em vez de nos estimular a nos comunicarmos através de fronteiras nacionais, étnicas e religiosas, e a nos aventurarmos além delas” (KUPER, 2002, p. 311).

É por meio dessa perspectiva teórica que entendo que a noção de “cultura” tende a escriturar a existência em termos de um discurso monolítico sobre a “diferença”, exotizando a realidade e separando o que é diferente do que é igual, realizando assim uma construção interessada sobre a verdade. O que parece se constituir como modelo geral é o fato de que toda existência (social, individual) é uma coexistência e toda “cultura” é uma coexistência, não há, portanto, pessoa/grupos, realmente, totalmente separados, todos compartilhamos de muitas coisas, tais como o discurso sobre o “outro”, a “diferença”, o “exótico”. Nas arenas de São Paulo, os Pankararu são objeto dessas inúmeras escriturações, ao mesmo tempo que são agentes delas.

Em virtude disso, em vez de pensar a performance dos Pankararu nessas *arenas* em termos culturalistas (por exemplo, sincretismo, assimilação, aculturação e outros), proponho substituir tais termos pela noção metodológica de *tradução* e pensá-los teoricamente como um processo, fragmento de “cultura”, uma performance, cuja natureza estético-imagética permite definir um *campo* delimitado de atuação dessa performance e, portanto, de análise: o da imagem da etnicidade nessas arenas. Como dito no início deste texto, ao questionar o multiculturalismo e a noção totalitária de “cultura”, o termo *interculturalidade* (CANCLINI, 2005) se coloca como uma alternativa metodológica de análise, atuando como uma noção processual que questiona as noções essencialistas de autenticidade, anonimato e atemporalidade demandadas às culturas indígenas pelo modelo do “museu”.

Desse modo, com o conceito de *interculturalidade*, proponho uma alternativa teórica para pensar essa performance em São Paulo, considerando-a como constituída de três aspectos principais: a) como *ato de tradução*: a SOS-CIP na interseção de várias agências no jogo do *poder* em que a *tradução* intercultural cria a ilusão de consenso; b) como *ato político* e *ato ritual*: as estratégias sociais de atualização heterodoxa de uma tradição religiosa específica dos Pankararu; e c) como *ato performático*: a *experiência da etnicidade* nas arenas de São Paulo.

Assim, este texto trata do que estou nomeando, a título de sistematização e análise, de o **Regime Imagético Pankararu**. Essa noção de regime se refere ao quadro semântico do *campo*-arenas em que a performance é realizada. O termo procura demarcar o lugar imagético da constituição estética dessa performance. Essa noção não apenas contempla a “demanda” dessas arenas, mas o termo também pretende fazer jus à agência dos indígenas que constituíram a performance. Desse modo, a noção de Regime Imagético Pankararu tem a pretensão de delimitar dois grandes campos: a) apontar o fato de que o modelo “museu” (CLIFFORD, 1999) vem atuando, de forma paradigmática, como uma “política-administrativa” no campo semântico da etnicidade das arenas de São Paulo, constituindo uma espécie de *indianidade*, atualizando assim uma forma específica de política de estado: o regime tutelar (OLIVEIRA, 1988; SOUZA LIMA, 1995); e b) produzir uma *experiência da etnicidade* (VALLE, 1993, 1999) contra-hegemônica que constituiu, na performance, um regime próprio, uma *forma específica* de atuação sobre um paradigma externo, uma *indianidade* contra-hegemônica, uma espécie de *regime de índio* (GRÜNEWALD, 1993, 2005).

Clifford (1999, p. 192) definiu o museu como uma *zona de contato*, um espaço, “[...] in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict”. Ao monopolizar o discurso imagético da história e se colocar como porta-voz oficial do Estado, o museu invisibiliza a violência da ocupação colonial e atualiza a violência simbólica do *poder tutelar* ao impor à representação do indígena e de suas *tradições* o duplo papel de a) anonimato; e b) neutralidade histórica e espacial (CLIFFORD, 1998, 1999; PRICE, 2000), negando assim que os povos indígenas e suas *tradições* estejam *na* história e negando a contemporaneidade, a heterogeneidade e o caráter contra-hegemônico dessas *tradições*.

No campo de etnologia, Swartz, Turner e Tuden (1979, p. 11), a partir de David Easton, definem regime:

[...] which “consists of all those arrangements that regulate the way the demands put into the system are settled and the way in which decisions are put into effect” [...] Easton views these procedures as “the rules of the game” and as the criteria for legitimizing the actions of those involved in the political process [...] it seems more fruitful to view the “rules of the game” or “regime” as the

standard for legality and leave the question unanswered whether the support of the rules or regime is derived from legitimacy or from some other source (apud SOUZA LIMA, 1995, p. 82).

Quando me refiro a um **regime imagético Pankararu**, não se trata propriamente de uma transposição direta de um tipo de análise do regime tutelar como instrumento político-administrativo do Estado na sua relação com uma população indígena, tomo essa primeira referência como ponto de partida. Desse modo, sigo os passos iniciados por Oliveira (1988, 1999a, 1999b) e Souza Lima (1995) e realizo um desdobramento das ideias sugeridas por essas obras.

Nessa condição, tomo, mais ou menos livremente, um conceito importante para essa tradição: o de *indianidade* (OLIVEIRA, 1988). A noção de *indianidade* representa a forma de atuação do poder tutelar (seu regime) e foi definida da seguinte maneira:

Em função do reconhecimento de sua condição de índios por parte do organismo competente, um grupo indígena específico recebe do Estado proteção oficial. A *forma típica dessa atuação/presença* acarreta o surgimento de determinadas relações econômicas e políticas, que se repetem junto a muitos grupos assistidos igualmente pela FUNAI, apesar de diferenças de conteúdo variadas das diferentes tradições culturais envolvidas. Desse conjunto de regularidades decorre um *modo de ser* característico de grupos indígenas assistidos pelo órgão tutor, modo de ser que eu poderia chamar aqui de *indianidade* para distinguir do modo de vida resultante do arbítrio cultural de cada um. (OLIVEIRA, 1988, p. 14, grifo do autor).

Assim, a *forma típica dessa atuação/presença* nas arenas de São Paulo do modelo “museu” acarreta o surgimento de um padrão imagético, o do “índio genérico”. Esse padrão institui uma violência simbólica que, para o bem e para o mal, constitui o material simbólico/semântico que será operacionalizado pelos indígenas nesse *campo*.

Grünewald (1993, 1999, 2005) e Carvalho (1994) seguindo Grünewald (1993) se utilizam da noção de *regime de índio* para se referir à agência indígena no quadro histórico e etnológico dos indígenas no Nordeste brasileiro. Se, tal como sugere Grünewald (2005, p. 14), é possível fazer a relação entre o fato de que “[...] a agricultura familiar é o regime de trabalho que se volta para a satisfação de suas necessidades alimentares, o trabalho (*de índio*) no toré é a ‘profissão’ que os especifica

no amplo espaço camponês do Nordeste brasileiro”, então utilizo, de forma livre novamente, a noção de *regime de índio* para me referir à agência indígena, ao *trabalho social* que os Pankararu realizam nas arenas de São Paulo.

Grünewald (2005, p. 13-14) demarcou o lugar da noção de *regime de índio* como propriamente pertencente à esfera ritual:

A luta por se mostrar índio – e não se diluir entre os regionais e perder suas características identitárias (ou adesão étnica) – se promove e se consolida, em larga medida, na instância ritual dos torés promovidos e mantidos com trabalho pelas pessoas engajadas na manutenção da etnicidade indígena, de estabelecer um *regime de índio* (GRÜNEWALD, 1993, 1999, 2001) capaz de, pela práxis, torná-los manifestos como índios.

Desse modo, sigo o autor e concordo com

Pompa que o rito seja o espaço privilegiado para a tradução. Segundo ela, para De Martino o ritual “é o instrumento para intervir na realidade e assimilar a mudança: não para anular a história e reduzir o fluir do tempo a um ‘eterno retorno’, como quer a fenomenologia religiosa, mas para assumir a autoria de sua transformação, conferindo proteção meta-histórica à ação” (De Martino, 1948 e 1977, *apud*. Pompa, 2003:377). E foi justamente no entorno de uma teoria da prática, que elegi a noção nativa Atikum de *regime de índio* como operador conceitual para a atualização prática da cultura nativa, ou mais especificamente, de suas tradições étnicas – é a instância prática que vai recodificar (traduzir) a autoctonia para a indianidade na medida em que *ser índio* é um movimento pós-contato colonial. (GRÜNEWALD, 2005, p. 23-24).

Por estar calcado na práxis da esfera ritual e, portanto, em um espaço em que a *poiesis* e certo improvisado são importantes signos da qualidade do performance, esses *regimes de índio* são plurais e distintos, “[...] apesar da difusão do toré e sua recorrência atual, vale lembrar que cada um desses grupos estabeleceu um *regime* próprio” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18). Portanto, os *regimes de índio* criados em cada um dos grupos indígenas “[...] carregam sentidos intrínsecos, exclusivos alguns e compartilhados outros” (GRÜNEWALD, 2005, p. 24).

Do mesmo modo, a performance realizada pelos Pankararu nas arenas de São Paulo me pareceu “o espaço privilegiado para a tradução”,

já que tal performance não deixa de ser também calcada numa práxis e num *complexo ritual*. Escreveu Grünewald (2005, p. 24-25) que

O SPI, quando exigiu a dança do toré como atestado de indianidade, acabou por renovar abertamente esse xamanismo recolocando os “caboclos” em posição para operar com um codificador cósmico deixado à deriva na luta pela sobrevivência imposta pela colonização.

Do mesmo modo, as arenas de São Paulo atualizaram práticas rituais e um *complexo ritual* ligado ao sistema cosmológico Pankararu.

Portanto, a noção analítica de tradução social procura interpretar esse fenômeno sem “[...] reduzir a cultura a um sistema de signos” (ROGNON, 1991, 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” (ROGNON, 1991, p. 139-140). É nesse sentido de *interpretação* 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” (ROGNON, 1991, p. 141-142). Traduzir é, em suma, “[...] 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” (ROGNON, 1991, p. 142).

Dessa maneira, de forma a não naturalizar as normatizações, procuro pensá-las num quadro *intercultural*. Como escreveu Niezen (2003, p. 217), “[...] the indigenous peoples’ movement does not often combat imposed identities as sources of oppression but, on the contrary, finds many of its powers of liberation in the ideas of dominant societies”. E de forma alguma esse movimento aderiu estritamente à ideologia do multiculturalismo, “[...] recognition of difference for indigenous people includes rights that go beyond notions of difference with equality” (NIEZEN, 2003, p. 218). Portanto, a performance “dança dos Praiás” em São Paulo se constituiu como um sinal diacrítico (uma versão heterodoxa – *tradução pragmática* – de uma modalidade ritual) que pretende cooptar, de forma contra-hegemônica, a imagem da diferença nas arenas de São Paulo. Essa imagem da diferença, cujo regime tem por modelo o “museu” (CLIFFORD, 1998; PRICE, 2000), institui o anonimato e a atemporalidade, violência simbólica que atualiza o projeto do *poder tutelar*, estabelecendo a imagem da *indianidade* e sua negativa (desaldeado, aculturado e assimilado).

1.7 Metodologia e trabalho de campo

Quando instado a explicar o sentido de seus filmes, Andrei Tarkovski (1932-1986) respondia com a seguinte metáfora: “Você olha um relógio. Ele funciona, mostra as horas. Você tenta compreender como ele funciona e o desmonta. Ele não anda mais. E, no entanto, essa é a única maneira de compreender...”⁵

A primeira vez que vi uma informação sobre os Pankararu em São Paulo foi no ano de 2004, num artigo de José Mauricio Arruti no livro *A viagem da volta* (OLIVEIRA, 1999a). Arruti (1999, p. 267-268) descreve o contexto dos Pankararu em São Paulo, principalmente da comunidade do Real Parque. Naquela ocasião eu estava envolvido com a minha dissertação de mestrado sobre os Kapinawá (ALBUQUERQUE, 2005), grupo indígena do sertão de Pernambuco, mais ou menos próximo da Terra Indígena Pankararu. Como eu tinha averiguado durante minha pesquisa entre os Kapinawá, os Pankararu tinham sido uma importante fonte de referência política e religiosa, sendo, portanto, extremamente importantes para a consolidação da emergência étnica dos Kapinawá. Uma das lideranças mais importantes dos Pankararu, João Tomaz, tinha sido inclusive o responsável pela “doutrinação” (iniciação ritual) do pajé dos Kapinawá na época, o Sr. Arlindo Florêncio de Moura, meu guia e cicerone na Terra Indígena Kapinawá.

Durante a pesquisa de campo com os Kapinawá, eu havia me interessado pelas muitas migrações que faziam, principalmente os homens jovens e adultos, para a cidade de São Paulo em busca de trabalho e também como uma forma de passagem à vida adulta, de “aventura” e experiência de vida. Mas, assim como para os Kapinawá e muitos outros indígenas que iam para São Paulo, um movimento de mobilização étnica era algo que somente fazia sentido na aldeia, ou seja, para os que estavam em São Paulo, definitivamente ou temporariamente, as questões étnicas não tinham “visibilidade”.

Lendo o texto de Arruti, fiquei sabendo que, no caso dos Pankararu da comunidade do Real Parque, a questão era completamente outra,

⁵ Disponível em: <<http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/festival/catalogo/tarkovsky.html>>.

ali eles estavam extremamente organizados politicamente e buscavam acesso aos direitos diferenciados garantidos pela Constituição de 1988. Entre os Pankararu do Real Parque o quadro da mobilização étnica era completamente diferente do quadro narrado pelos Kapinawá com relação aos parentes que estavam em São Paulo. Assim, como os Kapinawá, os Pankararu, e um enorme contingente de pessoas, meus pais também saíram da região Nordeste e foram para São Paulo nos anos 1970 em busca de oportunidade de emprego e de experiência de vida. Meu pai morou 27 anos em São Paulo e minha mãe, 21 anos; lá eu nasci no ano de 1979 e meu irmão, no ano seguinte. Meus avós paternos também moraram em São Paulo, assim como por lá também morou um tio paterno e ainda moram meu primo, minha tia, a tia de meu pai e outros parentes. Eu morei com os meus pais nessa cidade até os meus 14 anos, quando eles decidiram voltar para a Paraíba, para a cidade de Campina Grande, sua terra natal.

Assim, no ano de 2004 eu realizava o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (UFPB) e, durante um período de férias com a minha companheira, que é paraibana e também tem em São Paulo um grande número de parentes, fiz o primeiro contato com os Pankararu da comunidade do Real Parque. Eu havia escrito, por sugestão da minha amiga Sílvia Martins, professora na UFAL, para Maria Pankararu, que tinha recentemente se doutorado em Linguística pela UFAL, tinha parentes em São Paulo e me forneceu números de telefone e *e-mails*. Assim, escrevi para Luizinho (Luizinho Baltazar da Rocha), liderança na sua região em São Paulo, que me passou o contato telefônico do presidente da SOS-CIP (a associação dos Pankararu no Real Parque), o Sr. Manuel Alexandre Sobrinho, o Bino Pankararu.

Nesse meio tempo, tive a ajuda do colega antropólogo Ugo Maia, que na época morava em São Paulo e tinha defendido dissertação de mestrado (PPGAS/USP) sobre os Tumbalalá (uma população indígena do Baixo São Francisco no Nordeste brasileiro). Trabalhando com população indígena no Nordeste, no momento em que estava em São Paulo ele se interessou em conhecer um pouco os Pankararu do Real Parque, que era então o único grupo indígena migrante do Nordeste que estava, efetivamente, organizado. Ele, então, me escrevera fornecendo algumas informações: “[...] conheço gente na USP que tem relações estreitas com os Pankararu daqui e trabalha com eles. Este ano, aliás, estive no Real Parque vendo apresentação do Praiá no Dia do Índio e encontrei algumas lideranças (a principal delas é o Bino)”. Outra questão que ele havia me passado, e que me chamou muito a atenção, era o fato

de os Pankararu em São Paulo terem sido praticamente negligenciados pelos antropólogos e demais pesquisadores, mesmo estando nessa cidade há mais de meio século. Ele escreveu:

[...] dos Pankararu daqui conheço muito pouco, há pouca coisa produzida sobre eles. Sei que o CIMI atua lá de alguma forma – como em todos os lugares, aliás; a UNIP (Universidade Paulista), se eu não me engano, tem ou terá alguma atividade com eles e há dois relatórios produtos de rápidas pesquisas feitas por alunos da graduação em Ciências Sociais da USP. Essas coisas ajudam?

Ajudaram bastante, foi possível ainda conseguir com ele algumas outras informações sobre agentes não indígenas que ali atuavam, “[...] na ocasião em que lá estive conheci duas pessoas do CIMI com as quais não mantive mais contatos. A pastoral indígena anda (ou andou) por lá, mas também é gente que não conheço”. Ele concluiu dizendo que o mais interessante lá era a existência de um fluxo interétnico em torno da associação dos Pankararu, “[...] o que vi mesmo lá foi uma rede interindígena muito presente; Atikum, Fulni-ô, Guarani, etc., além dos Pankararu de Pernambuco. Desconheço os demais agentes efetivos de apoio, mas certamente existem”.

Assim, ele me passou o contato de Guilherme Menezes (na época graduando em Ciências Sociais na USP), que havia produzido um dos poucos textos sobre o grupo Pankararu do Real Parque. Guilherme vinha há um bom tempo frequentando o Real Parque e a casa do Sr. Bino (sede da SOS-CIP) e facilitou minha entrada, *como pesquisador*, no campo de atuação da SOS-CIP, por meio de contatos e da intermediação junto ao Sr. Bino e à direção da Associação.

Nessa condição, em novembro de 2004 fiz contato telefônico com o Sr. Bino e disse-lhe sobre minha pesquisa em Pernambuco com os Kapinawá, sobre o fato de eu ser filho de paraibanos migrantes e ter nascido em São Paulo e morar, à época, já havia 10 anos na Paraíba. Contei-lhe que eu estava de férias em São Paulo, hospedado na casa dos tios de minha companheira em Barueri, e que gostaria de conhecer a SOS-CIP e o trabalho que eles faziam com a comunidade indígena. Citei minha *corrente* de nomes de pessoas e referências, e Bino foi muitíssimo receptivo ao telefone, disse-me que já fora avisado sobre o meu pedido pelo Guilherme, e imediatamente combinamos um encontro.

Marcamos num sábado de manhã, cheguei à sede da SOS-CIP acompanhado de minha companheira. Fomos recebidos por Bino e sua

esposa, também Pankararu, Dona Ninha. Conversamos longamente, ele me falou da história da formação da Associação e de como se tornou seu presidente. Nesse primeiro encontro Bino nos contou que chegou à cidade de São Paulo em 1977 e que nessa época “a tradição tava fraca”, e que foi com a constituição da Associação que a “tradição” Pankararu começou a se desenvolver na cidade.

Ele nos narrou que existia uma série de instituições que os apoiavam nos mais diversos aspectos, enumerou também projetos de protagonismo deles próprios. Frisou o papel da FUNAI, que os atendia em parte por meio da D.E.R. de Bauru (SP), além de cooperar com os estudantes indígenas da PUC-SP com uma pequena bolsa de estudos. O papel da FUNASA era “dar certa ajuda” com o apoio nos hospitais de São Paulo, no ambulatório indígena do projeto Xingu na UNIFESP, na farmácia e nos agentes de saúde Pankararu que trabalham no posto de saúde do Real Parque. Nesse dia também assistimos a Bino entregando para um bom número de indígenas Pankararu e Pankararé carteirinhas de identificação de indígenas emitidas pela FUNAI de Bauru e entregues pela SOS-CIP. Foi curioso constatar também a presença de Pankararé que estavam chegando a São Paulo naquele momento e, como não tinham ainda onde ficar, estavam sendo alojados por Bino na casa de parentes no Real Parque.

Soubemos também que o CIMI vinha há um bom tempo atuando em benefício da comunidade Pankararu e de outras espalhadas pela cidade. Nesse dia conhecemos Beatriz Maestri, do CIMI, que lá estava para começar um projeto, ou melhor, para propor um modelo de projeto de montar um programa de coleta seletiva e reciclagem como forma de incrementar a renda de parte dos indígenas da comunidade. Nesse dia também esteve presente uma jornalista, R., que estava procurando informações sobre os indígenas moradores da favela para a construção de uma reportagem. Pude ver, de imediato, que os Pankararu eram bastante assediados pelos não indígenas, principalmente jornalistas, como Bino já falara antes, algo que se confirmou depois durante a pesquisa de campo.

Bino nos oferecera um almoço, e assim nos estendemos mais um pouco. Havia também outros Pankararu, conversei bastante com um senhor chamado Zé de Jacó (José Francisco da Silva), que estava em São Paulo desde 1966 e tinha boas histórias sobre a cidade ao longo desse tempo. E também pude conhecer pessoalmente o Luizinho, que havia me ajudado no contato com Bino. Conheci também nesse dia duas filhas de Bino, Dora e Rose, ambas eram estudantes da PUC-SP. A Dora

veio a se constituir na presença e na personalidade mais forte ao longo de meu trabalho de campo e foi, definitivamente, a pessoa que abriu “as portas do campo” para mim.

Mas naquele momento a impressão que eu tivera fora exatamente o oposto do que veio a ocorrer. Na verdade, quando eu conheci a Dora, jamais poderia pensar que seria aquela pessoa com quem eu faria as mais fortes alianças pessoais e profissionais. De fato, quando eu a conheci, fiquei com a nítida ideia de que ela seria a pessoa mais fechada, “mais brava” e a que mais “me daria trabalho” para vencer a resistência e conseguir fazer a pesquisa.

Maria das Dores Conceição Pereira do Prado, a Dora Pankararu, é a atual presidente da SOS-CIP e tem levado adiante a Associação com bastante força de vontade. Quando eu a conheci nesse dia, ela ocupava o cargo de tesoureira da SOS-CIP e tinha o papel informal de vice-presidente, já que ela era quem assumia os trâmites burocráticos referentes à Associação. Como ficou claro mais tarde ao longo da pesquisa, ela e o seu pai formavam uma dupla de tipo específico. Eles dividiam o trabalho na Associação do seguinte modo, como Bino costumava dizer: “a parte da cultura é comigo, e a parte da caneta é com ela”.

Assim, a Dora era a responsável pelos trâmites de organização burocrática da Associação (fazer os convênios, regularizar a situação da Associação e de associados, fazer os contratos e acordos para as “apresentações” dos Pankararu e outras questões). Bino fazia o papel de presidente da Associação, cumprindo trâmites “diplomáticos”, recebendo e ouvindo as demandas dos indígenas, da comunidade geral do Real Parque, dos apoiadores não indígenas, dos jornalistas e de pesquisadores também. Mas esse papel era realizado em perfeita consonância com uma atribuição de extrema importância que era a manutenção *ritual* dos elementos que permitiam a performance da “dança dos Praiás”. Assim, era ele quem organizava internamente as “apresentações”, convocando os “moços”, *zelando* os Praiás, preparando o *poró* e outros (ver adiante nos capítulos seguintes).

A Dora é conhecida por ser “brava”, fala sem rodeios e diretamente, é muito franca e mantém uma “linha dura” com relação aos assuntos da comunidade Pankararu, ou seja, não faz concessões de maneira fácil, mantendo uma postura escrupulosa. Assim, ela, nesse nosso primeiro encontro, havia se mostrado muito reticente com relação a nossa visita, aos nossos interesses e ao que estávamos procurando por lá. Ela quis saber detalhes do meu trabalho e de como

e por que eu havia chegado lá. Como eu já tinha descoberto, ela nos disse que os Pankararu, por serem indígenas e “favelados”, sofriam muito assédio de pessoas à procura de informações para realizarem pesquisa, matéria jornalista e outros, mas que tais produções raramente chegavam de volta ou representavam algum tipo de contraprestação para eles.

Quando eu e minha companheira fomos embora da Associação, já no meio da tarde, percebemos que a “linha dura” da Dora iria ser um grande desafio a vencer. Ela possivelmente seria uma pessoa difícil de se lidar. Vendo o tamanho da “bronca”, confesso que não me animei muito a começar um dia uma pesquisa intensa nesse campo. Percebi que o modelo de entrada e de pesquisa de campo seria mais problemático do que aquele pelo qual eu acabara de passar junto aos Kapinawá (PE). Compreendi que o lugar de *pesquisador* era problemático naquela comunidade cercada de não indígenas cheios de “boas intenções”, já que no fundo a SOS-CIP tinha constituído, pelo seu próprio mérito, o caminho bem-sucedido que vinha mantendo na mobilização étnica dos Pankararu em São Paulo e nos benefícios sociais que tal movimento conquistara.

Portanto, fazer pesquisa naquele campo como se tal fosse, *stricto sensu*, uma pesquisa objetiva não parecia ter muito rendimento. Demandava-se, naquele momento implicitamente, que o pesquisador fosse *colaborativo*, ou seja, não proceder ao registro histórico, genealógico e de padrões religiosos ou políticos, anotar, fotografar e quem sabe até filmar tudo e... sair. Naquela ocasião, a Dora havia soltado uma verdade que era também, de certa forma, um convite e um desafio. Ela disse que eles ali não eram “bobos”, que sabiam muito bem distinguir profissionais como o jornalista e o antropólogo e que eu era muito bem-vindo para *trabalhar* junto com eles, já que ela também era uma universitária e pesquisadora.

Em 2005, fiz uma segunda visita à SOS-CIP e pude participar pela primeira vez de uma mobilização política junto com os Pankararu. Foi durante a Marcha Grito dos Excluídos, promovida pela Igreja Católica e por instituições sociais. Nesse evento também estavam presentes representantes dos Pankararé, um grupo indígena do Nordeste e que, tal como os Pankararu, viviam há muitos anos em São Paulo. Ajudando a organizar o evento e promover a visibilidade dos indígenas nele, estava o representante da pastoral indigenista da arquidiocese de São Paulo, Benedito Prezias, que com muita gentileza e atenção me colocou em dia sobre as principais questões do movimento indígena na cidade.

Foi nessa ocasião que apresentei a Bino minha vontade de fazer uma pesquisa de doutorado sobre eles, principalmente sobre a questão da “cultura” Pankararu em São Paulo, tendo como foco principal o fato de eles terem trazido alguns Praiás para a cidade logo após a criação da sua associação. Ele me disse que, para eles, não haveria problema algum, que eu seria muito bem-vindo e que toda ajuda era sempre benéfica.

Em fins de 2005, prestei concurso de doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina a fim de ingressar no seu Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Troquei uma série de *e-mails* com a professora Dra. Antonella Tassinari, que aceitou prontamente me orientar no tema da etnicidade “Pankararu na cidade de São Paulo”. Ingressei no PPGAS em março de 2006. Ao longo desse tempo, mantive algumas conversas por telefone com Bino e troquei alguns *e-mails* com a Dora, informando-os de minha trajetória da Paraíba para Santa Catarina para fazer o doutorado em Antropologia e de que eu tinha me organizado para morar em São Paulo a fim de realizar a pesquisa ao longo do ano de 2008.

1.8 Pesquisador – *colaborador*

Meu trabalho de campo se estendeu de março de 2008 a fins de fevereiro de 2009. Ao longo de 2008, a casa de Bino, e sede da SOS-CIP, era o centro do trabalho político e cultural dos Pankararu em São Paulo e foi lá que passei muito tempo trabalhando com eles em alguns projetos da SOS-CIP nos quais assumi inúmeras funções e por meio dos quais, definitivamente, eu pude ter acesso ao cotidiano dos Pankararu e realizar, assim, a minha pesquisa de campo. No início do trabalho de campo eu não havia conseguido realizar aquilo que eu tinha em mente e que me parecia ser o modo natural de uma pesquisa em antropologia, ou seja, morar na comunidade e me tornar integrado, ser adotado e, esperança das mais simbólicas, ser iniciado a algum tipo de rito ou culto secreto.

Nada disso ocorreu de fato, tal como eu esperava, não morei na comunidade nem me tornei integrado, adotado ou mesmo fui iniciado em algum tipo de rito ou culto secreto. Mas, de alguma forma, tudo isso aconteceu, de maneiras que eu não esperava. Não morei na comunidade, mas passei um bom tempo por lá, de manhã até a noite, em reuniões, festas e naqueles bons momentos de “vazio” nos quais

nada acontecia e tudo estava acontecendo, inclusive pernoitei algumas vezes no apartamento da Dora. E, sim, participei efetivamente de um tipo de culto secreto, um ritual importantíssimo para os Pankararu e que se constitui em um evento raro em São Paulo cujo ingresso, tanto para os Pankararu e, principalmente, para não indígenas, é restrito (ver Capítulo 5).

Eu havia insistido em morar na casa de Bino, mas a casa não comportava mais um morador, devido ao seu tamanho reduzido (sala conjugada com cozinha, um banheiro, um quarto e um quartinho em que estavam os Praiás) e ao fato de que, além de Bino e sua esposa, Dona Ninha, eles estavam hospedando, “por tempo indefinido”, um sobrinho, Dinho, que viera da aldeia para trabalhar em São Paulo. Nesse meio tempo eles ainda chegaram a hospedar uma sobrinha, uma cunhada e seu filho, quando a sala virou também quarto no período noturno. Ao meu pedido de morar com a Dora, ela mostrou-me o apartamento de cerca de 40 metros quadrados, no qual morava com o marido e dois filhos. Eu ainda havia conseguido reservar uma vaga num dos apartamentos do Cingapura no qual moravam quatro rapazes, na maioria Pankararu, na espera de que um deles estava para se mudar e deixaria a vaga livre, mas isso acabou não se realizando porque a vaga fora ocupada por um rapaz mais novo que acabara de chegar da aldeia.

Desse modo, morei por seis meses numa espécie de suíte em um hotel-pensão no bairro do Cambuci, no Centro de São Paulo; depois mais seis meses dividindo um apartamento de um quarto, no Centro da cidade, com o meu irmão, que estava em São Paulo para tentar “ganhar a vida”. Foi nesse pequeno apartamento que, por diversas vezes, fizemos reuniões com a Dora, quando trabalhávamos no computador realizando um vídeo, algum projeto ou simplesmente acessando a internet.

De certa forma, acabei, sim, sendo “adotado” pela comunidade, mas essa “adoção” não se deu propriamente como um símbolo de comunhão interétnica (embora também isso), mas sim a partir de minha disposição em contribuir com o meu trabalho de antropólogo e de videasta junto à SOS-CIP. De uma forma ou de outra, aprendi com o tempo, e sinceramente com alguma insistência, que cada caso é, de fato, um caso e que o modelo de ingresso e participação numa comunidade não está dado anteriormente, como algo que bastasse seguir os passos. De uma forma direta, eu diria que no contexto dos Pankararu em São Paulo, e em tantos outros contextos de pesquisa atualmente, eu tinha de contribuir de alguma forma para a comunidade a fim de que minha

presença na SOS-CIP e no seu cotidiano tivesse, pelo menos, algum sentido imediato.

Trabalhar junto, *participação observativa*, atuar na mobilização cultural. Trabalhar com a SOS-CIP, estar “ao lado”, e não “sobre”,⁶ somente assim pude constituir o meu trabalho de campo e, conseqüentemente, este texto. Foi apenas como “alguém que sabe fazer alguma coisa” (videasta, secretário e outros “cargos” que surgiram) que pude, de fato, me inserir na dinâmica de colaborador da SOS-CIP e que a pesquisa, de fato, começou.

O tempo me mostrou que era pura bobagem colocar a Dora como uma pessoa “brava”, na verdade ela é muito doce, gentil, conselheira e uma verdadeira liderança (carregando aquilo que Max Weber definiu como *liderança carismática*), com quem realizei, com grande satisfação e alegria, uma série de projetos e construí uma amizade. Percebi que a postura dela era apenas uma maneira indireta de testar pesquisadores e “pesquisadores”, aliados e não aliados, e que aquilo era apenas um “método”, um exercício para preservar os Pankararu do assédio daqueles que têm interesses outros que podem não ser interessantes para a comunidade do Real Parque. Portanto, foi me colocando num lugar específico de *colaborador* que a pesquisa começou a acontecer, de fato. O trabalho de campo me exigiu algum “jogo de cintura” a fim de vencer as categorias de “jornalista”, “estudante”, “ONG” e outras que procuram os Pankararu a fim de fazer algum tipo de “trabalho”, “pesquisa” ou “matéria”. De qualquer forma, eu havia conseguido caracterizar a minha posição como a de um antropólogo que estava ali para *colaborar* no que fosse possível dentro de minhas aptidões. Assim, acabei mesmo sendo definido por outra categoria que continha a de antropólogo.

No tempo em que eu estava tentando “infiltrar-me” no cotidiano dos Pankararu e, mais especialmente, nas atividades da SOS-CIP, surgiram dois tipos de demandas para a SOS-CIP: a) a I Semana da Cultura e Diversidade, um evento político-cultural na escola de ensino fundamental que atende à comunidade da Favela do Real Parque, incluindo os indígenas (ver Capítulo 7); e b) a produção de três vídeos documentários, um para compor a I Semana, um pelo Programa de Ação Cultural (PROAC), do governo do estado de São Paulo, e outro pelo Prêmio Culturas Indígenas, do governo federal.

O modo como acabei tomando parte nesses projetos e o papel que adquiri na confecção e na concretização deles, e em outros que

⁶ Lembrando a crítica de Trinh T. Minh-ha ao “etnólogo” em *Reassemblage*.

vieram em seguida, permitiram que o meu trabalho de campo pudesse se desenvolver mais ou menos nos moldes que eu desejava, fato que me permitiu trabalhar com a antropologia visual (fotografando, filmando as “apresentações”, realizando entrevistas, editando vídeos etc.) e, fundamentalmente, com o processo político e religioso relacionado aos Praiás e a construção e a gestão da imagem de “índio”/indígenas dos Pankararu em São Paulo.

Foi desse modo que descobri, ao longo do trabalho de campo, que o meu lugar naquele contexto social era o de um *colaborador* e que o meu desempenho como antropólogo (o que incluía, especialmente, o conhecimento do tipo “de caneta”) e como videasta foi fundamental para o desenvolvimento de minha relação com a comunidade e a realização da pesquisa. Essa categoria nova, na qual eu fora incluído, de *sócio-colaborador*, de fato nem existia naquele momento de forma estatutária na SOS-CIP. Ela só passou a existir formalmente após a reestruturação do Estatuto da SOS-CIP em fins de novembro de 2008, durante uma assembleia extraordinária da SOS-CIP (na qual eu assumi a função de secretário), quando por intermédio do mesmo advogado que os vinha ajudando (Newton Santos) e pelo trabalho da Dora; o Estatuto foi reconfigurado para poder incluir pessoas que como eu, ou seja, não indígenas, se ligavam à SOS-CIP.

1.9 Pequena nota sobre o procedimento teórico-metodológico

Foi por meio de um percurso etnográfico que participei do cotidiano da Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, principalmente nos processos de tomada de decisão, de consultas à comunidade e de elaboração e execução da política cultural da Entidade. E, por uma descrição mais propriamente analítica, identifiquei o que denomino aqui, a partir de Valle (1993, 1999), de *campo semântico da etnicidade* nas arenas de São Paulo. Essa análise mostrou a existência de uma imagética, de discursos e de conceitos conexos que emolduravam a imagem idealizada do indígena nesse campo (por exemplo, autenticidade, tradicionalismo, assimilação), presentes em sua publicidade, em *websites*, cartazes, *folders*, notícias relacionadas, fotojornalismo e outros. Desse modo, compus este livro tendo em vista a consonância dos projetos de política cultural da SOS-CIP e o campo semântico da etnicidade das arenas de São Paulo, procurando mostrar

aqui como a gestão da performance da *dança dos Praiás* estava vinculada ao complexo político e ritual no qual a comunidade Pankararu realizava uma flexibilidade sobre a sua condição étnica. Argumento neste livro que essa reflexão pode ser sintetizada pela categoria de *tradução* intercultural realizada pelos Pankararu nessas arenas.

Desse modo, estou apostando em uma “etnografia multissituada” (MARCUS, 1998), pois o texto, ao ser construído, aproveitou os momentos e os compromissos que assumi com a *comunidade* mais ampla do movimento indígena em São Paulo, que inclui indígenas e uma série extensa de não indígenas que estão mobilizados junto às demandas dessa população. Este texto também aproveita as coleções que construí com materiais os mais variados produzidos sobre eventos e sobre o “lugar” do indígena em São Paulo. Assumo, portanto, que a pesquisa se desdobrou da linearidade convencional do “campo” e do “povo” estudado para um rastreamento mais transversal e virtual, procurando valorizar os locais de *visibilidade* social dos Pankararu em São Paulo.

Portanto, de forma a enfatizar minha preocupação em mostrar *como* e a *forma* pela qual os Pankararu do Real Parque conseguiram se inserir nas arenas paulistas, utilizei extensamente na composição deste livro imagens e fontes escritas não convencionais. Nesse sentido, aproveitei desde notícias e reportagens de jornais impressos e *on-line* e de televisões; imagens dos Pankararu e de sua presença nas arenas paulistas, essas imagens vieram basicamente de registros que coletei como colaborador da SOS-CIP (o que significa que elas foram tanto produzidas por mim quanto por membros da Entidade), e de pesquisas feitas na internet; também serviram como fontes de análise *e-mails*, comentários postados em *blogs* e uma série de sinais dispersos na internet.

O leitor perceberá também que eu não utilizo extensamente, como tradicionalmente apresentam as etnografias, muitos trechos de entrevistas. Embora como membro colaborador da SOS-CIP eu tenha tido a função de registrar o cotidiano e as “apresentações”, além da confecção de três vídeos etnográficos e outros produtos culturais, e com isso produzido mais de 100 horas de imagens em vídeo da comunidade em São Paulo e cerca de pouco mais de 30 horas da comunidade nas aldeias em Pernambuco, eu optei por não inserir muitos trechos de entrevistas no livro. Isso se deu basicamente por dois motivos. O primeiro motivo foi porque eu percebi que, ao montar uma ocasião formal para as entrevistas, o “modelo jornalístico”

de responder para a câmera e para o gravador me parecia ser mais artificial e redundante, apresentando um discurso já preestabelecido e formatado, mostrando um conhecimento desse tipo de procedimento pelas lideranças da SOS-CIP. Outro motivo, ocasionado por esse, foi o de que passei, então, a utilizar como opção a isso um registro mais informal do cotidiano e das “apresentações”, fazendo assim uma atividade de registro dos bastidores, procurando perceber-capturar a ação e a informalidade que me mostravam a complexidade que as entrevistas formais procuravam diminuir. Assim, meu acesso aos bastidores se constituiu em um dos instrumentos para ler as imagens e os textos produzidos sobre os Pankararu nas arenas de São Paulo.

Assim, foi ainda nesse sentido que, como estratégia metodológica em busca da *visibilidade dos Pankararu*, valorizei o fato de que os Pankararu em São Paulo têm boa parte de sua comunidade letrada e um bom número com formação educacional de nível superior. Essas pessoas tinham por atividade cotidiana a participação em comunidades virtuais e a promoção e visibilidade de sua condição étnica pelas intervenções na internet, além de outros espaços por meio da forma escrita. Desse modo, utilizei bastante o *site Índios On-line*,⁷ principalmente com o uso de textos e imagens produzidas pelo Edcarlos Nascimento, o Carlinhos Pankararu, que é liderança da comunidade em São Paulo e formado em Serviço Social pela PUC-SP. Assim, também utilizei textos produzidos pela SOS-CIP como ata, estatuto e documentos da Entidade, além de textos de apresentações, *workshops*, *folders*, pôsteres, *e-mails*, projetos, cartas, ofícios e também manuscritos.

Com relação à redação deste livro, optei por não utilizar o presente etnográfico, tendo em vista que a pesquisa de campo foi realizada em 2008 e eu não quis reforçar com o uso do presente etnográfico a noção de que o que se descreve neste livro é o que ocorre no momento em que o leitor toma contato com este texto. Por fim, utilizei também extensamente definições de palavras-chave e verbetes com o uso de dicionários tradicionais e *on-line*, procurando assim tornar o mais evidente possível a aceção de determinados termos que poderiam gerar ambiguidade sem uma devida explicação sobre em qual sentido estrito o termo está sendo usado.

⁷ Disponível em: <<http://www.indiosonline.org.br/novo/>>.

1.10 Linhas gerais da obra

Para uma melhor organização do texto, ele se divide em duas partes: Os bastidores (Parte I) e A “apresentação” (Parte II).

Em “Os bastidores”, discuto o *trabalho social* e uma etno-história de constituição da performance *dança dos Praiás*. O Capítulo 2 (*Ato de tradução*: poder tutelar, diáspora e o *exotismo inverso*) trata de uma análise do contexto político e histórico de formação do aldeamento Pankararu e da constituição do povo indígena Pankararu a partir do quadro de relação dessa população com o Estado. Mostro como a atuação do *poder tutelar* como dispositivo político-administrativo do Estado constituiu uma série de reverberações no modo como esse povo acabou se relacionando com a sociedade nacional. Procuo mostrar que isso gerou uma migração em massa dessa população para a cidade de São Paulo e como apenas depois de algumas décadas uma parte desses migrantes começou a promover seus direitos e acionar o poder público e a sociedade civil a partir de seu próprio protagonismo, o qual denomino de *cultura política* e *política cultural* Pankararu. Nesse contexto, introduzo o tema da constituição da performance *dança dos Praiás* como um *exotismo inverso* cuja *intenção* é vencer um tipo específico de *preconceito de autenticidade*.

No Capítulo 3 (*Ato de tempo*: A “Viagem” do exótico), realizo uma arqueologia do período histórico de constituição do Regime Imagético Pankararu. Concentro a análise na década de 1930, momento em que a etnografia e a constituição de patrimônio cultural se colocam como uma política de Estado. Apresento nesse contexto o trabalho de Carlos Estevão de Oliveira e o de Estevão Pinto, nos quais a tônica entre uma distinção do trabalho etnográfico e de folclore ainda não está muito evidente e se evidencia a institucionalização desse tipo de procedimento científico pelo poder público. Outro destaque é a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, financiada pela Prefeitura de São Paulo, que realizou o primeiro registro em áudio e em vídeo da performance *dança dos Praiás*.

No Capítulo 4 (*Ato político*: o *feitiço* do exótico), discuto o que intitulo de *cultura política* dos Pankararu do Real Parque. Trato neste capítulo do contexto de constituição da associação SOS-CIP e de como se constituiu também um faccionalismo no corpo dessa associação, e da criação de outra entidade representativa, a ONG Ação Cultural Pankararu. Mostro como essas entidades, e outras de apoio, vêm ao

longo das duas últimas décadas criando uma série de benfeitorias que vêm melhorando o acesso dos Pankararu de São Paulo a moradia, saúde e educação diferenciadas. Por fim, apresento o contexto do que chamo de *política cultural* Pankararu e de como essa vem constituindo um série de elementos de visibilidade e de promoção de tradições Pankararu, principalmente a performance “dança dos Praiás”.

No Capítulo 5 (*Ato ritual: o encanto do exótico*), analiso o “lugar” da “dança dos Praiás” na cosmologia e numa antropologia do contexto ritual dela. Mostro como a “dança dos Praiás” é um elemento ritual centrado na instituição da “promessa” (dáviva que se contrai com um ser espiritual, o Encantado) e constituinte de um complexo ritual específico do Nordeste brasileiro: o *complexo da Jurema* (MOTA; BARROS, 1990, 2002; NASCIMENTO, [s./d.]). Descrevo como a “dança dos Praiás” em São Paulo se constituiu numa versão (em uma heterodoxia) do formalismo ritual e de tabu que caracteriza essa performance no contexto das TIs Pankararu em Pernambuco. Defendo neste capítulo que o *ato político (cultura política e política cultural)* atualizou esse *complexo da Jurema* em São Paulo por meio da institucionalização do *ato ritual* de “alimentar” e “cuidar” dos Praiás, ritos e tabus que mantêm os Praiás (máscaras) vivos.

Na parte II deste texto, A “Apresentação”, analiso o “lugar” da performance nas arenas de São Paulo e como o *ato performático* “funciona”. No Capítulo 6 (*As exóticas arenas de São Paulo: o campo semântico da etnicidade*), defendo que o “lugar” da performance se dá num *campo* específico em que a atuação de um *campo semântico da etnicidade* (noção processual formulada em outro contexto por Valle (1993)) permite distinguir certos discursos que constituem uma atualização do projeto do poder tutelar e um novo tipo de *indianidade* (OLIVEIRA, 1988). Desse modo, em tal “lugar”/*campo* há um tipo específico de **regime imagético** que pretende constituir-se como homogêneo e hegemônico.

No Capítulo 7 (*Ato performático: política-cultural e experiência da etnicidade*), defendo que a performance é um *ato de tempo* cujo modo de atuação “capitaliza” simbolicamente esse *campo semântico da etnicidade* e se instaura nesse “lugar” como uma *forma de tradução* que pretende responder às demandas desse *campo*, ao mesmo tempo que promove uma *experiência da etnicidade* (VALLE, 1993) com a criação de um *regime* próprio de sua **imagem**. Essa performance, assim, se constitui num *ato de consenso* que impõe à dinâmica desse *campo semântico da etnicidade* uma ordem conciliatória temporária

e no qual o improviso da performance e a *forma* de sua composição (produção) realizam *atos* de contestação e de contra-hegemonia no campo do poder simbólico.

O texto ainda contém uma Conclusão (Campo e contracampo: as “ima[r]gens” do *Ato Etnográfico*), que se constitui em um breve resumo do tema abordado por meio da análise de minha própria atuação como antropólogo junto aos Pankararu em São Paulo.

Figura 6 – Bino



PARTE I

OS BASTIDORES

O real não está na
saída nem na chegada:
ele se dispõe para a
gente é no meio da
travessia.

Guimarães Rosa

Capítulo 2

Ato de tradução: poder tutelar, diáspora e o exotismo inverso

[...] os descendentes das tribos que se reuniram no “Brejo dos Padres” davam-me, naquele momento, a impressão de que a lâmina de chumbo da pseudocivilização que sobre eles distemos, embora com quatro séculos de espessura, é leve demais para sufocar as suas crenças.

Carlos Estevão de Oliveira

2.1 A “questão indígena”, o poder tutelar e os territórios indígenas

Neste capítulo apresento o contexto histórico da diáspora Pankararu para a cidade de São Paulo e defendo que a *dança dos Praiás* emerge como um prolongamento desse processo, ou seja, como *ato de tradução* que invoca a atuação do poder tutelar como um dispositivo estatal cujas ressonâncias continuam implicadas no quadro social experimentado pelos Pankararu na capital paulista. É nesse quadro que a performance da *dança dos Praiás* como política cultural da SOS-CIP explora o gênero do exotismo ao restituí-lo por um regime específico ao qual denomino de *exotismo inverso*.

Desse ponto de vista, seguindo por uma *antropologia histórica* (OLIVEIRA, 1999a, 1999b; SOUZA LIMA, 1995), defendo que a categoria

“índio/indígena” é produto do aparelho administrativo do Estado, é uma definição político-administrativa e pode ser facilmente localizável a partir de sua genealogia. Portanto, teoricamente, penso a categoria “índio/indígena” como um instrumento político-administrativo do *poder tutelar*, tal como o tema foi definido por Souza Lima (1995).

Essa distinção teórica leva a compreender a construção de uma grave questão social que pesou, e continua pesando, na “consciência” política do Brasil. Somente nos 100 primeiros anos de colonização estima-se que aproximadamente 70% da população indígena do atual território brasileiro tenha sido executada. Na formação do país como um território de Portugal e, posteriormente, como uma nação independente, os povos nativos foram considerados inimigos e, portanto, jamais a eles foi proposto um “armistício” ou um acordo “diplomático”.

Portanto, a chamada “questão indígena” significa o problema político e jurídico do lugar dos povos nativos na formação do Brasil. O percurso histórico dos modelos de gestão desse problema/“questão indígena” foi primeiro o da “guerra como política” e, com o advento da República, passou a ser o da “política como guerra”; essa passagem de um modelo para outro e a descrição do segundo foram brilhantemente apresentadas por Souza Lima (1995) sob a noção de *poder tutelar*.

O *poder tutelar* pode ser basicamente descrito como a passagem da “guerra como política à política como guerra”, nos termos de seu ideólogo, Marechal Cândido Rondon, o lema “morrer se preciso for, matar nunca”. O poder tutelar, ao se fazer a paz, reatualiza a guerra sob diferentes modos (SOUZA LIMA, 1995). No exercício do poder tutelar, a violência aberta do período imperial se transforma em violência simbólica no período republicano.

O *poder tutelar* se constitui num dispositivo disciplinar do Estado brasileiro cujo exercício implica obter o monopólio dos atos de definir e controlar o que seja a população sobre a qual incidirá (SOUZA LIMA, 1995). Portanto, “[...] qualquer definição extranativa do ser indígena é parte de dispositivos de poder. Por ela se desloca o ‘direito à identidade’ para uma forma externa de atribuição” (SOUZA LIMA, 1995, p. 119) cujos parâmetros foram compostos acerca de um suposto “grau” de integração do indígena à sociedade nacional. Dessa forma, os indígenas foram definidos e classificados do ponto de vista do Estado, que tinha a tarefa de construir mecanismos administrativos que promovessem a extinção gradual das afinidades étnicas e dos laços de solidariedade entre os povos nativos, permitindo assim a “assimilação” dessas populações ao grosso da população chamada de “brasileira” (SOUZA LIMA, 1995).

É somente desse ponto de vista histórico e político que se pode, de fato, compreender a criação dos “territórios indígenas”. Os “territórios indígenas” são parte do quadro administrativo do Estado no processo de regularização fundiária do país. Ao isolar os povos nativos em aldeias, procurava-se apaziguar os conflitos que ocorriam no campo pelo domínio de um território entre nativos e colonizador. Ao sedentarizar povos errantes, o poder tutelar pretendia vencer, pela “não violência”, a resistência dos povos nativos em se fixarem em lugares definidos pelo Estado (SOUZA LIMA, 1995).

O efeito dos “aldeamentos” era imobilizar a população nativa no campo a fim de criar uma mão de obra livre e, ao mesmo tempo, muito barata, mantendo assim as cidades livres da superpopulação e dos possíveis conflitos que isso trazia. Como parte do trabalho político do Estado é dissimular, sendo o discurso ambíguo uma das formas por excelência dessa atividade, os “territórios indígenas”, menos do que proteger a população nativa, a tornavam “cativa” de um território muito restrito e escasso de recursos.

Com a imposição da imobilidade aos povos nativos, o Estado pode conter e vigiar a população indígena a fim de transformá-la em trabalhadores rurais. Na medida em que as más condições das aldeias os fizeram migrar e se inserir na massa da população pobre do campo, criaram-se a invisibilidade e a não legitimidade daqueles que saíam das aldeias. Essa estratégia gerou o preconceito estigmatizante que mantém até hoje os povos nativos presos a uma imagem de primitivos e pobres e cuja cultura não sobreviverá em outro lugar.

Nesse processo, geraram-se as definições administrativas de “desaldeados”, “aculturados”, “isolados”, “em contato intermitente”, “em contato permanente” e outras como o resultado *positivo*⁸ do poder tutelar. Assim, tanto a noção de “desaldeado” como a de “aculturado” serviram, e servem ainda hoje, como dispositivos para retirar do indígena a sua presença e continuidade espacial e temporal, ou seja, para negar a permanência do indígena no campo da história. Ao impor uma imobilidade tanto física quanto temporal, impôs-se todo o quadro totalitário de “deslegitimações” grosseiras que pesam com força de verdade inquestionável sobre o indígena, tornando suas demandas ilegítimas do ponto de vista da história e das mudanças sociais pelas quais passaram.

⁸ *Positivo* no sentido foucaultiano, como descrição e conhecimento acumulativo que produz a disseminação de categorias do saber-disciplina e investe nela.

2.2 Os indígenas nas cidades brasileiras

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística realizou em 1991 o Censo PNAD, o censo da população brasileira. Nos resultados desse censo constatou-se o total de 294 mil indígenas, 223 mil em regiões rurais (76,1% do total) e 71 mil em áreas urbanas (23,9%). Em 2000, os dados do novo censo apresentaram, para a surpresa de muitos, incluindo antropólogos, que a população indígena havia dobrado, agora eram 734 mil pessoas e, mais curioso ainda, 383.298 dessas vivem em cidades e 350 mil em áreas rurais. Esses novos números passaram a apresentar uma nova realidade da distribuição da população indígena no país, agora 52,21% da população indígena encontra-se nas regiões urbanas; dos 20 municípios com maior número de habitantes indígenas, 10 são capitais. Isso mostra que a realidade do indígena que está no meio urbano é significativamente o contexto das grandes cidades.

Esse quadro tem muitas explicações, uma das mais evidentes pode ser encontrada num documento do próprio IBGE que veio a público em outubro de 2009, o Censo Agropecuário, relativo a 2006, em que se demonstra que a concentração da propriedade da terra no Brasil continua aumentando e, em consequência direta, diminui-se o número de estabelecimentos com menos de 10 hectares, que são os pobres do campo, cerca de 2,5 milhões de pessoas, que ocupam 2,7% do território nacional. O outro lado desses números mostra que “[...] são os fazendeiros do agronegócio, que representam menos de 1% dos estabelecimentos, mas controlam 46% de todas as terras” (BRASIL DE FATO, 2009).

O Brasil passou a ser, assim, o país com a maior concentração da propriedade rural do mundo. Existem no país 16 milhões de pessoas que sobrevivem na condição de sem-terra e 23 milhões de trabalhadores rurais que sobrevivem em estado de pobreza. Cerca de 35% dos homens e 45% das mulheres na zona rural não sabem ler nem escrever, e apenas 7% têm o ensino fundamental completo (BRASIL DE FATO, 2009). Na região Nordeste, o território ocupado por pequenas propriedades (menores de 10 hectares) diminuiu drasticamente. Em relação a 1980, foi menos de 707 mil hectares; e, em relação a 1996, foi de 325 mil hectares (-8%) (BRASIL DE FATO, 2009). O “Mapa de conflitos envolvendo injustiça ambiental e Saúde no Brasil”, elaborado pela Fiocruz e pela Fase e lançado em maio de 2010,⁹ mostra que as populações mais injustiçadas

⁹ Disponível em: <<http://www.conflictoambiental.icict.fiocruz.br>>.

são em primeiro lugar os indígenas (33,67%), seguidos dos agricultores familiares (31,99%) e dos quilombolas (21,55%).

Assim, a população indígena segue o mesmo caminho que os pobres no campo e se encaminha para as cidades. Como bem colocou Baines (2004):

A própria política indigenista tem contribuído à migração para as cidades. A ideologia do SPI visava a uma pressuposta integração rápida dos índios à sociedade nacional, o que favorecia o estabelecimento de áreas reduzidas para os índios e a liberação das demais terras para ocupação pelos brancos. A falta de terras adequadas para sua sobrevivência é um dos fatores que leva à migração indígena e à busca de trabalho assalariado em fazendas e cidades.

Por outro lado, outro quadro parece se somar a esse citado, trata-se de relacionar o aumento do latifúndio e da concentração de terra no Brasil com o aumento da presença indígena nos grandes centros urbanos e, com isso, a construção de uma rede cada vez mais ampla de apoio, do poder público e da sociedade, e de formação e domínio dos códigos formais de representação e poder político, o que vem constituindo um aumento do associativismo indígena e, com isso, de sua mobilização étnica e visibilidade social. A invisibilidade do indígena nas cidades começa a mudar com o aparecimento de organizações indígenas a partir de 1988, com a promulgação da Constituição, que, como escreveu o próprio Baines (2004),

[...] ao reconhecer o direito dos índios de se representarem juridicamente, resultou na criação de dezenas de organizações indígenas e numa mobilização política indígena sem precedentes. Como consequência da sua própria mobilização política, um número crescente de líderes indígenas está migrando para as cidades para participar do movimento indígena, e muitos jovens indígenas estão migrando para estudarem e se prepararem para enfrentar a sociedade nacional.

É nesse sentido que, para o IBGE, o crescimento exponencial da população indígena no Brasil é fruto da autoidentificação como indígenas de pessoas que estão nas cidades, e não propriamente do aumento da população indígena no campo. Como disse em entrevista Marta Azevedo, do Instituto Socioambiental (ISA), no Brasil atualmente existe

[...] um ambiente mais favorável para que as pessoas se autodeclarem indígenas: houve um movimento de valorização étnica, de valorização de temas do meio ambiente, além de políticas públicas que priorizam e valorizam segmentos específicos da população; existem políticas compensatórias e afirmativas. Contam também a existência do movimento indígena organizado, e uma tendência da política internacional. (CARVALHO, 2007).

Todo esse processo de abertura democrática e de construção de direitos veio minorizando preconceitos e a invisibilidade social de muitas pessoas que escondiam sua distintividade étnica a fim de escaparem da violência simbólica e, conseqüentemente, da violência econômica (como perda do emprego, por exemplo).

Apesar de o número de indígenas nas cidades já ser maior do que os que estão na aldeia, e mesmo levando em conta o fato de que a migração para as cidades vem acontecendo pelo menos desde os anos 1950, período de urbanização intensa do país, a FUNAI tem em registro para atendimento 350 mil indígenas, número esse que representa apenas a população que está em Terras Indígenas. Embora o censo do IBGE seja utilizado como fonte fidedigna, não existe, de fato, outros dados que possam corroborá-lo. O Instituto Socioambiental estima que existam cerca de 350 mil indígenas nas cidades e, segundo Márcio Santilli, “[...] talvez sejam uns 50 mil os índios urbanos, ou mais [...]” (BAINES, 2004).

Para Baines (2004), “[...] a identidade indígena nos centros urbanos configura-se nitidamente como uma identidade social contextual”. Nesse sentido,

A mesma pessoa pode se considerar indígena em alguns contextos, e não em outros, ou apelar a outras identidades genéricas geradas historicamente em situações de contato interétnico, como caboclo, índio civilizado, descendente de índio, remanescente, índio misturado etc.

Como forma de atuação nas cidades, a fim de conseguirem reconhecimento e garantia de efetivação de seus direitos diferenciados como indígenas, a saída tem sido a organização autônoma desses povos em associações como forma de criar um instrumento legal que os represente junto ao poder público como uma comunidade indígena fora de uma TI.

A maior parte dos dados sobre essa população vem de pesquisas pontuais de ONGs, algum órgão público e alguns trabalhos acadêmicos.

No Brasil, o primeiro trabalho de antropologia sobre a questão dos indígenas nas cidades foi realizado por Roberto Cardoso de Oliveira, junto aos Terena (*Urbanização e tribalismo: a integração dos índios Terena numa sociedade de classes; Urbanização sem assimilação: estudo dos Terena destribalizados*), além de alguns poucos trabalhos sob sua orientação. Mais recentemente, o tema dos “índios urbanos” vem ganhando atenção dos fóruns especializados em antropologia e ciências sociais, além da atenção de distintos professores, como é o caso do professor João Pacheco de Oliveira (1999, p. 260), que escreveu em seu memorial:

[...] como um projeto mais distante [...] gostaria de fazer um giro completo no vetor interpretativo e conduzir uma pesquisa sobre a população indígena desterritorializada – o que significa trabalhar com a presença indígena nas grandes cidades da Amazônia e também nas pequenas cidades próximas às áreas indígenas, buscando, nos limites da capilaridade dos processos de dominação e homogeneização, as razões para a continuidade cultural dessas populações.

Com relação à atuação do poder público, embora o governo já viesse atuando, de maneira esparsa, em alguns contextos, a questão dos indígenas nas cidades apareceu oficialmente em 2006, durante a 1ª Conferência Nacional dos Povos Indígenas. Os delegados indígenas aprovaram a inclusão de um capítulo sobre “índios urbanos” no documento final do Encontro. Os 24 itens tratam de demandas por território, por educação (construções e escolas para jovens e adultos e apoio para a sobrevivência de universitários) e por assistência à saúde (garantia de atendimento e de inclusão dessa população nos cálculos do orçamento de saúde, entre outros).

Recentemente, durante o Fórum Urbano Mundial, de 23 a 26 de março de 2010, o presidente da FUNAI, Márcio Meira, disse que “[...] a maior parte da população indígena ainda vive – e espero que continue vivendo sempre – nos seus territórios tradicionais. Mas as cidades brasileiras estão cada vez mais recebendo povos indígenas” (AGÊNCIA BRASIL, 2010). É interessante saber que a FUNAI espera que os povos indígenas jamais deixem suas terras, já que o Órgão foi criado tendo em vista o fato de que os povos indígenas deveriam diminuir e se invisibilizar quando incorporados à população geral. Essa lógica ainda está presente no modelo de gestão do Órgão, motivo pelo qual ele jamais se preparou para dar conta de tais demandas, como já

ficou expresso em outra ocasião, “[...] este é um dado novo na realidade indígena brasileira. [...] A FUNAI atende em parte, mas ainda é muito pouco” (CARVALHO, 2007).

Mas ao mesmo tempo a forma como a FUNAI vem atuando sobre esse “dado novo” vem deixando muitíssimo a desejar, já que a concepção do Órgão é a de que “[...] o papel da FUNAI não deve ser o de implementar ela mesmo os programas, mas desenvolver as linhas das políticas que deverão ser implementadas pelo governo federal no bojo da ação direta dos ministérios” (CARVALHO, 2007). Como disse Roberto Liebgott (CORREIO DO POVO, 2005), essa nova realidade impõe à FUNAI uma

[...] mudança de postura e dos conceitos pré-estabelecidos no indigenismo oficial. O governo federal, através de seus órgãos de assistência, estruturou a política indigenista a partir de uma visão rural, ou seja, os índios têm de morar na aldeia. Reproduz a ideia de índio e mato, longe das cidades e longe da “civilização”.

No meio desse “limbo jurídico”, alguns estados e municípios, na sua maior parte por meio de secretarias de direitos humanos, têm construído políticas públicas para a população indígena, é o caso de São Paulo, cujo governo estadual implantou o Decreto nº 48.532, de 9 de março de 2004, que criou o Conselho Estadual dos Povos Indígenas de São Paulo (CEPISP). Em Porto Alegre, foi criado dentro da Secretaria de Direitos Humanos o Núcleo de Políticas Públicas para Povos Indígenas; em Campo Grande, em 2005, passou a funcionar o Conselho Municipal de Direitos e Defesa dos Povos Indígenas; e existem muitos outros casos semelhantes. No geral, o que tais articulações entre os três níveis do poder público, federal, estadual e municipal, têm realizado é uma divisão do trabalho de atendimento aos indígenas, distribuindo atribuições específicas aos seus distintos ministérios e secretarias, promovendo assim certa ambiguidade e, conseqüentemente, um desconhecimento desses povos de como proceder em relação a tão distintas instâncias.

Assim, acaba-se não construindo uma direção clara no plano federal para as políticas de atendimento aos povos indígenas, cuja ambiguidade permite a rarefação da atuação do poder público e o cruzamento de procedimentos burocráticos que acabam efetivamente não promovendo as tais políticas que lhes são cabíveis. Desse modo, os povos indígenas ficam à mercê, muitas vezes, do vaivém das legendas partidárias no poder, colocando a cada pleito todas as conquistas

políticas e sociais em xeque. Há mais de 15 anos tramita no Congresso Nacional o projeto de lei do novo “Estatuto dos Povos Indígenas”, ensaia-se a possibilidade de que sejam estabelecidas no novo texto normas específicas que determinem explicitamente a garantia dos direitos dos povos indígenas que estejam em situação urbana.

As principais demandas dos povos indígenas nas cidades são por moradia, educação e saúde. Um dos pontos principais de mobilização dos povos indígenas nas cidades é a questão do atendimento à saúde, em que essas populações enfrentam outro “limbo jurídico”, já que não são claras as orientações e as obrigações dos órgãos públicos responsáveis por esse setor. De forma autônoma, muitos povos indígenas vêm se organizando em parceria com órgãos públicos a fim de construir políticas públicas de atendimento à saúde.

Segundo a Assessoria de Comunicação da FUNASA, “[...] a orientação geral é assistir apenas indígenas de aldeias reconhecidas pela FUNAI [...] aqueles que deixam suas aldeias e passam a viver em cidades devem ser atendidos pela rede de saúde pública, como todos os outros cidadãos” (CARVALHO, 2007). Por esse ponto de vista, caberia à FUNASA apenas “[...] fazer uma interlocução com o gestor local, o município, para dar assistência melhor a esses índios”. A FUNASA fica, portanto, responsável apenas por fornecer alguns benefícios não disponibilizados pelo serviço de saúde.

Para a coordenação da FUNASA em Brasília,

Uma grande dificuldade para o atendimento aos indígenas nas cidades é o problema de como reconhecer quem é ou não indígena. O modelo mais conhecido para remediar esse conflito vem sendo aplicado em São Paulo, pelos Pankararu do Real Parque. Tal modelo preza pelo conhecimento de suas redes de parentesco, os contatos deles com outros povos é usado pela FUNASA para conseguir identificar esta população que vive espalhada pela cidade. Além dos próprios Pankararu, a associação que os representa em São Paulo, a SOS-CIP, também cadastrou os demais indígenas oriundos do nordeste. (CARVALHO, 2007).

Agentes indígenas de saúde (AISs) trabalham nas cidades de Manaus, Campo Grande, São Paulo e Porto Alegre.

O artesanato aparece como uma fonte de renda cada vez maior para muitos indígenas nas grandes cidades. Além de ser uma fonte de renda para muitas famílias nas cidades, o artesanato está se constituindo num importante “lugar” em que muitos indígenas passaram a apostar como

forma de criar visibilidade social e, assim, construir direitos e ampliar os locais de venda de artesanato, de apresentações de performances e, conseqüentemente, de mobilização política. O grande exemplo, nesse sentido, é a cidade de São Paulo, cujas arenas, espaços de visibilidade do índio-indígena, são analisadas na segunda parte deste texto. Em algumas cidades, foram associações de artesãos que começaram a mobilizar sua comunidade na busca de reconhecimento e direitos. Em Manaus, existe desde 1984 a Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro (AMARN), que, com o artesanato, “[...] conseguiu tirar do isolamento mulheres que foram trazidas para Manaus como empregadas domésticas, sem conhecidos na cidade, sem direito a folgas e, por vezes, sem direito a salários” (CARVALHO, 2007). Em Campo Grande, há 17 anos no Centro da cidade, os Terena mantêm quiosques em que vendem frutas, legumes e cerâmicas. Muitos indígenas Guarani estão nos centros de grandes cidades vendendo artesanato, na maioria das vezes sem qualquer tipo de apoio do poder público, às vezes tendo sua mercadoria apreendida e sendo classificados como “ambulantes” não formalizados; esse caso típico ocorre em São Paulo, Florianópolis, Porto Alegre, Campo Grande e outras. Ainda em Porto Alegre, na praça dos Andradas e na feira dominical do Parque Farroupilha, existe uma estrutura que beneficia os Kaingang com barracas de venda de artesanato (CARVALHO, 2007).

Como não poderia deixar de ser, portanto, são nessas ocasiões que os indígenas ganham visibilidade social nas grandes cidades. É dessa forma que os indígenas que vivem nas cidades podem, por meio do artesanato, “[...] efetivamente se apresentar como indígenas, e até agregar valor a sua produção pela origem étnica. Diferentemente daqueles que escondem sua origem durante o expediente de trabalho” (CARVALHO, 2007).

Esse quadro geral mostra que, além da falta de pesquisas, de dados estatísticos e numéricos sobre a real quantidade de indígenas nas cidades e do “limbo jurídico” a que estão expostos, o que se torna urgente para essa população é realmente articular os vários níveis do poder público em torno de um consenso sobre as políticas dirigidas a essa população e os atributos que cabem às diversas instâncias do Estado; além disso, ou em consonância com isso, valorizar a autonomia dessas comunidades no trabalho de suas associações como um instrumento legítimo de representação e de diálogo com o poder público, tal como definido pela Constituição brasileira, principalmente nos artigos 231 e 232.

2.3 A diáspora Pankararu para São Paulo: desterritorialização ou reterritorialização étnica?

O conflito agrário e a intervenção do poder tutelar constituíram áreas restritas para o trânsito do indígena. O meio de sobrevivência para muitos Pankararu foi o trabalho assalariado nas fazendas e na construção civil, seja nas cidades vizinhas, seja na construção da usina de Paulo Afonso pela Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF), que se utilizou muito da mão de obra indígena. A diáspora Pankararu para as cidades grandes e capitais econômicas do país constituiu a consequente invisibilidade dessa população no meio urbano. Nesse ambiente, encontraram-se com a atualização do projeto do poder tutelar na ampliação de categorias surgidas historicamente no seu contexto (“desaldeados”, “assimilados”, “aculturados”); portanto, defendendo que a *dança dos Praiás* em São Paulo é uma *tradição inventada* para exibição de tradições étnicas em arenas de visibilidade social em São Paulo.

Para sobreviverem ao conflito fundiário, à consequente carência de terreno cultivável para a agricultura, além da seca sazonal, da falta de trabalho e do descaso do poder público, muitos indígenas, principalmente os Pankararu, acabaram tendo de sair de suas aldeias e migrar para a cidade de São Paulo. Em 1998, o IBGE havia registrado uma população indígena de 33.829 pessoas vivendo na região metropolitana da cidade de São Paulo. Em 2000, o número total de indígenas no estado de São Paulo foi de 63.789; desse total, 3.800 moravam em aldeias pelo litoral e pelo interior do estado e 59.989 na região metropolitana da cidade de São Paulo. Esse total é um número expressivo de indígenas vivendo na capital paulistana, o estado paulista tem em números a terceira maior população indígena do país (atrás somente dos estados da Amazônia, 113.391, e da Bahia, 64.240).

Pelo levantamento da ONG Opção Brasil, realizado pela equipe do Projeto Índios na Cidade e atualizado em maio de 2009, as etnias existentes na Grande São Paulo são 51: Aranã, Atikum, Baniwa, Cinta Larga, Fulni-ô, Geripankó, Guajajara, Guarani Kaiowá, Guarani Mby’a, Guarani Nhamdeva, Kaingang, Kaimbé, Kalapalo, Kambiwá, Kamayurá, Kanela, Kantaruré, Kapinawá, Karajá, Kariri, Kariri-Xocó, Katokim, Kaxinawá, Kayabi, Kayapó, Krenak, La Klãnõ, Macuxi, Munduruku, Mura, Nhambiquara, Pankararé, Pankararu, Pataxó, Pataxó Hã Hã Hãe,

Potiguara, Puri, Tapeba, Terena, Ticuna, Tremembé, Truká, Tukano, Tuxá, Tuyuka, Wassu, Xavante, Xerente, Xukuru, Xukuru-Kariri e Yanomami.

O CORE/FUNASA, junto com à SOS-CIP, em outubro de 2007, fez um cadastramento da população indígena na Grande São Paulo, intitulado por eles de “indígenas urbanizados”, com o cadastro em “Aldeias urbanizadas”. O resultado foram 2.182 pessoas registradas, 1.317 no município de São Paulo e 865 nos municípios da Grande São Paulo, com 1.905 indígenas e 277 não indígenas. Esses não indígenas foram cadastrados porque fazem parte de famílias indígenas e, por isso, têm direito a atendimento.

O rastreamento foi feito em 71 “Aldeias urbanizadas”, sendo 48 no município de São Paulo. Assim, uma pequena tabela mostra que o número de indígenas por etnias é bem diferente de uma para outra: Atikum = 25; Kambiwá = 10; Terena = 34; Fulni-ô = 18; Katokim = 2; Tuxá = 3; Pankararé = 302; Wassu = 25; Guajajara = 1; Pankararu = 1.338; Xukuru = 106; Geripankó = 1; Pataxó = 9; Xukuru-Kariri = 1; Kaimbé = 2; e Potiguara = 28. Assim, em números as principais etnias que constituem a população indígena da cidade de São Paulo são migrantes do Nordeste brasileiro, são elas, em ordem numérica, Pankararu, Pankararé, Xukuru, Atikum, Wassu; e os Terena, do Centro-Oeste. Em número absoluto, os indígenas do Nordeste são quase a totalidade dos indígenas cadastrados na Grande São Paulo.¹⁰

A mesma ONG Opção Brasil construiu uma tabela com dados da população indígena do Grande ABC. A Tabela¹¹ a seguir mostra o resultado desse trabalho: Santo André: Pataxó, Pankararu, Pankararé, Fulni-ô, Kariri-Xocó, Atikum, Tuxá, Xukuru-Kariri e Truká; São Bernardo: Cinta Larga, Fulni-ô, Kapinawá, Pankararu, Tuxá, Guarani Mby’a, Guarani Nhamdeva, Guarani Kaiowá e Tremembé; São Caetano: Fulni-ô, Pankararu, Guarani Kaiowá e Xukuru; Diadema: Kayapó, Pankararu, Pankararé e Truká; Mauá: Fulni-ô, Guajajara, Guarani, Kambiwá, Pankararé, Pankararu, Pataxó, Xavante, Xukuru-Kariri e Yanomami; Ribeirão Pires: Pataxó, Terena e Guarani; e Rio Grande da Serra: Guarani.

¹⁰ Esta tabela não conta, portanto, com a população Guarani das quatro aldeias da Grande São Paulo.

¹¹ Tabela das etnias do Grande ABC elaborada pela ONG Opção Brasil (2006).

Tabela 2.1 – População indígena no ABC

Cidade	índios em 2000	% da população	índios em 1991	% da população
Santo André	887	0,14%	89	0,01%
São Bernardo do Campo	953	0,14%	237	0,04%
São Caetano do Sul	119	0,08%	17	0,01%
Diadema	683	0,19%	84	0,03%
Mauá	972	0,27%	182	0,06%
Ribeirão Pires	134	0,13%	38	0,05%
Rio Grande da Serra	41	0,11%	0	0,00%
TOTAL	3.789	0,17%	647	0,03%

Nota: Reportagem do *Diário do Grande ABC* em 29/12/2004.

Fonte: IBGE/PNAD de 2000 (Censo 2000).¹²

Assim como na cidade de São Paulo, na sua região metropolitana a questão da visibilidade social da população indígena é a mesma. Na região do Grande ABC, a mais populosa delas, os indígenas somam cerca de 3.800 pessoas, mesmo assim nenhuma das suas cidades tem ações específicas voltadas às comunidades indígenas. Essa população somente ganha alguma visibilidade no “Dia do Índio”, quando ocorrem exposições e atividades comemorativas patrocinadas pelas prefeituras.

Em 2006, a Prefeitura de Santo André, por meio do Núcleo de Políticas de Gênero, Geração, Raça e Pessoas com Deficiência, realizou um recenseamento preliminar dos indígenas que vivem na cidade; o estudo propunha servir de base para a criação de programas sociais dirigidos para essa população. O número de indígenas em Santo André é de cerca de 880, de 11 etnias diferentes. A responsável pela pesquisa, a pediatra Noêmia Gil, diz que “[...] no sistema de saúde, por exemplo, se declaram nordestinos na hora em que fazem o cadastro. E omitem a ascendência” (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 2006).

Como mostram os exemplos anteriores, os indígenas em São Paulo têm muita dificuldade em serem reconhecidos como indígenas e, assim, terem seus direitos efetivados, o principal instrumento de contestação da “autenticidade” dos indígenas, seja do poder público, que os mantém administrativamente num “limbo jurídico”, seja da própria sociedade nacional, que os estereotipa, é a suposição de que o fato de esses indígenas estarem em São Paulo não os qualificaria como indígenas e, portanto, não deveriam ter acesso a direitos específicos, como saúde e educação.

Com relação aos Pankararu, a migração vivida pelo grupo pode ser referida à noção de *diáspora*. O termo tem origem nas palavras gregas *dia* (por meio de, através de) e *speiró* (dispersão, disseminar ou dispersar). Em grego antigo, *διασπορά* significa “*dispersão*”, que se define como o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado por motivos religiosos ou político-econômicos, de comunidades ou populações originárias de uma região para outras. Primeiramente associado “[...] à vivência da comunidade judaica e da sua dispersão forçada pelo mundo, constituindo o exílio traumático de um povo sem pátria permanentemente perseguido”,¹³ hoje o termo ganhou também um significado mais amplo e menos negativo,

[...] exprimindo a deslocação para outros países de certas comunidades, por razões de vária ordem, que mantêm os laços culturais e afetivos entre si e o seu país de origem. Por vezes, esta deslocação assume a forma de emigração ou trabalho temporário por sua própria iniciativa e por razões, a maior parte das vezes, econômicas. (INFOPÉDIA, 2010).

Como escreveu o moçambicano “em diáspora” Elisio Macamo, a “[...] diáspora é uma comunidade moral que se identifica profundamente com o seu povo e com o seu lugar de origem”.¹⁴

Nesse sentido, a migração forçada dos Pankararu pode ser entendida como uma *diáspora*. Esse sentido da palavra também foi invocado por Arruti (1996, 1999) nos seus trabalhos sobre essa população e as comunidades “Ponta de Rama”, grupos de filiação religiosa e de parentesco que migraram do território Pankararu e emergiram a partir, principalmente, dos anos 1980 em outras regiões do Nordeste brasileiro.

Em relação ao caso dos Pankararu em São Paulo, especialmente os do Real Parque, o autor afirma que, em termos de análise, essa seria “[...] uma situação controvertida” que mereceria “uma atenção mais demorada” (ARRUTI, 1999, p. 267). E isso porque as metáforas arbóreas que nomeiam as *diásporas* Pankararu sofrem aqui uma metamorfose, já que elas não estariam aptas a dar conta do *status* dessa migração/*diáspora*. O caso é que o grupo Pankararu que está em São Paulo não se considera, de forma alguma, uma “Ponta de Rama”, categoria nativa que os colocaria como uma “dissidência”, o que não ocorre de fato; muito pelo contrário, a relação dos Pankararu em São Paulo com os Pankararu

¹³ INFOPÉDIA. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$diaspora](http://www.infopedia.pt/$diaspora)>.

¹⁴ Disponível em: <<http://ideiasdebate.blogspot.com/2005/02/dispورا.html>>.

em Pernambuco é efetiva e intermitente, a ponto de não ser exagero dizer que São Paulo e o Real Parque constituem uma extensão do território Pankararu, do ponto de vista do trânsito das duas populações separadas apenas pela distância.

Em todos esses povos indígenas do Nordeste brasileiro, “[...] a metáfora arbórea tem se prestado à apreensão cognitiva das relações que os unem num destino comum” (NASCIMENTO, [s./d.], p. 11), como é o caso de “Tronco Velho” e “Ponta de Rama”; o primeiro identifica o grupo de origem e o segundo, seus desdobramentos em novas unidades. O caso mais ilustrativo desse modelo de apreensão das alianças entre grupos indígenas é precisamente o dos Pankararu. A expressão “Ponta de Rama” nomeia os grupos indígenas que emergiram no quadro administrativo e político brasileiro se reivindicando indígenas e cuja ancestralidade é definida pela relação histórica com o grupo Pankararu, o “Tronco Velho”. Esses grupos étnicos se definem como “Pontas de Rama” do “tronco” Pankararu, cujo nome oficial “Pankararu” não condiz com a denominação mais geral e “[...] de uso apenas memorial como o seu verdadeiro nome: *Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fulô*” (ARRUTI, 1999, p. 264); foram esses “sobrenomes” os usados como etnônimo pelas “Pontas de Rama” Pankararu, como Pankararé, Geripankó e Kalancó.

A migração para São Paulo começou no início dos anos 1940, mesma data do reconhecimento oficial da área Pankararu em Pernambuco (ARRUTI, 1996, 1999; CARNEIRO DA CUNHA, 1999; PETI, 1993). O núcleo do Real Parque é anterior à autonomia dos grupos que se autodenominam de “Pontas de Rama”. A mobilização pelo reconhecimento Pankararé, por exemplo, data dos anos 1960. Para Arruti (1999), neste caso, “levantar a aldeia” é expressão tanto de uma “revivescência religiosa” como de um “nascimento político”. No caso do grupo Pankararu no Real Parque, uma tentativa de “levantar a aldeia” em São Paulo aconteceu em 1995 com o pedido de reconhecimento de uma nova área junto à FUNAI, mas o pedido foi negado. Nesse caso, não se procedia a nenhuma “revivescência religiosa” ou “nascimento político” como um grupo etnicamente diferenciado, a experiência que pautou os Pankararu nesse pedido foi o fato de que tal demanda era explorada por pesquisadores, jornalistas e funcionários de órgão públicos à medida que o grupo ganhava visibilidade, mas, como argumentarei mais à frente, isso não permite definir tal processo nos mesmos termos que são usados para se referir às emergências étnicas no Nordeste do Brasil.

De qualquer forma, mesmo que o pedido tenha sido negado pela FUNAI, a questão de um território indígena Pankararu continua presente no debate sobre essa população, tal como analisarei mais a fundo adiante. Por ora, é preciso apontar que, mesmo com a negativa da FUNAI, o trabalho do grupo em São Paulo é muito mais complicado, já que a ideia de se criar uma área específica para esse grupo em São Paulo

[...] não foi bem recebida nem pelas lideranças do grupo em Pernambuco, nem pela FUNAI. Estava em jogo, entre outras coisas, o *estatuto das viagens* a São Paulo. As reivindicações fundiárias e os projetos de desenvolvimento do Brejo dos Padres [aldeia sede Pankararu em Pernambuco] frequentemente contabilizavam a população de São Paulo como parte dos beneficiados, caracterizando sua saída como uma *diáspora*. (ARRUTI, 1999, p. 268).

Ao contrário dos outros modelos de *diáspora* Pankararu que se organizaram sob etnônimos como “Pontas de Rama” do “Tronco Velho” Pankararu, os Pankararu em São Paulo não carregam um “sobrenome” (como os Pankararé, Geripankó, Kantaruré, Kalancó e Pancaru), muito pelo contrário, embora exista de fato uma demanda por território, os Pankararu em São Paulo se reconhecem explicitamente como fazendo parte do “Tronco Velho” Pankararu, já que é nessa TI que estão depositadas as referências simbólicas, de parentesco e de território e parte dos direitos a que têm direito como indígenas. Para as lideranças de São Paulo, o grupo do Real Parque não é, portanto, uma “Ponta de Rama”, pois eles são da mesma origem, da mesma aldeia dos Pankararu, apenas moram em outro lugar, alguns indefinidamente, outros temporariamente.

Dessa forma, é mais produtivo pensar que essa *diáspora* Pankararu é muito mais um tipo de “exílio econômico” do que propriamente um fenômeno de emergência de uma identidade indígena cuja referência de origem está a dois mil quilômetros de distância. Assim cabe, de fato, se perguntar se o processo que acontece em São Paulo com esses indígenas revela, estritamente, uma reterritorialização étnica (ARRUTI, 1999, p. 268-269). Teríamos, então, uma fragmentação e expansão da identidade Pankararu no Real Parque? Acredito que o que ocorre em São Paulo deve ser analisado, em paralelo e transversalmente, junto com os processos próprios de *territorialização étnica* no Nordeste brasileiro (OLIVEIRA, 1999a).

Se de fato os processos de *territorialização étnica* e as *emergências étnicas* no Nordeste brasileiro apresentam um quadro em que populações

tradicionais aparecem junto ao poder público reivindicando seu ingresso nos quadros administrativos do Estado sob a condição de indígenas, tal fato decorre, como vêm mostrando Oliveira (1999a) e outros (BARBOSA, 2003; GRÜNEWALD, 1993; MOTA, 2007; PALITOT, 2005; VALLE, 1995), da organização de tais grupos étnicos por meio da reconstituição histórica da *territorialização* (o lugar físico e político) de onde são retiradas as referências (reais e míticas) que os identificam como descendentes de grupos pré-colombianos (OLIVEIRA, 1999a). O Estado-nação seria, então, a principal agência política de negociação entre as demandas internas dos grupos étnicos e a sociedade nacional, tendo um território como campo e objeto privilegiado dessa negociação.

Desse modo, para entender a mobilização étnica Pankararu no Real Parque, que prescinde, *stricto sensu*, da reivindicação de um território, porém não do reconhecimento de sua identidade indígena, acredito que um novo componente esteja aí operando ao lado do Estado. Esse novo componente da mobilização étnica (política e culturalmente) é o que venho chamando de *arenas* (no sentido de *campo* de Bourdieu (1989, 2004)) de São Paulo.

Essas arenas que se constituem em um *campo* de disputa (em torno da legitimidade de seu conteúdo e regras) vêm se apresentando como espaços de renovação do movimento indígena, na medida em que tornam visível a presença dessa população em São Paulo, permitindo assim acionar outro *campo* de agência política e cultural, com papel diferente do da Igreja (Conselho Indigenista Missionário – CIMI) e do Estado (FUNAI) na mobilização étnica indígena. A existência dessas arenas permite que *artes e tradições étnicas* sejam acessíveis a um grande público/espectadores, em centros de apresentações, museus, galerias, feiras, escolas, faculdades, instituições de pesquisa, exposições de cunho internacional etc. Essas arenas mobilizam os grupos indígenas na reatualização e na “teatralização” de tradições nativas, por meio da organização e da exibição de sinais diacríticos como instrumento privilegiado de visibilidade de uma fronteira étnica (BARTH, 1998). Portanto, são as arenas da cidade de São Paulo que, com a sua demanda específica por *tradições étnicas*, incentivam a emergência de distintas tradições e de variados sinais diacríticos performáticos como elemento privilegiado de traço cultural exibido para afirmar a condição étnica diferenciada dos indígenas. No caso específico dos Pankararu, a “dança dos Praiás”, por sua condição política e ritual, merece destaque no conjunto das políticas culturais dessa comunidade.

2.4 A atualização do projeto do *poder tutelar*: o *preconceito de autenticidade* como violência simbólica

Como já foi dito, o discurso das arenas em São Paulo, ao atualizar o projeto do *poder tutelar*, pretende instituir um modelo (o “museu”) de autenticidade; no caso específico dos Pankararu, tal modelo opera com três categorias paradigmáticas, “assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”, em três tipos de preconceito:¹⁵

- a) “Assimilados”: ao serem questionados por não possuírem uma “cara de índio”, os Pankararu são acusados pela violência da qual foram vítimas = *preconceito fenotípico*;
- b) “Aculturados”: a ausência de uma língua ancestral demonstraria que essa população já não possui traços aborígenes, portanto teria sido completamente “aculturada”. Apelo extemporâneo que pretende negar outra lógica de apropriação de uma linguagem geral = *preconceito linguístico*; e
- c) “Desaldeados”: supostamente autoexilados nas cidades, pareciam então ter abdicado voluntariamente da “proteção” do *poder tutelar* e, mais contemporaneamente, da assistência dos órgãos públicos (FUNAI, FUNASA e outros) = *preconceito político-administrativo*.

O *preconceito fenotípico* corresponde à categoria “assimilados”, porque seu uso mais comum remete a uma noção geneticista e biologizante, sua conclusão política é o genocídio. O *preconceito linguístico* corresponde à categoria “aculturados”, porque se insere mais propriamente no *campo* da “cultura”, sua conclusão política é o glotocídio (assassinato de línguas). E o *preconceito político-administrativo* corresponde à categoria “desaldeados”, sendo a categoria “de ouro” da atual administração estatal, porque mantém a política do SPI, ao mesmo tempo que diminui as atribuições da FUNAI, constituindo uma *omissão legítima*, sua conclusão política é equacionar a *diáspora* com o etnocídio.

A “guerra de conquista” é também uma empresa cognitiva, orientada por procedimentos semióticos, como escreveu Souza Lima

¹⁵ Noto que essa divisão do *campo* do preconceito é antes de tudo analítica. Reitero que, na *práxis*, todos esses tipos de *preconceito* se cruzam e se referem mutuamente, ao mesmo tempo todos podem ser descritos como circunscrevendo um tipo padrão de *preconceito político-administrativo*.

(1995) acerca da atuação do *poder tutelar*. Esse elemento talvez seja o principal mecanismo político de atualização da “política como guerra” atualmente vivenciado pelos povos indígenas no Brasil. Esse mecanismo do “jogo do poder” pode ser definido como um tipo de preconceito, já que é o preconceito um dos instrumentos por excelência de constituição da invisibilidade social do indígena e, portanto, coloca em risco os direitos garantidos a essa parcela da população pela própria constituição.

Segundo uma definição usual do preconceito, ele seria um

[...] “juízo” preconcebido, manifestado geralmente na forma de uma atitude “discriminatória” perante pessoas, lugares ou tradições considerados diferentes ou “estranhos”. Costuma indicar desconhecimento pejorativo de alguém, ou de um grupo social, ao que lhe é diferente. De modo geral, o ponto de partida do preconceito é uma generalização superficial, chamada “estereótipo”.¹⁶

Posto isso, utilizo a palavra “preconceito” no sentido anterior, mas ao mesmo tempo a considero, teoricamente, como um dispositivo do *poder simbólico* (BOURDIEU, 1989).

Desse modo, teoricamente interpreto essa noção de preconceito como uma violência simbólica, tal como a definiu Bourdieu (1989) sobre a natureza do *poder simbólico* como um “poder subordinado”, uma “[...] forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”, em que

[...] o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio de energia. (BOURDIEU, 1989, p. 15).

O preconceito exercido contra os Pankararu se mostra mais evidente nos momentos em que o grupo demanda reconhecimento de sua distintividade étnica. Pela sua natureza, o preconceito tem origens indeterminadas, não sendo propriamente sua origem e disseminação o aparelho de estado, o “sistema” capitalista, a “luta de classes”, ou outros, “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só

¹⁶ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Preconceito>>.

pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8), ou seja, funcionando como “arma” estratégica, o preconceito não é apenas um instrumento repressivo a serviço do Estado, mas ele está distribuído por toda a sociedade, nas instituições sociais, como também de forma transversal por meio das pessoas e das redes que essas constituem no mundo social.

Se o preconceito é mais evidente nas contestações que se fazem aos Pankararu por esses não se apresentarem na atualidade exatamente como um nativo deste território vivia antes do contato com os povos europeus, por meio da “guerra de conquista” iniciada há mais de 500 anos, então, torna-se plausível pensar que o preconceito, tal com experimentado pelos Pankararu, pode ser descrito como um elemento do sistema simbólico ao qual estamos todos enredados.

Como definiu Bourdieu (1989, p. 9), “[...] os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. Desse modo, “[...] os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’”, já que por meio deles se torna possível o “[...] *consensus* acerca do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’” (BOURDIEU, 1989, p. 10).

O “preconceito” é experimentado como a continuidade da guerra de conquista dos povos indígenas pela política, mas não apenas na política do Estado, mas também na política do cotidiano, nas pequenas ações e gestos preconceituosos das pessoas, já que

[...] é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam. (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Esse tipo de preconceito pode ser caracterizado como um *preconceito de autenticidade*, cujo efeito, propriamente ideológico, “[...] consiste precisamente na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxonomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc.” (BOURDIEU, 1989, p. 14). Então, o poder simbólico como

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14).

Essa violência simbólica tende, assim, a ser combatida pelos indígenas. Os termos-chave, estigmatizantes, “assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”, são os mais comuns nesse *campo*. Desse modo, respectivamente às categorias anterior, as contestações mais comuns acerca da condição de indígenas dos Pankararu são as demandas por a) uma “cara de índio”; b) um “idioma ancestral”; e c) uma distância temporal (passado) e espacial, ou seja, o “lugar natural” do “índio” é na aldeia (rural), e não na cidade (urbano-moderno). A partir dessa constatação, os Pankararu se articularam em defesa de sua condição étnica diferenciada, tentando vencer esses estigmas e preconceitos pela apresentação de elementos que contestem tais visões estereotipantes. A *dança dos Praiás* se tornou, assim, a principal resposta a tais denúncias de “não autenticidade”.

Nesse sentido, a performance *dança dos Praiás* realizou tal tarefa ambígua ao cooptar e atualizar, de forma contra-hegemônica, essas categorias (assimilados, aculturados e desaldeados), pois essa performance contém a) a “cara de índio”, por meio da máscara, pois, ao cobrir o rosto indígena, a máscara cria um outro rosto, uma outra visibilidade, permitindo que o indígena possa ser identificado como “índio genérico”; b) um idioma indígena, pelo uso do *toante* (esses *toantes* são cânticos realizados com fragmentos e palavras de uma língua ancestral Pankararu e com a mistura de palavras em português e sons que simulam essa linguagem) (ver detalhes adiante); e c) um deslocamento tempo/lugar, já que a apresentação da “dança dos Praiás” produz a sensação de deslocamento, de distância temporal/passado e espacial – aldeia/rural.

Os Pankararu, assim, parecem ter compreendido como “luta social” o processo definido por Bourdieu (1989, p. 15) como a *tomada de consciência* do arbitrário:

[...] a destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a *tomada de consciência* do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da

crença: é na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da *doxa*, e lhe neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tornar atual o poder potencial das classes dominadas.

A *dança dos Praiás* se constituiu, assim, em uma tradução social, um mecanismo de ingresso no campo do poder simbólico e das definições da autenticidade indígena, já que a *dança dos Praiás* evoca uma “cara de índio”, um “idioma ancestral” e uma distância temporal (passado) e espacial.

Seguindo a ideia defendida por Oliveira (1999b, p. 8) de que “[...] uma compreensão das sociedades e culturas indígenas não pode passar sem uma reflexão e recuperação críticas de sua dimensão histórica”, assim qualquer transformação nos elementos culturais de uma comunidade indígena deve ser entendida como um movimento duplo de diálogo dessa comunidade, de abertura e também de *agência* do grupo diante de projetos políticos e culturais amplos. Sobre a SOS-CIP, Bino costumava repetir:

[...] se nós não tivéssemos a cultura que nós temos hoje, dificilmente a Associação ia pra frente. Que índio é esse que não tem cultura? Eu sempre eu falo, o índio sem cultura eu considero ele uma árvore sem folha, porque o índio não tem que ter vergonha de mostrar aquilo que ele sabe, o dom que Deus deu pra ele.

Política da cultura e cultura política, como escreveu Foucault (2000, p. 25-26):

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-la ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominantes encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras.

Ao se utilizarem das mesmas categorias (assimilados, aculturados e desaldeados) para se contrapor ao *preconceito de autenticidade* nos domínios específicos do *preconceito fenotípico* (“assimilados”), *linguístico* (“aculturados”) e *político-administrativo* (“desaldeados”), os Pankararu da SOS-CIP constituíram um espaço inédito de experiência étnica e,

assim, alcançaram um “lugar” diferenciado para entrar no “jogo” do *poder simbólico* e, portanto, das estratégias políticas locais e nacionais.

2.5 “Territorialização” e *tradições inventadas*: as emergências étnicas no Nordeste do Brasil

Esse projeto político e cultural dos Pankararu da SOS-CIP não é um fato propriamente inédito no campo da etnologia dos indígenas no Nordeste brasileiro. Ele se relaciona a um grande campo de discussão sobre a questão do patrimônio cultural dessas populações. Uma importante questão da bibliografia sobre essas comunidades é o tema da “aculturação” e da invenção. A “aculturação” é entendida como a perda irreparável da cultura ou da tradição “original” de determinado grupo, na medida em que essa é pensada como uma essência ordenadora da vida social – o termo, nesse sentido, foi usado, por exemplo, por Darcy Ribeiro (1982). Contemporaneamente, esse campo de estudos trabalha, na maioria dos autores, com a noção mais geral de *invenção de tradições*. Desse modo, esse campo superou a categoria de “aculturação” para propor em seu lugar um enfoque diferente do “lugar” da “cultura” nesses grupos indígenas, em que a noção de *invenção* vem rendendo muito mais em termos de entendimento teórico de um processo social muito complexo e que vem se constituindo numa das mais interessantes expressões de mobilização étnica no país.

Assim, essa noção de perda (aculturação), antes de dar conta de um fenômeno real, é antes uma categoria discursiva que nos informa melhor sobre as representações daqueles que a cunharam do que sobre o fenômeno em si. Um ponto interessante que se pode destacar no contexto do debate dos ideólogos da nação é o senso comum nesse campo do uso indiscriminado de um modelo estereotipado desse componente social marginalizado (o índio). Quero dizer que a “proteção ao índio” foi uma das marcas de consenso entre as ideologias de esquerda e de direita que reivindicam, cada uma a seu modo, o monopólio da representação da assimilação dos diferentes componentes sociais na formação do Estado-nação Brasil e um projeto político para tal “questão”.

Assim, nas ideologias da identidade nacional (de direita e de esquerda) a imagem do “índio” se dá pela aproximação do indígena com a natureza (como quase sinônimos), ambos representados pelas imagens da autenticidade, da preservação e do distanciamento da contemporaneidade (“civilização”) como condição para sobreviver,

ou, por outro lado, não propriamente de forma inversa, o “índio” é cooptado pelas imagens da nação brasileira moderna, pelo tipo de multiculturalismo hoje em voga, que busca então sua identidade num eufemismo, a assimilação da “diferença” como valor ético-político e riqueza simbólica.

Na antropologia moderna, a partir dos anos 1930-1940, as tentativas iniciais de dar conta do fenômeno do encontro intersocietário usaram a categoria “aculturação”, entendida como a perda da tradição (R. Redfield nos EUA) ou, no Brasil, como a perda da “cultura” (E. Galvão) ou a perda da cultura por meio do processo de “transfiguração étnica” de Darcy Ribeiro (1982). Malinowski (1938) utilizou o termo “mudança cultural” para se referir a uma combinatória de sociedades (A + B + C) em que o estudo das mudanças culturais segue três ordens: o impacto da cultura mais forte, a substância da cultura nativa e o fenômeno de trocas autônomas resultantes da relação entre as duas culturas.

Possivelmente, a noção que mais rendeu em termos de contribuição para os *insights* necessários à construção de um campo acadêmico sobre a etnologia do Nordeste foi a categoria de fricção interétnica, formulada por Roberto Cardoso de Oliveira. A partir de uma leitura da obra de K. Marx, Cardoso de Oliveira (1962, 1963, 1967) constrói uma teoria sobre a etnicidade, e não sobre a “cultura” (como fez Malinowski e outros autores). Tal teoria aponta, nesse sentido marxista, para um equivalente lógico, mas não ontológico da luta de classes, a lógica reivindicada por Cardoso de Oliveira é a da *contradição*, como elaborada por Marx no seu *18 de Brumário de Luís Bonaparte*.

Nesse sentido, está construída uma interessante crítica à ideia de sociedade como *interioridade*. As sociedades são sistemas abertos; nesse sentido, a ideia de perda deve ser explorada a partir da crítica da equivalência entre sociedade e sistema de significação limitado a si mesmo (nos termos de Rapport e Overing (2000)).

Desse ponto de vista, eu reivindico uma caracterização, teórica e metodologicamente, que opta por um modelo mais *pragmático*, valorizando assim a *ação* e o *dado*, por isso sigo Gluckman (1963), para quem a política deve ser analisada como um *processo*, e não um tema inclusivo da cultura (sociedade) – nesse sentido, ele se opõe a Evans-Pritchard e M. Fortes e suas tipologias de sistemas políticos elaboradas no livro *African Political Systems*, de 1940. Ao analisar o que denominou de *rituais de rebelião*, Gluckman (1963) trabalhou com a ideia de *community*, e não sociedade, pois a ideia de comunidade “[...] não supõem limites espaciais bem delimitados, nem unidades em termos

de código de orientação cultural, mas somente que sejam partilhados determinados padrões de interação no comportamento cotidiano dos indivíduos uns para os outros” (OLIVEIRA, 1988, p. 39). Para Gluckman (1987, p. 303), “[...] *community* não [é] um grupo harmonioso e bem integrado, e sim um conjunto de pessoas cooperando e disputando dentro dos limites de um sistema estabelecido de relações e culturas”, por isso não é possível postular um *ponto zero* da mudança cultural, ou seja, não é possível postular um momento histórico exato da mudança cultural, pois tal *ponto zero* da mudança cultural não existe.

De forma semelhante, para Wolf (1982, p. 19), não devemos entender a etno-história como história congelada, separada da história ocidental. Para Wolf (1988, p. 759), o conceito de sociedade é histórico, isso implica a ênfase nos fluxos e nas interconexões dos quais são passíveis quaisquer organizações sociais:

[...] social patterns always occur in the multiform plural and are constructed in the course of historical interchanges, internal and external, over time, not in some Platonic realm assumed a priori (WOLF, 1988, p. 757).

No curso das trocas e dos intercâmbios em que estão implicadas as diversas sociedades não é possível, portanto, definir uma “cultura original”, já que não se pode determinar o início de determinada sociedade.

É nesse sentido que penso que devemos estar atentos a essas estratégias de monopólio do significado e evitar a distinção fácil entre o Ocidente e o não ocidental, pois a reificação desse tipo de distinção pode escamotear os projetos de tutela, de segregação social e de invisibilidade de grupos marginalizados nos processos colonialistas. Acredito como L’Estoile (2002) e Kuper (2002) que uma genealogia dos conceitos de sociedade e cultura esclarece a retórica do Estado-nação e de seus intelectuais (filósofos, juristas, sociólogos, antropólogos, artistas e folcloristas) no sentido da construção arbitrária das divisões e da normatização das hierarquias do espaço social.

Como dito na introdução, este texto segue teórica e metodologicamente Oliveira (1988, 1999a, 1999b); portanto, penso que devemos fazer uma divisão entre a narrativa histórica convencional (ou oficial) e uma “[...] possível história indígena, que corresponde à atualização, dentro de determinada conjuntura, de uma forma narrativa da tradição” (OLIVEIRA, 1999b, p. 55). A ausência desse ponto de vista na etnologia brasileira implicou uma invisibilidade das populações

indígenas do Nordeste do Brasil (com poucos estudos etnográficos até a década de 1980), pois muitos autores acreditavam que no Nordeste existiam apenas “índios aculturados”:

As populações indígenas do Nordeste não foram objeto de interesse da etnologia clássica brasileira. Na década de 1950, Eduardo Galvão (1979) percebia os índios do Nordeste como “integrados” (e inclusive mestiçados) no meio regional e notando a perda de suas tradições, como a língua. Darcy Ribeiro (1982) refere-se a “resíduos da população indígena do Nordeste” que “continuavam identificando-se como índios, mesmo depois de esquecerem a língua tribal e a maior parte da cultura antiga” (Ribeiro, 1982:56). Eram, de fato, tidos como índios aculturados, vivendo em estado de miséria e misturados à população regional opressora da qual não se distinguiam. Mesmo com a iniciativa de trabalhos de campo sistemáticos entre os índios do Nordeste, como o de Amorim (1970) entre os Potiguara e o de Carvalho (1977) entre os Pataxó, a ideia de integração continuou vigente sustentando o paradigma aculturativo típico de uma “etnologia das perdas” culturais. (GRÜNEWALD, 2001a, p. 2).

Nos fins de 1980, grande parte da população *cabocla* e indígena da região Nordeste começa a procurar os órgãos públicos para reivindicar o seu reconhecimento como comunidade indígena. Tais reivindicações têm força suficiente para provocar uma nova postura da antropologia brasileira diante do desafio de entender tais demandas. Assim, por exemplo, no Museu Nacional (UFRJ) é desenvolvido o projeto Fronteiras Étnicas, Território e Tradição Cultural,¹⁷ orientado teórica e metodologicamente por uma *antropologia histórica* (OLIVEIRA, 1988, 1993, 1999a, 1999b, 2003) que propõe investigar as populações indígenas não do ponto de vista da permanência ou da singularidade de sua cultura “original” ou ancestral como critério de legitimidade ou de indianidade dessas populações. Para pensar tais populações por meio dessa *antropologia histórica*, o critério reivindicado é o de que “[...] a única continuidade que talvez seja possível sustentar é aquela de, recuperando o processo histórico vivido por esse grupo, mostrar como ele refabricou constantemente sua unidade e diferença frente a outros grupos com os quais esteve em interação” (OLIVEIRA, 1999b, p. 172).

¹⁷ E também o Projeto Levantamento de Terras Indígenas no Estado da Bahia (PINEB), coordenado por Pedro Agostinho da Silva e Maria Rosário G. de Carvalho na UFBA.

Assim, o que essa *antropologia histórica* deve investigar não é a diferença cultural das comunidades indígenas diante da população nacional como critério de legitimidade dessas primeiras, já que “[...] o que os funda não é a diferença cultural: são produto de fatores históricos e políticos, de um processo que envolve a reelaboração do passado e a resignificação de crenças e elementos culturais, resultando de uma nova identidade social” (SANTOS, 2003, p. 22).

Sendo assim, pautados pela ideia de que “[...] a descontinuidade que instaura os povos indígenas no nordeste não é, portanto, consequência de uma diferença cultural, mas sim uma produção da instância política, calcada em fatores históricos” (OLIVEIRA, 1993, p. 7), pesquisadores foram preparados nesse projeto para que

[...] investigassem os processos de construção cultural dessas populações indígenas nordestinas face ao reconhecimento de suas terras e de sua condição de índios pelo Estado. Esses trabalhos acadêmicos transformaram-se em dissertações de mestrado e voltaram-se, sobretudo, para a análise da construção das fronteiras étnicas (BARTH, 1969) desses índios a partir da exibição de sinais diacríticos por eles elaborados a fim de confirmarem a sua existência diferencial no quadro geral da sociedade regional. (GRÜNEWALD, 2001a, p. 3).

Se, para Oliveira (1999a, p. 21), “[...] é importante refletir mais detidamente sobre o contexto intersocietário no qual se constituem os grupos étnicos”, então, diferentemente de Barth (1998), Oliveira (1999a, p. 21) se detém no fato de que a emergência étnica das sociedades indígenas no Nordeste ocorre “[...] dentro de um quadro político preciso, cujos parâmetros estão dados pelo Estado-nação. [...] A dimensão estratégica para se pensar a incorporação de populações etnicamente diferenciadas dentro de um Estado-nação é, ao meu ver, a territorialial”. Desse modo, forja o conceito de *territorialização*, definido como um processo de reorganização social que pode ser entendido como

[...] o movimento pelo qual um objeto político-administrativo [...] vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação, e reestruturando as suas formas culturais. (OLIVEIRA, 1999a, p. 21-22).

Um objeto político-administrativo pode vir a se transformar em uma coletividade organizada, reestruturando as suas formas culturais

(OLIVEIRA, 1999a, p. 21-22). Também forja o conceito de *indianidade* (OLIVEIRA, 1988, p. 14): “[...] *modo de ser* característico de grupos indígenas assistidos pelo órgão tutor” que tem, no caso do Nordeste, na esfera cultural a presença quase hegemônica do toré (ver adiante no Capítulo 5 sobre o “complexo da Jurema”).

Desse modo, para dar conta do fenômeno dos “nascimentos” indígenas no Nordeste contemporâneo, um conceito geral utilizado passa a ser o de *emergência étnica* ou *etnogênese*. O conceito de *emergência étnica* apareceu primeiramente com Lester Singer, em 1962 (SINGER, 1962 apud BANTON 1979, p. 158), para se referir ao processo de criação de um povo. Assim, “[...] ao substituirmos uma orientação provida pela noção da aculturação por outra, ligada à ideia de etnogênese, percebemos, ao invés de perdas numa cultura autóctone, a reinvenção histórica de um grupo em questão” (GRÜNEWALD, 1993, p. 52). O conceito de *emergência étnica*,

[...] inversamente ao conceito de aculturação, acabou por fornecer subsídios para que diversos pesquisadores investigassem os processos de construção cultural dessas populações indígenas nordestinas face ao reconhecimento de suas terras e de sua condição de índios pelo Estado. (GRÜNEWALD, 2001a, p. 2).

No contexto do indígena do Nordeste brasileiro, até o início dos anos 1980

[...] pode-se perceber uma mesma lógica operando nos processos de etnicidade entre todas essas populações indígenas. De fato, eram sociedades reconhecidas como formadas por “caboclos” que pretendiam ascender à condição de índios tendo suas terras demarcadas pelo Estado [...] para ser reconhecida como indígena, tais populações deveriam apresentar essa dança (o Toré), que foi, em diversos casos, gerada especificamente para esse fim. (GRÜNEWALD, 2001, p. 2).

Nesse sentido, a produção do ritual do Toré é a garantia diante do órgão tutor (SPI e depois FUNAI) de reconhecimento indígena. Para garantir tal reconhecimento, o órgão federal de proteção do índio generaliza o Toré como “sinal indígena”, a partir do qual a sua presença é garantia de distintividade étnica diante da população nacional.

A exigência, pelos órgãos públicos, da apresentação do Toré como símbolo de uma “indianidade” para reconhecimento dos povos

indígenas do Nordeste foi completamente arbitrária, pois devemos evitar pensar sociedade indígena e indígena apenas com relação à manutenção de elementos culturais endógenos e ancestrais (esse tema ainda será tratado mais adiante e no Capítulo 5).

Desse modo, a emergência do ritual do Toré no contexto político dos grupos indígenas do Nordeste implica a imposição de novos recursos teóricos e a mudança e o incremento de certas noções para se entender a problemática contemporânea da mudança cultural e da legitimação de novas *tradições*. Handler e Linnekin (1984, p. 273) pensam a categoria “*tradição*” a partir de uma releitura do conceito de *cultura autêntica* de Sapir (1970) e afirmam que a *tradição* não deve ser definida “[...] in terms of boundedness, givens, or essence”, mas sim enquanto um processo interpretativo que envolve ao mesmo tempo continuidade e descontinuidade. A *tradição* pode ser criada no presente e, muitas vezes, seus elementos não correspondem de forma direta ao passado, a autenticidade é definida no presente, “[...] the content of the past is modified and redefined according to a modern significance” (LINNEKIN, 1983, p. 241), pois a *tradição* é fluida, redefinida a cada geração, tal como o passado, que também é construído no presente, como memória.

As *tradições* são *inventadas* devido também à *agência* dos indivíduos, pois “[...] a cultura que não se constrói com os interesses e desejos centrais de seus portadores, que opera partindo de fins gerais até o indivíduo, é uma cultura externa. [...] A cultura autêntica é interna, ela opera do indivíduo para os fins” (SAPIR, 1970, p. 293). Toda *tradição* teria, por isso, uma imperiosa contemporaneidade, já que “[...] o passado é de interesse cultural, só quando é ainda o presente ou pode tornar-se o futuro” (SAPIR, 1970, p. 304). A *cultura autêntica* é formada por pessoas que reconhecem o passado em suas formas, mas produzem reorganizações dessas formas no presente, permitindo à cultura uma qualidade dialética.

A dialética aqui reivindicada não é a do movimento que resulta na síntese de um terceiro termo (a cultura, a tradição, por exemplo, como símbolo da superação final de suas ambiguidades). A dialética pensada como movimento de uma *cultura autêntica* é ao mesmo tempo contínua e descontínua, por isso infinita, em que não há a superação de suas contradições, mas sim o desenvolvimento de relação entre elas, há, portanto, *invenções* por sobre o jogo das ambiguidades que as legitimam a cada momento de uma forma específica.

Toda *tradição* tem, por isso, uma história particular, e devemos estar atentos para demarcar as categorias e as *experiências* que

construíram uma historicidade nativa própria. Sobre isso, escreveu H. Bhabha (1998, p. 20-21) que

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.

Na representação da cultura que reencena o passado, “[...] introduz[em-se] outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (BHABHA, 1998, p. 21). Para Bhabha, no discurso das minorias há a imposição de uma *temporalidade* própria como resultado de uma leitura contra-hegemônica,

[...] uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e irrompe a atuação do presente. (BHABHA, 1998, p. 27).

Para entender as demandas políticas dos povos indígenas do Nordeste e a legitimidade de suas *tradições inventadas*, passa-se necessariamente pela crítica de uma imagem idealizada de “índio”. Ao se fazer tal crítica, busca-se apontar para os mecanismos de reconhecimento e legitimidade elaborados por tais povos. Para tanto, é a etnografia a grande ferramenta, pois ela “[...] acentua a importância dos modos pelos quais os atores sociais definem, por si mesmos, as condições em que vivem. Com a extensão do significado de cultura – de textos e representações para práticas vividas –, considera-se em foco toda produção de sentido” (GRÜNEWALD, 2002a, p. 3).

Portanto, teoricamente orientado por uma *antropologia histórica* (OLIVEIRA, 1988, 1993, 1999a, 1999b, 2003), penso os Pankararu enquanto uma *comunidade étnica* cuja origem remete a povos pré-colombianos e que historicamente surgem no quadro administrativo e político de formação do Estado brasileiro como *Pankararu* no processo de constituição do que pode ser chamado de *poder tutelar* (SOUZA LIMA, 1995) e de *indianidade* dentro de uma *situação histórica* (OLIVEIRA, 1988) específica. E, mais contemporaneamente, “surgiram” no contexto

da cidade de São Paulo, contestando o “limbo jurídico” ao qual estavam submetidos e pleiteando, assim, a regularização de direitos.

2.6 O “exotismo inverso” como ato de tradução: o paradoxo da autenticidade como xenofobia e xenofilia

A performance “dança dos Praiás” é, portanto, um ato de tradução e emerge como uma tradição inventada nos termos expostos anteriormente no campo específico das arenas de São Paulo. Como venho afirmando ao longo deste texto, essa performance vem incrementando a participação dos Pankararu em espaços de visibilidade social e nos processos de diálogo e intervenção junto ao poder público e à sociedade civil. Afirmei anteriormente também que, nesse sentido, essa performance se constituiu num projeto contra-hegemônico, pois ele se propõe a responder ao que denominei de *preconceito de autenticidade*.

Neste tópico procuro mostrar que esse tipo específico de preconceito não está claramente expresso nem definido em termos e códigos jurídicos e que, portanto, não nomeado, vem sendo recorrentemente negligenciado, fazendo-se passar por inexistente e inócuo. Se, de fato, tal preconceito se articula muito bem com a forma de atuação do poder simbólico em geral, então tal tipo de preconceito não deve ser inexistente; portanto, cabe ao pesquisador nomear e construir um caminho para que o termo e o tema em questão possam criar um diálogo mais amplo. Nesse sentido, este tópico se propõe a apresentar a noção de *exotismo inverso* como um elemento-chave que questiona, de maneira própria, o preconceito de autenticidade e abre uma chave interpretativa do “lugar” da performance analisada neste texto, ou seja, o captura como um ato performático no sentido de que tal ato traduz-se pelo viés de uma *estética (poiesis)* específica: o *exótico*.

A autenticidade constituída nessas arenas em São Paulo se pauta por uma dupla e ambígua aliança, trata-se da constância e da alternância entre dois princípios aparentemente opostos: a xenofobia e a xenofilia. A xenofobia pode ser definida como a “aversão às pessoas e coisas estrangeiras”¹⁸ e também pode incluir a noção de nacionalismo extremado.¹⁹ Com o seu antônimo, a *xenofilia* pode ser definida como

¹⁸ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Xenofobia>>.

o “apreço e afinidade pelas pessoas e/ou coisas estrangeiras”.²⁰ Tanto uma como a outra estão presentes nessas arenas. A autenticidade tende a ser xenofílica quando exalta traços culturais que são considerados exóticos nas arenas de São Paulo. Anteriormente, eu defini mais tais parâmetros como sendo os demarcados por um modelo “museu” cujas noções mais importantes são a demanda por uma “cara de índio”, uma “língua ancestral” e um “lugar de índio” (no tempo e no espaço). Por seu lado, a autenticidade xenofóbica refuta todo traço diacrítico que não corresponda aos atributos citados e que, portanto, possam carregar sinais *marginais* cujas categorias são as já citadas de “assimilado”, “aculturado” e “desaldeado”. Investindo na autenticidade xenofílica, a performance “dança dos Praiás” “suspende” num *ato de tempo* (ver definição no Capítulo 7) a intrusão dessas categorias como autenticidade xenofóbica.

Portanto, como ficará mais claro no capítulo seguinte (Capítulo 3), a *dança dos Praiás*, desde os anos 1930, se tornou para os Pankararu um elemento de afirmação de sua “indianidade”. Ao longo dos anos, os Pankararu foram alvo de “exotismo” de vários locais/agências, tendo como local privilegiado a imagem do “Praiá”. Essa constante em torno do que estou chamando de *dança do Praiá* se configurou como imagem hegemônica quando se pretende referir a essa população Pankararu. Jornalistas, folcloristas, antropólogos, funcionários públicos (SPHAN, SPI-FUNAI) e muitos outros foram autores de uma imagética que, embora estivesse interessada em valorizar essa população como indígena, não pôde deixar, entretanto, de valorizar, de uma forma ou de outra, uma experiência “exótica” que lhes direcionava os “olhos” para algo já bem estruturado no imaginário ocidental sobre o “outro” e no imaginário nacional sobre o “índio”.

Os Pankararu também não se furtaram a dialogar com tais expectativas na medida em que tal modelo de atenção e de visibilidade foi incorporado ao circuito cultural e político dessa população, estratégia social que ao longo dos anos permitiu e, como mostra o exemplo dos Pankararu em São Paulo, vem permitindo um grande instrumento de afirmação de sua condição étnica diferenciada, ou mais propriamente, de sua condição como indígenas e também, fortemente, a de “índios”.

Grünewald (1993, p. 52) denominou de “ilusão autóctone” a reificação de uma visão essencialmente aculturativa acerca das populações indígenas, “[...] pois é uma falácia pensar em índios apenas com referência aos nativos, aborígenes que se apresentam a nós como

²⁰ Disponível em: <<http://pt.conscienciopedia.org/Xenofilia>>.

exóticos em sua língua, seus trajes, seus costumes; como os descendentes diretos dos mesmos”. Do ponto de vista indígena, denomino de “exotismo inverso” o uso contra-hegemônico que os Pankararu fazem da hegemonia das representações, que organizam o imaginário sobre o indígena em um modelo homogêneo (o índio genérico), e de suas tradições como consuetudinárias (ancestrais e anônimas).

A palavra “exótico” é um adjetivo cuja origem vem do latim *exotĭcus* e este do grego *ἐξωτικός* (*exô* – de fora; e *exôtikos* – estrangeiro, exterior), a palavra significa algo que vem de fora, ou seja, que não é originário do mesmo país, significa também esquisito, extravagante. A etimologia da palavra “indígena” vem do “Late Latin *indigenus*, from Latin *indigena*, noun, native, from Old Latin *indu*, *endo* in, within + Latin *gignere* to beget – more at *end-*, *kin*”.²¹ Indígena significa “*In* – de dentro, *digena*, -*ae* (natural da terra, do lugar ou país). 1. Que ou aquele que é natural da região em que habita. = aborígene, autóctone, nativo. 2. Que ou quem pertence a um povo que habitava originalmente um local ou uma região antes da chegada dos europeus. = aborígene. 3. Natural de um país ou localidade. ≠ *ádvena*”.²²

O antônimo da palavra “indígena” é “alienígena” e significa o estrangeiro, forasteiro. Portanto, a palavra “exótico” remete ao conceito de alienígena, ou seja, o contrário de indígena. Portanto, algo exótico é aquilo que vem de fora, é estrangeiro, de outro lugar, país ou região (a esse significado somam-se outros, esquisito, extravagante, cujo uso é mais comum na língua portuguesa e em outras). Assim, algo exótico é alguma coisa que vem de outro lugar e chega a nós como algo esquisito, esdrúxulo; desse modo, chamar a “dança dos Praiás” de “exotismo inverso” se refere ao modelo de gestão dessa imagética pelos Pankararu em São Paulo como ferramenta contra-hegemônica nas arenas da cidade, tendo em vista que esse elemento de sua cultura encarna muitíssimo bem a “ilusão autóctone”. O paradoxo interessante dessa “autenticidade” (talvez a *autenticidade* como valor ocidental seja em si mesma sempre paradoxal, uma não categoria) advém do fato de que é como *indígenas* e, ao mesmo tempo, *alienígenas* que os Pankararu podem invocar o *exotismo* nessas arenas. *Exotismo* que, nesse sentido, comporta muito bem o adjetivo de *inverso*, já que ele supõe constituir um *consenso* entre a xenofilia e a xenofobia.

Estou utilizando aqui a palavra *exótico* com a intenção de valorizar seu sentido *estético*. Desse modo, a noção de *exótico* tem

²¹ Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/indigenous>>.

²² Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ind%C3%ADgena>>.

uma carga semântica muito forte e carrega um tipo específico de recurso estilístico desenvolvido no discurso das ciências, mas também muito mais forte, no campo do discurso das artes: literatura, cinema, fotografia, música e outras. É desse ponto de vista que a noção de *exotismo inverso* tematiza o efeito estético que a performance “dança dos Praiás” realiza no público nas arenas em São Paulo. Isso quer dizer que aquele ator social, os indígenas, que seriam em princípio objeto do exotismo, se tornam eles mesmos agentes da “produção” desse exotismo, mas no sentido de que tal “produção” seja pensada como um trabalho social cujo resultado é, antes de tudo, uma *tradição inventada*. E é por dispor na performance de elementos estéticos *exóticos* que tal performance é, portanto, um *exotismo inverso*.

Uma boa definição geral do termo *exotismo* pode ser esta:

Exoticism, by definition, is “the charm of the unfamiliar”. Scholar Alden Jones defines exoticism in art and literature as the representation of one culture for consumption by another. An archetypical exoticist is the artist and writer Paul Gauguin, whose visual representations of Tahitian people and landscapes were targeted at a French audience. While exoticism is closely linked to Orientalism, it is not a movement necessarily associated with a particular time period or culture. Exoticism may take the form of primitivism, ethnocentrism, or humanism.²³

Desse modo, o exotismo tende a assumir categorias ambíguas e projetos diferenciados, sendo tanto usado como valor positivo (humanismo) ou negativo (etnocentrismo). É por isso que a citada Alden Jones (2007)²⁴ reconhece que, “[...] to my relief, I landed at the logical: that literary exoticism – the presentation of one culture for consumption by another – was not always ‘bad’. It was, in fact, a way to promote cultural dialogue”. Então, acredito que os Pankararu estejam com a sua performance realizando algo mais que simplesmente apresentando “sua cultura” para consumo de determinada demanda “cultural”. Eles realizam também, e francamente, a extensão de um projeto dialógico intercultural, traduzindo “coisas culturais”.

Como escreveu Puga (2010):²⁵

²³ Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>>.

²⁴ Disponível em: <<http://www.thesmartset.com/print/article/article08060708.aspx>>.

²⁵ Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/exotismo.htm>>.

Da cartografia medieval à actual ficção científica, o exotismo apresenta-se como uma temática recorrente, sendo que a imagem do Outro é (des)construída de acordo com cosmovisões, interesses político-religiosos de assimilação, e ideologias que a crítica das fontes-enunciados poderá desvendar. O *homo viator* ao descrever novas realidades presta atenção, implícita ou explicitamente, a determinados pormenores em detrimento de outros, pelo que será também necessário descodificar quer sistemas mentais que a retórica do silêncio do exotismo.

O discurso exótico é uma ferramenta conceptual, auxiliar da interpretação de novos mundos que geram dúvidas, medos e ameaças perante os dogmas estabelecidos no Velho Continente. Muitos dos temas e das formas intimamente relacionadas com o exotismo desenvolvem-se e intensificam-se, de forma sistemática, sobretudo na Época Moderna com a Expansão e os Descobrimentos Ibéricos. A partir dos séculos XV-XVI, a representação do Outro vai sofrendo alterações à medida que se fazem novas descobertas, se disseminam e assimilam conhecimentos e se desmistificam e racionalizam realidades diversas. O *jamais vu* torna-se progressivamente *dejá vu*, podendo dar origem a um exótico saudosismo.

Assim, o *exotismo* é, digamos, uma “moda”, um tipo de discurso, cuja origem, nomeação, é o contexto da Europa no século XIX. O termo “exotismo” é, portanto, contemporâneo e esteve ligado ao colonialismo europeu, momento em que o exotismo aparece como um tema importante nos discursos dos ideólogos nacionalistas europeus. Num primeiro momento o exotismo teve mais impacto no campo da literatura e depois foi se ampliando a outros campos, como dito anteriormente.

Para o “bem” ou para o “mal”, o exotismo vem funcionando a distintos projetos estético-políticos:

[...] das narrativas de viajantes greco-latinos às dos portugueses e espanhóis, as ilhas longínquas e “afortunadas” marcam uma presença constante, envoltas de elementos fantásticos que espelham medos, ânsias e expectativas de quem descobre, apreende, até certo ponto, e descreve, nem que de forma alegórica, o Outro. O exotismo funde-se também com o maravilhoso, sendo estes termos, por vezes, sinónimos e marcas da tentativa de desbravar e domesticar o desconhecido. Assim, *O Livro de Marco Polo* (1298) recebe também o título de *Livro das Maravilhas*. (PUGA, 2010).

Correspondendo a uma gama muito grande de adjetivos, a palavra “exótico” pode ser sinônimo de estranho, macabro, diferente, Oriente, tropical, cor local, evasão, pitoresco, longínquo, étnico e países em vias de desenvolvimento (PUGA, 2010). O exotismo é um procedimento típico de uma sociedade que constituiu um lugar de privilégio para a aventura da viagem (PUGA, 2010). Nesse sentido, o exotismo é um procedimento de cunho estético cujo significado político é direto, tanto “[...] fruto de pura invenção artística, devaneio criativo e outras” quanto “[...] fruto de necessidades de ideologias imperialistas, podendo, então, materializar-se em forma de exótica fantasia” (PUGA, 2010).

Nessa sua natureza ambígua, “[...] a observação funde-se com a imaginação e também com a manipulação como o prova a tentativa de tradução e manipulação da imagem do Outro nas literaturas colonial e pós-colonial” (PUGA, 2010). Esse é um importante problema que se coloca ao tradutor como ator social intercultural, “Tarefa árdua a do tradutor, a de tentar não ‘olhar’ o texto a traduzir como exótico” (PUGA, 2010).

No campo semiótico, o exotismo tende a ser capitalizado, pois

[...] as temáticas e metáforas do exotismo funcionam como “significantes flutuantes” que veiculam sentimentos, bem como sensações, tornando-se adereços do exotismo como espetáculo onde se fundem diversos marcadores simbólicos e metáforas do desejo de uma apreensão total por parte do Eu-espectador. (PUGA, 2010).

Nesse campo está situado o contexto dos Pankararu em São Paulo, ou seja, o contexto de que

[...] através de alguns destes lugares comuns, o exotismo torna-se estereotipado na chamada “aldeia global” onde reina o cosmopolitismo; como se a Ecúmena se reconstituísse e fizesse regredir gradualmente todo o processo de diferenciação universal e a diversidade se esbatessse cada vez mais com o auxílio dos *mass media*, rumo ao sincretismo cultural, à “entropia” (SEGALEN, *op.cit*, p. 76). (PUGA, 2010).

O exotismo, portanto, traça um contorno e define

[...] “traços e signos da estética da alteridade” que podem ser: a panóplia de nomes próprios, topónimos, epítetos, expressões e imitação de sons da língua autóctone bem como outros

indicadores qualitativos que transportam o leitor para um universo semântico diferente do seu onde imperam vestes, traços faciais, gestos, objetos característicos, vícios e clichês como o harém. (PUGA, 2010).

O campo semântico da noção de exotismo incorpora temas como “[...] o racismo, o escravagismo, a (des)colonização, o nacionalismo, o relativismo, o evolucionismo e a (in)tolerância, condicionados pela visão do Outro como ser mais simples e ‘primitivo’ ou como ser mais sofisticado e sábio que o Eu” (PUGA, 2010). Nesse sentido, a noção de exótico instaura um projeto próprio e “[...] poderá então funcionar como *tropos* ou técnica de simulacro e desfamiliarização do real como acontece com os índios norte-americanos nos *westerns* de Hollywood” (PUGA, 2010), ou com os Pankararu nas arenas de São Paulo.

Os discursos que apelam para a noção de exótico são

[...] cobertos de máscaras-artifícios que servem o propósito da ficção, mas deturpam uma visão que, em determinadas situações, se deseja mais real. Todos estes temas e figuras simbólicas se constroem e utilizam recursivamente auxiliando a interpretação do leitor, indo, por vezes, de encontro ao seu “horizonte de expectativa”. O Outro é então (des)coberto através da ordenação de um mundo semi-encontrado que exige recursos estilísticos e uma linguagem própria para o espelhar. (PUGA, 2010).

O caso do termo no campo da música de concerto europeia do século XIX é bem significativo. Nesse campo exotismo é um gênero no qual ritmos, melodias ou o arranjo orquestral são feitos de forma a evocar a atmosfera de “terras distantes” e “tempos antigos”²⁶ – essa condição reporta muito bem o tema ao encontro dos “sentidos” numa performance, tal como definido por Bauman (1977) e apresentado na introdução como paradigma para análise da “dança dos Praiás”. Desse modo, o exotismo tinha uma função estética bem definida no campo da música de concerto do século XIX, como escreveu Dahlhaus (1989 apud CAZARRÉ, 2003, p. 4), “[...] o exotismo musical é uma tentativa de acrescentar uma dimensão musical a uma descrição pictórica, um ambiente remoto e alheio, no palco ou na literatura”.

²⁶ Por exemplo, Ravel com *Daphnis et Chloé* e *Tzigane* para Violino e orquestra, Debussy com *Syrinx* for Flute Solo e Rimsky-Korsakov com *Capriccio espagnol*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>>.

Tanto o exotismo quanto o folclorismo florescem nas citações estilísticas interpoladas numa trama polifônica governada pelos princípios da música erudita. Ao mesmo tempo eles florescem em uma ilusão estética que aparece quando os elementos definidores da música, pintura e literatura se mesclam: sem uma pintura para destacar um ambiente, ou um título que sugira um país de origem, os elementos étnicos inseridos na composição erudita europeia são raramente distinguíveis o suficiente para identificar um local específico exceto talvez no caso de algumas danças. (CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Como esclarece o autor,

[...] este aspecto ilusório como no romance, não é uma deficiência do gênero, mas ao contrário a sua razão de ser estética: sejam genuínos ou espúrios os estilos étnicos numa ópera ou poema sinfônico são tão imateriais quanto os fragmentos da realidade num romance, quer sejam historicamente documentados ou livremente inventados. (CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Portanto,

[...] o fato de que a ópera e o romance pertençam à esfera do fictício é uma das suas premissas estéticas, e a semelhança de “autenticidade” passada por uma citação estilística em uma ópera, ou um extrato de uma reportagem de jornal num romance, é um efeito cuja legitimidade não depende de ser genuíno do ponto de vista antropológico ou histórico. (CAZARRÉ, 2003, p. 7).

É assim que o exotismo e o folclore (folclorismo) possuem “[...] funções estéticas análogas manifestadas musicalmente por dispositivos estereotipados usados para representar ambientes locais e estrangeiros” (DAHLHAUS, 1989 apud CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Tomado o *exotismo inverso* Pankararu como um projeto dialógico intercultural, é curioso observar que ele é também, nesse sentido, um projeto de tradução intercultural que preza pela utilização de códigos não linguísticos para se fazer valer como valor *positivo*. Tal como escrito por Puga (2010), o exotismo é uma

[...] metáfora representativa do encontro de diversas esferas civilizacionais, apresenta-se como uma questão de identidade, de pertença sócio-cultural; uma questão ontológica e também gnoseológica, um jogo de espelhos transversal a todas as

manifestações artísticas, filtrado quer pela sensibilidade de quem o elabora quer pelo contexto histórico-cultural da sua produção e posterior recepção.

O exotismo, tal como a performance, é “transversal a todos os gêneros” artísticos, ele, “[...] enquanto fenómeno literário e social, não apresenta uma poética particular, evocando o longínquo e o estranho de forma diferente ao longo dos tempos” (PUGA, 2010). Os Pankararu podem construir um exotismo inverso à medida que eles se empoderam no processo do “jogo dialéctico” em que a noção de exotismo se processa, pois nesse campo reflexivo há inevitavelmente “julgamentos axiológicos” que conseqüentemente levam “[...] à analogia e à comparação, quer por aproximação/semelhança quer por distanciação/dissemelhança, possibilitando também a sátira do Eu, supostamente civilizado, através do Outro inocente e até bárbaro (Montesquieu: *Lettres Persanes*, 1721)” (PUGA, 2010).

O exotismo é, portanto, um tipo de discurso político-estético que abarca um modelo político de gestão “cultural” do *outro*, ao mesmo tempo que fundamenta um *estilo* artístico como uma *forma*, e não propriamente um conteúdo. O exotismo “[...] se inspira e procura o ‘plaisir de sentir le divers’” (PUGA, 2010). A “estética do diverso”, de Segalen,

[...] apela a um imaginário policromático e atraente para escritores, com base num saber multicultural progressivamente acumulado, uma vez que a descoberta empírica da diferença do Outro, sendo multidimensional e fruto de contemplação emotiva, é algo difícil de se conseguir de uma forma objectiva. (PUGA, 2010).

Em virtude disso, quando me refiro a um *exotismo inverso* Pankararu, entendo que eles perceberam e se apoderaram de elementos de um campo semântico da etnicidade nas arenas de São Paulo em que fluem como “correntes” ou fluxos culturais (*streams*, no sentido de Hannerz (1997)) determinadas categorias e elementos de cultura que remetem a um lugar genérico, o exótico. Por conter em sua natureza o “[...] espaço-mistério que ilustra as distâncias da dicotomia: Eu civilizacional – Tu Outro, o exotismo, enquanto objecto de estudo, exige uma abordagem interdisciplinar que capte toda a sua complexidade” (PUGA, 2010).

A experiência com o exótico

[...] funde-se com a experiência humana que a viagem geográfica e imaginativa proporciona [...]. A viagem, real ou imaginária, mas sempre simbólica, vai-se construindo em torno de mitos e representações, por vezes hiperbólicas, de tempos, lugares e personagens em constante movimento. (PUGA, 2010).

Portanto, tornar o “exótico” *inverso* significa uma apropriação do exotismo, ou seja, de algo “de outro lugar” e “esquisito”, de forma a manter essa “aparência”, mas apenas do ponto de vista imagético, já que tal exotismo não é uma experiência nativa. Do ponto de vista nativo, são eles que provocam a experiência do exótico, mas não mais como sujeitos desse exotismo, mas sim como agentes dele, de forma a se apropriar dessa imagem e atualizá-la a seu modo, produzi-la como diálogo, construir uma tradução intercultural e, dessa maneira, torná-la viva, em vez do exótico que “morre” nos museus e em outros espaços cuja herança é colonial.

“Exotismo inverso” é “museu” fora do museu, é o distante e diferente “exótico” num lugar exótico a si mesmo, como o Praiá, que é exótico porque de outro lugar (da aldeia, indígena etc.) e é exótico porque em São Paulo – é a própria cidade que é exótica – cujo encontro com o Praiá cria a estranha sensação de ambiguidade e certo desconforto, já que o lugar do exótico seria no museu, e não no meio da rua, na cidade, de forma ritual, performática. A imagem do Praiá como objeto exótico em plena performance na cidade de São Paulo torna a própria cidade exótica, favorecendo-se, nessa simbiose de exotismo, exotismo vice-versa, “exotismo inverso”. Momento contemporâneo em que a aventura não é mais ir atrás do exótico, mas aventurar-se no exótico que vem até a cidade (MOTA, 2008).

2.7 Tecendo a imagem da performance como tradução: *ato de tempo, ato ritual e ato político*

Grünnewald (2009) defende um “pressuposto antropológico” sobre a noção de autenticidade, tendo em vista que a autenticidade *em si* é imponderável e, de forma a situar um parâmetro, o antropólogo deve se deter sobre o modo de constituição nativo dessa autenticidade.

Conforme sua própria síntese, existem, segundo Wang (1999) e Reisinger e Steiner (2006), três escolas de definição da autenticidade:

- a) autenticidade centrada num objeto em que a cópia é sempre pensada como falsificação de um original, como algo não autêntico é o simulacro na/da modernidade, segundo Baudrillard;
- b) a autenticidade é construtiva e gerativa, as cópias são pensadas como novos elementos que emergem em novos contextos. Toda cópia é, portanto, também autêntica, fenômeno mais típico da pós-modernidade, cujo paradigma é a imagem do *encantamento*; e
- c) a autenticidade pode ser definida também como um fenômeno mais propriamente *existencial*, tal como pode ser desenvolvido o tema a partir de Heidegger, tal como propõe R. Handler, em que a autenticidade é uma “realização subjetiva”.

Grünwald (2009) reconhece, portanto, que os três tipos de autenticidade são válidos em situações particulares. Entretanto, afirma que, em contextos etnográficos acerca do uso da noção de autenticidade, o modelo de compreensão desse fenômeno é dado pela noção de autenticidade como um fenômeno *relacional* em que o fenômeno do *poder* está presente. Nos casos gerais descritos pela etnologia sobre povos indígenas no Brasil e no mundo, a noção de autenticidade, por vezes, encontra tais populações por meio dos discursos/modelos paradigmáticos da *nostalgia*, do *encantamento*, da noção de *sagrado* como *reconectar*. Nesse sentido, eu considero a imagem da autenticidade Pankararu (seu *ato de tradução* = *ato performático*) nas arenas de São Paulo como uma autenticidade *construtiva* e *gerativa* na qual as “cópias” não deixam de ser, por isso mesmo, “originais”, já que emergem no contexto de uma *tradição inventada* cujo paradigma é a imagem do *exótico* como *encantamento*. A autenticidade (forma e conteúdo) se constitui, assim, como um evento intercultural, relacional (social-social) e também experiencial (social-indivíduo) como experiência étnica (GRÜNEWALD, 2009).

Esse mesmo autor argumentou em outro lugar (GRÜNEWALD, 2005, p. 28-29) acerca do contexto da autenticidade dos elementos de “cultura tradicional” dos povos indígenas do Nordeste: “[...] uma questão que vem se colocada com relação ao toré desde sua divulgação interna à antropologia até a sua visibilidade pública atual: trata-se da autenticidade atribuída a este fenômeno”. Como eu descrevi anteriormente, o toré

e os rituais correlatos (Praiá, ouricuri, “mesa” e outros, ver também Capítulo 5) estão inscritos no contexto das emergências étnicas do Nordeste. Desse modo, escreve Grunewald (2005, p. 29) que

[...] o movimento indígena no Nordeste na atualidade já incorporou o toré como forma de expressão política: desde a mobilização interna dos índios até as performances nas situações políticas mais variadas com propósitos de demonstração de poder, união e determinação guerreira [...] que marcam a indianidade nordestina.

Mas esse fenômeno de

[...] criação da tradição do toré a partir de uma retórica do “resgate cultural” (GRÜNEWALD, 2001; 2002c), a qual perturba não apenas alguns antropólogos que não se sentem à vontade para reconhecer essa dinâmica, mas principalmente à massa espectralora que projeta no indígena sua ansiedade evolucionista por aboriginalidade primitiva e acaba por questionar a legitimidade desses que fazem representações nas cidades, especialmente no famigerado Dia do Índio, que, em muitos lugares, e até mesmo no interior das próprias aldeias, se configura como o principal momento de *ser índio*, de se mostrar *índio brasileiro* através da representação do toré. (GRÜNEWALD, 2005, p. 29).

Assim, proponho somar as considerações anteriores e seguir Valle (1999, p. 305-306) no seu trabalho sobre os indígenas Tremembé (CE) e analisar a etnicidade por uma abordagem semântica, definindo-a como um *campo semântico da etnicidade*, tal como descrito na introdução deste texto. Para esse autor, esse campo fornece condições analíticas de

[...] circunscrever um horizonte discursivo e simbólico no qual os diversos atores sociais conseguem entender, descrever e interpretar, por processos estruturados ao nível consciente e inconsciente, a vida social, os fatos e fenômenos sociais, como também as suas próprias ações e as práticas de outros atores e agentes, todos dotados de conteúdos originados na dinâmica das relações interétnicas. (VALLE, 1999, p. 305-306).

Esse campo semântico não se estrutura por si só, ele “[...] requer operações sintéticas de apreensão dos fatos e questões de perfil étnico

por parte dos mais diversos atores sociais” (VALLE, 1999, p. 305-306). Desse modo, o autor entende que esse campo semântico está “aberto”

[...] para produzir interpretações étnicas díspares e até mesmo antagonônicas, tomando em consideração os atores e grupos sociais que as fazem, afinal eles o aproveitam de maneira diferencial, conforme as posições sociais que ocupam e as ideologias que investem. (VALLE, 1999, p. 305-306).

Valle (1999, p. 331) diz que “[...] a semântica da etnicidade possuía uma abrangência que se dispersava para além das situações, dos contextos interétnicos, constituindo uma ‘tradição’ genérica a respeito do ‘índio’”. É nesse sentido que essa “tradição genérica” é o “lugar” possível (uma *tradução* como *pragmática*) para a emergência da “dança dos Praiás” como uma *tradição inventada*. E isso porque, tanto no caso dos Pankararu nas arenas de São Paulo quanto no caso analisado por Valle,

[...] paradoxalmente, os elementos que caracterizavam as similaridades estruturais, considerados os mais pertinentes nos critérios de homogeneização étnica das três situações [Tremembé], foram encontrados nas interpretações do campo semântico da etnicidade por parte de todos aqueles grupos e atores sociais em divergência e conflito com os *índios*, ainda que de forma menos retórica, prolixa ou criativa. (VALLE, 1999, p. 305-306).

Assim, o campo semântico da etnicidade era

[...] matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos aos dispersos pelos Tremembé. Assim, o campo semântico tinha uma estruturação de caráter pluralizado, permitindo aproveitamentos “discursivos” de significação antagonônica. Não havia, porém, redundância entre as interpretações étnicas. (VALLE, 1999, p. 332).

Do mesmo modo, o modelo de ação político-cultural dos Pankararu nas arenas de São Paulo realizava “aproveitamentos discursivos” da noção de exotismo como “[...] matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos aos dispersos” (VALLE, 1999, p. 332).

Portanto, seguindo as conclusões do autor (VALLE, 1999, p. 333) de que “[...] é a perspectiva da *experiência da etnicidade* que pode

mostrar, de modo radicalmente positivo, que não existia redundância cultural entre os Tremembé e seus oponentes”, eu também considero que era no *ato performático* como uma *experiência da etnicidade* particular que estavam presentes os elementos que permitem afirmar que os Pankararu não realizam redundância entre as interpretações étnicas.

O contexto de violência simbólica no qual se encontravam os Pankararu em São Paulo e o projeto de uma *tradição inventada* como um fenômeno intercultural devem ser considerados como fazendo parte de um quadro maior. Valle (1999, p. 333) descreveu o objeto do seu estudo nestes termos:

[...] numa experiência singular da etnicidade, o que estava presente nos discursos dos Tremembé podia ser confrontado por um processo de violência simbólica nas acusações, no descrédito e na minimização da diferenciação étnica. Assim, eles acabavam deflagrando um movimento de resistência ao processo contínuo de dominação simbólica que subsistia na minimização dos fatores étnicos locais.

Valle (1999, p. 334), seguindo Bruner (1986a, p. 7), entende as manifestações culturais (rituais, paradas, festas, textos e narrativas, encenação e outros) como “[...] unidades estruturadas da experiência”, pois toda “[...] expressão/manifestação cultural projeta em seus participantes, produtores ou não, incluindo suas ‘audiências’, um modelo específico de como experimentá-las”. A experiência está, portanto, estruturada “[...] numa forma virtual” e, assim, “[...] acaba por garantir a convergência de situações passadas e presentes, projetando-se também às futuras. Nesse sentido, há o fenômeno da reflexividade, que converge situações temporais num processo assimilativo”.

Em outro lugar, Valle (2005, p. 214) escreveu que uma de suas conclusões no seu trabalho com os Tremembé com relação aos significados culturais da dança (torém) foi a de que “[...] os Tremembé alcançavam uma experiência do passado pela própria performance do torém, reatualizando-o bem como à diferença étnica. Dessa forma, experiência e performance devem ser analisadas de forma conjunta”. Para se compreender a experiência de automodelagem étnica em campos “culturais” por meio da performance, deve-se entender que “[...] a performatividade das tradições indica os significados do pertencimento a um lugar, a um enraizamento, que é culturalmente construído e, portanto, inventado, no sentido antropológico, na própria história do grupo” (VALLE, 2003, p. 257).

Do mesmo modo que a experiência Pankararu em São Paulo, “[...] a performance do torém [Tremembé] era também uma encenação e, como tal, devia produzir certos efeitos dramáticos. Era uma forma de suscitar identificações, expondo uma imagem pública indígena” (VALLE, 2005, p. 215). É nesse sentido que a noção de exótico e de autenticidade vem a público por meio dos Pankararu e sua performance; lembrando Oscar Wilde, Valle (VALLE, 2005, p. 215) escreveu que “[...] o vestuário, assim como a representação, é um meio de expor o caráter sem descrição e de produzir situações e efeitos dramáticos. Acho que a caracterização ‘indígena’ foi gerada a fim de dar tal efeito cênico”. E conclui: “[...] de fato, as identidades podem ser expressas por meio de comunicação visual não verbal”.

A vestimenta tem um importante papel nas performances étnicas em arenas interculturais. Se por um lado,

[...] a vestimenta contribui para o adorno corporal e para modificações físicas. Por outro lado, contribui para a formação identitária e da diferença de gênero, por exemplo, associando pessoas a contextos históricos e culturais, ligando-as também a grupos e comunidades (BARNES; EICHER, 1992). Dessa forma, as vestimentas permitem formas de inclusão e exclusão, sendo usadas como meios de diferenciação e identificação étnica, associando certo tipo de vestimenta com uma origem ou identidade comum. Assim, vestimenta e etnicidade precisam ser articuladas. (VALLE, 2005, p. 215).

Qualquer indumentária, vestimenta ou “roupa” que tenha atribuições étnicas não pode ser considerada como “[...] uma produção cultural estática, já que pode mudar tanto na forma como nos detalhes (EICHER, 1995). Nesse caso, a própria definição de indumentária e vestimenta étnica como sendo ‘tradicional’ pode gerar confusão” (VALLE, 2005, p. 215).

É por isso que a “[...] construção da etnicidade pode ser derivada da combinação de elementos materiais, como roupas e adornos” (VALLE, 2005, p. 215) em contextos específicos. Valle (2005, p. 216-217) acentua, em sua análise, como percebeu que a cultura material tinha uma enorme importância na história da construção da etnicidade Tremembé. Ele escreveu que

O interesse pelas vestimentas e adornos indígenas estava presente entre os folcloristas (Novo 1976; FUNARTE-INF-CDFB 1976).

Certamente, as vestimentas podiam pressupor e assinalar, para eles, tanto ideias de aculturação como de pureza ou autenticidade cultural. A progressiva transformação do torém de *brincadeira* em manifestação folclórica e depois em tradição “étnica” pode ser percebida na sua objetivação, pela performance e pela apresentação visual por meio de símbolos e insígnias específicas. As vestimentas e os adereços usados foram se modificando na sua história, politizando-se e etnicizando-se mais recentemente. A fabricação da indumentária serve de bom caminho para tal questão, de como a tradição pode ser re-elaborada ou recriada em termos processuais. (VALLE, 2005, p. 217).

Assim, em ambos os contextos, Valle (2005) e no caso Pankararu em São Paulo, a performance

[...] com sua pletera de efeitos dramáticos, símbolos e valores atualizavam-se e projetavam-se (*ibid.*, p. 218) tanto para os dançarinos como para o público que assistia. Sendo assim, os Tremembé dançavam o torém modelando-se nos valores que definiam a etnicidade.

Ao modelarem alguns sinais diacríticos segundo valores que definem uma etnicidade em determinado campo, esses indígenas estão realizando um tráfego de mão dupla, pois “[...] na experiência da dança queriam persuadir que eram *índios* e, ao mesmo tempo, fortaleciam a diferença étnica de modo reflexivo” (VALLE, 2005, p. 219).

Durante minha pesquisa de campo ao longo do ano de 2008, Bino ocupava o cargo de presidente da SOS-CIP e mantinha também a função de *zelador* (responsável por cuidar) de um *batalhão* (grupo) de 10 *Praias* que realizavam apresentações da performance da “dança dos Praias”. Esse *batalhão* de *Praias* se apresentava em diversos lugares (analiticamente, arenas) da cidade de São Paulo, ocorrendo quase na totalidade das ocasiões por convites, com ou sem remuneração, feitos por escolas, igrejas, órgãos públicos, faculdades e outros.

Em 1994, quando foi fundada a Associação SOS Pankararu, havia somente um *Praia* em São Paulo, em 2008 eram 10. Além dos *Praias* propriamente ditos, ou seja, as “roupas”, havia uma imagética própria que foi construída em torno dessa imagem principal que acabou se tornando o elemento central na produção de material audiovisual dos Pankararu em São Paulo, particularmente na construção de uma “identidade visual” da entidade que os representa em São Paulo, a SOS-CIP.

Devido à natureza religiosa dos Praiás (que descreverei no Capítulo 5), a apresentação pública deles como instrumento de visibilidade social da comunidade Pankararu do Real Parque implica o problema de sua legitimidade. Grünewald (2001b, p. 4-5) utiliza o conceito de “etnicidades reconstruídas” para se referir ao incremento étnico como resultado das relações de transações comerciais globais que permitem aos grupos a ressignificação de seus itens de cultura e “a restauração, preservação e recriação de atributos étnicos”.

Não seria, então, o espaço urbano da capital paulista um lugar que promoveria a “restauração, preservação e recriação de atributos étnicos” pela existência de arenas específicas? Penso que devemos superar a noção de autenticidade como corolário de consuetudinário para perceber que essas arenas eram espaço “para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica” (GRÜNEWALD, 2001b, p. 11-12). A criação de um mercado afeta o *modus* de produção, o papel e o significado de objetos de Arte (ou ritual) (PRICE, 2000, p. 114-115), mas não os destitui da qualidade de autênticos (SAPIR, 1970) nem da de tradicionais (GRÜNEWALD, 2001a; HANDLER, 1984; HANDLER; LINNEKIN, 1984; LINNEKIN, 1983).

Ao darem visibilidade à sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas pela apresentação pública de uma tradição até então restrita à aldeia, os Pankararu construíram em uma situação e um local não usualmente indígenas um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica, implicando toda uma organização social na comunidade do Real Parque que constrói o espaço de negociação e transformação dos dogmas relacionados à invisibilidade pública dos *Praiás*.

Portanto, se é verdade que a sociedade nacional apenas “vê” os indígenas quando eles estão paramentados como “índios”, então, no caso dos Pankararu, o Praiá é o elemento da sua cultura mais próximo a esse imaginário sobre o “índio”. Assim, como forma de se desvencilhar do preconceito de autenticidade, a SOS-CIP gerenciava sua legitimidade de indígenas pela valorização de sua imagem de “índios” por meio de um elemento da sua cultura: o Praiá. E isso porque o Praiá consegue vencer a violência simbólica desse tipo de preconceito, abrir espaços de visibilidade social e dar legitimidade aos Pankararu na medida em que a performance da “dança dos Praiás” contém uma “cara de índio” e um idioma ancestral e produz a sensação de distância temporal (passado) e espacial – (aldeia/rural)

Em suma, repetindo, a presença do Praiá e toda a imagética relacionada aos Pankararu os legitima enquanto indígenas e, assim, abre espaços de visibilidade social, já que o Praiá contém a “cara de índio”, a “língua de índio” e o “lugar de índio”. Antes de descrever os dois complexos principais que deram origem à performance dos Pankararu em São Paulo – o complexo político = *ato político* e o complexo ritual = *ato ritual* –, farei no capítulo seguinte um exercício de tipo *arqueológico* (Foucault) em busca do modelo/“lugar” do regime imagético Pankararu numa etno-história.

Capítulo 3

Ato de tempo: a “Viagem” do exótico

Não vivo atezado pelo destino político de minha pátria, porém, pela precisão absoluta de me utilizar de mim mesmo, de exercer a minha vida, me preocupa enormemente o destino psicológico de minha nacionalidade.

Mário de Andrade

Protegida dessa fauna de pedra, a elite paulista, tal como as suas orquídeas prediletas, formava uma flora indolente e mais exótica do que imaginava.

Lévi-Strauss

3.1 O outro aqui: o eterno retorno do exótico

O que se encontra no começo histórico das coisas não é a *identidade* ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate.

Foucault

Neste capítulo trato de tematizar o *exótico* e sua relação com a imagética Pankararu. Procuo mostrar como o *exótico* que apareceu no capítulo anterior como um *gênero* no campo das artes se estende para

outros campos, particularmente para a ciência, e, no caso aqui tratado, para a etnologia e a museologia. Proponho que o *exótico* se instaure nesses campos devido à natureza dessa categoria, que é a de transpor tempo e espaço, ou seja, o *exótico* não realiza apenas uma viagem geográfica, às vezes nem isso, mas fundamentalmente o *exótico* realiza uma viagem *no tempo*, um *ato de tempo*. É nesse sentido que o *exótico* se instaure no discurso ocidental associado ao colonialismo do século XIX e XX como constituindo a categoria de ouro que define o *outro* radical do Ocidente, fundamentalmente o “atrasado”, quando não o “primitivo”. Nesse contexto, a categoria *exótico* existe para definir, de forma geral, o *outro* radical apreendido-capturado por alguma “maquinaria” disciplinar (antropologia, etnografia, museologia, sociologia, comunicação social, mercado das artes, dispositivos de administração pública e outros), em suma, um modelo hegemônico do “outro” (imagem, discurso etc.) homogêneo.

O *exótico* como uma categoria (analítica e formal) só pode se tornar efetiva se “existir”, se presentificar, aparecer concreta e simbolicamente ao se realizar no trabalho dos artistas (pintores, escritores, fotógrafos, cineastas) ou dos funcionários do Estado (museólogos, etnógrafos, administradores). É a fórmula aventura-viagem e o que ela produz nas artes (literatura, fotografia, música) e como se produz nas disciplinas (etnologia, museologia, administração) por meio da rentabilidade dos seus objetos, tanto os virtuais (os relatórios, as descrições, as etnografias e outros) quanto os concretos (os objetos, a cultura material). O *exótico*, em suma, é aquilo que foi capturado nesses campos (artes e ciência) e pode virar um “produto” que chega até nós. O lugar mais valorizado para a visualização dessa captura está nos museus (objetos), nos escritores (etnógrafos, romancistas) e nos fotógrafos e nos cineastas (mídia, cinema e outros). A viagem como um *ato de tempo* que realiza a categoria *exótico* apenas se institui ao ser o “outro” aqui.

Na sociologia desenvolvida por Simmel (2006, p. 45),

Acima de tudo o significado prático do ser humano é determinado por meio da semelhança e da diferença. Seja como fato ou como tendência, a semelhança com os outros não tem menos importância que a diferença com relação aos demais; semelhança e diferença são, de múltiplas maneiras, os grandes princípios de todo desenvolvimento externo e interno. Desse modo, a história da cultura da humanidade deve ser apreendida pura e simplesmente como a história da luta e das tentativas de conciliação entre esses dois princípios.

A antropologia processual inglesa, no seu maior expoente (RADCLIFFE-BROWN, [s./d.], p. 12-14), propõe algo semelhante:

Meu ponto de vista pessoal é que a realidade concreta que o antropólogo social está interessado em observar, descrever, comparar e classificar não é uma espécie de entidade, mas um processo, o processo da vida social. [...] neste caso cultura e tradição cultural são nomes para determinados aspectos identificáveis daquele processo, mas não, evidentemente, de todo o processo

Mais contemporaneamente em *Art and Agency*, Alfred Gell (1998) defende um modelo teórico para o estudo de *objetos de arte*. Para esse autor, uma antropologia da arte é “as/como” uma antropologia social. Para Gell (1998, p. 3), a antropologia é uma ciência social, e não uma ciência humana (*humanity*), ou seja, é uma ciência que se preocupa com as relações sociais, e não avalia, julga ou aprecia tais relações – ou melhor, o produto delas. A antropologia da arte enfoca o contexto social da produção artística, da circulação e da recepção, antes do que avalia tal produção artística, que é um objeto próprio dos críticos (GELL, 1998). Embora seja possível reconhecer em outras culturas apreciações chamadas de estéticas, tal veneração do Ocidente sobre esses *objetos (arte)* pode apenas revelar nosso modelo.

Estética é um conceito que apenas revela nosso modelo, ao mesmo tempo que subestima outros modelos de produção e circulação de objetos. A *Estética*, por isso, não é objeto de uma antropologia da arte, o que é objeto de uma antropologia da arte são a produção e a circulação de “*objetos*”. A *Estética* não é um parâmetro válido, pois não é um parâmetro universal (GELL, 1998). O “Subject-matter” da antropologia é “social relationships” (GELL, 1998, p. 4), em que *peessoas/ persons*, ou agentes sociais, podem em certos contextos ser substituídas por *objetos (art objects)* (GELL, 1998, p. 5).

Gell (1998) pergunta: “[...] art objects are sign-vehicles, conveying ‘meaning’?”. Sua resposta é a de que a arte não é uma linguagem, pois não é um código linguístico nem comunica significados. Se a arte tem *significado*, somente o tem como *parte da linguagem (i.e., sinais gráficos)*, e não como uma linguagem visual distinta. Gell (1998, p. 6) evita o uso do termo “*symbolic meaning*”, em vez disso dá ênfase aos termos “*agency*”, “*intention*”, “*causation*”, “*result*” e “*transformation*”. A arte é entendida como *um sistema de ação que tem como intenção a mudança, mudar o mundo antes do que construir proposições sobre ele*

(GELL, 1998).²⁷ Assim, o argumento do texto do Gell é “*action-centred*”, ou seja, enfoca os *objetos de arte como mediadores no processo social*, em vez de interpretá-los como se eles fossem *textos* (GELL, 1998). A definição de *objetos de arte* usada não é institucional, nem estética, nem semiótica, ela é teórica, entendendo assim que a natureza do *objeto de arte* é “[...] função da matriz de relações sociais nas quais ele está envolvido” (GELL, 1998, p. 7).

Objetos de arte são equivalentes a *pessoas/persons*, são agentes sociais. Uma teoria antropológica da arte não pode ser uma teoria que insista em categorias estéticas transculturais nem numa semiótica. Essa teoria deve ser uma teoria como uma “*sociologia da arte*”, ou melhor, “*uma sociologia das ‘instituições’ artísticas*”, que enfoque a “*produção artística, recepção e circulação*” (GELL, 1998). Gell toma como exemplo o trabalho de Bourdieu, que fez uma *sociologia da arte* enfocando as instituições nas grandes sociedades, as chamadas “*mass societies*”, por meio da noção de *habitus* como “[...] resíduo sedimentado da interação social já realizada que estrutura as próximas relações” (GELL, 1998, p. 127). Tal noção aponta para a “[...] exterioridade da mente como rotina, práticas, *form of life*” e exige uma *sociologia*, pois o objeto desta é “*externalista*”, já que as instituições sociais e culturais são externas, interativas, processuais, realidades históricas, não estados mentais (GELL, 1998, p. 127).

Para Gell (1998, p. 10), este é um “[...] momento experimental na construção de uma teoria antropológica da arte”. Essa teoria antropológica da arte contextualiza o comportamento (*behaviour*), não na *cultura* (que é uma abstração), mas na dinâmica da interação social, que não é imediatamente condicionada pela *cultura*, mas sim por processos reais, ou dialéticos, *no tempo*. Essa antropologia é uma antropologia que enfoca os agentes sociais, foca o *ato (act)* no contexto da vida (“*stage of life*”) do agente. Há para Gell (1998) a inevitável necessidade de ver tais relações entre os agentes na perspectiva do tempo, dentro de *ciclos de vida*. As relações sociais são partes de contextos biográficos, as relações antropológicas têm consequências na vida das pessoas, elas se articulam a “*projetos pessoais*” (GELL, 1998, p. 10). O objetivo de uma teoria antropológica da arte é, finalmente, “[...] dar conta da produção e da circulação de objetos de arte em função de seu contexto relacional” (GELL, 1998, p. 11).

²⁷ “Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é mudar o valor das coisas” (YOKO ONO apud OITICICA, 1972).

Portanto, a viagem *no tempo* que fazem os Pankararu da SOS-CIP com a performance *dança dos Praiás* não é propriamente uma “viagem ao passado”, muito pelo contrário, é uma viagem pelo tempo, ou seja, é um *ato de tempo* que submete sua linearidade ao campo do virtual. No começo do século, os Pankararu foram “descobertos” por equipes de pesquisadores interessados em constituir acervos de cultura material e de sons e imagens de rituais indígenas e folclóricos no espírito da época e que se preocupavam com o “desaparecimento” dessas tradições.

O que foi considerado como elemento de cultura autêntica entre os Pankararu é, ainda hoje, paradigma dessa autenticidade, objeto etnografável pelos modelos antropológicos da época e objetificável pelos modelos museológicos: o Praiá se tornou o paradigma da indianidade dos Pankararu. Como diz Foucault (2009), sem um discurso que produza um elemento do “real”, não tem condições de *funcionar*. Esse mesmo autor, em *História da sexualidade*, volume I, diz que o fato de o “sexo” ter sido objeto de discursos *libertadores* não o libertou, mas, pelo contrário, passou a ser normatizado por meio das disciplinas que formalizaram sua “materialidade”, em que o “sexo” parecia ser libertado; a *positividade* do poder captura-o para descrever-lhe, ao descrevê-lo, “inventava-o”, ao “inventá-lo”, postula suas regras e normas de existir no mundo.

O exótico como um *ato de tempo* é uma criação, um discurso, um projeto estético-político que deve ser contextualizado a fim de não ser reificado. Este capítulo pretende questionar a hegemonia do “Praiá” no regime imagético Pankararu ao propor que tal elemento aparece no contexto do modernismo dos anos 1930 e do nacionalismo regionalista, com a adoção de políticas para a constituição de patrimônio (cultura material) típico, exclusivo do Brasil, momento que coincide com o “ressurgimento” dos Pankararu como um grupo etnicamente diferenciado no quadro administrativo do governo federal. Nesse contexto, os estigmas-ausências da “cara de índio” e da “língua de índio” são “redimidos” pela *dança dos Praiás*.

3.2 O modelo francês: museu, etnografia e o exótico decepçionante

A autenticidade é um valor moderno, sendo o tradicionalismo uma de suas vertentes. A noção de que o passado está “se perdendo” e deve ser, de alguma forma, “preservado” é o sintoma de uma mudança histórica e social pela qual a modernidade tem uma de suas

características, em que o colonialismo aparece como “mal necessário” e *positividade* do poder na produção de registros administrativos, etnográficos, museológicos e outros. Desse modo, como ficará mais evidente nos tópicos seguintes, apresento aqui o padrão francês de museologia e de etnografia que se tornou o modelo tomado pelos pesquisadores e pelos funcionários do governo brasileiro para o registro e a constituição de “patrimônio cultural nacional”.

Assim, a *forma* como o Praiá Pankararu surge como tradição a ser preservada em museu (descoberto, registrado em áudio e imagem, descrito, catalogado, adquirido e, por fim, arquivado) se encontra no contexto desse modelo francês de constituição de patrimônio e registro em que a etnografia é um dos suportes científicos. Isso aconteceu porque o campo da etnografia e da museologia brasileiro nos anos 1930 estava fortemente influenciado pelos franceses, principalmente pelos modernistas paulistas na recém-fundada Universidade de São Paulo (USP), em que se encontrava uma comitiva francesa. Nesse mesmo espírito, essa aliança intelectual fundou, em parceria, a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), cujos “patriarcas” foram Mário de Andrade e o casal Dina e Lévi-Strauss.

Desse modo, proponho que a etno-história da *dança dos Praiás* deva ser analisada por meio de uma arqueologia (Foucault) do regime imagético Pankararu em que o objeto-museu Praiá é hegemônico. Essa arqueologia começa no “lugar” em que se produziram as principais questões relacionadas ao imaginário sobre os povos “colonizados” no começo do século XX e que influenciaram o contexto do colonialismo interno no Brasil.

Assim, concordo com Peixoto (2006, p. 290), quando afirma que

[...] a atração pelo exótico não apenas se mantém na passagem do [século] XIX para o XX, como ganha novo fôlego. O exílio em terras distantes foi o caminho escolhido por inúmeros europeus, artistas em geral, numa tentativa de descoberta de outros povos e culturas, o que possibilitava a reavaliação do próprio ser europeu. Mas se o exílio e as viagens isoladas de pintores e literatos significam um alargamento de horizontes para a Europa, não foram as únicas. A ciência – a antropologia principalmente – colocava-se como um acesso seguro para o conhecimento de novos povos e culturas

Como é de conhecimento no meio antropológico, até o final da primeira década do século XX a etnografia e a pesquisa de campo não

eram uma grande tradição na França. Foi em Paris, em 1925, que Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss criaram o Institut d’Etnologie, passando, pela primeira vez na França, a existir “[...] uma organização cuja preocupação principal é o treinamento de pesquisadores de campo profissionais e a publicação de estudos etnográficos” (CLIFFORD, 2002, 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” (CLIFFORD, 2002, p. 145). Georges-Henri Rivièrre, “[...] que se tornaria o mais vigoroso museólogo etnográfico francês”, foi contratado por Rivet para “[...] reorganizar o Trocadéro, cujas coleções estavam maltratadas e em total estado de desorganização e abandono” (CLIFFORD, 2002, p. 145). Esse trabalho e amizade resultaram na criação do Musée de l’Homme e do Musée des Arts et des Traditions Populaires de Rivièrre (CLIFFORD, 2002).

Rivet “[...] proporcionou o apoio institucional que, juntamente com os ensinamentos de Mauss, formaram o centro para uma emergente tradição de trabalho de campo. Para a maioria desses pesquisadores, a conexão entre arte e etnografia era crucial” (CLIFFORD, 2002, p. 159). Assim, a outra força poderosa do projeto foi Marcel Mauss. Na década de 1930, Mauss treinou “[...] um seleto grupo, em grupo de devotos, alguns deles amantes do exótico, então em moda, outros, etnógrafos que se preparavam para ir para campo (alguns dos primeiros em vias de se transformarem nos segundos)” (CLIFFORD, 2002, p. 139-140).

No Musée de l’Homme, “[...] o *homem total* de Mauss seria pela primeira vez composto para a edificação do público. Também para a instrução do cientista, o Musée de l’Homme conteria extensos laboratórios de pesquisa e coleções científicas” (CLIFFORD, 2002, p. 159). Inaugurado em junho de 1938, o Musée de l’Homme foi concebido como parte da Exposição Internacional de 1937, “[...] um símbolo dos ideais da Frente Popular” (CLIFFORD, 2002, p. 158). O Musée de l’Homme foi pensado para substituir o Museu de Etnografia do Trocadéro. Durante a década de 1920, esse museu se “[...] apoiava na onda de entusiasmo pela *art nègre*, [...] o termo *nègre* podia abranger o moderno *jazz* americano, as máscaras tribais africanas, o ritual do vodu, as esculturas da Oceania, e até mesmo artefatos pré-colombianos” (CLIFFORD, 2002, p. 157).

O termo “*nègre*” 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” (CLIFFORD, 2002, p. 157). A noção de ‘fetiche’ africano nos anos 1920

[...] 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”. (CLIFFORD, 2002, p. 157).

Assim, “[...] esse interesse pela África tinha se tornado um *exotisme* no sentido pleno do termo. O público e os museus estavam ansiosos por mais aquela mercadoria estetizada” (CLIFFORD, 2002, p. 157).

Em 31 de março de 1931, o Parlamento Francês aprovou uma lei especial criando a Missão Dakar-Djibouti, “[...] a primeira tentativa de pesquisa etnográfica sistemática, apoiada e financiada pelo governo, realizada por franceses em contexto exótico” (MOTTA, 2006, p. 263). A Missão, “[...] além de lançar, a longo prazo, um programa de pesquisas etnográficas, previa a constituição de um acervo para o Museu de Etnografia do Trocadéro, posteriormente denominado *Musée de l’Homme*” (MOTTA, 2006, p. 263). E, segundo Clifford (2002, p. 157), a “[...] tarefa principal e oficial era enriquecer as coleções da nação. A Missão Dakar-Djibouti satisfaz essa demanda; trouxe dados que podiam ser contados e mostrados”.

Além de verba pública, a Missão contou com o apoio da iniciativa privada (empresariado) e de mecenas das artes (CLIFFORD, 2002, p. 156). A expedição, dirigida por Marcel Griaule, partiu da França no dia 19 de maio de 1931 e retornou no dia 16 de fevereiro de 1933. Assim, segundo Clifford (2002, p. 157),

Os etnógrafos partiram em 1931 com uma estética estruturada na cabeça, uma visão da África e uma certa concepção (essencialmente fetichista) de como “ela” deveria ser coletada e representada. Eles não viajaram, ao modo dos pesquisadores de campo ingleses e americanos da época, com o propósito de experienciar e interpretar totalidades culturais distintas.

A Missão privilegiou, “[...] antes de tudo, a coleta de objetos etnográficos que deveriam complementar e preencher as lacunas das

coleções africanas do Museu de Etnografia” (MOTTA, 2006, p. 264). O mais interessante é que o programa do projeto previa “[...] que as formações de coleções não poderiam ser conduzidas pela escolha arbitrária dos pesquisadores, norteada apenas por suas idiossincrasias momentâneas ou emoções estéticas” (MOTTA, 2006, p. 264). Para isso,

[...] o material coletado deveria ser rigorosamente classificado, sem perder de vista a sua funcionalidade, a qualidade das técnicas de fabricação, formas, dinâmicas e representações. Visto dessa perspectiva, o objeto etnográfico deveria ser “deshierarquizado”, isto é, contemplado não em função de seu valor estético ou da raridade que eventualmente pudesse possuir e comunicar, mas antes em função da sua representatividade e do seu valor enquanto testemunho e expressão de uma determinada cultura. (MOTTA, 2006, p. 264).

Rivet e Rivière publicaram no segundo número da revista surrealista *Minotaure* (1933) o resultado da Missão:

[...] 3.500 “objetos etnográficos” foram coletados, juntamente com 6 mil fotografias, uma grande coleção de pinturas abissínicas, 300 manuscritos e amuletos, anotações em 30 línguas e dialetos, e centenas de registros, “observações etnográficas”, espécimes de plantas e etc. este “butim” da expedição, nas palavras de Rivet e Rivière, era a expressão pública de uma missão bem sucedida. (CLIFFORD, 2002, p. 176).

Como lembra Clifford (2002, p. 176), “Barthes (1957, p. 140) diseca a palavra missão; chama-a de um ‘termo mana’ imperial, que pode ser aplicado a qualquer empreendimento colonial, dando-lhe uma aura redentora e heróica”. Michel Leiris, que integrou essa Missão e posteriormente foi funcionário por três décadas do Musée de l’Homme “[...] refletiu sobre o paradoxo de um museu dedicado às artes da vida. O perigo, escreveu, era que, ‘a serviço daquelas duas abstrações chamadas arte e ciência, tudo aquilo que é fermentação vital’ seja ‘sistematicamente excluído” (CLIFFORD, 2002, p. 165).

A arte, “[...] agora uma essência universal, é exposta e aprovada por um bom senso idealista e confiante” (CLIFFORD, 2002, p. 165). Uma humanidade

[...] completa e estável é confirmada. Tal totalidade pressupõe uma omissão, a excluída fonte de projeção. O que não estava

exposto no Musée de l'Homme era o Ocidente moderno, sua arte, suas instituições e técnicas. Assim, as ordens do Ocidente estavam presentes em toda parte no Musée de l'Homme, exceto nas exposições. [...] a identidade entre o Ocidente e seu “humanismo” nunca foi exibida ou analisada, nunca foi assunto em pauta. (CLIFFORD, 2002, p. 166).

Quanto vale esse material? É possível calcular seu valor econômico, simbólico, político ou científico? Clifford (2002, p. 158) escreveu que

[...] o processo de pesquisa que começou com a Missão Dakar-Djibouti produziu uma das mais completas descrições de um grupo tribal (os Dogon e seus vizinhos) jamais registrada. Ainda assim, como assinala Mary Douglas (1967), o quadro está curiosamente “distorcido”. [...] a extraordinária beleza e poder conceitual da sabedoria Dogon, conhecida em toda a sua amplitude apenas por um pequeno grupo de pessoas mais velhas, nunca satisfaz a incômoda pergunta: como são realmente os Dogon?

E quem são e o que pretendem os etnógrafos ao ir para *campo*? Peixoto (2006, p. 288) escreveu que Lévi-Strauss e Michel Leiris “[...] tematizam a viagem como traço inseparável da experiência etnográfica em obras de perfis distintos”: Lévi-Strauss, por meio de seu livro *Tristes trópicos*; e Leiris, do livro *A África fantasma*. Nessas obras estão presentes “[...] elementos preciosos para que pensemos a viagem como experiência constitutiva (e instituinte) do trabalho antropológico: a viagem sonhada (como aventura) e a viagem vivida (como decepção) [...] como diálogo com o imaginário construído sobre os povos ‘exóticos’ e sobre o viajante” (PEIXOTO, 2006, p. 288).

Concordo com Peixoto (2006, p. 289) e sigo seu trabalho, que se situa na perspectiva de que

[...] a riqueza do cotejo das duas narrativas reside também na possibilidade de compreensão do processo de formação do etnólogo na França dos anos 1930, quando se realizam as primeiras grandes pesquisas de campo. O caminho seguido por ambos, que não tinham formação básica em etnologia, foi a viagem.

E nessa viagem a procura do exotismo como “rito de passagem” e aventura “[...] é de decepção que nos fala Leiris; decepção do mesmo

tipo daquela que sente Lévi-Strauss ao encontrar os trópicos mais cheios de misérias que de esplendores [...] o regresso, definido antes por frustrações que por conquistas” (PEIXOTO, 2006, p. 300).

Desse modo, sua conclusão é a de que

[...] a decepção com a viagem e com a realidade encontrada aparece com muita força no relato de viagem do século XX, mas não é a sua marca registrada, seu traço exclusivo, já que esses elementos podem ser encontrados nos escritos dos antigos viajantes. O que talvez distinga a narrativa “moderna” é a decepção do viajante consigo próprio e com a sua civilização. A viagem agora, de modo mais radical, coloca o viajante diante de um espelho: onde ele pensa encontrar o outro, vê a si mesmo. (PEIXOTO, 2006, p. 295-296).

Normalmente, o relato do viajante que retorna, seja por meio do texto, seja da pintura, do registro em áudio ou mesmo em vídeo, procura mostrar aquilo que seria o oposto do “Ocidente”, promovendo uma retórica que acentue o exotismo não apenas do “outro mundo”, mas também o de sua própria experiência, valorizando assim sua viagem. A decepção de que falam os relatos mais honestos de viajantes-etnógrafos (como Lévi-Strauss e Leiris) advém do fato de que o “Ocidente”, por vezes, está também nesse “outro mundo”, e tudo o que o viajante não quer é viajar para o “mesmo lugar”. Esse “Ocidente” que se estende para o mundo *exótico* tende a substituir com violência esse “outro mundo”, que surge assim nessas narrativas como “frágil”.

Embora o *exótico* (a viagem, a aventura e o *outro*) possa ser decepcionante, ele sempre rendeu aos cientistas-viajantes um rico conjunto de cultura material que veio a constituir o reservatório do colonialismo *humanista* e marca *positiva* de seu empreendimento economicamente oneroso. E isso porque esse *outro* patrimonializado (cultura material) veio a representar simbolicamente nos museus a marca final do domínio das nações imperialistas e o seu humanismo tutelar sobre todos os outros povos e colônias. Os museus dos países imperialistas pretendiam definir a história do “humano” e sua *forma* no mundo – poder simbólico, estético, econômico e político –, por meio da instituição desse *outro* homogêneo, o *exótico*, distinguível no conjunto do patrimônio encontrado, descrito, gravado, filmado, adquirido, catalogado e arquivado.

3.3 Preservar o *outro* Pankararu: patrimônio descrito, adquirido e arquivado

Como dito no início do tópico anterior, nos anos 1930 o espírito do modernismo paulista estava fortemente influenciado pelo recente projeto dos antropólogos franceses em constituir patrimônio cultural com peças coletadas em missões patrocinadas pelo poder público nas colônias francesas. Esse projeto era consonante com a ideia de que nessas colônias o ingresso do estilo de vida colonial colocava em risco o patrimônio específico desses povos e, assim, as viagens dos etnógrafos permitiam o conhecimento e a aquisição do patrimônio “ameaçado” desses lugares.

No Brasil, esse espírito também se fez presente na década de 1930 entre os chamados modernistas paulistas com forte tendência nacionalista. Como escreveu Gonçalves (2002, p. 31), “[...] as histórias narradas por intelectuais nacionalistas sobre o patrimônio cultural brasileiro são, basicamente, histórias 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” (GONÇALVES, 2002, p. 31). Como enfatiza Gonçalves ao longo de seu estudo, a narrativa sobre o patrimônio brasileiro pressupunha 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” (GONÇALVES, 2002, p. 31).

E, portanto, 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” (GONÇALVES, 2002, p. 31). Segundo Gonçalves (2002, 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 oficiais de patrimônio cultural no Brasil em 1936, quando a criação de uma agência federal de proteção ao patrimônio foi oficialmente proposta”. Assim, em 1936 Mário de Andrade foi convidado a escrever o projeto para a criação de uma instituição nacional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro e, em 1937, com o Estado Novo de Getúlio Vargas,

o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado (GONÇALVES, 2002, p. 42).²⁸ 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, grifo nosso).

Ainda no ano de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade tornou-se diretor do SPHAN, “[...] 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 ao longo das cinco últimas décadas” (GONÇALVES, 2002). O discurso de Rodrigo de Andrade sobre o patrimônio brasileiro é marcado por um viés evolucionista; nesse discurso “[...] a civilização é narrada como o resultado de um processo universal de evolução, desde os estágios mais ‘primitivos’ até os mais ‘avançados’” (GONÇALVES, 2002, 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. (GONÇALVES, 2002, p. 45).

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 (CLIFFORD, 1988, p. 189-251). (GONÇALVES, 2002, p. 45-46).

²⁸ Em 1938, Mário de Andrade deixa o Departamento de Cultura de São Paulo e vai trabalhar no SPHAN.

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 providas de outros continentes, em verdade autêntica e afirma a existência do Brasil. (ANDRADE apud GONÇALVES, 2002, p. 37).

É nesse sentido que a arqueologia (Foucault) do regime imagético Pankararu é analisada aqui por meio da etno-história da *dança dos Praiás*, em que o Praiá aparece como objeto-museu, ou seja, objeto “patrimonializável”, um objeto *fetiché* para o discurso modernista sobre o patrimônio nacional do Brasil. Como já dito nos capítulos anteriores, Wolf (1982, 1988) defendia que fazer etno-história não é fazer história dividida entre a história do “Ocidente” e a história dos outros povos. Para Wolf (1988, p. 159), “[...] social patterns always occur in the multiform plural and are constructed in the course of historical interchanges, internal and external, over time, not in some Platonic realm assumed a priori”.

Seguindo a trilha da etno-história, José Maurício Arruti, autor de uma etnografia sobre os Pankararu (1996) e outros artigos, apresentou em duas ocasiões (RAM 2009 e PPGAS/UFSC 2009) uma palestra em que abordou o tema da memória e da história dos Pankararu em Pernambuco. Em alguns tópicos dessas palestras, ele fez referência a produções acadêmica e administrativa de um tipo específico de discurso e de intervenção na comunidade Pankararu que promoveram o que Arruti denominou de “escrituração com depuração”, ou seja, uma forma de *higienizar* a história dos Pankararu e, assim, conformá-los a um modelo clássico de população tribal, basicamente associando um lugar (tribo) e uma cultura (“Pankararu”), pretendendo assim interromper o fluxo da história e as “ambiguidades” que vinham em seu curso.

Essas depurações que se constituíram ainda na década de 1930 e 1940 formaram paradigmaticamente os elementos simbólicos que permitiram aos Pankararu pleitear, com respaldo científico e institucional, o reconhecimento da comunidade como etnicamente diferenciada, como indígena. Essas depurações constituíram também uma imagética dessa população. O principal recurso na confecção dessa imagética foi pela objetificação cultural por meio do processo da patrimonialização (descrição, aquisição e arquivamento) da cultura material considerada *tradicional* dos Pankararu enquanto um grupo indígena; nesse campo imagético figurou, paradigmaticamente, o objeto-museu Praiá.

Assim, de maneira a não contemporaneizar com o “senso comum” do projeto científico e institucional da época, é importante analisar tais escriturações à luz das críticas contemporâneas. Para evitar tais supressões da condição social e histórica dos Pankararu, Arruti propôs que as etnografias atuais sobre o grupo deveriam “escrever” “sujando”, ou seja, mostrar as misturas, e não suprimi-las, pois a depuração é o oposto da problematização.²⁹ A arqueologia do regime imagético Pankararu, feita por meio da etno-história da *dança dos Praiás*, que realizo aqui segue essa proposta.

O primeiro autor de uma “depuração” desse tipo sobre os Pankararu, com a constituição de traços de “pureza” e aquisição de cultura material do grupo, foi o antropólogo, folclorista e museólogo Carlos Estevão de Oliveira. Ele foi o pioneiro da pesquisa etnológica e arqueológica no Norte e no Nordeste do Brasil e constituiu para instituições desses locais um valioso acervo de cultura material das populações desses locais. Ele atuou por muito tempo no estado de Pernambuco e depois por muitos anos foi diretor do Museu Goeldi, no Pará. Em reconhecimento pelo trabalho realizado, a coleção etnológica do estado de Pernambuco tem o seu nome e a ele foi dedicada a primeira edição da revista *Nordeste Indígena* (1988), do Serviço de Ação Cultural da 3ª SUEP-FUNAI em Pernambuco. Não deixa de ser importante também o fato de que a escola da aldeia sede dos Pankararu, no Brejo dos Padres, foi batizada com o seu nome.

Carlos Estevão de Oliveira nasceu em 30 de abril de 1880, em Olinda, Pernambuco. Em 1907, bacharelou-se em Direito pela Faculdade do Recife e, em 1908, foi nomeado Promotor Público da cidade de Alenquer, no Pará. No ano de 1913, mudou-se para Belém, onde foi delegado de polícia, consultor jurídico das obras públicas, delegado regional da fiscalização bancária e, finalmente, diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi de 1930 a 1946, ano de seu falecimento. Foi ainda membro do Instituto Geográfico e Arqueológico de Pernambuco, do Para e do Ceará, da Academia Paraense de Letras e da Sociedade Entomológica do Brasil. Recebeu “títulos representativos” do Museu Nacional, da Sociedade de Estudos Brasileiros e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CUNHA, 1988, p. 9).

Como assinala Cunha (1988, p. 10), “[...] em decorrência das investigações desenvolvidas, foi nomeado diretor do museu paraense ‘Emílio Goeldi’, o qual, sob sua direção, e com a sua atuação, voltou a

²⁹ “Não se investigam culturas, senão problemas”, disse Calvo Buenzas” (TRINCHERO, 2007, p. 42).

ser uma das maiores instituições da América do Sul”. Como a maioria das pessoas que trabalhou com museus e populações indígenas, Carlos Estevão de Oliveira também era um apaixonado pela arte, sendo ele próprio um poeta, “[...] compôs poesias inspiradas nas regiões brasileiras da Amazônia e do Nordeste, como ‘vitória régia’, ‘a influência das águas’, ‘meu banguê” (CUNHA, 1988, p. 10). Suas pesquisas foram mais propriamente direcionadas para “[...] os aspectos materiais das diferentes culturas indígenas brasileiras nos mais diversos níveis” (CUNHA, 1988, p. 10), tinha profunda preocupação com o bem-estar dos indígenas e defendia a demarcação de suas terras. Para Carlos Estevão de Oliveira, os indígenas “[...] não durariam muito tempo, uma vez que dos milhares de indivíduos, restavam apenas algumas dezenas” (CUNHA, 1988, p. 10).

O muiraquitã foi “[...] a peça que motivou Carlos Estevão a organizar coleções arqueológicas e etnográficas [...] sua coleção foi iniciada em 1908, foi até 1930” (CUNHA, 1988, p. 10). A Coleção Etnográfica Carlos Estevão veio de Belém para o Museu do Estado de Pernambuco em 1947, composta na sua totalidade de 3.198 exemplares, como 927 peças arqueológicas, 546 adornos corporais e 844 armas e instrumentos de caça e pesca (CUNHA, 1988, p. 10-11), e compreendendo peças de 54 povos indígenas. Essa coleção foi incorporada ao patrimônio do Museu do Estado de Pernambuco pelo Ato 270, de 26 de janeiro de 1952; o texto do Diário Oficial do dia seguinte dizia:

O governo do estado de Pernambuco tendo em vista a proposta do secretário de educação e cultura e considerando que o Dr. Carlos Estevão de Oliveira, pernambucano que durante vários anos dirigiu com renome o museu histórico natural Emílio Goeldi, no Pará manifestou ainda em vida o desejo de doar a Pernambuco sua preciosa coleção etnográfica. Desejo mais tarde cumprido pela família do ilustre extinto; considerando que nos meios científicos nacionais e estrangeiros o seu nome figurou sempre entre os maiores expoentes, elevando, assim a tradição da cultura pernambucana; considerando que aquela coleção composta de objetos numerosos e raros constitui no seu todo elementos de excepcional importância para os estudos etnológicos; resolver denominar Carlos Estevão a coleção de etnologia e ciências afins do museu do estado, de modo a perpetuar a memória daquele ilustre pernambucano e assinalar a gratidão do estado de Pernambuco. (DIÁRIO OFICIAL, 1952 apud CUNHA, 1988, p. 12).

Com relação à cultura material dos Pankararu, na Coleção Etnográfica Carlos Estevão encontra-se “[...] um conjunto de cinco

cachimbos (*campiô*), [...] um bastão utilizado nos rituais” (ATHIAS, 2007)³⁰ e um Praiá. Carlos Estevão de Oliveira adquiriu a primeira peça Praiá a sair do contexto dos Pankararu e se constituir num patrimônio de cunho institucional. Segundo informação pessoal do professor Dr. Renato Athias, responsável pela Coleção Etnográfica Carlos Estevão, o Praiá desse acervo possivelmente foi adquirido entre 1935 e 1937, quando Oliveira realizou pesquisas de campo entre os Pankararu. Hoje, resta apenas parte do Praiá, sua parte superior, a máscara que está em fragmentos sem a “cinta”, o tecido que cobre as costas do Praiá e serve como identificação do *encantado* ou do *batalhão* ao qual ele pertence (ver detalhes mais à frente e no Capítulo 5). Carlos Estevão de Oliveira realizou também fotografias dos Praiás (Figuras 7 a 10), possivelmente a primeira imagem dessa peça.

Figuras 7 a 10 – Praiás



Figura 11 – Cerâmicas Pankararu da Coleção Carlos Estevão de Oliveira



Como se referiu Maurício Arruti nos eventos mencionados anteriormente, Carlos Estevão de Oliveira descreveu os Pankararu do ponto de vista de uma suposta “circularidade cultural”. Antecipando o processo administrativo instaurado pelo SPI no reconhecimento de povos nativos, Oliveira “inventou” os laudos antropológicos, ao produzir na forma de artigo acadêmico uma espécie de laudo antropológico que promoveu o reconhecimento dos Pankararu como um grupo etnicamente diferenciado.

Em meados de 1935, Carlos Estevão de Oliveira esteve entre os Pankararu e os aconselhou a valorizarem elementos que considerou como fortes marcas de uma tradição ancestral do grupo. Dentre esses elementos, os rituais nos quais a *dança dos Praiás* se integra foram os mais importantes como forma de demonstrar a origem nativa e o componente étnico do grupo, assim ele possibilitou que os Pankararu pudessem ser reconhecidos oficialmente como indígenas pelo SPI. Ele protagonizou esse processo tanto por meio do trabalho de campo junto a essa população quanto com a construção de alianças, tanto locais, como com o padre Dâmaso (que atuava junto aos Fulni-ô), quanto nacionais, principalmente em palestras públicas em que apresentou o resultado de suas pesquisas.

Desse modo, foi no ano de 1937 que Carlos Estevão de Oliveira deu palestras em Recife, no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, e no Rio de Janeiro, no Museu Nacional, em que apresentou o problema vivido pelos Pankararu e promoveu o processo de reconhecimento desses indígenas pelo SPI. O seu texto mais conhecido, e que é um dos primeiros textos modernos sobre os

Pankararu,³¹ intitula-se “O ossuário da ‘Gruta do Padre’, em Itaparica, e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste”, escrito em fins de 1937 e publicado em 1942 pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro.

Em seu prefácio, Carlos Estevão de Oliveira (1942, p. 153) escreveu que suas palestras e esse texto pretendiam mostrar “[...] não só a vastidão de um precioso campo de explorar, como, também, quanto são merecedores de proteção os remanescentes indígenas existentes nos sertões nordestinos”. Ao iniciar o texto, o autor afirma que irá contar resumidamente o que testemunhou nos meses em que realizou sua pesquisa entre os Pankararu, quando diz: “[...] sem me afastar do presente, tinha, por vezes, a impressão de viver num longínquo passado” (OLIVEIRA, 1942, p. 155).

Em resumo, no texto Oliveira descreve a “festa do Umbu” (Corridas do Umbu) com o “flechamento” do fruto, a flagelação com a urtiga, a *dança dos Praiás* nos *terreiros* da aldeia central, Brejo dos Padres, e de forma mais reduzida a descrição do ritual do “Menino do Rancho”, a “festa da ‘Jurema’” ou “Anjucá” e a referência ao Toré (ver detalhes dessas cerimônias no Capítulo 5). Como um dos exemplos de “depuração” que o texto contém, cito o seguinte trecho:

[...] estou muito propenso a acreditar que a orientação a que obedece a estrada onde se realiza aquela festa, tem por base uma orientação sociológica de duas bandas exogâmicas, formadas pelos filhos do “Sol” e da “Lua”, à semelhança do que acontece com os ‘fulniôs’ e diversas tribus [sic] do grupo “Gê”. (OLIVEIRA, 1942, p. 160).

Ele também utiliza termos aspeados e metáforas como “guerreiros” pintados, tendo na cabeça um capacete de palha e estando armados de arco e flecha e acompanhados pelos “[...] ‘Praiás’[,] que são como que a encarnação dos espíritos protetores da aldeia” (OLIVEIRA, 1942, p. 160).

³¹ Sobre os Pankararu, há relatos de missionários e textos administrativos do governo imperial, mas o primeiro texto moderno, com cunho científico (antropológico e museológico), é o de Hildebrando de Menezes (que foi pesquisador, jornalista e deputado em Recife), intitulado “Os Praiás de Tacaratu” e publicado pela *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco* em 1935. Apesar do título, o texto tem apenas três páginas e relata somente um encontro do autor com alguns Pankararu, principalmente com o “chefe dos caboclos”, o “velho Serafim”, a quem leva a encomenda de Carlos Estevão de Oliveira para retratá-lo e a outros Pankararu, em apenas um parágrafo o autor cita que assistiu à *dança dos Praiás*, sem dar detalhes de tal cerimônia.

Participando da “festa da ‘Jurema’” ou “Anjucá”, ele chegou a escrever:

[...] os descendentes das tribus que se reuniram no “Brejo dos Padres”, davam-me, naquele momento a impressão de que a lâmina de chumbo da pseudo-civilização que sobre eles distemos, embora com quatro séculos de espessura, é leve demais para sufocar as suas crenças. Ah! Como é diferente a etnologia que se aprende nas malocas da que se adquire através de estudos de gabinete e vitrines de Museus! (OLIVEIRA, 1942, p. 166).

Com relação aos objetos que escavou na aludida “Gruta do Padre”, mesmo título do texto, e que ficava próxima aos Pankararu, Carlos Estevão de Oliveira (1942, p. 169-170) escreveu que

[...] a ausência de elementos de cultura europeia entre os objetos encontrados na “Gruta do Padre”, faz acreditar que o povo cujos ossos para ali foram conduzidos, não teve contato com os colonizadores. Com efeito, o material etnográfico, composto de objetos de adorno, uso doméstico e dança [sic], que eu coletei na “Gruta do Padre” é todo de extratificação cultural americana.

O autor termina por dizer que não sabe qual povo fez da “gruta” um ossuário, mas que “[...] o que ninguém poderá negar é que elas demonstram a necessidade de profundos estudos etnográficos nos sertões nordestinos onde ainda existem remanescentes indígenas” (OLIVEIRA, 1942, p. 169-170).

O modelo de descrição antropológica do qual se valeu Carlos Estevão de Oliveira como forma de constituir um discurso sobre a “pureza” e a autenticidade da *indianidade* dos Pankararu foi, conforme apresentou Arruti nas palestras citadas, um modelo “protoestrutural”. Isso significa que o relato de Oliveira produziu uma descrição dos Pankararu como uma sociedade estável e homogênea, com rituais extremamente definidos e rigorosamente simétricos.³² Ainda seguindo Arruti, o relato de Carlos Estevão de Oliveira “impôs” um arranjo de sua narrativa como se o seu contato com os Pankararu fosse algo como uma “descoberta cultural-estrutural”. Essa estratégia servia para, digamos,

³² Além da produção textual, Arruti também recolheu depoimentos dos Pankararu que recordam procedimentos de intervenção de Carlos Estevão de Oliveira, como, por exemplo, o fato de que ele propôs aos Pankararu que, em vez de inúmeros *terreiros*, eles mantivessem apenas dois, de forma a constituir uma simetria simbólica e espacial, recortando a aldeia central em duas partes, entre o *terreiro do nascente* e o *do poente*.

conformar os Pankararu a um modelo ideal de população indígena a fim de sensibilizar sua plateia e promover o reconhecimento do grupo e de seu território. No final do texto de Oliveira (1942, p. 178 et seq.), há a denúncia da violência que eles sofriam e há um apelo para que os Pankararu (e outros povos indígenas da região) fossem reconhecidos pelo governo e tivessem a sua situação fundiária regularizada com o reconhecimento de seu direito à demarcação de suas terras tradicionais.

Mas o primeiro texto a propor uma análise do Praiá como, nos meus termos, um objeto-museu foi publicado por Estevão Pinto em 1938, ou seja, antes mesmo da publicação do texto de Carlos Estevão de Oliveira. O texto foi publicado com o título de “Alguns aspectos da cultura artística dos Pankararu” (hoje conhecido pelo título de “As máscaras-de-dansa dos Pankararu de Tacaratu – Remanescentes indígenas dos sertões de Pernambuco”) na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esse texto foi reeditado em inúmeras outras edições com revisões e acréscimos; na edição de 1991, há uma nota inicial em que o autor diz que “[...] o único estudo sério a respeito destes remanescentes indígenas do nordeste brasileiro é o de Carlos Estevão (1943), [...] Carlos Estevão, entretanto, não deixou a descrição e a interpretação das máscaras-de-dansa dos Pankararu” (PINTO, 1991, p. 5). Desse modo, Estevão Pinto diz que, “[...] em *missão* do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujos serviços se acham a cargo do Dr. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, visitei, há alguns anos passados, as populações primitivas do Brejo dos Padres, no município de Tacaratu (em Pernambuco, Nordeste do Brasil)” (PINTO, 1991, grifo nosso).

Estevão Pinto procedeu a uma tentativa de classificação dos Pankararu optando por um modelo usual na época, a classificação culturalista-linguística,

[...] por sua cultura, todavia, ver-se-á que os Pankararu do Brejo dos Padres são, segundo parece, remanescentes dos Gê,³³ embora, hoje em dia, já estejam bastante mesclados com muitos outros tipos filiados a grupos cultural-linguísticos diferentes (Tupis, negros e outros). (PINTO, 1991, p. 6).

E, “sociologicamente falando”, o autor considera que os Pankararu que encontrou estavam “[...] degenerados, isto é, perderam o que

³³ Posteriormente, o autor muda de opinião, passando a defender que os Pankararu possivelmente são remanescentes de um grupo Cariri (PINTO, 1958, p. 51).

Gilberto Freyre chama, com apoio em Pitt-Rivers, o potencial, o ritmo, a capacidade construtora da cultura” (PINTO, 1991, p. 6).

Sobre os Praiás, escreveu que “[...] os *Praiás*, dansarinos [sic] mascarados da tribo, são hereditários, isto é, devem pertencer às velhas famílias fundadoras da comunidade” (PINTO, 1991, p. 10). Para o autor,

[...] um dos traços culturais mais interessantes, ainda hoje observado entre os Pankararu, são as suas festas e dansas. Essas festas e dansas tomam vários aspectos, com denominações especiais, tais como, o “toré”, o “flechamento do imbu”, a “corrida do imbu”, o “ajucá”, o “puxamento do cipó”, e o “menino-do-rancho”. Algumas tomam nomes de animais (*a da cauã, a do tamanduá, a do porco, a do peixe, a do sapo, a da tubiba, a do boi, a do papagaio*, etc.) e nelas imantam-se os respectivos bichos. (PINTO, 1991, p. 10).

O texto segue descrevendo as “festas do imbu”. Adiante, começa propriamente a descrição dos Praiás, “[...] vestidos com máscaras rituais [...] os Praiás possuem, também, uma dansa característica, que tomou o seu nome [...] os Praiás dansam horas a fio” (PINTO, 1991, p. 11). “A dansa dos Pankararu tem muita semelhança com a dos Gê” (PINTO, 1991, p. 13). Segundo esse autor, a festa do Menino do Rancho destina-se a “[...] iniciar as crianças nos segredos da sociedade dos Praiás, ou melhor, fazê-los intermediários entre esses protetores mágicos da aldeia e as demais pessoas do grupo social”. Outra característica dessa cerimônia defendida pelo autor é de que o ritual também é, “[...] talvez, uma reminiscência dos casamentos infantis, fato muito comum às tribus do grupo cultural-linguístico a que julgo pertencerem os Pankararus” (PINTO, 1991, p. 13).

Estevão Pinto, do mesmo modo que fez Carlos Estevão de Oliveira, enfatiza o ritual da “festa do ajucá”. Segundo ele, essa cerimônia é secreta:

[...] participam apenas os Praiás, os guerreiros e as velhas cantadeiras. Os privilegiados são conduzidos a um lugar ermo e bem sombreado [...]. no meio do pátio, reservado ao ritual, encontra-se uma lage e sobre ela numerosas raízes de Jurema. Raspada e lavada, a planta é colocada em uma coité cheia de água. Agitando-se a vasilha, forma-se logo a espuma: a bebida está pronta. Nessa ocasião, o tuxaua tira as primeiras baforadas do cachimbo; em seguida, o instrumento sagrado passa e ser usado pelos outros participantes da cerimônia. Tudo isso em meio de cantos e preces dos índios. (PINTO, 1991, p. 12).

Em seguida, o autor descreve minuciosamente as cinco partes que compõem o Praiá:

- a) A *máscara* propriamente dita, feita de fibras de caroá-açu ou, de ouricurí, com dois furos no lugar dos olhos. O tecido é confeccionado de modo a cobrir inteiramente a cabeça; daí em diante, porém, os fios têxteis caem, soltos, pelos ombros. Chama-se *tunã*.
- b) O *saiote*, destinado a cobrir os quadris e as pernas, fabricado com o mesmo material têxtil do tunã.
- c) A *rodela de plumas*, de peru, fixa no eixo superior do tunã, que lembra as rosetas usadas pelos tupinambás, – célebres enfeites de guerra construídos com penas de ema, que Léry chama de *arasóia* e Hans Staden *enduape*.
- d) O *penacho*, enfeitado de plumas, fixo no eixo superior do tunã. Algumas vezes, os Pancararu substituem a vara emplumada por um galho de planta.
- e) A *túnica* de pano, que se põe nas costas do tunã. Os índios dão a esse adorno o nome de “cinta”. É feito de chitas estampadas, ou de panos bordados.
- f) Além dessas peças principais, fazem parte das máscaras o *maracá*, o *bordão de compasso* e a *gaita de marcação*. (PINTO, 1991, p. 13-14, grifo do autor).

O texto termina com a foto de dois Praiás (Figura 12) e a legenda “Praiás’ MASCARADOS – Dois *Praiás*, vestidos com suas máscaras rituais. Vistos de frente” (PINTO, 1991, p. 15).

Figura 12 – Praiás



Estevão Pinto, apesar do que propõe, ou seja, fazer a interpretação dos Praiás, apenas consegue descrevê-los basicamente do ponto de vista da cultura material e de sua visualidade e, com menos recursos, o complexo social que os contém. Como deixarei evidente no Capítulo 5, os Praiás fazem parte de um complexo ritual no qual a *dança dos Praiás* é uma das últimas etapas. Como a preocupação de Estevão Pinto era, naquele momento, descrever o Praiá como objeto-museu e, assim, fornecer visibilidade à *indianidade* dos Pankararu, os processos sociais que interessam aos antropólogos atuais não cabiam no contexto da produção daquele texto, em que o fundamental era valorizar a cultura material como “prova” da autenticidade dos Pankararu como um grupo indígena.

3.4 Mário de Andrade: a sociedade de etnografia e folclore e a “missão de 1938”

[...] Vamu dançá minha gente
 Cum toda sastisfação
 Pra mandá nossa cantiga
 Lá pra civilização.

O São Paulo vae uvi
 Coisa qui nunca uviu
 O côco da nossa terra
 Qui daqui nunca saiu. [...]

Seus dotô, homê do Sul
 Nosso adeus vamu lhe dá
 E leve nossa cantiga
 Lá pro vosso lugá.³⁴

Como dito no início do tópico, o modelo francês de constituição de patrimônio de cultura material foi a inspiração principal dos modernistas paulistas e da comitiva francesa da USP na construção da Sociedade de Etnografia e Folclore em São Paulo, em 1936. Essa entidade foi fundada principalmente por Mário de Andrade e pela etnóloga francesa Dina Lévi-Strauss.³⁵

³⁴ Documentos originais da MPF: letra da melodia de um coco, colhido em Tacaratu (PE), de 10 de março de 1938. Anotação de Luiz Saia; transcrição realizada por Oneyda Alvarenga: Texto n. 14, Pasta n. 2 (CARLINI, 1994, p. 198).

³⁵ Dina Lévi-Strauss era na época esposa do famoso antropólogo Claude Lévi-Strauss, que viera

Em 1935, Mário de Andrade era chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em agosto do mesmo ano ele cria a Discoteca Pública Municipal e adquire um gravador Presto Recorder para gravações em campo. Mário de Andrade publicou em 1936 o texto “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).

Desse modo, em 1936, junto à Discoteca, Dina Lévi-Strauss oferece um curso de Etnologia em que, durante um ano, um grupo seletivo de alunos teve aulas de cunho metodológico e prático sobre o trabalho de campo voltado para a coleta de cultura material para a constituição de acervo museológico. Esse curso de Etnografia pretendia “[...] munir os museus de instrumentos de coleta mais criteriosos, que possibilitassem desdobramentos analíticos de maior alcance” (AMOROSO, 2004, p. 67).³⁶ Dina Lévi-Strauss havia sido professora *agrégée* da Universidade de Paris e egressa dos quadros do Museu do Homem, no qual fora assistente; assim ela poderia contribuir para ampliar o conhecimento no Brasil da etnologia e da 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. (ANDRADE, 1936 apud SOARES, 1983, p. 8).

No discurso da aula inaugural desse curso, Mário de Andrade enfatizou o amadorismo brasileiro sobre o assunto e a necessidade de se constituir um conhecimento prioritariamente prático para o registro do patrimônio brasileiro:

ao Brasil junto com a “Missão” francesa para dar aulas na recém-fundada USP.

³⁶ Como se pode ver no Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore (1993), em que estão publicados os resumos das aulas de Dina Lévi-Strauss.

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 pseudo-etnografia 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. (ANDRADE, 1936 apud SHIMABUKURO et al., 2004, p. 6).

O Curso de Etnografia ministrado por Dina Lévi-Strauss estava apoiado em uma extensa e moderna literatura antropológica. Segundo Amoroso (2004, p. 68), Dina Lévi-Strauss utilizava autores como Tylor, Frazer, Rivers, Franz Boas, Kroeber, Lowie, A. Metraux, Malinowski, Seligman, dentre outros. Mas, como observou essa autora, principalmente Marcel Mauss, que influenciou “[...] a geração de professores franceses que vieram atuar no Brasil neste momento”, o Catálogo da Sociedade de Etnografia 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” (AMOROSO, 2004, p. 69). Como a autora assinala:

O etnólogo francês Marcel Mauss, ainda que ausente na bibliografia do curso (sua obra foi publicada posteriormente), é referência constante nas aulas do *Curso de Etnografia*. O interesse pela cultura material se revertia, sob sua clara orientação, em forma de acesso privilegiado às manifestações das culturas humanas e dos grupos sociais: o homem deixa seus traços sobre as coisas que fabrica, os fenômenos da vida sendo traduzíveis pelos objetos materiais. [...] O curso focalizava, assim, as populações indígenas em suas particularidades [...] ilustrando aspectos da pesquisa sobre cultura material. (AMOROSO, 2004, p. 69).

Em notas de aulas, Dina Lévi-Strauss escreveu que um acervo de cultura material constituiu um arquivo

[...] mais seguro, mais durável que os arquivos escritos. Arquivo que pode informar minuciosamente sobre a vida daqueles cuja cultura material representa, pois que o homem tende a deixar e efetivamente deixa marca de sua atividade sobre os objetos que fabrica. (AMOROSO, 2004, p. 69).

A inspiração para essa interpretação vem de Mauss (apud AMOROSO, 2004, p. 69):

Mauss diz que é preciso recolher tudo, pois que tudo é interessante. Uma coleção etnográfica não é uma coleção de obras de arte, mas representa uma cultura e seu interesse consiste nisto, somente nisto. Sobretudo o preconceito de pureza de estilo precisa ser posto de lado. 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.

Assim, em 1936 é criado o Clube de Etnografia, que posteriormente passa a denominar-se de Sociedade de Etnografia e Folclore, cujo presidente foi Mário de Andrade, sendo Dina Lévi-Strauss a 1ª secretária. Essa sociedade chegou a produzir um bom número de trabalhos, entre eles apresentou a convite, em 1937, o trabalho “Mapas folclóricos” no Congresso Internacional de Paris, manteve ainda “[...] uma Seção na *Revista do Arquivo Municipal* intitulada ‘Arquivo Etnográfico’ e editou um Boletim de periodicidade mensal” (LIMA, 2004, p. 5).³⁷

Concordo com Amoroso (2004, p. 68) que é inegável que Mário de Andrade trouxe para a Sociedade de Etnografia e Folclore e para o Departamento de Cultura o “[...] desdobramento de antigos projetos pessoais. A investigação das manifestações populares neste programa de trabalho estava a serviço de uma reflexão sobre qual seria a linguagem mais adequada para expressar a redescoberta modernista do país”. Mário de Andrade se aproximava da antropologia, que tematizava a *mentalidade primitiva* de Tylor, Frazer e Lévy-Bruhl, “[...] tendo em seu horizonte o projeto de uma música nacionalista” (AMOROSO, 2004, p. 68). Como escreveu essa autora (apud AMOROSO, 2004, p. 65),

Mais do que qualquer outro escritor do século 20, Mário de Andrade definiu os rumos das políticas culturais para o

³⁷ A Sociedade foi extinta em 1939.

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 entre-guerras (1935-1939) contou com a inestimável parceria da antropologia, disciplina que também se institucionalizava no Brasil neste cenário. A publicação do fundo documental *Sociedade de Etnografia e Folclore* [...] nos dá a exata medida da combinação de modernismo e antropologia que orientaram as ações do Departamento de Cultura de Mário de Andrade, uma sólida parceria onde a antropologia – seus métodos, seu objeto, seu fundamento – inspirou um programa político audacioso para o Brasil, concebido e manifesto na década anterior pelo movimento modernista.

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 o Nordeste do país durante cerca de seis meses coletando material etnográfico e museológico. 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”.

Mário de Andrade escolheu pessoalmente a equipe técnica para a Missão de Pesquisas Folclóricas. Ela foi composta de quatro integrantes, que eram, na sua maioria, ex-alunos do Curso de Etnografia. O chefe da Missão foi o arquiteto Luiz Saia (1911-1975), que era próximo de Mário de Andrade e um dos fundadores da Sociedade de Etnografia e Folclore. Além disso, ele era o diretor da 6ª Região do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo e também já havia feito coleta de cultura material em trabalhos de campo realizados para a SEF e o SPHAN.

Outro escolhido foi Benedito Pacheco, que era colaborador da Discoteca Pública Municipal e tinha experiência com o equipamento de gravação em campo da Discoteca, um Presto Recorder. O maestro Martin Braunwieser foi o etnomusicólogo da equipe e fez o trabalho

de recolher e anotar manualmente as “cantigas”, além de realizar as gravações em campo com os equipamentos. Por fim, existiu um auxiliar para ajudar em várias atividades em campo (como deslocamento de pessoal e material), Antônio Ladeira, que era funcionário do Departamento de Cultura de São Paulo na Discoteca Pública Municipal (CARLINI, 1994, p. 51-56). A seguir, resumo a passagem dessa missão entre os Pankararu e o encontro que tiveram com os Praiás, destaco aí o efeito desse encontro no etnomusicólogo da equipe.

A viagem ao interior do estado de Pernambuco teve início no dia 8 de março de 1938, como destaca Carlini (1994, p. 198), a ida até os Pankararu se deu por causa da já conhecida “manifestação folclórica de interesse etnográfico – os Praiás”. No dia 9 de março de 1938, em Tacaratu, cidade vizinha à aldeia central dos Pankararu, o maestro Martin Braunwieser escreveu no seu diário de campo: “[...] amanhã será um grande dia: vamos encontrar os índios” (CARLINI, 2000, p. 274). Em carta à esposa Tatiana, no dia 10 de março de 1938, o maestro mostra expectativa de se encontrar com os “índios”: “[...] saímos do Recife na terça-feira, às 6h da manhã, com o trem para encontrar os índios”. Porém, mais adiante aparece alguma frustração após contato inicial com alguns indígenas em Tacaratu: “[...] os índios daqui não são mais selvagens: são quase mais agradáveis do que alguns dos outros nativos” (CARLINI, 2000, p. 274-275). No dia 11 de março de 1938, a Missão chegou à aldeia do Brejo dos Padres, onde fez registros em áudio da *dança dos Praiás* em dois discos de cera de 16 polegadas (CARLINI, 1994, p. 205).

Figura 13 – Membros da Missão a caminho do Brejo dos Padres



Como dito no tópico anterior, até 1942 existiam somente três textos modernos sobre os Pankararu, o de Hildebrando de Menezes (1935) (ver nota 31), o de Estevão Pinto (1938) e o de Carlos Estevão de Oliveira (1942). Nesse sentido, é curioso perceber a recepção pelo maestro do encontro com os Praiás Pankararu. Em março de 1938, existiam notícias e informes sobre os Pankararu, mas nenhuma imagem do grupo havia sido divulgada e não havia ainda nenhuma informação bibliográfica sobre essa população, já que o artigo de Hildebrando de Menezes (1935) era muito incipiente e o de Estevão Pinto (1938) ainda não tinha sido publicado. Assim, a descrição do maestro se constitui em uma espécie de “descobrimto” do Praiá. É interessante ler por inteiro essa descrição que foi escrita no seu diário de campo, após retorno da aldeia dos Pankararu, já em Tacaratu na noite do dia 11 de março de 1938. Nela podem-se reconhecer os estigmas habituais, as ausências da “cara de índio” e da “língua de índio” e a “redenção” à *indianidade* que a *dança dos Praiás* representa:

Depois de uma penosa viagem em um caminhão, pois o caminho é ruim, chegamos depois do meio-dia em *Brejo*, como é chamado o lugar onde moram os índios ou caboclinhos. [...] Fiquei decepcionado com os caboclinhos. Quando se espera encontrar certa característica racial, como esperei, só se pode ficar decepcionado. Os caboclinhos, completamente mesclados com sangue estranho, pelo menos aqui, não se distinguem das pessoas do povoado lá fora. Muito raramente encontra-se algum traço típico em um rosto. Mais nos olhos: muitos têm estes olhos escuros que expressam quase sempre grande retraimento, tristeza e submissão.

Em geral, já perderam até sua própria língua. Uma ou outra pessoa ainda sabe incertamente umas poucas palavras. Todos eles já foram absorvidos pela população local. A cor escura da pele de muitos caboclinhos é notável. [...] 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*. Outra dança – chamada *toré* – é dançada com roupas comuns por muitas pessoas. Dois instrumentos, chamados *búzios*, tocavam juntos e todos cantaram uma melodia extremamente simples a duas vozes. A forma – coreográfica – é interessante.

As melodias do Praiá, na minha opinião, já desapareceram. As canções vêm da boca da cantora de maneira muito insegura e,

pareceu-me, muito variável. Tive a impressão de que a cantora cantava o que lhe passava pela cabeça. Para mim, de qualquer maneira, foi interessante conhecer esta maneira de cantar. (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 270, grifo nosso).

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

Ontem estivemos com os assim chamados índios, aqui geralmente chamados de caboclinhos ou “caboclinho”, para diferenciá-los dos moradores brancos, ou melhor, os não-índios. Este chama-se simplesmente caboclo. Fiquei desapontado, pois tinha imaginado algo bem diferente. O mais bonito de tudo é o maravilhoso vale onde eles moram. Os índios aqui perderam quase totalmente sua língua. Umhas poucas dentre as mais de mil pessoas fazem referências misteriosas como se ainda entendessem sua antiga língua. A língua dos caboclinhos é denominada por eles mesmos e por todos como *língua primitiva*, mas ninguém sabe mais do que umhas poucas palavras e estas ainda de maneira incerta.

As pessoas estão muito mescladas com sangue estranho, tanto branco como negro. Portanto, também o tipo humano perdeu-se quase completamente. Uma ou outra vez surge algum rosto típico. Ainda vêem-se mais os olhos caracteristicamente escuros e tristes, às vezes como se estivessem à nossa espreita. Todos eles, pelo menos para mim, trazem a mesma impressão que os outros habitantes da região. [...]

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. O corpo fica todo coberto. Vêm-se somente os pés descalços. Para os olhos, há pequenas aberturas. Na cabeça, um feixe de penas disposto em formato de prato, e em cima deste, um bastão de madeira também adornado com penas. Realizei algumas fotografias. Se ficarem pelo menos razoáveis mando-as para ti.³⁸

A dança é cansativa. As pessoas dançam por dias a fio, dizem, e eu acredito. Musicalmente, a monotonia é determinante. Dois simples instrumentos de sopro repetem muitas vezes uma frase curta e passam então para uma outra frase semelhante. Uma espécie de bola de madeira oca com pequenas pedras dentro

³⁸ Uma dessas fotografias encontra-se mais adiante no penúltimo tópico deste capítulo.

– chamada maracá – é o único instrumento de percussão utilizado. Cada um dos dançarinos tem um na mão e bate um ritmo constante, igual para todos. De vez em quando, eles soltam um grito com uma certa harmonia, talvez remanescente de um antigo grito de guerra. *Isto foi o mais bonito, o mais interessante, que encontrei entre os caboclinhos.* (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 277-278, grifo nosso).

A equipe da Missão realizou várias fotografias documentando a *dança dos Praiás* e outros elementos culturais (homens tocando os búzios e pessoas).³⁹ A *dança dos Praiás* foi documentada por todos os membros da Missão “[...] em duas cadernetas de campo e diversos papéis avulsos” (CARLINI, 1994, p. 205).⁴⁰ Como parte dos atributos da Missão, Luiz Saia, o chefe da equipe, adquiriu para o Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo “[...] uma série de apetrechos e instrumentos musicais de interesse etnográfico”, além de “[...] quatro cestos de umbu (6\$000) e dois ‘busos’, pagando a quantia de 10\$000 réis” (CARLINI, 1994, p. 205).

Além desses objetos, foi adquirida “[...] 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 está hoje no acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP), que abriga o acervo originário da Discoteca. Eu, a Dora e um amigo antropólogo estivemos em 2009 no CCSP e conseguimos negociar uma visita ao acervo para ver essa peça. A peça realmente é completa (com as cinco partes descritas no tópico anterior) e está em ótimo estado de conservação. Uma questão curiosa que surgiu entre nós foi a observação de que a cinta que acompanha a peça é toda branca e lisa, sem estampa, nome ou símbolo algum. Imaginamos que ou a cinta original se perdeu e foi substituída ou, se a informação da administração for correta e a cinta for realmente original, é possível que a Missão tenha adquirido um Praiá sem *semente*, um simulacro (ver detalhes sobre a importância da *semente* no Capítulo 5).⁴¹

³⁹ Documentos originais da MPF: fotos 125-139.

⁴⁰ “Cad. de Campo ‘Discos 1’ (Pacheco); Cad. de Campo 1.C, p. 95-106 (Ladeira). Acervo Histórico DPM: T51P6, D32P2, D11P1, D10P1” (CARLINI, 1994, p. 205).

⁴¹ Quando estive na aldeia Brejo dos Padres em janeiro de 2009 para a realização de projetos da SOS-CIP, entrevistei uma jovem liderança que confirmou que a Missão havia levado um simulacro, ou seja, um Praiá que foi montado para agradar aos “paulistas”, conforme informação que essa jovem liderança havia conseguido com “os mais velhos”, testemunhas daquele evento.

A imagem a seguir (Figura 14) é dessa peça que se encontra no acervo do CCSP. A foto da peça se encontra no Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico (1950), organizado por Oneyda Alvarenga, na página 131. Pela imagem, a cinta, que deve ser a original, pois o livro é de 1950, é realmente branca e lisa. A legenda da foto diz: “Vestuário dos Praiás. Indumentária de dança religiosa. Índios Pancarus. Brejo dos Padres, município de Tacaratu (Pernambuco)”.

Figura 14 – Praiá do acervo do CCSP



Continuando a narrar o percurso da Missão entre os Pankararu, no dia 13 de março de 1938 a equipe da Missão acompanhou parte da festa cerimonial dos Pankararu chamada de “Corridas do Imbu”; eles estavam “[...] sem os equipamentos de gravação [sonora], mas levando consigo as câmeras fotográfica e cinematográfica, a Missão documentou a festa do umbu e mais alguns detalhes dos Praiás” (CARLINI, 1994, p. 207). A Missão colaborou economicamente para a realização da cerimônia com a quantia de 132\$000 réis, “[...] dos quais 35\$000 foram dados aos índios que se autoflagelaram com urtiga e cansação durante o evento, e 32\$000 réis como pagamento ao chefe da aldeia pelos dois dias de trabalho junto à expedição” (CARLINI, 1994, p. 207).

Nesse dia, o chefe da Missão, Luiz Saia, realizou o filme documentando a *dança dos Praiás* (o filme hoje faz parte do acervo da

Discoteca Pública Municipal)⁴² (CARLINI, 1994, p. 208). Em carta de 15 de março, o maestro relatou: “[...] ontem às 16h, saímos de Tacaratu. [...] De interessante, gravamos em disco no *sertão*: Praiás, torés com os índios (caboclinhos); muitas emboladas, toadas, cocos, rodas, martelos, cantos sertanejos e rojão” (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 278). O CCSP não tornou até hoje esse material público, apenas uma pequena parte dele é divulgada e está disponível *on-line*; entre esse material acessível estão as duas fotografias a seguir (Figuras 15 e 16). O vídeo original (Figura 17) com o registro da *dança dos Praiás* nunca foi liberado para divulgação *on-line*, porém é possível encontrá-lo em endereços eletrônicos informais.

Figura 15 – Praiá



Figura 16 – Toré

Figura 17 – *Frame* do filme *Dança dos Praiás*

3.5 A parte pelo todo: a *poiesis* do exótico “escuritando” a *dança dos Praiás*

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 para os membros da Missão (CARLINI, 1994, p. 219-220). A urgência se devia ao fato de que, “[...] na capital paulista, 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” (CARLINI, 1994, p. 219-220). Nesse sentido, Mário de Andrade

[...] considerou a remessa da coleção de objetos populares como um elemento importante para justificar as atividades da Missão frente aos novos dirigentes políticos, pois a continuidade do evento, seja pelos objetivos etnográficos, seja devido aos gastos que o empreendimento implicava, estava sendo questionada. (CARLINI, 1994, p. 219-220).

Assim, em 9 de março de 1938, Mário de Andrade escreveu ao chefe da expedição: “Preciso provar que a Missão está trabalhando bem” (ANDRADE, 1938 apud CARLINI, 1994, p. 219-220).

Mário de Andrade sofria pressões para provar que a Missão, de fato, era um empreendimento importante. Ele escreveu ao novo diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, lembrando “[...] que todas as verbas haviam sido reservadas no exercício administrativo anterior e que os resultados etnográficos obtidos pela expedição até então (maio de 1938), eram de extrema valia para o conhecimento e os estudos de folclore brasileiro” (ANDRADE, 1938 apud CARLINI, 1994, p. 219-220); além disso,

O rendimento científico da Missão tem sido simplesmente admirável. A primeira remessa de objetos folclóricos (para mais de trezentas peças pernambucanas), quase todos obtidos grátis [sic],⁴³ enriqueceu sobremaneira o acervo da Divisão. (ANDRADE, 1938 apud CARLINI, 1994, p. 219-220).

⁴³ A maioria das peças foi comprada ou doada por delegacias de polícia, que na época eram as responsáveis por coibir a prática de cultos afro-brasileiros (ver detalhes em CARLINI, 1994). A missão foi equipada não apenas com instrumentos técnicos de pesquisa (gravador, filmadora e outros), mas também com um conjunto de cartas de referência e uma rede de apoiadores institucional muito forte, construída por Mário de Andrade e outros que tinham posição privilegiada na administração paulista na época, por isso as delegacias do Recife doaram muitos objetos rituais de cultos afro-brasileiros para a Prefeitura de São Paulo pela Missão. Dessa mesma forma, os rituais filmados e registrados em áreas urbanas ocorreram com licença concedida pela polícia.

As peças adquiridas pela Missão chegaram a São Paulo em abril de 1938 e foram guardadas na Sociedade de Etnografia e Folclore. Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública, membro da SEF e responsável pelo acervo, ficou entusiasmada “pela qualidade etnográfica do material” (CARLINI, 1994, p. 222). Ela escreveu a Mário de Andrade (este 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. Deixei o material todo na sala da Sociedade de Etnografia e Folclore, por não ter outro lugar onde guardá-lo. Está lá por cima das mesas. Tive o cuidado de fechar portas e janelas a sete chaves. (ALVARENGA, 1938 apud CARLINI, 1994, p. 222).

E o que, de fato, encontrou a Missão na sua passagem pelos Pankararu? O Praiá fundamentalmente. Em entrevistas que realizei com Álvaro Carlini, consegui reunir detalhes dos procedimentos da Missão com relação à documentação realizada sobre os Pankararu. Uma das questões importantes é o fato de que a Missão não sabia propriamente o que era a *dança dos Praiás*. Como salientou 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 (como mostrei ao apresentar o Curso de Etnografia e o papel da Sociedade de Etnografia e Folclore).

Como deixa claro o texto de Carlini (1994, p. 2000), e como pude entender melhor nas entrevistas que realizei com ele, para a equipe da Missão, principalmente o maestro, o maior mérito da viagem foi o de ter encontrado os Pankararu com os seus Praiás, cujo vigor como cultura museológica (o objeto, a música e a dança) fez prescindir até mesmo de uma investigação no local para interpretá-los melhor. Assim, embora a Missão não soubesse exatamente o que estava registrando, a *dança dos Praiás* foi uma das performances que mais mereceram atenção de todo o percurso realizado pela equipe entre a região Nordeste e Norte do país.

O excesso de registro da performance da *dança 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) informam 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 o 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 do ritual documentado foi, segundo a informação que recolhi com uma jovem liderança do Brejo dos Padres, o fato de que a Missão pagou para a realização de um ritual que foi “encenado” para os “paulistas”.

Em sentido semelhante, 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, o termo é usado para se referir tanto à indumentária quanto à música e à dança presente na performance (veja detalhes dessas distinções na Introdução e no Capítulo 5). Em seu diário de campo (16/03/1938), o maestro escreveu: “[...] junto aos caboclinhos (índios) no Brejo dos Padres ouvi dois diferentes Praiás” (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 279). O diário continua:

Primeira forma: uma velha mulher marca o compasso com o maracá na mão direita e começa a cantar uma melodia simples várias vezes repetida. Entram então os índios em seus trajes, cada um batendo o mesmo compasso com o maracá na mão direita e batendo os pés (em marcha, na forma de dança).

A outra forma do Praiá, pareceu-me que é a mesma para os dançarinos. A diferença é que ao invés da velha senhora são dois homens [...] que providenciam a música para a dança. Um homem tocava o pife, que é uma flauta extremamente simples de madeira, sem chaves, com apenas seis furos [...] Um homem disse-me que o pife não pertencia ao Praiá. O instrumento correto é a gaita. A gaita é segurada para a frente; o pife, como a flauta, transversal ao corpo. Como o homem não tinha uma gaita a disposição por aqueles dias, tocava as mesmas melodias no pife. (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 279-280).

Como maestro, Martin Braunwieser parece não ter se *encantado* com os instrumentos ou o canto dos Pankararu durante a execução da *dança dos Praiás*. Lê-se em seu diário: “[...] o segundo instrumento de sopro, se podemos chamá-lo assim, é feito da cauda de um tatu e somente produz algumas notas naturais” (BRAUNWIESER, 1938 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” (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 281).

O que mais satisfez o maestro foi a indumentária Praiá e sua dança, e não os *toantes* (cantigas) 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” (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 281). E, de forma conclusiva, o “Praiá” remediou o fato de que os Pankararu não se pareciam com os “índios” esperados pelo maestro:

No Praiá dançam apenas os homens. Às vezes, uma mulher prendia o braço no final da corrente humana e dançava junto. No toré, por outro lado, dançam apenas pares. [...] o canto é acompanhado por dois búzios. [...] Primeiro, os búzios começam a tocar, depois inicia-se o canto; o final novamente é invertido. Não são utilizados aqui os maracás. A vestimenta dos dançarinos era a roupa do dia-a-dia. As palavras, parte indígenas e parte portuguesas. *O Praiá causou-me impressão mais profunda do que o toré.* (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 281-282, grifo nosso).

Nesse sentido, é interessante ler o relatório final de Martin Braunwieser sobre o “Praiá” como um gênero de dança e música que foi encaminhado à Discoteca:

Praiá

Esses 16 Praiás cantados e 22 tocados foram recolhidos dos “Índios” do lugar: “Brejo dos Padres”, perto da cidade de Tacaratu, no Estado de Pernambuco.

O sentido da palavra “Praiá” não me foi possível descobrir. Os “Índios” no Brejo dos Padres perderam completamente a sua língua original. Hoje eles falam só português, [sic] aliás muito gutural e usando poucos termos. Uma velha me disse, que a sua avô [sic] já não sabia falar nenhuma [sic] palavra em sua língua primitiva.

Mas em presença de estranhos, como foi a [no caso da] nossa expedição, procuraram eles às vezes simular que usam o primitivo idioma. Perguntando a um velho de longos cabelos brancos se conhecia um vocábulo em sua língua que correspondesse a “Cantiga”, “Canção” ou “Toada” – respondeu, depois [sic: depois de] olhar vagamente para o céu e para mim, num momento de indecisão: “Guassú”. Porém esta resposta, ao que parece, foi dada com a esperança de ganhar um “Agradozinho”, como chamam a esmola.

Ninguém sabe também explicar o sentido das palavras nas músicas da dança “Praiá”. A dança “Praiá” é sem dúvida original e muito remota. As letras das toadas, cantadas com muita naturalidade, e a repetição periódica dos grupus [sic] de palavras fazem pensar que provenham da primitiva língua. Porém, por outro lado, o desconhecimento do sentido dessas frases pelos próprios índios leva a crer, que se trate de palavras sem sentido, ou talvez, cuja prosódia se tenha modificado com o passar das gerações.

O “Praiá” é sempre dançado ao ar livre, segundo me disseram e como tive ocasião de observar. [...] *A música e a dança indígena “Praiá” são estritamente ligadas.* No local acima citado a música apresentava duas variantes: A) cantada, B) instrumental ou tocada. (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 455).

As “Melodias” do “Praiá” são simples e tonaes [sic] e não há [p. 3] cromatismo nenhum. Muitas delas não ultrapassam o limite de cinco graus, (pentatônica) e quando excedem o limite desta extensão, tive a impressão de que a “Melodia” perde a originalidade, soffrendo [sic] uma influência recente. (BRAUNWIESER, 1938 apud CARLINI, 2000, p. 455-456, grifo nosso).

A Missão não planejava ir aos Pankararu, o seu objetivo era a aldeia dos Fulni-ô. Mário de Andrade havia discriminado por escrito o que deveria ser registrado pela Missão. Com relação aos aspectos indígenas da região, deveriam registrar o toré. Ele escreveu: “[...] em Pernambuco ir registrar o toré dos índios. As comunicações são relativamente fáceis” (ANDRADE, 1938 apud CARLINI, 2000). Como diz Sandroni et al. (2005, p. 284), a Missão chegou em Recife em fevereiro de 1938 e em março foi para o interior do estado ciceroneado por Mario Mello. Álvaro Carlini afirmou em entrevista que problemas de transporte e, principalmente, de segurança fizeram a Missão mudar de rumo, temiam-se ainda na época os “cangaceiros” e também possíveis assaltos

à comitiva, por isso a Missão acabou indo para a área dos Pankararu. A ida para os Pankararu foi sugerida por Mario Mello; foi, portanto, segundo Carlini (2000), “[...] um brinde, eles não queriam ir para lá, mas esperava-se encontrar os ‘índios’”.

Desse modo, a Missão não sabia o que era o Praiá, pois não havia estudado a incipiente bibliografia sobre esse tema. Por causa desse desconhecimento, decidiu registrar o máximo do que podia e deixar para “entender” depois. Como a Missão não sabia o que era o “Praiá”, foi importante que registrasse de forma acentuada a performance, isso se prova pela forma como foi registrada a *dança dos Praiás*. O filme que registra essa performance recebeu o nome genérico de *Dança dos Praiás*, em comparação com os outros registros em filme feitos em outros locais e grupos, o realizado entre os Pankararu é um dos mais longos (vários *takes* totalizando pouco mais de 1 minuto).⁴⁴

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. Como eles não sabiam como era a “música dos Praiás”, gravaram tudo, incluindo falas que se colocaram entre as músicas, já que eles não sabiam quando ia acabar uma e começar outra. Como se pode perceber pelo conteúdo dos outros registros por que a Missão passou, o procedimento foi outro (a gravação dos rituais afro-brasileiros é um bom exemplo).

Ainda segundo Carlini (2000), o “Praiá” é um dos aspectos mais interessantes da Missão porque eles não o conheciam, e esse desconhecimento favoreceu a não interferência dos pesquisadores durante a performance da *dança dos Praiás*. Era o próprio maestro que fazia as gravações em áudio e manipulava o microfone, fazia as tomadas de som; e ele não interveio durante a tomada de áudio da *dança dos Praiás*. Martin Braunwieser é o único componente da equipe que aparece constantemente nas fotografias feitas durante as performances documentadas pela Missão. E nelas ele está porque tomava uma posição estratégica para a captura do áudio, o que significava que ele deveria estar posicionado próximo ao cantador principal ou coro, às vezes acompanhando a movimentação desses, por isso ele acabou aparecendo entre as imagens feitas.

Mas no caso da *dança dos Praiás* foi diferente, como a equipe da Missão não sabia exatamente o que era aquele “ritual”, não sabia como se

⁴⁴ Parece pouco, mas em 1938 um minuto de imagem em filme consumia vários *takes* e era um grande desafio, mesmo usando a melhor tecnologia existente na época, um “feito”.

colocar para o registro. Assim, um microfone foi posicionado no centro do terreiro e permaneceu estático, sem a interferência do maestro. Nas imagens feitas aparece claramente uma “cantadora” dançando em círculos à frente do grupo de Praiás. Segundo Carlini (2000), o material do Praiá “foi registrado em bloco”. O material com o áudio do registro entre os Pankararu foi feito no dia 11 de março de 1938 e consta de cinco discos de acetato, sendo três discos de 16 polegadas e dois de 14 polegadas. Por minutagem, temos o primeiro com 6’20”, o segundo com 6’00”, o terceiro com 1’35”, o quarto com 6’50” e o quinto com 6’35”, totalizando quase 30 minutos.⁴⁵

Em 1997, a Biblioteca do Congresso Norte-Americano lançou um CD com parte do repertório musical coletado pela Missão. No CD estão duas faixas gravadas entre os Pankararu e classificadas como “Praiá”; a Faixa 10 intitula-se “Chamada do Aricury” (que é o conteúdo do segundo disco gravado pela Missão e classificado por FM 113-114), contendo 5’08”; e a original contém 6’00”. E a Faixa 11, “Pancararu”, corresponde ao quarto disco gravado, FM 114-115 lado A, contendo 6’40”; e a original contém 6’50”.⁴⁶

Sobre as músicas coletadas entre os Pankararu, o texto do encarte diz que

[...] o que faz essa música tão única, é o fato de que ela foi gravada num estado no litoral nordestino, e não na Amazônia, que hoje é o último refúgio da cultura brasileira pura. O que se escuta no Praiá é uma música quase puramente índia, que reflete os primeiros encontros entre europeus e índios brasileiros no século 16.

O CD contém 23 músicas, sendo apenas duas dos Pankararu, mas a contracapa do CD é ilustrada com a famosa foto dos Praiás feita pela “Missão de 1938”.

⁴⁵ Os títulos dados aos discos pelo técnico de gravação, Benedito Pacheco, estão classificados assim: FM (Folclore Musical), o primeiro disco é FM 113 lado A e lado B com o título “Japarai”; o segundo é FM 113 parte final lado A 114 “Chamada do Aricury”; o terceiro é FM 114 lado A “Detalhes instrumentais – Maracá”; o quarto é FM 114-115 lado A “Pankarai”; e o quinto é FM 115 “O toante do Mestre Anandoré”.

⁴⁶ Em 2006, foi lançado um *box* com seis CDs pelo Centro Cultural de São Paulo e pelo SESC-SP com parte do acervo de áudio coletado pela Missão, “Mário Andrade, *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*”. Com relação ao acervo em áudio coletado entre os Pankararu, foi publicado “Chamada de Aricury” com a legenda “Praiá – Brejo dos Padres, Tacaratu (PE) – 11/03/1938”; e “Toante do Mestre Anandoré” com a legenda “Maria Vieira do Nascimento (Maria Pastora)”, além de cinco “cocos”, um “Rojão de Roça” e uma “Roda Sertaneja”.

Figura 18 – Contracapa do CD *Missão de Pesquisas Folclóricas*

Sobre o registro fotográfico, a Missão fez fotos que estão catalogadas no inventário da Missão entre os números 0125 a 0139 e 530 (sem referência), totalizando 15 fotografias. As fotos revelam também como o procedimento de registro dos “Praiás” foi diferente dos demais. Como lembra Carlini (2000), as fotos feitas dos Praiás são fotos em movimento, não posadas, como a maior parte das fotos feitas pela Missão. No conjunto de 15 fotos, a foto que tem maior divulgação institucional é exatamente a foto em que os “Praiás” estão parados, efetivamente posando para o registro. As outras fotos foram feitas com os *dançadores* em movimento. As fotos feitas pela Missão ao longo da viagem eram fotos que, devido à forma de registro e às características do equipamento, exigiam, para melhor qualidade, tomadas feitas sem movimentos, o que parece que não foi possível nas realizadas com os Praiás. Entre os Pankararu, fazer fotos de “informantes” pareceu um procedimento mais complicado, possivelmente devido à natureza do que estava sendo registrado. Como lembra Carlini (2000), “[...] eles não sabiam o que era aquilo”. Os registros feitos dos Praiás pela Missão demonstram a particularidade deles aos olhos dos pesquisadores, havia certa ansiedade para encontrar os “verdadeiros índios”.

3.6 Traduzindo: colonialismo, museus e o “lugar” do *outro* Pankararu

No seu livro *A África fantasma*, Michel Leiris (1934 apud PEIXOTO, 2006, p. 301) escreveu que “[...] é preciso olhar as fotos que foram tiradas para imaginar que estou em alguma coisa que pareça a África”. Como se expressou Peixoto (2006, p. 301), Leiris “[...] acentua a distância entre as imagens da África e a África real”. Nesse sentido, essa imagem do *exótico* não é o “real”, mas é *um* real, um modelo, um tipo, uma reprodução e uma verdade, pois estar *lá* sem a companhia do *exótico* é a decepção. O viajante quer encontrar o real *exótico*, nem que para isso esse *exótico* tenha de ser imposto, recortado do campo para se colocar como fragmento de um quadro, de um campo de visão produzido e construído de forma a representar o desejo e a demanda pelo *exótico*.

Figura 19 – Praiá



Figura 20 – Toré



Nesse sentido, as duas fotos anteriores (Figuras 19 e 20) mostram pares de indígenas Pankararu fotografados pela Missão de 1938. Mas a foto em que estão os Praiás é uma das fotos mais importantes da Missão, pois aparece recorrentemente em quase tudo que tematiza a Missão, enquanto a sua foto “irmã”, em que dois Pankararu estão sem paramentos e vestidos como “ocidentais”, não tem o mesmo “sucesso”, embora em ambas as fotos estejam em evidência “elementos indígenas”, em uma o Praiá e na outra um instrumento musical, o búzio.

O maestro Martin Braunwieser foi, ainda segundo Álvaro Carlini (2000, p. 280-282), “[...] o cara inadequado para a missão, é um europeu perdido no nordeste, ele não conhecia a voz do nordestino, conhecia Mozart”;⁴⁷ ele, portanto, não tinha um ouvido para entender o modo de falar e as palavras do nordestino⁴⁸ (o maestro, por exemplo, grafou algumas palavras de forma errada, talvez por não entender exatamente o que era dito, é o caso da grafia *Bife* para “pife” e *Bus* para “búzio”). Mas o seu *encantamento* pela *dança dos Praiás* foi pleno, segundo Alexandre Bispo (1991, p. 260), biógrafo do maestro; esse foi “[...] um dos complexos culturais mais significativos de sua viagem de pesquisas”. Em 1941, ele compôs uma peça chamada de “Bailado do Praiá”.

Essa composição foi feita para a apresentação de um coral formado por crianças em evento promovido pela Prefeitura de São Paulo para a promoção dos parques infantis (CARLINI, 1994, p. 56). Segundo Bispo (1993), Martin Braunwieser

[...] 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. A sua posição guiava-se pela do Classicismo no seu relacionamento com a música tradicional e popular e não pela do nacionalismo. Essa sua atitude [era] ligada a um universalismo humanista de cunho clássico, porém com raízes na cultura do país.

Desde a chegada do maestro ao Brasil em 1928 e principalmente após 1931, quando criou um laço de amizade com Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o maestro “[...]

⁴⁷ O escolhido deveria ter sido o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993); 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). Apesar “[...] dos intensos esforços, Mário de Andrade não conseguiu localizar nenhum profissional na área musical que atendesse a totalidade os requisitos para integrar a expedição”; desse modo, Mário de Andrade acaba convidando o maestro austríaco [radicado no Brasil] Martin Braunwieser (1901-1991), que, assim como Luiz Saia, era seu amigo pessoal (CARLINI, 1994, p. 52).

⁴⁸ Fato curioso é que o maestro Braunwieser ganhou um apelido durante a Missão, “Astrico”. Tal apelido foi aplicado ao maestro devido a um fato curioso. Carlini diz que a Missão arregimentava pessoas locais para trabalharem para eles durante suas estadias nos locais. Como o maestro era austríaco e tinha um sotaque muito forte, as pessoas o identificavam como “alemão” e o chamavam assim, mas, como nessa mesma época a Áustria tinha acabado de ser anexada pela Alemanha no começo da Segunda Guerra, em março de 1938 o maestro repelia o “alemão” e dizia “sou austríaco”, o que no modo de falar nordestino acabou saindo “astrico”.

passou a ser um grande defensor do projeto de nacionalização da música brasileira” (CARLINI, 1994, p. 53). Em 1937, o maestro “[...] 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” (CARLINI, 1994, p. 53). O “Bailado do Praia”, composto pelo maestro, era parte de sua obra “O Bailado dos Índios”, que fora escrita para a dramatização *Seis lendas amazônicas*, de autoria da Divisão de Educação e Recreio, e apresentada em São Paulo no Parque Infantil 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. (BISPO, 1991, p. 258).

“O Bailado dos Índios” se passava no “aldeamento dos Tárias”, na Floresta Amazônica (BISPO, 1991). O diálogo inicial apresentava “[...] um jovem guerreiro e o pagé intercalado pelo coro dos índios”; o II Quadro intitulava-se “Bailado das Amazonas Brasileiras” e era executado por 30 meninas – para esse quadro o maestro escreveu a peça “Praia” (BISPO, 1991, p. 258). Para os demais quadros, o maestro usou músicas e temas de vários autores (Dinorá de Carvalho, O. Lorenzo Fernandez, Barrozo Netto, H. Villa-Lobos, Valdemar Henrique e A. Nepomuceno) (BISPO, 1991). A cena VIII, que precedia o final, “[...] constou de um oferecimento ao ‘Homem branco’ da ‘dança da paz’, com representantes das mais valentes tribos do Rio Amazonas” (BISPO, 1991, p. 258).

Por fim, a cena IX se constituía do “Bailado do Praia”. Como destaca Bispo (1991), 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, 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. (BISPO, 1991, p. 258-259).

Figura 21 – Praiás



Figura 22 – Crianças paulistas trajadas de “Praiás”



Figura 23 – Partitura “Bailado do Praiá”



Assim, em resumo, aos olhos dos membros da Missão de 1938, o que legitimou os Pankararu como indígenas foi a performance da *dança dos Praiás*. O complexo ritual no qual essa performance está contida não consta dos dados que a equipe produziu sobre o evento que documentou. E isso é compreensível, tendo em vista que o projeto da Missão era o de adquirir cultura material para a constituição de acervo para os museus paulistas, principalmente para a Discoteca e a Sociedade de Etnografia e Folclore. Ao promoverem a cultura material Pankararu ao *status* de patrimônio nacional brasileiro, a Missão se somou aos projetos anteriores que procuravam circunscrever a continuidade

e a permanência de indígenas no Nordeste brasileiro, por meio da descrição de elementos culturais ameríndios “ainda” existentes (artefatos arqueológicos, fenótipo, língua, rituais e cultura material, entre outros.).

O que esses projetos fizeram foi o que Handler (1984, 1988) 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 (1978), 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” (WHORF, 1978 apud GONÇALVES, 2002, p. 14). 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 (2002, p. 15) acredita que o pesquisador deve perguntar: “quem objetiva? O que é objetificado? Como isso é feito? Com quais propósitos?”. Desse modo, ainda segundo o autor,

[...] seria mais produtivo se incluíssemos em nosso campo de análises os usos que são feitos dessas “entidades sócio-científicas” por grupos e categorias em diferentes situações sócio-culturais. 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”. (GONÇALVES, 2002, p. 15).

Foi isso o que pretendi fazer neste capítulo ao realizar um ensaio de arqueologia do Praiá enquanto um objeto-museu.

Nos capítulos seguintes descrevo como os Pankararu em São Paulo, por meio do que denomino da cultura política e política cultural da SOS-CIP, também se utilizaram dessa suposta “lógica ocidental” ao *inventar uma tradição* nas arenas dessa cidade. Eles assim também parecem ter “lançado mão” da “objetificação cultural” da sua própria cultura material a fim de adquirir “capital simbólico” nessas arenas,

nas quais o modelo hegemônico da *tradição indígena* é exatamente o do “museu”, uma *zona de contato*, espaço institucional privilegiado de organização da representação do encontro colonial (CLIFFORD, 1999).

O encontro colonial é eufeminizado e naturalizado nos museus, pois nesses espaços “[...] national sensibilities are respected, the exploits and connoisseurship of dominant groups are respected” (CLIFFORD, 1999, p. 209). Portanto, tais espaços negam dar visibilidade ao caráter contemporâneo, plural e contra-hegemônico das *tradições indígenas*. 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. O museu ao mesmo tempo invisibiliza a heterogeneidade do espaço social nativo, pois “[...] such institution tend to reflect unifield community visions rather than overlapping, discrepant histories” (CLIFFORD, 1999, p. 208); ele impõe um modelo homogêneo, normatizando e organizando arbitrariamente a historicidade e a dinâmica da representação da tradição (ou “cultura”) do *outro*.

Portanto, essa dinâmica, esse processo social tem uma história e foi isso que demonstrei neste capítulo por meio de uma arqueologia da imagética Pankararu, apontando um período vigoroso em que essa imagética foi produzida de forma institucional como patrimônio brasileiro no contexto de construção do ideário de nação dos anos 1930 e 1940, sob o cunho do regionalismo e do modernismo brasileiro, cujos ideólogos assumiam cada vez mais espaço no poder público e no campo das artes (literatura, música, cinema, pintura e outros). O passo que os Pankararu deram em São Paulo apenas atualizou o complexo quadro de formação dessa imagética, apontando para as suas interseções entre “real” e “imaginário”, nativo e estrangeiro, autêntico e simulado, passado e presente, aquilo que está vivo e aquilo que apenas sobrevive, o dito e o inominável.

Desse modo, na análise que faço da performance da *dança dos Praiás* em São Paulo, sigo a orientação de Rognon (1991), quando 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” (ROGNON, 1991, 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” (ROGNON,

1991, p. 139-140). É nesse sentido de *interpretação* 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” (ROGNON, 1991, p. 141-142). Traduzir é, em suma, “[...] 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” (ROGNON, 1991, p. 142). Isso é necessário para não naturalizar as normatizações. Assim, devemos finalmente questionar com força:

O que é o tradicionalismo, o culto da tradição? De onde emerge, quem são os seus apregoadores, como é imposto aos que vivem ainda na tradição? Que processos ideológicos são empregados para que o novo Estado, recentemente incluído no concerto das nações, deixe de aparecer como um monstro frio e torne-se o fiador da tradição, do costume, da riqueza cultural de um conjunto de comunidades aldeãs? Como a imagem de si imposta pelo missionário é interiorizada? E como a imagem de sua cultura construída pelo antropólogo é reapropriada? Esses são alguns dos problemas cuja pertinência só escapará àqueles, muito numerosos em antropologia, que receiam ser taxados de iconoclastas. (ROGNON, 1991, p. 143).

Barth (2000, p. 117) escreveu que devemos procurar “[...] ver a cultura como conhecimento, pensá-la como conhecimento, em vez de, mais genericamente, como cultura”, e assim entender que, “[...] para descobrir significados no mundo dos outros, precisamos ligar um fragmento de cultura e um determinado ator(a) à constelação particular de experiências, conhecimentos e orientações desse/dessa ator(a)” (BARTH, 2000, p. 128). Acredito que o *ato de tempo* que a SOS-CIP instituiu e atualizou nas arenas de São Paulo com a performance da *dança dos Praiás* deve ser, portanto, pensado nesse sentido. O capítulo seguinte descreve a atuação política da SOS-CIP, que promoveu o projeto de instituição de uma política cultural cujo maior símbolo é a “apresentação”, a performance da *dança dos Praiás* nas arenas paulistas.

Capítulo 4

Ato político: o feitiço do exótico

Non ducor duco

(Não sou conduzido, conduzo).

Lema da cidade de São Paulo

4.1 Duas tradições: a “dança do Praiá” entre o complexo ritual e o político

Neste capítulo apresento o contexto de uma *cultura política* dos Pankararu por meio da constituição e da atuação de sua associação, a SOS-CIP. Pretendo com isso mostrar como tal *cultura política* acabou instituindo também um projeto de *política cultural* do qual a *dança dos Praiás* é o seu melhor exemplo. Trata-se de contextualizar a construção da *tradição indígena* Pankararu *dança dos Praiás* em São Paulo por meio da descrição da atuação da SOS-CIP. Argumento aqui que foi por essa instituição que a performance *dança dos Praiás* pôde emergir de maneira heterodoxa, porém com legitimidade do ponto de vista nativo. E isso porque a SOS-CIP, ao monopolizar essa *tradição indígena* na cidade de São Paulo, por meio de uma “vigilância” ortodoxa sobre os atos rituais (complexo da Jurema, como veremos adiante), limitava a ampliação dessa performance para outros Pankararu na cidade.

De maneira a tornar a emergência dessa performance em São Paulo inteligível, é preciso percorrer o trabalho social dos Pankararu da SOS-CIP, que é o substrato de tal performance como parte de sua política cultural. A experiência com o exótico que a audiência paulista tem com a *dança dos Praiás* constitui também um “encantamento” e uma “ilusão” (feitiço, fetiche, ver mais adiante) que permite um jogo

de invisibilidade de questões que sustentam, por “dentro” e por “fora”, tal performance. Trata-se de um mecanismo de invisibilização para o público das arenas de São Paulo do complexo ritual e político que instituiu e mantém, do ponto de vista nativo, a legitimidade da presença dos Praiás, nessas circunstâncias, em São Paulo.

O centro do complexo ritual é um sistema *terapêutico* cujo personagem central são os *encantados*. Utilizo a palavra “terapia” recuperando o seu sentido original, já que “terapia” vem do grego *θεραπεία*, que significa literalmente “servir a deus”; sua definição mais usual, a de terapêutica, significa o tratamento para determinada doença pela medicina tradicional, por terapias complementares ou alternativas. Desse modo, quando digo que os Praiás fazem parte de um complexo ritual cujo procedimento é terapêutico, significa que esse complexo ritual contém os encantados, seres divinos que agem no mundo dos homens particularmente realizando curas pela interseção das pessoas, pela instituição da *promessa*. Assim, os encantados, por meio de uma terapêutica, servem a deus e aos homens como intermediários de uma cura devido à instituição da *promessa* (esse complexo ritual será discutido no capítulo seguinte).

O centro do complexo político é o associativismo Pankararu. Entre os Pankararu do Real Parque existem duas entidades geridas por eles, a Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, entidade que formalmente os representa como comunidade junto aos órgãos públicos, notadamente a FUNAI e a FUNASA, e a ONG Ação Cultural Indígena Pankararu, entidade que atua promovendo parcerias com a iniciativa privada na construção de projetos de cunho cultural. Essas entidades protagonizaram há pouco menos de 10 anos um faccionalismo que hoje em dia já não se apresenta tão evidente.

Em termos gerais, já que esse tema será melhor caracterizado mais adiante, esse faccionalismo surgiu após a mudança da diretoria na gestão da Associação SOS Pankararu no ano de 2003, quando a presidência da SOS Pankararu passou para o Sr. Manuel Alexandre Sobrinho, o Bino. Como ficará demonstrado mais à frente, entre os Pankararu, em Pernambuco e, conseqüentemente, também em São Paulo, o poder político tende a ser mantido por famílias influentes na vida ritual da comunidade, isso significa que as famílias com influência política são geralmente famílias que mantêm *batalhões* sob sua guarda, ou seja, são famílias que mantêm um grupo de Praiás.

Desse modo, o complexo ritual organiza também o modelo de distribuição do poder político; esse mecanismo social de legitimidade

engloba o religioso e o político num mesmo conjunto sociológico, fato que acabou se impondo também em São Paulo. Em termos de análise, o faccionalismo, do ponto de vista da interseção desses dois complexos (o ritual e o político), pode ser pensado dispondo duas noções opostas sobre como os Praiás deveriam ser geridos em São Paulo, tendo em vista o ineditismo do fenômeno dos Praiás fora da TI Pankararu e Entre Serras. Isso significa que a presença dos Praiás em São Paulo foi fruto do processo de negociação entre os Pankararu que ali vivem e as lideranças Pankararu de Pernambuco, já que até então não havia surgido no seio dos Pankararu “paulistas” um pedido semelhante, ou seja, “levantar” um Praiá fora do seu espaço de atuação, que é nos *terreiros*, espaços sagrados e claramente definidos, espalhados pelas principais aldeias dos Pankararu em Pernambuco. Somente nos *terreiros* é que um Praiá pode “dançar”, e somente como parte de um complexo ritual, já que os Praiás são elementos presentes no momento final, uma festa cerimonial, desse complexo terapêutico.

Qual o *status* dos Praiás em São Paulo, tendo em vista que eles não estão “atuando” de fato, já que em São Paulo não existem espaços que possam ser transformados em *terreiros*? Esse *status* é, portanto, um *status* ambíguo; ele se estende entre dois polos que aparentemente são completamente diferentes, o sagrado (ritual) e o laico (político). Isso significa que entre as lideranças das duas entidades surgiram duas questões: a) a reivindicação por parte da SOS-CIP de que o monopólio de representação política deveria ser também o de representação cultural; e b) a facção que perdeu nas eleições da SOS-CIP, deixou sua presidência e criou, após esse fato, a ONG Ação Cultural Pankararu. Quanto à primeira questão, do ponto de vista da SOS-CIP, o monopólio da entidade de representação política da comunidade Pankararu em São Paulo também lhe resguardava o direito, e o dever, de preservar o monopólio de representação cultural da comunidade por meio da performance *dança dos Praiás*. E isso porque a SOS-CIP defendia que a legitimidade da comunidade em São Paulo como *indígena* era obrigação da entidade formalmente constituída para representar o grupo em São Paulo; além disso, esse monopólio também implicava instituir um limite, à própria entidade, para a ampliação de Praiás em São Paulo, tendo em vista os rigores rituais que devem acompanhar a manutenção dos Praiás (ver adiante e principalmente no capítulo seguinte) e o forte capital simbólico-imagético dos Praiás como símbolo dos Pankararu.

E, quanto à segunda questão, a ONG Ação Cultural Pankararu constituiu e manteve por algum tempo, pode-se dizer, de maneira

laica, um grupo de Praiás para incrementar as performances culturais da Entidade nas arenas paulistas. Enquanto a SOS-CIP, na pessoa do seu presidente, Bino, mantinha uma postura mais ortodoxa, ou seja, tratava o fato de manterem os Praiás em São Paulo de um ponto de vista estritamente formalista (religioso, institucional, monopolista), a ONG procedia de forma mais heterodoxa. De forma analítica, a distinção entre os dois grupos pode ser definida como duas posturas opostas, uma ortodoxa e outra heterodoxa, os elementos que caracterizam cada uma dessas posturas ficará mais evidente ao longo deste capítulo e, principalmente, no capítulo seguinte.

A partir desses dados iniciais, passo a seguir a descrever a comunidade Pankararu no Real Parque, particularmente procurando mostrar como esses dois complexos, o ritual e o político, operavam na manutenção do modelo de organização social dos Pankararu em Pernambuco, tendo em vista o ineditismo de algumas demandas. Privilegio neste capítulo os elementos que compuseram a cultura política dos Pankararu em São Paulo por meio da atuação de sua entidade mais importante, a SOS-CIP, e como essa cultura política constituiu uma política cultural cujo maior símbolo é a performance da *dança dos Praiás*. No capítulo seguinte tematizo como foi gerida, entre ortodoxias e heterodoxias, a legitimidade da mudança da performance *dança dos Praiás* nos *terreiros* das TIs Pankararu em Pernambuco para a performance da “apresentação” da *dança dos Praiás* em arenas na cidade de São Paulo.

4.2 O complexo político: associativismo e faccionalismo Pankararu na Favela do Real Parque

De forma a permitir ao leitor uma melhor caracterização do espaço social onde vivem os Pankararu em São Paulo, é imprescindível descrever o bairro e a Favela do Real Parque, que contém pelo menos um quarto da população Pankararu na cidade. Embora não esteja incorreto afirmar que os Pankararu do Real Parque criaram a sua associação baseados na experiência de indígenas na cidade de São Paulo e de Pernambuco, Pankararu e outros, também é verdadeiro que os Pankararu do Real Parque basearam-se na sua própria experiência como moradores de uma favela cujo contexto está marcado pela noção de comunidade e pela manutenção de redes de solidariedade, cujas associações de moradores são a principal característica.

A Favela do Real Parque está situada no bairro do Real Parque, zona sudoeste da cidade de São Paulo. A “favela” constitui-se por 884 residências chamadas de “barracos” e um conjunto habitacional (Cingapura) com 489 unidades (PADILHA, 2006, p. 61). Essa região começou a ser ocupada nos anos 1940, mas as residências de médio e alto padrão começaram a ser construídas no bairro do Real Parque somente na década de 1970 (PADILHA, 2006). Hoje a população total da favela é de 5.300 habitantes, a maioria formada por migrantes nordestinos e seus descendentes. Segundo o censo do Projeto Casulo de 2004 (PADILHA, 2006), a comunidade da favela é composta de 25,2% de pernambucanos, 700 desses são índios da etnia Pankararu, 17,8% de baianos, 12,7% de mineiros, 8,1% de paraibanos, 6,5% de cearenses, 3,4% de alagoanos, 2,7% de alagoanos [sic] e 17,8% de paulistas.⁴⁹

Devido ao processo de verticalização, como reflexo das características que compõem a urbanização excludente da metrópole, as áreas destinadas pelo loteador, por lei, para espaços de lazer e equipamentos públicos, as “sobras” dos loteamentos regulares, passaram a ser ocupadas por populações de baixa renda (PADILHA, 2006, p. 62).

A Favela do Real Parque, em sua maior parte, ocupa terrenos pertencentes ao Departamento de Estradas de Rodagem (DER), além de terrenos particulares, e está localizada junto a casas e edifícios de altíssimo padrão. A região do Morumbi possui a maior renda média *per capita* da cidade de São Paulo, com o chefe de família ganhando mensalmente R\$ 6.498,82. Em 2004, 92% dos moradores eram proprietários do imóvel em que moravam e 41% o haviam adquirido à vista. Tais fatores elevam a especulação do setor imobiliário e a pressão do aparato estatal pela remoção das favelas da região (PADILHA, 2006).

O primeiro conjunto habitacional (o Cingapura) foi construído em 1994. Se do ponto de vista oficial o projeto pretendia “[...] melhorar a condição de vida dos moradores”, do ponto de vista do mercado imobiliário o projeto revitalizava o bairro, expulsava os mais pobres, já que os apartamentos eram financiados por projeto específico para pessoas de baixa renda e proprietários dos barracos retirados para a construção dos prédios, também havia agora despesas extras com condomínio. Além disso, os prédios construíram uma barreira entre a Marginal Pinheiros e o bairro, formando assim uma coluna que “esconde” a favela. O projeto segue adiante com o diálogo entre poder

⁴⁹ Este censo, tal como está em Padilha (2006), leva a algumas dúvidas, pois repete a categoria “alagoano”, além de não fechar em 100%.

público e moradores para a construção de outro conjunto de prédios, de forma a retirar os demais “barracos”.

Segundo Padilha (2006, p. 64), dados de 2006 mostram que 63% da população adulta da favela está desempregada. A urbanização da favela é outro elemento importante, 60% das moradias são “barracos” e somente 36% das pessoas moram no conjunto habitacional Cingapura. Tendo em conta todos os problemas que atingem a comunidade da Favela do Real Parque, os moradores estão organizados em diversas associações que procuram cada uma em uma área, de modos e com parceiros específicos, construir redes de solidariedade e apoio a projetos de melhorias sociais. Existiam em 2006, no Real Parque, pelo menos oito instituições de base comunitária: Associação de Moradores, Creche Pássaro Azul, Associação Esportiva e Cultural SOS Juventude, Ação Cultural Indígena Pankararu, Panificadora Raio de Sol, Associação de Habitação do Real Parque, Recicla Real e Associação Indígena SOS Pankararu (PADILHA, 2006, p. 65-66).

No estudo de Padilha (2006, p. 66), a conclusão é de que “[...] a necessidade de organização da favela levou os moradores a se organizarem em associações”. Para tanto, eles construíram redes de solidariedade e apoio entre si e também junto a atores externos à comunidade. A Igreja Católica mantém cinco organizações atuando na comunidade, quatro vinculadas à Diocese de Campo Limpo (Cáritas Paroquial, Pastoral da Criança e Núcleo Socioeducativo) e uma congregação pavoniana (religiosos que reverenciam o Beato Ludovico Pavoni), com o Centro Comunitário Ludovico Pavoni (PADILHA, 2006, p. 66).

O PucNovaEscola, mantido por alunos e professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em parceria com a Secretaria do Desenvolvimento, Trabalho e Solidariedade do Município de São Paulo (SDTS-SP), executou o Projeto SOL, relativo à conscientização cidadã, e o Projeto SOL 2, referente ao desenvolvimento de empreendimentos populares de produção socializada (PADILHA, 2006). Depois a equipe desse projeto que atuava no Real Parque criou a sua própria organização, voltada à gestão de projetos educacionais e sociais, passando a ser conhecida como Equipe Ninhos, em 2004 (PADILHA, 2006).

O Projeto Casulo, do Instituto de Cidadania Empresarial (ICE), iniciou suas atividades na Favela do Real Parque em 2003. Essa ONG atende a jovens entre 12 e 18 anos. O terreno em que se encontra a sede do Projeto foi cedido pela Prefeitura, sob a condição de o ICE constituir, junto ao prédio sede, uma Escola Municipal de Ensino Infantil (EMEI) (PADILHA, 2006).

Entre as associações de base comunitária existiam até há pouco tempo o Rede Real Panorama, que era um espaço que agregava organizações da comunidade que desenvolviam trabalhos sociais em parceria com outras organizações da cidade; e o Recicla Real, que coletava o lixo reciclável das imediações da comunidade e o enviava a centrais de reciclagem do programa Recicla São Paulo, da Prefeitura (PADILHA, 2006).

E em atuação existe a Associação de Moradores do Real Parque, fundada em 1996, que realiza um trabalho semelhante ao do Rede Real Panorama, desenvolvendo parcerias em projetos sociais entre a comunidade e agentes externos. A Associação Esportiva e Cultural SOS Juventude oferece atividades de lazer e esportivas para os adolescentes da comunidade (ela atende a cerca de 245 jovens de 12 a 21 anos) (PADILHA, 2006). A Creche Pássaro Azul foi fundada em 1990 pela mobilização de mulheres que se dispuseram a cuidar das crianças do bairro enquanto os pais trabalhavam fora (ela atende a cerca de 50 crianças entre 0 e 12 anos e sobrevive de doações) (PADILHA, 2006). E, por fim, criado por um grupo de lideranças comunitárias em parceria com a Equipe Ninhos, o Fórum de Multientidades (denominado Barco) promove o ingresso da comunidade em uma rede de associações de base comunitária. Esse fórum “[...] funciona enquanto célula central, permitindo discussões e deliberações voltadas à conscientização, mobilização e organização dos moradores da favela” (PADILHA, 2006).

Como dito no Capítulo 2, a “questão indígena” no Brasil teve ao longo do século XX sua gestão dirigida pelo instrumento político-administrativo do poder tutelar. Nesse processo foi criado o modelo de organização política, a partir do qual os povos indígenas deveriam ser representados diante do Estado e da sociedade nacional; esse modelo foi definido por Oliveira como o de *indianidade* (1988) e discutido aqui no Capítulo 2. O associativismo indígena não deixa de ser uma atualização da *indianidade*, tendo em vista que tal modelo de representação política e de monopólio de representação acaba impondo a forma de representação política.

Nesse processo as figuras de liderança mais comuns nas aldeias do Nordeste, o cacique e o pajé (instauradas pelo SPI), se transformam na de presidente e vice-presidente da associação. Proporcionada pela nova Constituição de 1988, a autorrepresentação, por meio de entidade própria e autônoma pela construção de entidades representativas como as associações pelo Código Civil, colocou para os povos indígenas uma oportunidade de se construírem enquanto coletividade no seio

da sociedade civil e poderem, assim, encaminhar suas demandas ao poder público e à própria sociedade civil de forma independente do órgão tutor, a FUNAI. O Código Civil é o instrumento jurídico que norteia a constituição de uma associação da sociedade civil, ao mesmo tempo que é a Constituição de 1988, nos artigos 231 e 232, que permite aos povos indígenas autonomia para se autorrepresentarem enquanto uma coletividade.

Como não existia, nem existe ainda hoje, um mecanismo jurídico que pudesse reconhecer os Pankararu em São Paulo como uma comunidade indígena junto à FUNAI e a outros órgãos públicos e privados, os Pankararu lançaram mão da experiência com associativismo vindo do cotidiano da favela e também do contato com indígenas de Pernambuco e, particularmente, dos Guarani em São Paulo, população nativa da região, com quatro aldeias na área metropolitana de São Paulo, e que já há muito tempo mantinha práticas de associativismo com algumas associações já constituídas e atuantes junto ao poder público e à sociedade civil.

Embora nada impeça que numa área indígena existam inúmeras associações que assim não tenham o poder de representação, tal qual um cacique e um pajé, entre uma comunidade migrante, ou seja, fora da jurisdição do órgão que compete atendê-los enquanto indígenas, a situação muda completamente. Numa situação tal qual a dos Pankararu em São Paulo, o fato de que a Administração Executiva Regional (AER) não pode atendê-los, pois os considera fora de sua jurisdição, a AER de São Paulo (em Bauru) também não se sentia obrigada a isso, pois sobre esses indígenas não havia mecanismos de reconhecimento e, portanto, não havia administrativamente forma de atendê-los (Relatório de Viagem, FUNAI, 2000). A associação foi o mecanismo para forçar o reconhecimento dos Pankararu como uma comunidade indígena e que, portanto, tinha o direito de ser atendida como tal pela FUNAI e das demais garantias constitucionais.

O movimento dos Pankararu no Real Parque para a construção de uma associação teve início em 1992. O nome utilizado na época era SOS Índios Favelados, depois, quando ela veio a se constituir de fato, em 1994, o nome mudou para Associação Indígena Comunidade Indígena Pankararu. A FUNAI havia disponibilizado aos Pankararu um advogado para ajudá-los a construir um estatuto no ano de 1994.

Mas apenas em 2003 a Associação conseguiu, de fato, se regularizar como tal; e, como necessitava de ajustes jurídicos para se adaptar às exigências do Código Civil vigente e ser efetivamente

registrada como pessoa jurídica num Cartório de Títulos e Documentos de Pessoas Jurídicas, esse trabalho teve o apoio do advogado Newton Santos (OAB 27.522), que já estava trabalhando com os Pankararu desde 1994. Durante o processo de regularização da Associação, os Pankararu tiveram apoio do presidente da FUNAI na época, Sullivan Silvestre Oliveira (1997-1999) (cujo retrato, trazido da aldeia em Pernambuco, está num quadro na SOS Pankararu e por quem os Pankararu, tanto em São Paulo como em Pernambuco, têm admiração até hoje). Mas foi somente a partir de 2000 que a FUNAI, de fato, passou a responder pelos Pankararu em São Paulo, emitir documentos e encaminhar outras questões. A SOS Pankararu representa, assim, não apenas os Pankararu do Real Parque, mas sim todos os Pankararu que vivem ou estão em São Paulo, no estado e na capital.

Foi desse modo, a partir de 1994, que a Associação passou a ser, entre os Pankararu em São Paulo, um instrumento de monopólio da representação política, sendo, portanto, o único interlocutor junto ao poder público e, por vezes, também junto ao setor privado. Esse instrumento, por ter sido a única saída possível aos Pankararu para garantirem algum tipo de atendimento do setor público, acabou também impondo um novo tipo de *indianidade* cuja forma definiu um instrumento de constituição de autonomia e de pluralismo de uma comunidade num modelo de monopólio de representação. No caso dos Pankararu, o modelo de organização social baseado em núcleos familiares, guardiões de *batalhões e terreiros*, detentores de poder político e religioso constituiu em São Paulo um espelhamento em que a Associação e a presidência, num modelo sintético da organização social Pankararu nas TIs, adquiriram o monopólio político e o religioso.

Essa dinâmica explica o fato inédito ocorrido entre os Pankararu e que teve até a intermediação do CIMI e da pastoral indigenista por meio do Sr. Benedito Prezia: a constituição, em 2003, de outra entidade, a ONG Ação Cultural Indígena Pankararu, pela liderança de uma facção que perdeu a presidência da SOS-CIP, cujo papel se reservou a ser apenas entidade de apoio a projetos culturais e, portanto, sem legitimidade política como entidade formal na representação política dos Pankararu como comunidade indígena, mas cujo ato de “levantar” quatro Praiás a converteu num espaço de disputa entre ela e a SOS-CIP, que passou a reivindicar, devido ao monopólio político que detinha, também o monopólio, na cidade de São Paulo, de representar culturalmente os Pankararu por meio dos Praiás.

Os Praiás não foram propriamente o motivo que gerou o faccionalismo em 2003, este foi fruto de disputas e visões diferentes de como “levar adiante a Associação”. No pleito de 2003, a situação perdeu e acabou fundando a sua própria entidade, a ONG citada anteriormente, que não tinha a função de representação política, mas reivindicava a representação cultural. Desse modo, essa entidade realizava apresentações da cultura Pankararu com dança do toré, cantos e a presença de quatro Praiás. Nessa época, a SOS-CIP também detinha quatro Praiás e o seu novo presidente (Bino) junto com a sua diretoria não ficaram satisfeitos com o fato de a ONG estar realizando apresentações públicas com Praiás, alegando que tal elemento cultural, sendo “o mais significativo dos Pankararu”, não poderia ser usado por uma entidade que não fosse também a legítima representante dos Pankararu em São Paulo.

Essa disputa também colocava em xeque a legitimidade dos Pankararu em São Paulo, da própria SOS-CIP e da presença dos Praiás em apresentações, já que o ingresso dos Praiás nesse sistema de apresentações e, portanto, na constituição de outro *status* dos Praiás foi largamente negociado com as lideranças Pankararu em PE. Após várias intermediações, que contaram com a presença dessas lideranças de Pernambuco em São Paulo nas reuniões da SOS-CIP, permitiu-se que alguns poucos Praiás pudessem fazer parte da SOS-CIP, constituindo assim um pequeno *batalhão* para servir de referência cultural e religiosa aos Pankararu em São Paulo e incrementar o trabalho de valorização da identidade indígena dos Pankararu perante a sociedade paulistana, de forma geral. Esse processo será mais bem descrito ao longo deste texto.

Para dar conta do entrave político que se gerou entre as lideranças em São Paulo, e de forma a evitar um desgaste dessas lideranças e com isso do poder político da própria comunidade, o representante da pastoral indigenista, Benedito Prezia, que atuava junto aos membros da ONG desde a época em que eles detinham a presidência da SOS-CIP, interveio junto ao presidente da ONG e conseguiu uma conciliação com a passagem dos quatro Praiás para a SOS Pankararu. Todo esse processo será analisado mais detidamente no próximo capítulo.

A seguir, descrevo a atuação da SOS-CIP e alguns direitos e benefícios que a comunidade Pankararu do Real Parque conseguiu junto aos órgãos públicos e à sociedade civil. Somente após isso iniciarei, no Capítulo 5, uma descrição pormenorizada sobre o complexo ritual no qual o Praiá é um elemento de suma importância e que explica outras singularidades do faccionalismo Pankararu no Real Parque e das

disputas pela autenticidade e pela autoridade acerca das escolhas e das visões culturais e políticas que definiram para cada facção um modelo de gestão do inédito fenômeno da presença dos Praiás em São Paulo para as atividades de apresentações culturais.

4.3 Onde “moram” os Praiás: a residência, a SOS-CIP

Gerada em 1992 como SOS Índios Favelados, e depois constituída em 1994 como Associação Indígena SOS Comunidade Indígena Pankararu (SOS-CIP), a associação dos Pankararu do Real Parque apenas passou a ser plenamente regularizada em 2003. O primeiro presidente da SOS-CIP foi Frederico Marciolino de Barros, tendo como vice-presidente Fernando dos Santos (cujo papel no Brejo dos Padres é o de ser um exímio *cantador* e liderança de um dos terreiros mais importantes dos Pankararu, o terreiro do poente). Durante o ano em que fiz minha pesquisa de campo, em 2008, a SOS-CIP tinha como endereço a Rua Paulo Bourroul, 266 B, a rua principal do Real Parque; ela estava, portanto, sediada na residência do seu presidente, Manoel Alexandre Sobrinho, conhecido por Bino.

Figura 24 – Bino



Bino nasceu na aldeia sede dos Pankararu, Brejo dos Padres, no ano de 1952. Na idade adulta fez sua primeira viagem para São Paulo

a fim de ganhar algum recurso financeiro e voltar para a aldeia. Nesse modelo realizou inúmeras viagens para a capital paulista até se mudar definitivamente para essa cidade no ano de 1977. Fixou residência com esposa e cinco filhos próximo ao Real Parque e depois na favela desse bairro. Possuindo apenas o primário incompleto, Bino trabalhou em São Paulo como pedreiro, profissão pela qual se aposentou após acidente (atropelamento) que debilitou sua locomoção. Bino foi um dos que estiveram à frente do movimento pela constituição definitiva da Associação no ano em que ela foi regularizada, em 1994, assumindo o posto de segundo conselheiro e, a partir de 2003, o posto de presidente, por duas gestões, até 2009, quando foi substituído por sua filha, Maria das Dores Conceição Pereira do Prado, a Dora.

Durante o ano de 2008, além de presidente da SOS-CIP, Bino também mantinha a função de *zelador* de um grupo de 10 Praiás que apenas eram usados pelos *dançadores* durante “apresentações” da performance construída pela Associação, a “dança dos Praiás”. Além de *zelador*, Bino também assumiu a função de principal *cantador* da comunidade (ver definição do termo no capítulo seguinte). Em 2008, Bino também ocupava o cargo de membro conselheiro do Conselho Estadual dos Povos Indígenas de São Paulo e era membro do Instituto de Desenvolvimento das Tradições Indígenas (IDETI), cujo presidente era Jurandir Xavante.

Assim, em 2008, as duas maiores lideranças dos Pankararu em São Paulo eram da SOS-CIP, Bino e Dora. Bino assumia muito mais uma função de articulação política, institucional, “diplomática” e de promoção cultural; e sua filha Dora assumia a de organização e administração institucional. Do ponto de vista de uma expressão nativa, como Bino costumava se expressar, “a parte da cultura é comigo, da caneta é com ela”, ou seja, a questão de “maracá” é com ele e da “caneta”, com ela. Dora é um bom exemplo de como a mobilização política dos Pankararu gera resultados, já que ela fez parte da primeira turma de Pankararu formados pela PUC em São Paulo, sendo, portanto, uma das primeiras indígenas Pankararu formadas em São Paulo (ver detalhes mais adiante neste capítulo).

No ano de 2008, Dora ocupava o cargo de primeira tesoureira e, como diz o Estatuto da SOS-CIP, no Art. 17 sobre as competências do presidente, uma delas é significativa da necessária divisão do trabalho social e também da “afinidade” entre tesoureiro e presidente, já que ao presidente cabe, dentre outras coisas, “[...] assinar contratos e documentos que criem obrigações para a Associação, como cheque

e outras letras de câmbio, sempre em conjunto com o Tesoureiro”; e, no Art. 32, “[...] os pagamentos efetuados pela SOS-CIP deverão ser feitos através de cheque nominal, emitido em conjunto pelo Presidente e Tesoureiro, ou seus substitutos, na forma prevista neste Estatuto”.

Figura 25 – A “parte da cultura”



Figura 26 – A “parte da caneta”



Figura 27 – Dora



Figura 28 – Dora no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC)



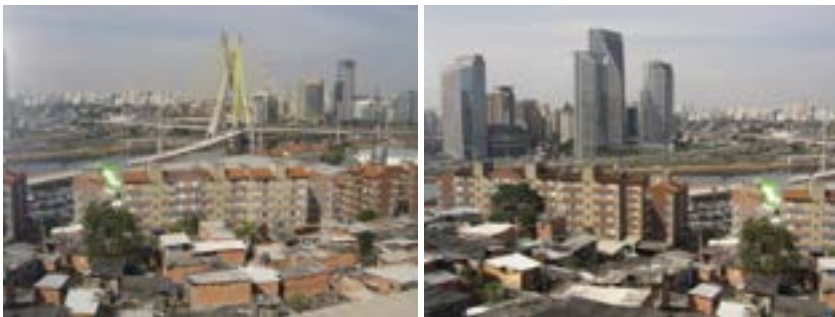
Maria das Dores Conceição Pereira do Prado, a Dora, nascida na aldeia Brejo dos Padres no ano de 1975, veio com os pais aos cinco anos de idade para a cidade de São Paulo. No ano de 2008, morava em um apartamento num dos prédios do conjunto Cingapura (Rua Paulo Bourroul), é casada e mãe de dois filhos. Começou a trabalhar muito cedo como doméstica nos apartamentos chiques da região do Morumbi, profissão que manteve até o fim do seu bacharelado em Pedagogia pela PUC-SP no ano de 2006 (com habilitação em Supervisão Escolar e Orientação Educacional).

Em 2008, além do cargo na SOS-CIP, ela era membro do Núcleo de Educação Indígena da Secretaria Estadual de Educação (NEI), conselheira titular do Conselho Estadual dos Povos Indígenas do Estado de São Paulo, funcionária da Casa de Saúde Indígena de São Paulo e representante no Conselho de Saúde do Município de SP/FUNASA. Tem no currículo alguns cursos extracurriculares feitos na PUC-SP como Introdução à Psicopedagogia, Educação Interdisciplinar para Jovens e Adultos/EJA, Ritmo e a Linguagem da Dança e Libras.

Em junho de 2010, ela foi eleita conselheira do Colegiado de Culturas Indígenas junto ao Conselho Nacional de Política Cultural; na ocasião, declarou: “[...] agora terei um desafio maior que é representar, politicamente, toda a diversidade dos povos étnicos existentes no nosso país. Terei oportunidade de trabalhar pelo coletivo do segmento, levando em conta toda a complexidade das nossas comunidades indígenas” (DORA, 2010 apud ESPÍNDOLA, 2010). Segundo a reportagem, “[...] ela acredita que a sua eleição foi um reconhecimento do grupo pelo seu trabalho em defesa da cultura dos povos indígenas” (ESPÍNDOLA, 2010). Nesse mesmo período, ingressou na pós-graduação no curso de Gestão de Programa de Promoção da Saúde, pelo Centro Brasileiro de Estudos em Saúde Coletiva de São Paulo.

Seguem imagens do local no qual está situada a SOS-CIP.

Figuras 29 e 30 – Real Parque



Para os meus arquivos pessoais, fotografei o trajeto da ponte do Morumbi para a favela:

Figuras 31 e 32 – Ponte do Morumbi



A favela está à direita das imagens, em que aparecem alguns prédios do Cingapura, no centro encontra-se a ponte estaiada:

Figura 33 – Ponte estaiada



Figura 34 – Prédio do Cingapura



Vê-se a ponte de outro ângulo, na rua que dá acesso à favela, a mesma rua com o telhado dos prédios do Cingapura:

Figuras 35 e 36 – Prédios do Cingapura e o do Casulo



A seguir vê-se a rua, que é a principal da favela (Rua Paulo Bourroul). Na imagem seguinte, Bino está na janela da SOS-CIP:

Figura 37 – Rua Paulo Bourroul



Figura 38 – Bino na janela da SOS-CIP



A seguir, encontram-se imagens do interior da SOS-CIP:

Figuras 39 a 43 – Interior da SOS-CIP



O Estatuto da SOS-CIP diz que “[...] é uma entidade com fins não econômicos, para amparo, assistência material a nível educacional, alimentar, de saúde, cultural, recreativa, esportiva não profissional a seus membros”. No Art. 2º, define-se a finalidade da SOS-CIP:

I: Proporcionar o fortalecimento das famílias indígenas e a melhoria da qualidade de vida das mesmas mediante o desenvolvimento das relações intra-familiares e da família com a comunidade;

II: Desenvolver o espírito associativo e cooperativo entre os membros da comunidade, visando à implementação e criação de uma cooperativa de fomento, produção e consumo;

III: Proporcionar a esta comunidade indígena condições básicas de desenvolvimento sócio-econômico e de promoção humana, visando à equidade e a harmonia com a comunidade nacional;

IV: Colaborar com os poderes públicos constituídos, notadamente com a FUNAI, dentro das finalidades da entidade, dando-lhe ciência e soluções dentro do âmbito de competência da FUNAI;

V: Projetar, promover e executar serviços e obras em prol da comunidade SOS-CIP, visando à melhoria das condições de vida da mesma nas áreas de saúde, habitação, cultura, transportes, agricultura, pecuária, comércio, educação, lazer, recreação, atividades esportivas, utilizando-se de palestras e treinamentos para capacitar os associados nessas matérias.

A SOS-CIP está estruturada em três órgãos: Assembleia Geral, Diretoria e Conselho Fiscal, tendo duas categorias de associados: associados efetivos, “[...] incluindo os fundadores da SOS-CIP e os participantes da etnia Pankararu que se associarem à mesma, concordando com as disposições deste Estatuto e cuja admissão tenha sido aprovada em Assembleia”; e associados colaboradores, “[...] pessoas físicas ou jurídicas, de outras etnias indígenas ou não indígenas, que vêm colaborando com a SOS-CIP, através de serviços ou apoio financeiro, ou a isso se dispuserem”.

Na sua antiga *homepage*, hospedada no *site* <www.realparque.com.br>, que reunia as entidades do bairro do Real Parque, a SOS-CIP descrevia suas principais atividades. Na área “cultural” as atividades eram: “[...] apresentações culturais com dança e música das tradições do povo; educação; artesanato; palestras sobre a cultura do povo Pankararu”. Dentre as necessidades institucionais da SOS-CIP e da comunidade estavam listadas “[...] apoio jurídico; espaço para ensaios; recursos financeiros para confecção do artesanato; apoio aos estudantes nas universidades”. Existia também a oferta de alguns produtos culturais à venda: “[...] livros e vídeo educativo: Conhecendo o Mundo Indígena, Indígenas em São Paulo, Vídeo”; esse material era oferecido para compra a partir de contato direto com o presidente da SOS-CIP.

Sobre a comunidade, o *site* dizia “[...] Povo Pankararu: É um povo indígena originário de Pernambuco. São aproximadamente 5 mil pessoas, sendo que mil delas moram em outras regiões, muitos

em São Paulo”. Outra parte dessa descrição destacava o fato de que os Pankararu,

[...] apesar de terem perdido a língua materna seus costumes tradicionais, ainda conservam uma cultura diferenciada com vários rituais e danças, como o toré. Nessa dança, que ocorre em momentos de lazer, participam os Praiás, que sempre aparecem com uma máscara típica, e roupa de palha.⁵⁰

Existiam ainda duas imagens da comunidade, ou melhor, que a representavam. Na primeira (Figura 44) a legenda dizia: “Índios Pankararu vestidos para a dança do toré, à frente, um Praiá”. E na segunda (Figura 45) constava: “Índios da entidade SOS Pankararu dançam o toré”.

Figura 44 – “Índios Pankararu vestidos para a dança do toré, à frente, um Praiá”

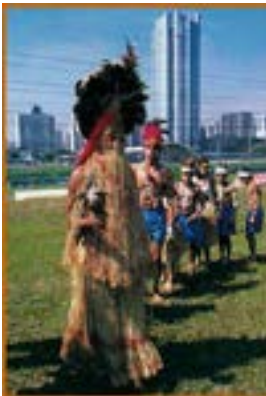


Figura 45 – “Índios da entidade SOS Pankararu dançam o toré”



Em ata de Assembleia Geral Extraordinária para adaptação e consolidação do Estatuto Social da SOS-CIP, de 2 de novembro de 2008, a SOS-CIP realizou uma lista de atividades em andamento: I Semana da Diversidade na escola EMEF José de Alcântara Machado Filho no Real Parque, entre os dias 3 e 8 de novembro de 2008; projeto de Nutrição e Oficina de Vídeo com a ONG Nossa Tribo, da fotógrafa Rosa Gauditano; projeto de educação esportiva Virada Esportiva, projeto de apresentação cultural com os Praiás, de saúde e de ampliação do atendimento à comunidade Pankararu; vídeo do Prêmio Culturas Indígenas e do PROAC São Paulo (ver os filmes *Promessa Pankararu* e *São Paulo: a terceira margem Pankararu*).

Além desses projetos em andamento, existia a participação da SOS-CIP nos encontros realizados pela ONG FICAS⁵¹ junto às instituições sociais que atuavam na comunidade da Favela do Real Parque. Num exercício proposto pela equipe do FICAS, a SOS-CIP produziu um pequeno documento sobre a sua história e um pequeno projeto para incrementar sua atuação junto à comunidade Pankararu. No tópico “Caracterização da organização” está o histórico da SOS-CIP:

A Associação Indígena SOS Comunitária Indígena Pankararu, também conhecida como “SOS Pankararu”, criada em 24 de novembro de 1994, é uma instituição de interesse público, sem fins lucrativos, para amparo e assistência material, alimentar, educacional, saúde, cultural, recreativa e esportiva a seus membros e comunidade.

A organização “SOS Pankararu”, nasceu para dar visibilidade e buscar seus direitos comunitários diante de setores públicos/privados que não queriam reconhecer a comunidade fora de sua aldeia de origem.

[...]

Ao longo da nossa trajetória, foram muitas as conquistas e desafios vivenciados e ultrapassados, entre eles, o reconhecimento da FUNAI/SP, em meados de 1997, no que diz respeito aos aspectos jurídico-legais (registro de nascimento indígena, reconhecimento da instituição e membros comunitários), além de auxílios educacionais para alunos indígenas no ensino superior (Projeto Pindorama/PUC-SP), iniciado em 2002.

Outra grande conquista da organização, iniciada em 2000, é a relação de parceria com a FUNASA, sendo reconhecida a primeira comunidade Indígena em São Paulo fora de sua aldeia de origem. Em 2004, inicia as primeiras AIS – Agentes Indígenas de Saúde, amparando as demandas familiares referentes aos aspectos da saúde.

A partir da iniciativa da organização “SOS Pankararu” e em virtude das ações articuladas entre o Ministério Público, FUNASA, Secretaria Municipal de Saúde, Comunidade Indígena Guarani, Ambulatório do Índio/UNIFESP, em 2006 a comunidade conquista uma equipe completa de saúde indígena (médico, enfermeiros/auxiliares e AIS) para atendimento de saúde específico aos Pankararu.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.ficas.org.br/>>.

Para dar e proporcionar o fortalecimento das famílias Pankararu e melhoria da qualidade de vida, mediante o desenvolvimento intra-familiares e das famílias em diferentes contextos sociais.

Com relação a sua “missão”, a SOS-CIP tinha como meta

[...] fortalecer e revitalizar a comunidade Indígena Pankararu dentro dos contextos sociais, garantindo a cultura tradicional entre os indígenas e não-indígenas por meio dos projetos nas áreas sociais e educacionais. Fortalecer a preservação da cultura tradicional mesmo fora da aldeia de origem. Apresentações culturais e documentação.

Como os seus pontos fortes, foram destacados:

[...] ponto de escuta para a comunidade Indígena, em especial a Pankararu; intermediação nas demandas sociais de direitos e de saúde, perante os órgãos públicos; oficializar manifestações culturais na comunidade para a sociedade em geral; facilitar a documentação de reconhecimento dos membros da comunidade em diferentes setores públicos/privados.

Com relação ao “papel na comunidade”, o texto dizia que ele se constituía em “[...] estabelecer-se como centro de referência de educação e cultura; ser um protagonista na reformulação de políticas públicas e direitos da legislação para indígenas na cidade”. Os desafios da SOS-CIP eram os de “[...] manter sempre ativa e viva na cidade o ritual religioso e cultura tradicional Indígena; integração entre os membros comunitários; luta pelos direitos e consolidação dos mesmos; integração entre comunidade Indígena e Sociedade Civil”. Com relação aos seus “valores”, eram destacados: “[...] manter e garantir a continuidade dos conhecimentos e sabedoria da Cultural Tradicional Pankararu mesmo na cidade grande”. E os “sonhos” da SOS-CIP foram colocados como sendo os de “[...] consolidar como uma referência nacional em termos de documentação, organização e educação” e “[...] consolidar como um centro de referência em termos jurídicos e atribuições de Posto Indígena”.

O projeto proposto pela SOS-CIP se direcionava ao fortalecimento do projeto já iniciado de intervenção na escola de ensino fundamental que atendia à comunidade Pankararu e à da Favela do Real Parque. O projeto se justificava afirmando que “[...] não existe cultura sem história”, por isso pretendia mobilizar a comunidade escolar para constituir a

“[...] adequação das leis para o ensino sobre etnias e minorias, projeto de formação de educadores – espaços temáticos”. Para isso, pretendia tematizar as “[...] diferentes etnias, histórias e lendas, realidade de vida/região, o que é ser Indígena”. Seu objetivo geral era o de

Desmitificar e quebrar estereótipos sobre as etnias e minorias. Conscientizar professores e educadores da rede pública de ensino para ampliar o olhar sobre as etnias e minorias. Consciência diferenciada – aceitação/olhar. Reconhecimento e valorização das pessoas por meio da sua história de vida.

O público-alvo eram os “professores e educadores da rede pública de ensino”.

Seguem fotos de uma reunião da SOS-CIP:

Figuras 46 a 48 – Comunidade Pankararu



E a seguir encontram-se algumas fotos da eleição da SOS-CIP em 2009.

Figura 49 – O público Pankararu esperando a contagem de votos



Figura 50 – Dora e Maria do Rosário, que pleiteavam o cargo de presidente da SOS-CIP



Figura 51 – Mesários não indígenas



4.4 Direitos diferenciados na favela: saúde e educação

Do ponto de vista de um visitante não muito informado, os Pankararu não se distinguem do resto dos moradores da Favela do Real Parque por nenhum sinal fenotípico, linguístico, de moradia ou vestuário, de modo que, se você perguntar a qualquer morador não indígena o que os diferencia dos Pankararu, possivelmente a primeira resposta não será a “cultura deles”, mas sim um sonoro “eles têm mais direitos que nós”. De fato, os Pankararu do Real Parque conseguiram garantir junto ao poder público alguns direitos e ingresso em algumas políticas públicas e também serviços de entidades privadas. Certamente, a grande diferença se faz na área da saúde e da educação.

Saúde

Os Pankararu em São Paulo costumam dizer que “se tem alguma coisa que realmente se pode dizer que em São Paulo é melhor que na aldeia é na área da saúde”. Depois das conquistas nessa área em São Paulo, muitos Pankararu de Pernambuco vêm à capital paulista apenas para realizar procedimentos médicos que não são disponibilizados no Nordeste por barreiras burocráticas que tornam o tempo de espera muito longo, pela falta de encaminhamento adequado ou de recursos da FUNASA na região ou quando alguns procedimentos médicos são mais complexos e caros e, por isso, são apenas encontrados em São Paulo. Mas a ida a São Paulo para tratamento médico também inclui procedimentos mais simples e básicos que faltam ou são prestados com muita lentidão em Pernambuco, entre eles a confecção de óculos ou simplesmente exames de rotina e outros tipos de acompanhamento médico, realizados por meio da Casa de Saúde Indígena (CASAI) e pelo Ambulatório Indígena do Hospital São Paulo, por meio do Projeto Xingu.⁵²

Após o reconhecimento por parte da FUNAI dos Pankararu do Real Parque enquanto uma população indígena migrante, portanto, “desaldeada”, a FUNASA, por meio do CORE-SP e em parceria com a SOS Pankararu, realizou um censo a fim de permitir um cadastro da população Pankararu que seria atendida pela Instituição, incluindo aí os cônjuges não indígenas. Entre os benefícios que os Pankararu de São Paulo conseguiram estão um veículo (Kombi) com um motorista da comunidade (Sebastião Marcionilo Gomes) para o transporte dos Pankararu para atendimento em hospitais da cidade e uma equipe de duas indígenas trabalhando como Agentes Indígenas de Saúde no Programa Saúde da Família (PSF), da Unidade Básica de Saúde (UBS) do Real Parque. Esse projeto é uma parceria entre a Secretaria Municipal de Saúde de São Paulo e a FUNASA. A CASAI vem servindo também aos Pankararu em São Paulo, assim como a FUNASA, com a disponibilidade do serviço de farmácia, confecção de óculos e prótese dentária.

Embora o PSF tenha por norma atender a uma região delimitada, normalmente um bairro, no caso do PSF indígena, “[...] trata-se de

⁵² O “Ambulatório do Índio” faz parte do Hospital São Paulo (localizado na vila Clementina, zona sul da cidade) e existe desde 1965. O Hospital São Paulo pertence à Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e, desde 1965, mantém convênio com o governo federal na prestação de atendimento médico no Parque do Xingu e hoje também a todos os outros indígenas que chegam pela CASAI ou aos que chegam pela FUNASA, que moram em São Paulo, tal como os Pankararu.

um programa que visa atender toda população Pankararu que vive na cidade de São Paulo, não apenas no Real Parque” (LOPES, 2009, p. 3). Essa equipe de AIS trabalha tanto no atendimento direto na UBS, como também em visitas aos domicílios dos indígenas. Em 2004, o atendimento era realizado por duas AISs indicadas pela comunidade Pankararu em reunião formal na SOS Pankararu. O papel dessas AISs era o de

[...] intermediação, encaminhamento e indicação dos Pankararu do Real Parque para os locais de atendimento médico a esta população. A partir de 2006, uma dessas agentes passou a ficar alojada na antiga UBS Real Parque para facilitar a identificação e atendimento da população indígena local. (LOPES, 2009, p. 11).

A Equipe de Saúde da Família que atende aos Pankararu no Real Parque é formada por um médico, uma enfermeira, uma auxiliar de enfermagem e duas auxiliares de enfermagem indígenas (LOPES, 2009, p. 4). Não é mera coincidência que uma das AISs seja hoje a vice-presidente da SOS Pankararu e seja, talvez mais importante que o posto na Associação, considerada a “pajé” dos Pankararu que estão em São Paulo (esse ponto será pormenorizado mais adiante, quando eu discutirei o complexo terapêutico Pankararu em São Paulo).

Embora esse atendimento todo seja uma conquista para os Pankararu, existem muitos problemas. Nesse sentido, é curioso notar que a equipe do PSF que foi construída para trabalhar no Real Parque e, portanto, junto aos Pankararu “[...] não sabia que seu trabalho seria com uma população específica” (LOPES, 2009, p. 4). Como escreveu Lopes (2009, p. 4-5), “[...] cabe dizer que na realização de meu trabalho de campo na UBS Real Parque, não encontrei nenhum dos integrantes da equipe, além da representante Pankararu”.

Eu participei de uma reunião do PSF que trabalhava com os Pankararu e da qual, por pedido da Dora junto à médica da equipe, eu faria o registro em vídeo. A médica aceitou que o registro fosse feito, mas pediu que seu rosto não fosse mostrado. Nessa reunião, além de várias questões pontuais, um dos temas debatido foi a participação da equipe médica nas atividades da SOS-CIP, colocando-se para essa equipe o papel que ela deveria assumir nos projetos da Associação. A questão de fundo demandava dessa equipe o esforço de fazer um trabalho voluntário junto à comunidade Pankararu no horário após o expediente, posição que foi assumida pela equipe, mas não sem alguns

questionamentos. O objetivo da diretoria da SOS-CIP era sensibilizar essa equipe médica e apresentar o cotidiano dos Pankararu a fim de que o aspecto cultural dos Pankararu fosse mais evidente para essa equipe e, assim, pudesse ser incorporado na atuação dela.

Desse modo, devo concordar com Lopes (2009, p. 9) que

[...] a questão que surge entre os Pankararu de como incorporar suas práticas tradicionais de cura em um ambiente que não os leva em conta e não está adaptado à pajelança, como a UBS, continua sem uma resposta definitiva e sem resolução aparente.

Assim, para além de uma atuação intercultural na saúde, os Pankararu do Real Parque usufruem de um atendimento, pelo menos, separado do restante da comunidade não indígena do Real Parque, por meio de uma equipe destacada para atendê-los, por enquanto, no padrão biomédico ocidental e pela política dos PSFs.

Educação

No campo da educação formal, o protagonismo da SOS-CIP também constituiu um grande centro de destaque e de valorização do indígena na cidade de São Paulo e no Brasil. Desde 2001, a PUC de São Paulo desenvolve o Projeto Pindorama, que abre seleção e concede bolsa integral a indígenas que passem em seu vestibular. Esse projeto veio a se constituir num espaço extremamente valorizado entre os indígenas em São Paulo e se reflete no Real Parque como um grande diferencial concedido aos indígenas e que os diferencia do resto da comunidade não indígena da favela. É como na escola e em outros momentos na comunidade da favela ouvir dizer que o que diferencia os Pankararu é porque eles podem ir para a universidade.

O Projeto Pindorama foi criado depois que a PUC e a Pastoral Indigenista foram procuradas por 35 indígenas que participavam do cursinho do Grêmio da Escola Politécnica da USP e demandavam dessas instituições “[...] alternativas de acesso à Universidade, em vista da condição econômica desfavorecida do grupo”.⁵³ Desse modo, uma equipe se juntou para organizar um projeto nesse sentido, a rede que se formou incluía como os principais protagonistas a Pastoral Indigenista (na pessoa de Benedito Prezias), as professoras da PUC-SP Ana Maria

⁵³ Disponível em: <<http://www.projetopindorama.com.br/>>.

Battaglin e Lúcia Helena Rangel, Hiparindi Toptiro (indígena Xavante estudante na PUC) e a SOS-CIP como entidade representando os indígenas em geral.

O Projeto Pindorama (em seu PDI⁵⁴ 2005 a 2009) tem por pressupostos

[...] a valorização da diversidade etnicocultural e a importância da contribuição das diferentes comunidades indígenas para a cultura brasileira. Seus objetivos são: a) consolidar o acesso e permanência de estudantes indígenas na universidade; b) garantir a qualificação profissional dos estudantes; c) contribuir para o reconhecimento da riqueza e importância das culturas indígenas para a nossa sociedade.

No *site* do Projeto Pindorama diz-se que “[...] inclusão universitária com excelência acadêmica foi um dos caminhos encontrados pela PUC-SP para dar força à continuidade e à expansão do patrimônio físico e cultural dos povos indígenas do Brasil”.

Nesse sentido, a PUC ainda fornece aos alunos indígenas um acompanhamento psicopedagógico e uma atenção direcionada com prestação de assessoria no desenvolvimento de projetos de pesquisa. Nesse quadro ainda são desenvolvidas junto com a pastoral indigenista na pessoa de Benedito Prezia reuniões mensais e confraternizações anuais com os alunos indígenas em que se procura construir um senso crítico sobre as questões indígenas atuais e se busca desenvolver no aluno o desejo de trabalhar em prol de suas comunidades a fim de valorizar socialmente o espaço de formação universitária.

Em parceria com o cursinho pré-vestibular da Poli, em que os indígenas fizeram gratuitamente preparação para o vestibular, na primeira chamada para o Projeto Pindorama, no ano de 2001, 28 candidatos se inscreveram, principalmente Pankararu, mas também Guarani e Xavante. Em janeiro de 2002, matricularam-se na PUC 26 estudantes dos povos citados anteriormente, sendo quase todos Pankararu residentes em São Paulo (22 Pankararu, 3 Guarani e 1 Xavante). Em 2002, o número de alunos indígenas inscritos no vestibular da PUC subiu para 32 (Pankararu, Ticuna e Xavante), sendo apenas 16 aprovados. Em 2003, o número de candidatos subiu para 44 (Guarani, Kaingang, Krenak, Pankararu e Xavante). O PDI (2005 a 2009) ainda informa que, dos 50 alunos indígenas matriculados (2009), “[...] 33 têm

⁵⁴ Plano de Desenvolvimento Institucional.

apresentado bom desempenho acadêmico e alguns desempenho acima da média, inclusive, 6 em projetos de iniciação científica”. Assim, desde 2001, 74 indígenas de 12 etnias frequentaram um curso universitário na PUC por meio do Projeto Pindorama.

Como deixa claro o texto de seu *site*, o Projeto Pindorama se propõe a ser algo além do que garantir educação superior a uma parte da comunidade indígena de São Paulo e do Brasil, seus objetivos são mais amplos e envolvem a construção de visibilidade social e capital simbólico para essa população.

[...] a ideia de incluí-los na formação universitária também visa sensibilizar a sociedade para a diversidade e a interdependência, o fortalecimento das tradições indígenas, a possibilidade de uma convivência social em que os diferentes sejam respeitados e o apoio à luta indígena no país. O Pindorama quer aliar formação de rigor acadêmico e reconhecimento do significado do saber indígena e de sua visão de mundo.

É assim que, como afirmaram os coordenadores do Projeto Pindorama, “[...] em paralelo ao desenvolvimento acadêmico, vários estudantes tornaram-se mais ativos no movimento indígena”.

O programa funciona da seguinte maneira:

O *Programa Pindorama* está aberto a qualquer indígena, residente na cidade de São Paulo ou na grande São Paulo, e que se enquadre no perfil de aluno carente, cumprindo as exigências da PUC. Os indígenas concorrerão entre si, sendo contemplados com bolsa integral os 12 primeiros colocados no vestibular [termos do formulário de inscrição].

Faz-se uma pré-inscrição na Pastoral Universitária e deve-se “[...] providenciar uma carta de sua comunidade de origem, comprovando sua ligação com seu povo, elaborada pela liderança responsável, por uma associação legitimamente constituída ou pela FUNAI”. Antes mesmo de se inscrever, o candidato tem uma reunião de preparação com orientações sobre o Projeto Pindorama (critérios, exigências, sistemática do vestibular e cursos da PUC), esse momento serve também de prévia para o contato pessoal e próximo que é uma das dinâmicas exigidas aos bolsistas do projeto. É assim que, dessa forma, em 2009, como não pode ser agendada essa reunião preparatória, o formulário de inscrição do projeto dizia: “[...] não serão aceitas inscrições pela internet para evitar problemas que já ocorreram e também pelo fato de ser necessário este

contato pessoal com os candidatos, pois neste ano não haverá reunião do Pindorama antes do vestibular”.

Após realizar a prova do vestibular da PUC (a mesma prova que os demais candidatos não indígenas), os 12 primeiros indígenas aprovados recebem bolsa de estudos integral (e a FUNAI apoiava o estudante com uma verba de R\$ 100,00, reduzida posteriormente para R\$ 75,00). Para formalizar seu ingresso na Instituição e matricular-se, o aluno deveria pagar uma taxa de matrícula que é igual ao valor da primeira mensalidade: “[...] a PUC tem possibilitado que este pagamento seja feito em duas parcelas, sendo a primeira, no ato da matrícula, e a segunda, com cheque pré-datado para 30 dias. Lembrar que este valor costuma ser alto, como são as mensalidades da PUC”⁵⁵.

Benedito Prezias escreveu um artigo na revista *Porantim*, em 2007 (com o trecho de texto destacado), “*Projeto traz à tona o debate sobre a relação dos estudantes com seus povos e os desafios da inserção no mundo do trabalho não indígena*”. Nesse artigo ele tematizava a formatura dos 15 primeiros indígenas do Projeto Pindorama, ocorrida no dia 14 de dezembro de 2007 (nove formandos da primeira turma e sete da segunda):

[...] um dos objetivos do projeto, além da capacitação profissional, é contribuir para a formação cidadã dos alunos e para o fortalecimento de seu reconhecimento como membro de um grupo étnico, pois muitos estavam distantes de suas comunidades de origem.

Ele lembrava que, para construir a ponte entre o saber acadêmico e um projeto de vida solidário com as questões das comunidades indígenas, no projeto “[...] mensalmente há uma reunião, da qual todos devem participar, e, uma vez ao ano, é realizado um encontro de dois dias, para convivência e estudo” (PREZIAS, 2007).

Dentro dos exemplos elencados pelo autor, destaco o caso de duas lideranças Pankararu em São Paulo:

Regiane Aparecida da Silva, Pankararu, cursa o quarto ano de direito e quer especializar-se em direitos humanos para atuar na defesa dos povos indígenas, já que os problemas deles são grandes, não só em Pernambuco, de onde veio e onde as terras estão invadidas por posseiros, mas também em São Paulo, onde

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.projetopindorama.com.br/>>.

os Pankararu – quase 1.500 pessoas –, vivem na grande maioria em favelas. “O importante é que a instrução recebida servirá para auxiliar no processo de emancipação de nossos povos, marginalizados há tantos séculos” diz Edcarlos Nascimento, “não queremos ser gerentes de bancos, de multinacionais [...] Buscamos apenas nossos direitos enquanto indígenas, e o estudo é fundamental para nos prepararmos e conquistarmos nossos objetivos, com uma visão crítica e construtiva”. (PREZIA, 2007).

O próprio Edcarlos Nascimento, citado anteriormente, escreveu⁵⁶ sobre o encontro anual do grupo de alunos do Projeto Pindorama, que em 2008 ocorreu no dia 31 de agosto no Sítio dos Anjos, na cidade de São Lourenço (interior de São Paulo). Com o título de “A força jovem conquistando seu espaço na sociedade”, Nascimento escreveu que esse encontro se tratava de um espaço de

[...] socialização das estratégias de luta de nossos alunos universitários. [...] Não podemos deixar que os objetivos do Projeto Pindorama caiam, pois visamos aumentar a sensibilidade para a diversidade e para a interdependência entre as várias culturas, visando uma convivência e um respeito mútuo, abrir caminhos para a concretização de uma sociedade pluriétnica, pluricultural e mais igualitária. (NASCIMENTO, 2008).

O discurso é sempre o comunitário: “[...] se Deus quiser vamos colocar mais indígenas em outros cursos na universidade. Só assim vamos ter parentes formados lutando por nós todos”; e passa, então, a citar algumas lideranças formadas na PUC e extremamente atuantes nas causas indígenas, tanto nas aldeias quanto na cidade de São Paulo, como

Edcarlos, Pankararu, Assistente Social, apoiador do projeto e da comunidade de São Paulo; Henrique Ubiratã, Pankararu, enfermeiro, trabalha na aldeia Pankararu do Brejo dos Padres (PE); Luís Antônio, Pankararu, trabalha como professor na aldeia do povo Kaimbé (BA); Cátia Pereira, Guarani Mbyá, trabalha como professora na aldeia Guarani do Pico do Jaraguá (São Paulo); Maria das Dores (Dora), Pankararu, trabalha como educadora na Casa do Índio (CASAI), em São Paulo. (NASCIMENTO, 2008).

⁵⁶ Disponível em: <www.indiosonline.org.br/.../edPankararu/Pag.jpg>.

4.5 Da cultura política à política cultural

Dora foi uma das alunas concluintes dessa primeira turma (2002) do Projeto Pindorama. No dia 4 de janeiro de 2007, recebi pela lista da ANAIND um *e-mail* encaminhado pela antropóloga Vanessa Caldeira, que trabalha com a Dora na CASAI, com a matéria do *site* Terra do dia 15 de dezembro de 2006, com o título “Índios celebram diploma universitário com ritual em SP”⁵⁷ e uma foto da Dora acompanhada de um Praiá. O texto redigido pela redação do *site*/portal Terra dizia o seguinte:

Quinze alunos indígenas das etnias Guarani e Pankararu receberam ontem o diploma de conclusão de curso superior pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Representantes de diversos povos acompanharam a cerimônia e apresentaram rituais indígenas. Crianças Guaranis cantaram músicas de seu povo e os Pankararu encerraram o evento com um ritual. [...] Vindos de diferentes cursos, como Letras, Tecnologias e Mídias Digitais, Serviço Social, Pedagogia, Enfermagem, Contabilidade, Direito, Administração e Economia, a expectativa dos índios é retribuir às comunidades o conhecimento adquirido na universidade.

Para a festa de encerramento, os Pankararu trouxeram os Praiás para fazerem uma apresentação na própria PUC. No prédio tiveram uma sala reservada para se trocarem e vestirem os Praiás e, como de costume, também usaram esse espaço para se prepararem, tal como um *poró* (local onde fumam tabaco preparado com ervas e defumam os Praiás, ver no capítulo seguinte e nos demais mais detalhes dessa fase da “apresentação”). Nesse dia a Dona Lídia (agente de saúde Pankararu e “pajé” no Real Parque, atual vice-presidente da SOS-CIP) também estava presente, além de Bino, que coordenou a “apresentação” e foi o cantador principal.

Nessa ocasião, a SOS-CIP realizou um “ritual” de agradecimento pela vitória dos alunos Pankararu. Do ponto de vista dos não indígenas, menos informados, foi realizada uma simulação de um ritual indígena Pankararu. E isso porque o “ritual” que se vê no texto da matéria não apresenta o ritual propriamente que foi realizado no *poro* improvisado, esse sim um *ato* ritual que tornou possível a apresentação dos Praiás, esse momento mais secreto, feito a portas fechadas e com a presença apenas

⁵⁷ Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/educacao/noticias/2006/12/15/001.htm>>.

do cantador (Bino) e dos dançadores, sendo franqueada a entrada apenas a outros membros masculinos dos Pankararu. Os Guarani fizeram sua usual apresentação com um coro de crianças cantando na língua Guarani.

Como demonstram as fotos que foram colocadas no *site* do Projeto Pindorama⁵⁸ na época, vê-se que a presença dos Praiás aparentemente foi mais significativa imageticamente do que os outros momentos do evento.

Figuras 52 a 55 – Formandos indígenas na PUC-SP



Na época em que recebi a notícia da formatura da Dora, as imagens veiculadas pela administração da PUC me chamaram bastante a atenção, já que a presença dos Praiás fora da área indígena e ainda mais num local como a PUC de São Paulo, no meio de tanta gente, num espaço escolar, era algo muito incomum para mim, acostumado a ler sobre a ortodoxia dos Pankararu em Pernambuco com relação aos Praiás. Encontrar os Praiás, o toré, em plena São Paulo, me pareceu algo muito diferente. Como seria gestada a legitimidade de tal apresentação ou de tal ritual?

No Brejo dos Padres é comum que os Praiás se apresentem em eventos de formatura de alunos como forma de agradecimento aos

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.projetopindorama.com.br/>>.

Encantados pela força e pela ajuda, tal como se vê nessa fotografia publicada no *site* do ISA.⁵⁹ O título da foto diz: “Apresentação do Toré em frente ao grupo escolar do Brejo dos Padres, no dia do encerramento do curso de qualificação de professoras indígenas, organizado pelo Centro de Cultura Luis Freire. Foto: José Maurício Arruti, 2000.”

Figura 56 – Praiás no Brejo dos Padres



Figura 57 – Praiás na PUC-SP



É possível, portanto, comparar as duas fotos e ver que não há propriamente uma grande diferença entre os dois eventos, são comemorações de formatura de alunos, mas a grande diferença, e que pude perceber ao longo da pesquisa, é o fato de o público ser diferente. Na primeira, o evento é realizado em frente ao grupo escolar do Brejo dos Padres, ou seja, na própria aldeia dos Pankararu, local que, segundo os preceitos rituais mais ortodoxos, é o único adequado para que os Praiás possam se apresentar em público, já que a presença dos Praiás fora da área indígena não é aconselhável, segundo os mais ortodoxos. Assim, a questão da presença dos Praiás na formatura dos alunos da PUC deixa claro, conforme pude apurar ao longo do trabalho de campo, que os Praiás nessa ocasião foram algo mais que o reconhecimento dos Pankararu pelo auxílio recebido dessas entidades, foi também a demonstração para o público da PUC de que aqueles formandos eram realmente diferentes, eram, como deixou claro a presença das máscaras e da apresentação do ritual, indígenas.

Tematizei aqui como a *cultura política* dos Pankararu em São Paulo apresentada anteriormente permitiu a constituição de uma entidade representativa da comunidade, a SOS-CIP. Essa entidade vem desde 1994 promovendo um diálogo com o poder público e a sociedade civil na constituição de políticas públicas e de projetos

⁵⁹ Disponível em: <http://img.socioambiental.org/v/publico/Pankararu/Pankararu_9.jpg.html>.

que atendam a demandas dos Pankararu em São Paulo e no resto do Brasil, servindo assim como ponto de apoio e de referência a outros povos indígenas em São Paulo e em outras grandes cidades brasileiras na constituição de parcerias e de projetos sociais para a população indígena nos centros urbanos.

No caso dos Pankararu, essa *cultura política* esteve ligada à emergência de uma tradição indígena como um sinal diacrítico nas arenas de São Paulo: a *dança dos Praiás*. Essas arenas se constituíram em locais em que os Pankararu passaram a ser convidados ou a promover, por conta própria, “apresentações” de suas tradições indígenas. A *dança dos Praiás* foi gerada nesse contexto de grande visibilidade da comunidade Pankararu do Real Parque, momento em que as demandas do grupo se encontravam com as demandas dessas arenas por legitimidade e autenticidade do grupo como indígena. De modo a reforçar sua distintividade étnica em tais ocasiões, incrementar o volume de convites para nelas se apresentarem e como forma de instituir uma apresentação convincente, a SOS-CIP se articula na constituição de uma tradição indígena específica para se apresentar nessas ocasiões, a *dança dos Praiás*.

Da *cultura política* à *política cultural*, não existiu um intervalo de tempo. Extremamente paralelas, tais conjuntos sempre estiveram em intensa relação e se constituíram mutuamente. Desse modo, foi no contexto de incremento de uma *cultura política* dos Pankararu do Real Parque que uma *política cultural* passou a existir. Como dito no Capítulo 2, o preconceito de autenticidade veio ao encontro dos Pankararu à medida que o grupo reivindicava e assumia espaço nas arenas de São Paulo. É, portanto, como parte de uma *cultura política* e de uma *política cultural* que um elemento significativo da cultura material Pankararu, cuja genealogia descrevi no capítulo anterior, emerge no seio do grupo em São Paulo.

Mecanismo de autoimagem e de valorização étnica, a *dança dos Praiás* é também fruto da “tomada de consciência do arbitrário”, como me referi à luta do grupo contra o preconceito nos termos de Bourdieu (1998). Essa *cultura política* que instituiu uma *política cultural*, cuja performance da “apresentação” da *dança dos Praiás* é o maior exemplo, é o que denomino de *ato político*.

No capítulo anterior remeti o contexto da “apresentação” da *dança dos Praiás* em São Paulo a uma genealogia de sua imagética por meio do recurso à história do Brasil, enfocando os anos 1930 como símbolo da constituição institucional da questão do patrimônio

cultural brasileiro, momento em que a “dança dos Praiás” é *capturada* pelos dispositivos disciplinares da museologia, da etnografia e de outros. Proponho agora um percurso pelo contexto de gênese dessa “apresentação”, a partir do que denomino de *cultura política e política cultural* dos Pankararu da SOS-CIP.

Fazendo um uso mais livre de uma categoria importante na antropologia, eu diria que a natureza da “dança dos Praiás” é a de produzir um “encantamento”, um “feitiço”, um “fetiche”. A palavra “fetiche” vem do francês *fétiche*, que, por sua vez, é um empréstimo do português “feitiço”, cuja origem é o latim *facticius*: “artificial, fictício”.

A palavra “fetiche” normalmente é associada a um objeto material ao qual se atribuem poderes mágicos ou sobrenaturais, positivos ou negativos. Inicialmente, esse conceito foi usado pelos portugueses para referir-se aos objetos empregados nos cultos religiosos dos negros da África Ocidental. Já a palavra “feitiço” é um adjetivo que significa fingido ou falso, também funciona como um substantivo significando algo feito por feitiçaria ou arte mágica, uma droga ou filtro de feiticeiros, ou ainda, amuleto, encantamento, benzedura. A palavra “encantar” (do latim *incantare*) é um verbo que significa o ato de lançar encantamento ou magia sobre alguém, enfeitiçar alguém, ou ainda, transformar alguém em outro ser por artes mágicas; maravilhar ou seduzir.

Karl Marx usa a noção de feitiço ou, para outros tradutores, fetiche para explicar o fato de que a produção material na sociedade capitalista não revela ao consumidor a estrutura de sua produção, invisibilizando assim o trabalho humano e social necessário à fabricação desses produtos e invisibilizando também a “mais-valia”, ou seja, o trabalho social que o monopolista dos meios de produção retira para si e agrega ao seu próprio capital que, de forma circular, será usado na captação de “mais-valia”, com a consequente aquisição de outros estratos monopolísticos de produção. Desse modo, toda mercadoria carrega em si essa expropriação do trabalho social, mas os traços de tal expropriação não são visíveis pela sua natureza; a mercadoria é um fetiche e seu feitiço é aparecer como algo dado, natural, tornando assim invisíveis as condições de sua própria produção.

Desse modo, de forma a não se deixar “iludir” pelo encantamento, feitiço ou fetiche, é necessário traçar o trabalho social que produziu a *dança dos Praiás* na comunidade Pankararu em São Paulo, recuperando assim a dupla tarefa de entender os mecanismos de ilusão do fetiche, tal como se produz para a audiência das apresentações da performance da

“dança dos Praiás”, ao mesmo tempo que se deve correlacionar tal evento aos motivos nativos, presentes nesse trabalho social, que invocam um complexo político e religioso sem o qual o trabalho social sobre o Praiá não pode ser verificado.

Assim, trata-se de dois movimentos: a) deixar-se encantar pelo Praiá, ou seja, tornar relevante o fato de que o Praiá está contido em um complexo ritual no qual o *encantado*, uma entidade espiritual, é o centro de toda uma ritualística por meio de alguns “cultos de Jurema”; e b) compreender o feitiço que ele gera, cuja consequência é invisibilizar o trabalho do complexo político que o contém. Estar assim tanto “dentro” quanto “fora” do Praiá, “entre”, pois somente pelo limite entre o *feitiço* e o *encanto* do exótico que o exótico pode deixar de sê-lo e tornar-se outra coisa, ou coisas, no caso aqui, procuro apresentá-lo como um espaço de agenciamentos sociais, lugar em que posso, no momento, capturá-lo como um complexo social, entre a política e os ritos sagrados Pankararu, na cidade de São Paulo.

Etnografia crítica e trabalho de antifetichista? Como escreveu Bruno Latour (2002), devemos relativizar a noção de fetiche, já que toda descoberta científica não deixa de ser também uma invenção e, reciprocamente, toda invenção é também uma descoberta. É dessa maneira que os fatos científicos não deixam de ser também ficções, e vice-versa. Como escreveu Latour (2002, p. 26):

[...] assim que o antifetichista desvenda a ineficácia do ídolo, ele mergulha, na verdade, em uma contradição da qual não sai mais. No momento em que quer que o fetiche não seja nada, eis que o mesmo começa a agir e a deslocar tudo. Ele é capaz, em particular, de inverter a origem da força. Melhor ainda, já que, segundo os antifetichistas, o efeito do fetiche só tem eficácia se seu fabricante ignorar a origem do mesmo, ele deve ser capaz de dissimular totalmente a sua fabricação. Graças ao fetiche, com um só golpe de condão, seu fabricante pode se metamorfosear de manipulador cínico em enganador de boa fé. Assim, ainda que o fetiche não seja *nada* senão aquilo que o homem faz dele, ele *acrescenta*, contudo, alguma coisa: ele *inverte* a origem da ação, ele *dissimula* o trabalho humano de manipulação, ele *transforma* o criador em criatura.

As diferenças, de fato, não existem para serem “[...] respeitadas, ignoradas ou subsumidas”, mas sim “[...] para servirem de isca aos sentimentos, de alimento para o pensamento” (LATOUR, 2002, p. 106).

Stuart Hall (2008, p. 43) escreveu que a cultura não é apenas “[...] uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”. Desse modo, a gênese inédita da *dança dos Praiás* em São Paulo, como demonstrarei no próximo capítulo, só pode ser mantida à custa de uma *política cultural* ortodoxa na qual o *ato político* de “levantar” os Praiás atualiza, pelo que denomino de *ato ritual*, um complexo ritualístico e cerimonial, o complexo da Jurema.

Capítulo 5

Ato ritual: o encanto do exótico

O toré, se poesia ou brincadeira, é também trabalho ligado à realização da práxis que engendra, *no ato* da alimentação espiritual do povo, o próprio povo.

Grünewald

5.1 O complexo ritual: a “dança dos Praiás” como um culto de Jurema

Neste capítulo trato de contextualizar a *dança dos Praiás* a partir de sua cosmologia e ritualística, de modo a tornar evidente que a emergência dessa performance em São Paulo se constituiu numa atualização heterodoxa de um sistema ritual muito complexo, analiticamente definido como o *complexo da Jurema*. Apresento aqui o contexto da *dança dos Praiás* entre dois tipos diferentes de performances dessa *dança*: a) a performance da *dança dos Praiás* nos *terreiros* Pankararu nas aldeias em Pernambuco; e b) a performance da *dança dos Praiás* nas “apresentações” em São Paulo. Defendo que, embora essa performance surja de maneira heterodoxa entre os Pankararu em São Paulo, ela acaba atualizando o complexo ritual Pankararu, que “contém” o Praiá, ou seja, essa performance em São Paulo, através do que denomino de *ato ritual*, legitima o *ato político* de emergência dos Praiás como política cultural da SOS-CIP.

No capítulo anterior me referi ao trabalho social que constituiu a *dança dos Praiás* em São Paulo como um dos traços da cultura

política dos Pankararu da SOS-CIP, que, como uma política cultural, constituiu o feitiço do exótico, ou seja, a invisibilização do trabalho social (cultura política e política cultural) que compõe a performance. Neste capítulo trato de descrever outro tipo de trabalho social que cria outra invisibilidade, o trabalho social sobre um complexo ritual. Aqui já não se trata propriamente de uma invisibilidade desse trabalho social a partir do feitiço do exótico, mas sim a partir de um encantamento.

Como diz Gell (1998), o encantamento do objeto de arte, aqui da performance como imagem ideal do “índio”, cria a circularidade da imagem em detrimento de suas outras características, ou seja, o “fora”, a imagem, invisibiliza o “dentro”, o *ato político* e o *ato ritual*. Aqui o feitiço (fetiche) é substituído pela noção de encantamento, já que essa tem maior ganho analítico. Desse modo, o encantamento sugerido aqui tem duas acepções: a) do ponto de vista nativo, pois é o *encantado* a entidade espiritual que dá “vida” à peça do Praiá e, portanto, é o personagem principal da *dança do Praiá*; e b) do ponto de vista analítico, pois a *dança dos Praiás* produz um encantamento na audiência das arenas de São Paulo, compondo um complexo imagético e simbólico que invisibiliza o trabalho social, o qual produziu a emergência dessa performance na cidade paulista.

Apresento a seguir uma pequena síntese do complexo ritualístico no qual a *dança dos Praiás* se insere no quadro da etnologia dos indígenas do Nordeste brasileiro. O principal elemento-personagem “cultural” do complexo ritualístico dos povos indígenas do Nordeste é o toré. O toré é uma performance estético-político-religiosa que aparece no quadro da antropologia brasileira dentro do campo da etnologia dos povos indígenas do Nordeste brasileiro. O tópico teórico para o entendimento da abrangência e contemporaneidade dessa performance foi definido por Oliveira (1999a, 1999b), que, a partir da sistematização dos processos definidos de *territorialização* (1999b) e de *indianidade* (1988) (ver Capítulo 2), permitiu entender a presença atualmente hegemônica do toré entre os povos indígenas do Nordeste nos seus processos de reorganização social.

Como já foi dito no Capítulo 2, a maioria dos povos indígenas do Nordeste eram “[...] sociedades que passavam por camponesas e, diante da existência de um campo para suas aparições, assumiram publicamente suas identidades étnicas, reivindicando seus direitos assegurados pela União” (GRÜNEWALD, 2005, p. 28). Portanto, foi nesse contexto que cada comunidade indígena do Nordeste, dentro de um processo social específico de *territorialização*, produziu seu singular

“regime de índio”, “[...] recriando seu patrimônio étnico a partir de situações de *territorialização* que já os extraía de uma posição de contato cultural complexa e intensa” (GRÜNEWALD, 2005, p. 28).⁶⁰

O toré, em si, é um termo plurissemântico, já que a ele se referem tradições as mais diferentes entre si (indígena, negra, rural, urbana, antiga, moderna e tantas outras), mas essa inconstância ou irregularidade do termo “[...] não invalida, todavia, uma tentativa de aprofundamento em aspectos de sua existência” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18). Procurando por uma etimologia do termo, Grünewald (2005) reconhece que, de antemão, “[...] não se sabe exatamente da origem do termo”, já que o termo “toré” é insuficientemente apreendido tanto “pelo lado da cultura material” quanto “em termos lingüísticos”. Em princípio, “[...] da mesma forma que Lima (1946) percebe *Jurema* como um termo tupi de utilização recente, Pinto (1956) também apreende *toré* como um empréstimo do tupi e significando tanto uma flauta quanto uma dança” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18).

Reesink (2000 apud GRÜNEWALD, 2005, p. 18)

[...] sugere uma possível associação feita deste termo pelos missionários às danças dos povos não Tupi do interior do Nordeste pelo emprego da língua geral. [...] A utilização do termo toré seria uma “alternativa conveniente para as partes do *Ouricuri*,⁶¹ ao evitar a utilização dos termos rituais corretos” (REESINK, 2000, p. 364), pois seria neste espaço ritual secreto e de acesso exclusivo dos índios iniciados que uma continuidade identitária se consolidaria, pelo meio semântico do emprego de “vocábulos secretos, aqueles que designam objetos, atos entidades e atores rituais”. Tudo isso reforçaria a hipótese de que “o ritual constitui a melhor instância de configuração de uma continuidade com a cultural ‘original’”.

Grünewald acredita, entretanto, que existe uma “[...] inacessibilidade a essa ‘cultura original’ por ausência de narrativas que façam referência explícita ao toré em séculos passados”; entretanto, é possível através de “[...] registros históricos sobre os rituais indígenas no

⁶⁰ Como procura demonstrar Grünewald (2005, p. 18), “Se um inspetor do SPI teve papel importante ao declarar que o toré era a ‘conscientização de ser índio’ e que para ser índio no Nordeste era necessário ser portador dessa tradição (cf. GRÜNEWALD, 1993, 1997, 1999), não se pode atribuir a essa exigência, da qual não temos notícias de sua generalidade, a recorrência do toré entre praticamente todos os grupos nordestinos”.

⁶¹ Ritual dos Fulni-ô (PE).

interior do Nordeste [...] realçar embates ou sínteses culturais do período colonial”, permitindo assim entender a “[...] descontinuidade dos rituais indígenas e talvez de práticas precursoras do toré” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18). Desse modo, o autor dialoga metodologicamente com Cristina Pompa (2003), que,

[...] debruçando-se em determinado momento sobre a relação da catequese com a religiosidade dos nativos do interior do Nordeste, pode lançar alguma luz sobre a figura, hoje ressaltada numa memória construída ritualmente dos “bravios”: os ancestrais dos atuais índios do Nordeste. (GRÜNEWALD, 2005, p. 18).

Desse modo, Grünewald se utiliza da noção de *tradução* que encontra em Pompa (2003) e no tradutor, escritor e poeta concretista José Lino Grünewald, para quem traduzir “[...] configura uma forma de interpretação intuitiva, um palmilhar em torno de”. Como notou José Lino Grünewald, a partir do trabalho de Heidegger de o *Ser e o tempo* (*Sein und Zeit*), a questão principal do *ato de traduzir* “[...] estaria na forma e não nos conteúdos, pois ‘traduzir, muitas vezes, conduz à traição semântica de super-estrutura, para que se propicie a infra-estrutura do original’” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18)”. Desse modo, é possível chegar

[...] à forma (ao código) de leitura que os índios do Nordeste estão construindo hoje sobre suas origens, sua ontologia. Se os *bravios* vêm passando o toré para os índios do Nordeste durante transes mediúnicos, esta tradução, como na literatura, deve ser pensada em termos da adequação formal dos signos à nova língua, ou, relativamente, ao novo conjunto de relações sociais e semânticas que cada um dos grupos indígenas do Nordeste se insere. (GRÜNEWALD, 2005, p. 18).

Assim, embora seja óbvio que os indígenas no Nordeste colonial tivessem rituais singulares, “[...] não há registro do termo toré à época da colonização; seja durante a época das missões ou do período do Diretório Pombalino”. Através do trabalho de Pompa (2003), Grünewald propõe pensar o toré como uma *tradução* que é parte de uma “relação inter-religiosa já no período colonial”, e isso porque foi característico da ação colonialista e catequética o “[...] hábito de se misturar nas aldeias índios de diferentes etnias, até criar, além de uma língua geral, uma ‘cultura geral’” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18). Assim, contemporaneamente, “[...]”

cada um desses conjuntos de índios acabou por reconstituir o sentido do mundo, sendo que a absorção dos símbolos cristãos foi fundamental para praticamente todos” (GRÜNEWALD, 2005, p. 18).

Desse modo, ainda segundo Pompa (2003, p. 415-416), esse contexto inter-religioso do colonialismo e da catequese nas aldeias do sertão nordestino

[...] deixou como herança um horizonte religioso inédito, que os índios carregaram consigo ao se misturar com o resto da população e ao construir, junto com esta, a “cultura cabocla”. Certamente, nas aldeias houve a imposição, frequentemente violenta, da religião católica, mas esta religião foi, também, uma recriação original dos indígenas, a partir de seus sistemas simbólicos e de suas práticas, muitas das quais, como vimos, acabaram por se impor aos próprios evangelizadores. Em suas práticas catequéticas, os missionários privilegiaram o penitencialismo exacerbado, no quadro de uma situação histórica em que a morte era a companheira do cotidiano. Foi a partir desta visão que os indígenas releeram seus mitos e seus rituais e os transformaram, incorporando e traduzindo a nova realidade.

Essa caracterização não é um traço “[...] distintiv[o] da religiosidade indígena, mas de uma religiosidade cabocla do sertão formada pela força das pregações itinerantes caracterizada por forte penitencialismo e com função exorcizante da permanente ameaça da morte ou do Apocalipse” (GRÜNEWALD, 2005, p. 22-23). Desse modo, é possível entender o contexto dos indígenas atuais que “[...] se inserem nesse quadro do catolicismo caboclo resultante do *melting pot* da caatinga (MENEZES, 1970) independentemente de sua condição indígena” (GRÜNEWALD, 2005, p. 22-23).

Seguindo essa linha de análise, o toré faz parte de um complexo inter-religioso cuja distinção e definição são bastante recentes no campo de estudos desse fenômeno. Esse complexo foi definido como “o complexo da Jurema” (MOTA; BARROS, 1990, 2002; NASCIMENTO, 1994, [s./d.]). De maneira a evitar reificações de categorias nativas que não têm valor analítico, pois engendram ambiguidades terminológicas, utilizo a categoria “cultos de Jurema”, elaborada por Nascimento ([s./d.]), para me referir ao campo etnológico indígena dentro do campo maior inter-religioso, englobado pela noção de “complexo da Jurema”.

Mota e Barros (2002, p. 19) definem a noção de “complexo da Jurema” a partir de uma perspectiva histórica da formação de

determinado *campo religioso* nordestino. Para esses autores, povos indígenas e comunidades de escravos negros estiveram co-habitando um mesmo espaço social no interior do Nordeste brasileiro; nesse convívio esses grupos “tiveram seu momento de encontro, conflito e de troca”. Desse modo, foi construído no “entrelaçamento dessas culturas” um conjunto de categorias similares que abrangem contextos cosmológicos e ritualísticos comuns a esses grupos e ao catolicismo sertanejo do sertão nordestino.

Esse conjunto de categorias é parte de um sistema ritualístico denominado por esses autores de “complexo da Jurema” (MOTA; BARROS, 1990, 1995):

[...] fenômeno social que resistiu às incursões da dominação europeia, subordinando-se à mesma, sem, no entanto, perder suas características e unindo elementos dos rituais indígenas e negros, que se adaptavam às condições crescentes de urbanização e envolvimento na sociedade nacional brasileira. (MOTA; BARROS, 2002, p. 19).

Assim, “[...] ao usarem suas plantas no contexto mágico-religioso, negros e índios as integraram em um sistema cheio de significação cultural, ao mesmo tempo utilitário e simbólico” (MOTA; BARROS, 2002, p. 20).

O *complexo da Jurema* faz referência imediata a uma etnobotânica, “[...] a ‘Jurema’, como árvore sagrada, detém toda uma mítica e ganha todo um simbolismo resultante das representações que porta. Representações essas geradas pelos grupos indígenas, difundidas e repensadas nos cultos afro-brasileiros” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 177). Nesse sentido,

O acontecer da Jurema nas religiões afro-brasileiras é inequivocamente um traço forte da influência ameríndia. [...] A “Jurema”, ao nosso ver, define o que é da terra, o que é americano, e o que se americanizou. Desse modo, a sua presença nas religiões afro-brasileiras representa a divisão com cessão ritual de um espaço pertencente aos deuses africanos para os deuses da terra [indígenas, autóctones]. (ALBUQUERQUE, 2002, p. 178).

Nascimento ([s./d.], p. 4) infere, a partir do questionamento da categoria religiosa soteropolitana de “candomblé de caboclo”, a existência de um *campo religioso* pouco referido na antropologia brasileira:

[...] pode-se muito bem perguntar, com toda legitimidade, se a presença do culto ao caboclo nos candomblés soteropolitanos, em praticamente todos os terreiros da cidade, ao lado do emprego de uma categoria como “*candomblé de caboclo*”, tão amplamente usada pelo *povo-de-santo* de Salvador, não conformaria um conjunto amplo de fatos indicativos de um encontro de variedades religiosas e rituais, concreta e historicamente ocorrido no processo de composição demográfica e étnica da cidade.

Se o *povo-de-santo* de Salvador reverencia em quase todos os terreiros os “caboclos”,

Ora, por que não imaginar um encontro histórico, se não de etnias perfeitamente constituídas e delineadas, pelo menos de etnicidades em seus respectivos processos de constituição simbólico-organizacionais? De um lado, teríamos uma etnicidade indígena latente [...] vinda do sertão nordestino para os centros urbanos, [...] juntamente com os seus portadores, os “caboclos”. De outro, teríamos uma etnicidade “negra”, forjada no seio da escravidão. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 5).

Para Nascimento ([s./d.], p. 9), “[...] trata-se de problematizar o entendimento do *campo religioso afro-brasileiro* não como um fim em si mesmo, mas para, ao fazê-lo, ressaltar suas conexões com um outro *campo religioso*, praticamente desconhecido da antropologia brasileira”. Desse modo, esse autor sustenta que nesse sistema inter-religioso é possível “[...] expor a existência de um campo religioso especificamente indígena”. Assim, detecta a presença de um *campo religioso* indígena que esteve historicamente invisível por estar inserido no que geralmente é expresso pela ampla categoria (nativa e academicamente reificada) de cultos afro-brasileiros.

Como é sabido, indígenas e grupos afrodescendentes compartilharam no Nordeste do Brasil uma situação social comum, caracterizada pela violência institucional e conseqüente exclusão nos processos políticos de formação do país. Compartilharam, assim, um destino comum em espaços muitas vezes pluriétnicos, os quilombos, os aldeamentos e mesmo os núcleos populacionais mistos. Nesse processo esses grupos construíram uma linguagem ritual. Nesse complexo ritual a presença da Jurema como símbolo religioso (se não central, também não periférico) impõe a delimitação de um campo religioso de origem indígena claramente definido,

[...] todas as tradições tidas como “afro-brasileiras”, [...] nas quais apareça qualquer referência à *Jurema*, não necessariamente a planta em si, mas a palavra, um ícone, uma entidade espiritual, [...] devem ser reportadas, ao menos historicamente, ao conjunto dos rituais dos povos indígenas do nordeste. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 14).

Nascimento ([s./d.], p. 16) escreve que no toré os seus elementos constituintes e suas categorias cognitivas “[...] denunciam mais claramente sua comunicação com o campo religioso afro-brasileiro”, mas isso não propriamente no sentido difusionista de empréstimos de elementos desse universo religioso. O fato de que categorias como “médium”, “aparelho”, “coisa ruim”, “espírito” (de mortos), “mesa” ou “incorporar” sejam de uso comum tanto no espaço religioso indígena quanto no propriamente afro-brasileiro

[...] poderia, por um lado, levar-nos a pensar em, simplesmente, uma influência direta sobre o toré, de fora pra dentro, vinda do que já se chamou de “baixo espiritismo” (cf. ANDRADE, 1983), do kardecismo ou da umbanda, pensamos, por outro lado, que tais expressões antes representam, de modo mais fundamental, uma atualização léxica construída no contato e comunicação que se vem estabelecendo com estas formas religiosas ao longo deste século (XX), quando as mesmas floresceram e difundiu-se seu vocabulário. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 18).

Como vem demonstrando uma série de trabalhos (ALBUQUERQUE, 2005a, 2005b; GRÜNEWALD, 1993, 2005; PALITOT, 2005; VALLE, 1993, 1999; e outros), os sinais diacríticos dos indígenas nordestinos reduzem-se, na maioria das vezes, a características culturais construídas na esfera ritual. Portanto, é plausível dizer que

[...] é aí mesmo que vamos encontrar as categorias comparáveis que organizarão as oposições articuladamente, numa espécie de gramática interétnica. Assim, se as “mestras” “incorporam”, entretanto não incorporam “espíritos de mortos” – como acontece “nessas coisas de negro”, como referem-se, por vezes, aos xangôs ou aos centros espíritas –, mas somente “encantados”, isto é, entidades “vivas”, que já são da natureza, habitantes dos olhos d’água, das matas, do fundo dos rios, etc., ou que são antepassados, sábios curadores, que pela sua “ciência” “encantaram-se” sem passar pela experiência da morte. De fato, boa parte da “ciência do índio” está em saber afastar essas “coisa

ruim”, precisamente o que representa a não-indianidade. Desse modo, verifica-se [...] que um *campo religioso* indígena encontra-se nitidamente delineado. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 18).

Assim definido, nesse *campo religioso indígena* elementos culturais desse *campo religioso* fornecem os meios de visibilidade de fronteiras sociais através de sinais diacríticos (tal como o tema foi definido por Barth (1968)):

[...] percebe-se com clareza que esse *campo religioso* indígena existente na região nordeste, particularmente na área que inclui o norte da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba, está intimamente conectado com o *campo religioso* maior da sociedade nacional envolvente, particularmente com aquele seu segmento que designamos de campo afro-brasileiro, cujas categorias de entendimento da própria experiência religiosa são homólogas, porque construídas em uma comunicação recíproca, e são, por isso mesmo, facilmente oponíveis em um sistema de distinções. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 19).

Dentro desse sistema, afrodescendentes e indígenas dividem categorias religiosas comuns que constituem uma linguagem ritual comum. Nesses mesmos conjuntos de representações estão presentes categorias de distinção que funcionam por oposição, recorrendo a uma linguagem franca que torna visível uma fronteira étnica mais ou menos fluida. Dessa forma, Nascimento ([s./d.]) realiza a crítica a algumas denominações nativas (muitas vezes reificadas por pesquisadores) que interpretam os “cultos aos caboclos” como uma derivação dos cultos afro-brasileiros. Para evitar operar analiticamente com categorias como essas, o autor constrói a categoria analítica “cultos de Jurema” para se referir aos rituais do toré, do Praiá e do ouricuri:

[...] se classificamos todas essas formas rituais como “*cultos de Jurema*” – tomando-se o cuidado, insistimos, para não reificar também essa categoria (sob pena de ofuscar as muitas diferenças entre umas e outras variedades) –, e considerando-os como formas rituais pertencentes a uma unidade de análise abrangente, o “*complexo ritual da Jurema*”, teríamos a vantagem de poder analisar a todos esses cultos segundo critérios comuns, baseados tanto em aspectos empíricos, quanto em escolhas analíticas. (NASCIMENTO, [s./d.], p. 22).

A categoria de *cultos de Jurema* pretende, portanto, abranger os principais rituais indígenas (toré, Praiá e ouricuri), entendendo-os como parte de um quadro maior, o “complexo da Jurema”.

De aldeias com escravos fugidos a quilombos com indígenas fugidos, o toré com memória indígena “sobreviveu” também nos terreiros das umbandas nordestinas (ALBUQUERQUE, 2002), no chamado “catimbó” (“toré de caboclo” ou “toré de mestre”) (VANDEZANDE, 1975) e nos tantos “torés misturados” (NASCIMENTO, 1994, [s./d.]). Como escreveu Grünewald (2005, p. 20),

[...] dentro mesmo desses cultos sincréticos pode-se assinalar, não pela continuidade mas pela recorrência, as presenças, mais ou menos marcantes, de elementos já registrados nas cerimônias dos Tupi do século XVI (THÉVET, apud. VAINFAS, 1999, p. 57), como maracá, cachimbo, pios (assobios), bebida ritual, penas, possessão coletiva e individual, cabaça mágica, defumação, cabana especial etc.

Desse modo, “[...] esses objetos são agora operados em contextos semânticos distintos e a essência mesmo de sua funcionalidade espiritual ou ritual não pode ser mecanicamente transferida de um a outro contexto”. Portanto, cabe ao pesquisador realizar um exercício mais ambicioso que remeta esse complexo “[...] para além de uma listagem de elementos estanques”, fazendo assim uma análise que

[...] deve seguir na apreensão dos relacionamentos culturais e dos processos sociais que marcaram uma historicidade do contato interétnico colonial a fim de alcançar maior densidade descritiva para as possibilidades existenciais do toré. (GRÜNEWALD, 2005, p. 20).

Como escreveu Grünewald (2005, p. 18), é “[...] a riqueza de processos sociais, históricos ou culturais que caracterizam não só a existência, mas também a vitalidade e a distribuição de torés como legado especificamente indígena”. Assim, a partir dessa caracterização do *campo religioso indígena* como sendo o campo inscrito no quadro do complexo da Jurema, defino o *encantado* como uma entidade espiritual cuja atuação *terapêutica* se dá dentro de uma espécie particular e muito específica de cultos religiosos praticados pelos Pankararu e que podem ser analiticamente descritos como *cultos de Jurema*.

Desses cultos, categorias religiosas específicas delimitam, pelo trabalho do *discurso* da etnicidade, uma religiosidade especificamente indígena, por isso Nascimento ([s./d.], p. 22) acredita que,

Pautados, por isso mesmo, no pressuposto de uma origem comum, poder-se-ia verificar, assim, em que medida essas semelhanças e diferenças nos falam de um todo maior, o qual, precisamente, poderia revelar uma lógica subjacente, a guiar vários pressupostos diferentes de ressignificação e de articulação simbólicas em diferentes contextos sócio-culturais. E de onde poderia emergir, talvez, uma outra teoria do sincretismo, não mais em termos exclusivamente culturalistas, mas articulada a uma outra teoria do sincretismo. Em que pese estabelecer, para cada caso, as conexões entre o campo político que subjaz e confere sentido ao fenômeno étnico, onde quer que ocorra, e o campo religioso que frequentemente define a linguagem na qual essa etnicidade se expressa. Campos que, embora interdependentes, apresentam certa autonomia um em relação ao outro, possuindo determinações intrínsecas algo distintas, mas cujo traçado, em cada caso, talvez possa estabelecer o porquê de certas escolhas culturais.

Evitando reificar categorias nativas (por exemplo, “toré”, “Praiá” etc.) e, assim, recompor uma pretensa “pureza” *versus* algum “sincretismo”, estou usando a noção metodológica de “cultos de Jurema” (NASCIMENTO, [s./d.]) para me referir à *dança dos Praiás* enquanto parte de um complexo ritual (complexo da Jurema) mais amplo. A performance da *dança dos Praiás* é um momento específico de uma série de cerimônias, *cultos de Jurema*, realizadas pelos Pankararu e por outros povos indígenas “irmãos”, as *Pontas de Rama*.

Como dito na introdução, entre os Pankararu o *Praiá* é uma “veste” ou “roupa” constituída de algumas peças: uma máscara ou *tunã* cobre todo o rosto e corpo de um *dançador* (dançarino), feita da palha de caroá (croá, kroá, caroá-açu); um *saiote*, feito do mesmo material; uma *coroa*, rodela de plumas, feita de penas de peru; um *penacho*, feito de plumas que se encaixam num pequeno orifício no centro, em cima da máscara ou *tunã*; e uma *cinta*, um tecido colorido, normalmente tecido de chita estampado ou algum pano bordado com um símbolo religioso. Ela é usada por um *dançador* (dançarino) portando na mão direita um instrumento musical, o *maracá* (espécie de “chocalho”), e geralmente presa à máscara uma *gaita* (flauta doce).

O *dançador* utiliza o *Praia* durante uma festa cerimonial (ritual), principalmente, em homenagem a um feito milagroso, uma cura em geral, atribuído à ação de uma entidade sagrada, genericamente chamada de *encantado*.

Os *encantados* são entidades sagradas que habitam a natureza, são atributos de Deus, entidades *vivas*, já que são seres que não morreram, ou seja, são geralmente entendidos como ancestrais dos Pankararu que se *encantaram*, ou seja, passaram para o plano espiritual, porém sem passarem pela experiência da morte, por isso continuam vivos no plano terrestre, mas habitando não mais entre os homens, mas a natureza, as matas e, principalmente, as quedas d'água. São, portanto, seres especiais que estão tanto na “terra” quanto no “céu”; como seres que estão em “ambiguidade”, eles estão tão próximos de Deus quanto dos homens e, portanto, a eles se pode recorrer em auxílio de orientação e proteção espiritual, pessoal, familiar, da comunidade e, principalmente, para a realização de uma cura, a recuperação da saúde de uma pessoa, entendida como um milagre.

Os *encantados* são o centro de um complexo terapêutico que pode ser definido como a intervenção de um atributo de Deus (um antepassado Pankararu, um ser que se *encantou*, portanto, não passou pela experiência da morte) no plano humano (dos Pankararu, dos outros indígenas e de todos os homens), a partir da instituição da “promessa”, uma dádiva que uma pessoa contrai com essas entidades para que elas atendam ao pedido de intervenção na recuperação da saúde de uma pessoa. Como dito no início deste capítulo, a ação dos encantados é terapêutica, já que tal ação correlaciona saúde e espiritualidade.

Segundo Athias (2007b), uma prática terapêutica pode ser definida como um tipo de saber sobre a natureza (botânico) e o homem (anatômico, endócrino) cumulativo, coletivo e transmitido de forma geracional por especialistas, pajés ou xamãs. Em oposição a uma medicina considerada tradicional (biomedicina, não terapêutica etc.), como escreveu Lopes (2009, p. 6-7), “[...] é comum ouvir os Pankararu fazendo a seguinte afirmação: ‘o Encantado cura e o médico trata’, [...] o Encantado já resolveu a doença no ato ritual e que cabe ao médico apenas tratar dos problemas físicos que foram deixados pela doença”, a lógica é a de que “[...] assim que recebe a cura é necessário que haja o tratamento”.

O processo de cura muitas vezes pode conter uma aliança profunda entre os encantados com o seu processo terapêutico e o saber da biomedicina, “[...] os médicos são necessários no processo de complementação da cura dos indivíduos e sua presença, em muitos

casos, é importante para a conclusão do trabalho dos Encantados” (LOPES, 2009, p. 9). A seguir apresento o contexto da *dança dos Praiás* como parte de alguns *cultos de Jurema* praticados pelos Pankararu de Pernambuco.

5.2 *Cultos de Jurema: o complexo cerimonial terapêutico Pankararu*

Passo agora a descrever como ocorre a emergência do Praiá entre os Pankararu (PE), tendo em conta que esse procedimento ritual analiticamente é um tipo de *culto de Jurema* no qual os *encantados* têm a centralidade.

Com relação especificamente aos Pankararu, o *toré* é o nome usado pra se referir tanto a um “culto de Jurema”/ritual quanto ao tipo de dança e de música nele executados. Os *torés*, enquanto músicas, são cânticos religiosos que, na sua maioria, fazem referência ao universo da “Jurema”, ou seja, ao que denominei anteriormente de “o complexo da Jurema”, em que se destacam Jesus, Deus, os *encantados*, santos católicos, a Jurema e outros. Esse tipo de cântico é entoado, na sua maior parte, em português por um especialista na execução de cânticos cerimoniais, chamado de *cantador*, e sempre no final de um ritual, ocasião que também é chamada de *toré* ou de “brincadeira”, momento mais lúdico, há a participação coletiva.

Já os Praiás, como foi dito, são máscaras corporais que “vestem” os *encantados* durante um ritual num *terreiro*. No caso dos Praiás, embora eles compartilhem do momento do *toré*, os rituais propriamente ditos são realizados “para que os Praiás dance”, é uma festa dada a eles, desse modo, o *toré* é uma espécie de momento lúdico que acompanha o *fechamento* (encerramento) de um ritual feito para os *encantados* dançarem com os Praiás no *terreiro*. Durante a dança dos Praiás (cujo passo é semelhante ao do *toré*, mas diferente em muitos sentidos) no *terreiro*, um *cantador* executa cânticos cerimoniais diferentes dos que são executados durante o *toré*. Para a dança dos Praiás, são executados cânticos chamados de *toantes*. Os *toantes* são cânticos feitos numa espécie de língua ancestral Pankararu, compostos tanto de palavras vindas de uma linguagem ancestral como também de sons que representam essa linguagem e ainda de vocábulos em português normalmente pronunciados de maneira a se adequar ao som da música em conformidade com essa linguagem ancestral.

Resumindo, o toré, referindo-se ao seu conjunto e suas partes (ritual, canto e dança), apesar de sagrado, é público e tem características laicas, congregando muito bem elementos puramente religiosos com manifestação e performance estética e política, sendo executado em momentos rituais como “brincadeira” dentro das aldeias e em momentos políticos como performance. O Praiá (máscara corporal, dança e *toante*) é restrito a rituais religiosos específicos (Menino do Rancho, Três Rodas, Dança dos Passos e outros) que ocorrem apenas em *terreiros*, localizados sempre dentro das TIs dos Pankararu. Portanto, por regra, sua ortodoxia não permite seu ingresso em espaços que não sejam *terreiros* em aldeias.⁶² O toré é, então, realizado tanto internamente como “brincadeira” na comemoração de festas, na parte final dos rituais mais importantes e outros, quanto fora da área Pankararu, como exibição de identidade e força política; os Praiás, pelo seu caráter mais sagrado, ficam restritos às aldeias (ARRUTI, 1996, 1999; CARNEIRO DA CUNHA, 1999; SANDRONI et al., 2005).

O encantado, a semente, o zelador, o particular, o toante e o levantar o Praiá

A relação com o *encantado* é uma relação de *irradiação*, e não de incorporação. Essa distinção pretende construir, no discurso da etnicidade, uma diferença com relação aos cultos afro-brasileiros, cujo médium incorpora o espírito de uma entidade “morta”, como o *preto-velho*, a *pombagira*, o *boiadeiro* etc., no caso dos Pankararu o médium apenas *irradia*, ou seja, realiza um contato que difere essencialmente da incorporação pelo fato de que o encantado não é o espírito de uma pessoa morta, mas sim o espírito de um ser encantado, algo vivo, na natureza e no plano humano, na Terra. Como escreveu Arruti (1999, p. 269), “[...] os Encantados são ‘índios que se encantaram’, voluntária ou involuntariamente, e por isso o culto a eles, como insistem os Pankararu, não pode ser confundido com o culto aos mortos, identificado como a ‘religião de negros’”

⁶² Além do caso em São Paulo, vale a nota de que entre os Pankararu existe a devoção a padre Cícero e, durante as comemorações da festa de padre Cícero, os Pankararu realizam romarias até a cidade de Juazeiro, do mesmo modo que muitos sertanejos pelo Nordeste, mas o diferencial dos Pankararu, além de outros obviamente, é que alguns Pankararu chegam a levar Praiás para a cidade e à festa santa. Além desse momento, é importante notar também que os Praiás Pankararu podem eventualmente “dançar” em outros *terreiros* dentro de outras áreas indígenas, particularmente daquelas reconhecidas como “pontas de rama” Pankararu. Do mesmo modo, Praiás desses locais podem “dançar” em festas na área Pankararu.

A emergência, ou em termos nativos, o *levantamento* de um Praiá começa com o aparecimento da *semente*, que “[...] é a forma material por que os Encantados se manifestam pela primeira vez aos Pankararu” (ARRUTI, 1999, p. 269). Os *encantados* escolhem uma pessoa para *zelar* por eles, aparecem em sonho, informam-nas de suas intenções e lhes entregam a *semente*.⁶³ Ela é, então, guardada em um pote e enterrada no solo embaixo da casa do *zelador* (a pessoa que fica, então, responsável pela guarda e pela preservação das máscaras corporais dos Praiás). Desse modo, os *encantados* passam a se manifestar no *particular* (culto doméstico, às vezes chamado de *mesa*, restrito a poucas pessoas, normalmente os familiares mais próximos). Nesse espaço eles revelam seu nome e seu *toante* (cântico) próprio. Isso significa que cada *encantado* tem um nome próprio e uma cantiga própria (do mesmo modo que terá em seguida uma *veste* ou um *Praiá* próprio que o identifica através da *cinta*).

Depois disso, o *encantado* pede que seja *levantado*, ou seja, cultuado nos *terreiros*; neste momento possivelmente o *encantado* já mostrou sua *força* realizando algum tipo de cura, assim ele está apto a pisar no *terreiro* (um espaço público diferente do *particular*) e ser conhecido pelo resto da comunidade. Neste momento, então, é que o *zelador* constrói, ou seja, organiza uma equipe de especialistas, somente homens, que tecerão a indumentária característica dos Praiás, a máscara e o *saiote*. Às mulheres cabe tecer a *cinta*, um tecido retangular com o nome do Praiá ou símbolos religiosos bordados, ou ainda, pode ser usado um pano de chita estampado ou liso. Esse *zelador* convoca então, em sigilo (tendo em vista que às mulheres é vedado conhecer a identidade daquele que está usando o Praiá), um homem jovem da comunidade para “vestir” o Praiá. Para essa função, o jovem deve ser alguém de conduta moral reconhecível, evitando-se principalmente alguém que possa ter um comportamento abusivo com bebidas alcoólicas.

Arruti (1999, p. 271) informa que também “[...] não é qualquer pessoa que é reconhecida como apta a receber uma ‘semente’, estando esse lugar marcado por certa avaliação coletiva acerca de sua reputação”. O *zelador* passa a concentrar em torno de si a realização de *particulares* e deve manter um *terreiro* para a realização das cerimônias públicas (Menino do Rancho, Três Rodas e outras).

⁶³ Esta *semente* é normalmente uma pedra com características diferentes, trabalhada ou lisa como um artefato arqueológico que, depois de apresentada em sonho, é encontrada pelo escolhido para ser o *zelador* do Praiá.

Segundo Carneiro da Cunha (1999, p. 56-57), é possível classificar o número de *Praias* em três gerações: a) inicialmente eram oito, depois, se somaram mais cinco, totalizando 13 *Praias* iniciais. Durante minha passagem pela área Pankararu, em 2009, constatei com alguns informantes mais idosos que o número inicial poderia até ser maior, um pouco mais de 20 *Praias*. Mas, como se pode constatar pelo vídeo feito pela Missão de 1938 (que tematizei no Capítulo 3), o número de *Praias* que se pode contar é realmente 13. Desse modo, acredito que esse era o número de *Praias* pelo menos durante a década de 1930 e, possivelmente, até início dos anos 1960; b) mesmo com a presença de faccionalismos ao longo dos anos 1970 e 1980 entre a TI Pankararu e a TI Entre Serras, o número de *Praias* cresceu em apenas algumas unidades; c) e, durante a pesquisa de Carneiro da Cunha (1999, p. 57), o número de *Praias* ultrapassava os 50. Durante minha passagem pela área Pankararu em 2009, registrei uma cerimônia do Menino do Rancho, no *terreiro* principal da aldeia sede (Brejo dos Padres), o *terreiro* da Fonte Grande, onde se podem contar mais de 60 *Praias*. O número de *Praias* atualmente não é conhecido, mas alguns informantes dizem que ultrapassa facilmente os 100 e alguns outros dizem que vai além dos 120.

No seu trabalho, Carneiro da Cunha (1999, p. 57) informa que “[...] esses novos *Praias* não são levados em consideração pelos mais velhos do grupo”, pois eles não os veem como parte da tradição. E isso porque “[...] a posse de um *Praia* [...] determina, até certo ponto, poder político dentro do grupo. Ou seja, para os mais velhos a proliferação de *Praias* significa a fragmentação de poder, o que leva o grupo a grandes cisões”. Esse é um elemento importante que tematizei no capítulo anterior e tematizo agora no tópico seguinte sobre os Pankararu em São Paulo.

A seguir, descrevo as duas principais cerimônias rituais que são realizadas em homenagem aos encantados como forma de “pagar” a *promessa*. Elas são feitas apenas em Pernambuco e não podem ocorrer em São Paulo em virtude da impossibilidade de se “abrir” um *terreiro* na cidade. Uma terceira forma de “pagar” a *promessa* é o ritual *do prato*, que pode ser feito em São Paulo, sendo descrito parcialmente no tópico seguinte. As duas primeiras são públicas e todos podem assistir; o ritual *do prato* é privado e feito no contexto familiar. Ao descrever as duas cerimônias a seguir, pretendo com isso apresentar um contexto específico em que a *dança dos Praias* é realizada nos *terreiros* das aldeias Pankararu em Pernambuco. Após esse tópico, descreverei como o *complexo da Jurema* é atualizado em São Paulo, destaco o ritual *do prato* e mais à frente analiso a heterodoxia ritual com relação à emergência

dos Praiás e sua relação com a mudança do “lugar” da *dança dos Praiás dos terreiros* (PE) para as “apresentações” nas arenas de São Paulo.

Cerimônia das Três Rodas

A *Cerimônia das Três Rodas* é uma festa ritual realizada como forma de agradecimento aos *encantados* pela cura de uma criança (menino ou menina). Ao se fazer a *promessa*, a pessoa normalmente roga a um *encantado* específico pela cura da criança (embora o pedido se estenda a outros *encantados*). Desse modo, nessa festa ritual o *encantado* responsável pela cura da criança é considerado o “dono” dela. Junto com o “dono” da criança, outros *encantados* são convidados para o evento, normalmente os Praiás filiados aos pais da criança e ao batalhão do Praiá “dono” dela.

A festa cerimonial acontece no *terreiro* do *encantado* “dono” da criança. Ela começa com a “abertura” do *terreiro*, feita por um *cantador* dando início à *dança dos Praiás* com a execução de “três rodas”. As “três rodas” significam que o *toante* do Praiá “dono” da criança é cantado três vezes. Após isso, outros *toantes* são cantados, normalmente o *toante* do Praiá chefe do batalhão do “dono” da criança ou da família dela, e também se podem cantar *toantes* variados, além dos pertencentes aos Praiás presentes na cerimônia. Em seguida, a essa “abertura” é servida uma refeição cerimonial (arroz, pirão, carne de carneiro ou boi). Essa refeição é servida em primeiro lugar para os *encantados*, depois aos parentes mais próximos da criança e, por fim, aos convidados. Para o consumo dessa refeição, os Praiás se ausentam do *terreiro* e encaminham-se ao *poró*.⁶⁴

Após essa refeição, o Praiá “dono” da criança retorna ao *terreiro* carregando-a no colo. Esse Praiá se coloca na frente da fila indiana que forma junto com os demais Praiás e executam a *dança dos Praiás* com várias séries de “rodas” (uma “roda” é o tempo de cantar um *toante*). Em determinado momento o Praiá “dono” da criança, com ela ainda no colo, posiciona-se no centro do *terreiro* em que ela será benzida e abençoada por ele e pelos demais Praiás, esse processo finaliza o ritual. A seguir, é realizada a dança do toré de que todos os convidados podem participar junto com os Praiás. Nessa dança os *torés* são executados pelos *cantadores* que participaram da cerimônia, esse momento lúdico da festa ritual é o seu encerramento oficial.

⁶⁴ Poró: local onde os Praiás se resguardam e se concentram para as cerimônias.

Cerimônia do Menino do Rancho

A *Cerimônia do Menino do Rancho* também é uma festa ritual feita como “pagamento de promessa” e em agradecimento pela cura de uma criança realizada por um *encantado* (ou um grupo deles). Da mesma forma que na *Cerimônia das Três Rodas*, na do *Menino do Rancho* existe um *encantado* “dono” da criança. Essa cerimônia é exclusiva para os meninos Pankararu, e isso porque, possivelmente, ela era tradicionalmente realizada, em tempos mais antigos, como forma de ingresso dos meninos na *comunidade dos Praiás*.⁶⁵

Essa cerimônia é mais cara e envolve um número maior de participantes: o menino que recebeu a cura, uma “noiva”, duas madrinhas e um grande número de padrinhos e Praiás. A “noiva” é uma menina mais ou menos da idade do menino, as madrinhas são mulheres adultas responsáveis pelo cuidado tanto da “noiva” quanto do menino, e os padrinhos são os “guardiões” simbólicos do menino. Durante essa cerimônia, o menino permanece vestido com uma faixa vermelha e branca e sobre ela um rolo de fumo, usa ainda um chapéu de palha de “ouricuri” e um mastro com detalhes de fita colorida representando o número de milagres do *encantado* “dono”.

A cerimônia é “aberta” e “fechada” no *terreiro* do *encantado* “dono” da criança. Ela dura dois dias, inicia-se em uma noite de sábado e termina no domingo ao anoitecer. Com a *dança dos paiás*, a cerimônia é “aberta” no sábado à noite (no *terreiro* do *encantado* “dono”) e continua, quase que ininterruptamente, na manhã seguinte na casa do menino. No *terreiro* dessa casa essa dança é também realizada com a participação dos padrinhos. É servida também uma refeição cerimonial (seguindo a ordem apresentada anteriormente), com a reclusão dos Praiás no *poró*. Após isso, o Praiá “dono” retorna ao *terreiro* com o menino e os demais Praiás. É executada novamente a *dança dos Praiás* com várias “rodas” e finalizada com a dança do toré (coletiva e aberta ao público).

Depois disso, todos os participantes presentes se encaminham para a casa da “noiva” e das madrinhas. Nesses locais a *dança dos Praiás* é realizada novamente, as refeições cerimoniais também podem ser servidas novamente e a dança do toré é efetuada como finalização. A última fase da cerimônia é realizada no *terreiro* do *encantado* “dono”. Nesse *terreiro* é executada a *dança dos Praiás* com várias “rodas” e é servida novamente a refeição cerimonial. Em determinado momento,

⁶⁵ Ou também como uma espécie tradicional de “casamento arranjado”.

o menino é confinado dentro de um “rancho” construído dentro do *terreiro*, no qual ele fica sendo guardado pelos padrinhos. A *dança dos Praiás* é reiniciada e o *encantado* “dono” retira o menino do rancho e o leva para o centro do *terreiro*, no qual o menino fica sob os cuidados dos padrinhos.

Assim, em determinado momento e de forma súbita, o *encantado* “dono” dá a ordem aos outros Praiás para que esses “capturem” o menino ou retirem dele alguma peça de roupa (citadas anteriormente). Os padrinhos têm a função de impedir a “captura” do menino pelos Praiás, ocorre desse modo uma disputa simbólica entre padrinhos e Praiás que só termina quando um dos Praiás atinge o objetivo de capturar a criança (ou quando o Praiá “dono” vai ao encontro do menino, encerrando a disputa).

O Praiá que conseguiu capturar o menino é considerado o vencedor da disputa e se encaminha para o centro do *terreiro*, sendo homenageado pelos outros Praiás, pelo menino, pela “noiva”, pelas madrinhas e pelos padrinhos, com a execução da *dança dos Praiás* através de uma “roda” em que o seu toante é cantado. Para finalizar, são realizadas mais “três rodas” com o *toante* do Praiá “dono”, que, por fim, entrega o menino aos seus pais. O encerramento é feito com a dança do toré, com a participação de todos os presentes.

5.3 Atualização de *cultos de Jurema*: o complexo terapêutico em São Paulo

No Real Parque, não existe nenhum *terreiro*, isso significa que, em teoria, não deveriam existir Praiás em São Paulo, já que eles não teriam função ritual propriamente dita, na medida em que apenas num *terreiro* eles poderiam “dançar”. Mas o complexo terapêutico assim mesmo continuou funcionando em São Paulo, da mesma forma que nas TIs em PE, vivenciando suas próprias ambiguidades a ponto de consolidar até mesmo uma nítida diferença entre duas facções políticas. Esse tema será exposto no próximo tópico, antes disso é preciso apresentar o complexo terapêutico em torno de suas outras manifestações de *cultos de Jurema*.

Existem alguns *curadores* ou *rezadores* Pankararu que realizam alguns *cultos de Jurema*, tal como fazem em Pernambuco, como a *benzedura* e os chamados trabalhos de “mesa”. Também são realizados os “pagamentos de promessa” mais simples: a *garapa* e o “prato”. Os rituais de “pagamento de promessa” mais complexos e dispendiosos

necessitam da existência de um *terreiro*, é o caso das Três Rodas e do Menino do Rancho, sendo realizados em Pernambuco apenas. Isso não significa que os Pankararu em São Paulo não façam promessas nesse sentido, muito pelo contrário, a ida para as aldeias em Pernambuco se configura, muitas vezes, como procedimento específico para o cumprimento de tais promessas.

Os trabalhos de “mesa” com a ingestão da “Jurema” não são realizados, já que se entende que a “Jurema” tem “muita força” e, para trabalhar com ela, “tem de ser muito experiente”. A cidade não seria um local propício ao manejo e à ingestão da Jurema por não ser um espaço “natural”, de “mato”. Mesmo na TI Pankararu e Entre Serras, a ingestão da Jurema em trabalhos de “mesa” é algo raro e muito discreto, sendo negado o acesso a uma pessoa não iniciada nesse tipo de procedimento. A Jurema é considerada uma planta muito forte e cujo manejo requer muita perícia. Sr. Bino disse que, da sua parte, nunca tinha visto alguém preparar a Jurema e muito menos um trabalho de “mesa” com a presença dessa bebida. Durante minha passagem pela TI Pankararu em janeiro de 2009, ocorreu um desses trabalhos de “mesa”, mas não me foi franqueado o ingresso.

Aos rezadores cabe cumprir certos preceitos rituais e tabus a fim de estarem aptos para trabalhar com os encantados, do mesmo modo aqueles que “vestem” o Praiá durante uma performance. Os trabalhos de *benzedura* são feitos também a pedido de não indígenas. Como escreveu Matta (2005), em São Paulo o “surgimento” de um médium, ou xamã, ocorre do mesmo modo que em Pernambuco, sendo mais comum, no caso da pessoa em São Paulo, ela viajar à aldeia a fim de passar pelo processo de formação na aldeia, espaço original da “fonte da força dos *encantos*”.

O interior da SOS-CIP representa muito bem alguns elementos religiosos dos Pankararu que são muito valorizados em São Paulo. As fotos mostram as miniaturas dos Praiás que são feitas, em sua maioria, no Brejo dos Padres, vendidas na aldeia e na região e trazidas para São Paulo por Bino e outros para serem vendidas lá também. Vendidas como artesanato para os não indígenas e como uma imagem religiosa para os indígenas, as miniaturas dos Praiás não foram bem aceitas no começo pelas lideranças na aldeia em Pernambuco, mas depois se tornaram muito populares entre os Pankararu, que as colocam em altares, junto com imagens de santos católicos como forma de proteção para o lar. Elas também são vendidas para não indígenas, que as compram basicamente como artesanato.

Um caso curioso aconteceu em dois locais diferentes, mas com o mesmo conteúdo. Uma imagem dessas foi adquirida por funcionários de um hospital na cidade de Jatobá (que tem parte das terras Pankararu) e foi colocada num lugar de destaque na entrada de um dos espaços do hospital; o mesmo aconteceu com uma imagem que foi adquirida por funcionários do Projeto Xingu em São Paulo e colocada no espaço da instituição, no ambulatório indígena na UNIFESP. O curioso é que, para os Pankararu, a imagem tem de estar virada para frente, para a entrada do cômodo ou lugar em que ela está, já que a imagem serve para proteger a casa onde ela está, portanto, tem de estar de frente para assim barrar o que de ruim vier da rua. E tanto num caso como no outro foi um Pankararu que avisou os funcionários de que, embora a imagem estivesse bem cuidada e num local propício, ela deveria estar virada para a porta, e não para o lado em que estava.

Nas fotos 58 e 59 a seguir, podemos ver várias imagens dos Praiás, como essas são para vender, estão viradas para a rua e não para a porta, já que virada para a porta, do outro lado, está a imagem de um Praiá, num tamanho bem maior e acompanhada de um *campiô*, que deve estar sempre virado para cima, ou seja, com a parte onde se coloca o fumo apontada para cima, para o céu. É essa a imagem que recebe também todos os dias o alimento ritual (a fumaça do *campiô*). Como é possível ver na imagem, além das miniaturas e outras coisas, vendem-se também pequenos pratos de argila e *campiôs*. Para os não indígenas, os pratos e os *campiôs* são vendidos como artesanato, mas para os Pankararu são vendidos como objetos sagrados. O *campiô* é um instrumento sagrado, feito da árvore sagrada, a Jurema, e deve ser usado com cuidado e sob algumas prescrições, sendo as principais a abstinência sexual e de ingestão de bebidas alcoólicas. Os pratos de argila são os pratos usados nas festas para a entrega cerimonial de alimento. São nesses pratos tradicionalmente que os Pankararu servem aos “moços” (Praiás) e às pessoas durante uma festa ritual ou um ritual específico, chamados, dentre outros termos, por “prato” ou “dar um prato”. Desses distintos rituais já tive ocasião de falar e voltarei a eles.

Note-se que, embora essas imagens não sejam a imagem oficial que guarda a casa, pois são para venda, sempre existe junto a eles um *campiô* cheio de fumo, virado para cima (do lado direito da foto 58). Eu comprei uma imagem do Praiá por R\$ 30,00, e Sr. Bino me deu um pratinho desses e um *campiô* que ele encheu de fumo preparado com algumas ervas. Como eu estava muito interessado na cultura Pankararu e tinha um conhecimento sobre a cultura religiosa dos indígenas do

Nordeste, Sr. Bino me lembrou de que eu deveria colocar o *praiazinho* (como algumas vezes dizem) voltado para a porta da frente para proteger a casa e colocar o *campiô* virado para cima junto dele.

Figuras 58 e 59 – Imagem religiosa Praiá na sede da SOS-CIP



O quadro de Nossa Senhora Aparecida é bem evidente acima dos Praiás, e embaixo deles estão quatro quadros que dão uma ideia do universo religioso dos Pankararu. Um com a imagem de Cristo, outros dois com as fotos de duas lideranças religiosas e místicas do interior nordestino – uma com a foto do “Conselheiro Pedro Batista” e outra de “Madrinha Dodô”, de quem Sr. Bino é um extremo admirador – e, por último, uma foto de um Praiá no terreiro. Interessante notar que os Praiás, mesmo para venda, estão numa posição de destaque no interior da residência e acompanhados também de um troféu de futebol (torneio indígena que ocorre em São Paulo).

Figura 60 – Imagens religiosas



Na época da pesquisa de campo, a vice-presidente da SOS Pankararu era considerada também a “pajé” no Real Parque, isso antes mesmo de assumir a vice-presidência da Associação. Dona Lídia, ou Tia Lídia, Maria Lídia da Silva, além do cargo na Associação, é também agente indígena de saúde, cargo no qual suas habilidades como xamã são importantíssimas e cujo trabalho vem sendo acompanhado atualmente pelo antropólogo Rafael da Cunha Cara Lopes (2009), que tematizei no Capítulo 4. Dona Lídia é casada e mora ao lado da SOS-CIP. Como liderança religiosa, assume também a função de *cantadora* da comunidade, guiando os Praiás durante as “apresentações”, além de ser a responsável pelo “trabalho de mesa” (ou “prato”) no Real Parque. A seguir, tem-se uma imagem dela.

Figura 61 – Dona Lídia (a pajé)



No mês de novembro de 2008, eu participei de uma *cerimônia do prato* com a direção de Dona Lídia. O trabalho foi realizado como forma de agradecimento aos *encantados* pelas boas realizações dos Pankararu e da Associação durante o ano de 2008. Dessa forma, foi uma espécie de pagamento de promessa com o “botar um prato” para os *encantados*. Ele foi realizado no pequeno apartamento do conjunto Cingapura pertencente à filha mais nova de Sr. Bino, Diana da Conceição Pereira. Toda a sessão foi terminantemente proibida de ser filmada, fotografada ou ter o áudio gravado.

Havia pouco mais de 20 pessoas, as quais se reuniram na sala. Eu, como a maioria das pessoas, fiquei em pé ou sentado encostado nas paredes. Um pequeno grupo de especialistas ou cantadores

(incluindo duas crianças) ficou em torno de uma “mesinha” que havia no centro da sala. Essa “mesinha” é o local em torno do qual o trabalho se realizará, por isso o nome desse tipo de trabalho ser chamado de “mesa”. A “mesa” consta de uma toalha que cobre o chão e serve de limite ao conjunto de instrumentos rituais que serão colocados sobre ela e, obviamente, essa toalha, como “mesa”, não pode ser pisada por ninguém. Os instrumentos colocados sobre a “mesa” são velas acesas e um pacote delas para uso durante a sessão; um pratinho com fumo preparado (tabaco, folha-de-arara, imburana, às vezes, Jurema e outras ervas) do qual as pessoas tiram pequenas quantidades e fumam nos *campiôs*. Ficaram sobre a mesa também *campiôs* que foram usados pela audiência no início da sessão e um pacote de maços de cigarro do qual as pessoas tiravam cigarros e fumavam durante a sessão. O trabalho durou quase toda a noite e contou com toantes cantados em rodízio pelos especialistas em volta da “mesa”.

Dona Lídia passou todo o trabalho *irradiada* com o *encantado*, que em determinados momentos parava a sessão para dar “passes” nas pessoas e proferir algumas palavras de orientação, consolo, força, além de avaliar o comportamento das pessoas proferindo elogios (incluindo as ocasiões em que benzeu e elogiou a mim e ao doutor Marcos Schaper do Projeto Xingu, que estava acompanhado da esposa. Fomos os únicos não indígenas participantes, sendo esse convite feito a nós como agradecimento do grupo pelo apoio na condução das demandas da SOS-CIP). No meio da sessão, foi oferecido o “prato” propriamente dito, que constava de pirão de farinha, arroz e carne bovina cozida. Esse prato nos foi oferecido nos tradicionais pratos de barro, eu ainda dividi o tradicional prato maior (um prato coletivo) com um grupo de cinco pessoas. O consumo de tabaco preparado através do uso do *campiô* era franqueado a todos, incluindo os não indígenas, além do uso ritual de cigarros também. Como esse ritual se trata de um culto doméstico tido como “secreto”, e de modo a não corromper a confiança a mim concedida, peço perdão aos leitores, mas procurei aqui descrevê-lo apenas em termos gerais. Com relação a esse cuidado etnográfico, sigo outros autores que trabalharam com os Pankararu e também se reservaram o cuidado em sua descrição.

Assim, não deixa de ser curioso o fato de que, participando dessa sessão, eu não pude deixar de me lembrar constantemente de uma epígrafe que eu havia usado em meu projeto de doutorado e em inúmeras outras ocasiões ao escrever sobre os Pankararu, inclusive neste texto. Carlos Estevão de Oliveira (1942, p. 166), ao assistir a um

“trabalho de mesa” em 1935 na área Pankararu em Pernambuco, quase nos mesmos moldes a que eu assistia, escreveu

[...] os descendentes das tribus que se reuniram no “Brejo dos Padres”, davam-me, naquele momento a impressão de que a lâmina de chumbo da pseudocivilização que sobre eles distemos, embora com quatro séculos de espessura, é leve demais para sufocar as suas crenças.

5.4 As “apresentações” e os Praiás em São Paulo: a “segunda roupa” como um ato ritual e político

Como foi dito anteriormente, o toré é então realizado fora da área Pankararu como exibição de identidade e força política, os Praiás, pelo seu caráter mais sagrado, ficam restritos às aldeias (ARRUTI, 1996, 1999; CARNEIRO DA CUNHA, 1999; SANDRONI et al., 2005). Desse modo, como entender o porquê da presença dos Praiás em São Paulo tendo em vista os rigores de sua ortodoxia? Se o toré vem se destinando também a fomentar a atuação política dos Pankararu em Recife e outras cidades, por que não o faria em São Paulo?

Como venho argumentando, a performance da *dança dos Praiás* é uma resposta ao “preconceito de autenticidade” sofrido pelos Pankararu em São Paulo, principalmente por contestar três estigmas: não terem “cara de índio”, não falarem “uma língua ancestral” e não estarem “na aldeia”. Como foi dito no Capítulo 2, a performance *dança dos Praiás* legitima os Pankararu enquanto indígenas perante uma plateia na medida em que o Praiá/performance produz: a) a “cara de índio”, através da máscara; b) um idioma indígena, pelo uso do canto; e c) o deslocamento tempo/lugar, já que a apresentação da dança dos Praiás produz a sensação de deslocamento, de distância temporal/passado e espacial – aldeia/rural.

A performance com a *dança dos Praiás* é um investimento dos Pankararu devido ao regime imagético do “modelo museu” sobre as culturas nativas (CLIFFORD 1999, 1998b; PRICE, 2000), o que no caso Pankararu, como demonstrei no Capítulo 3, foi construído em torno da relação indígena = Praiá. Do ponto de vista do regime político ao qual foram submetidos na formação do país, denominado de *poder tutelar*,

a história do processo de visibilidade social dos Pankararu enquanto indígenas demonstra como o Praiá foi ganhando cada vez mais espaço como símbolo maior dessa identidade étnica.

Desde os anos 1940, quando os Pankararu foram oficialmente reconhecidos como indígenas, o Praiá tornou-se o elemento central dessa identidade étnica e se apresentou como específico dessa população. O Praiá foi, naquela ocasião, o elemento mais importante da mobilização cultural resultante da mobilização política pelo reconhecimento do grupo como uma comunidade indígena.

Do mesmo modo, o Praiá se gestou em São Paulo, da mesma forma ele se constituiu enquanto um símbolo dessa mesma identidade de indígena que vem sendo reivindicada desde os anos 1930. Aparecendo como necessários e “símbolos naturais” dessa mesma identidade de indígenas, os Pankararu em São Paulo começaram um movimento em direção a constituir em São Paulo um espaço legítimo de utilização dessa imagética de indígenas que o Praiá lhes proporciona.

Esse espaço legítimo, e legítimo diante da própria comunidade Pankararu, em São Paulo e em Pernambuco, antes de tudo, acabou se constituindo numa performance heterodoxa da dança ritual executada pelos Praiás nos *terreiros* que estou denominando neste texto de *dança dos Praiás*. Embora a performance da “dança dos Praiás” seja heterodoxa, ou seja, não é o resultado do complexo cerimonial terapêutico, não se constituindo assim numa festa, tendo em conta a execução de uma *promessa*, ela é realizada sob os mesmos princípios de tabus religiosos, procedimentos rituais e execução realizados na *dança dos Praiás* nos *terreiros* das TIs Pankararu. Isso significa que na performance da *dança dos Praiás* sua condição “laica” e, por ambiguidade, sua condição sagrada fazem com que ela possa, assim, ser legitimada pela comunidade Pankararu (PE e SP) (mas, como ainda demonstrarei, não sem constituir certa polêmica com relação a certos críticos Pankararu em Pernambuco e em São Paulo).

Em entrevista, o presidente da SOS-CIP na época, Bino, lembra que

[...] logo que cheguei aqui [São Paulo] nosso povo não se identificava como índio, eles tinham vergonha de mostrar a cultura, tinha cisma também das empresas não aceitar se você é índio, aqui não tinha Praiá não tinha toré, nós não reunia o povo pra nosso trabalho de *mesa*.

E continua:

[...] nós viemos a dançar o toré, os Praiá e se identificar depois da associação, porque a associação nós lutou pra conseguir ela, porque a FUNAI não queria atender nós como índio, porque eles acham que o índio só é índio na aldeia, como a FUNAI queria tirar o corpo dela fora pra não assumir nós com nada ela botou essa dificuldade, só apoiou nós depois que viu a nossa cultura.

Foi nesse contexto que os Pankararu tomaram

[...] a decisão de pedir pro cacique e pro pajé, as lideranças, pra nós trazer os Praiá aqui pra São Paulo, eles liberaram quatro primeiro, depois mais quatro e agora tem dez, com duas crianças. Mostrando pros governante do nosso país que as crianças mesmo nascidas em São Paulo têm o mesmo, dança igualmente nós que nascemos na aldeia.

A SOS-CIP nasceu porque, como diz Bino, “[...] quantas vezes nós chegava nos órgão e recebia porta na cara, depois da associação ficaram reconhecendo mais a gente, foi onde nós abriu o espaço da PUC, e outros”. Nesse momento da entrevista, pergunto para ele: “O senhor acha que a associação foi pra frente, teve força por causa da cultura de vocês?”. E ele responde usando-se de uma metáfora que sempre gostou de usar durante suas falas nas apresentações:

[...] se nós não tivesse a cultura que nós tem hoje, dificilmente ela ia pra frente né? Que índio é esse que não tem cultura? Eu sempre eu falo, o índio sem cultura eu considero ele uma árvore sem folha, porque o índio não tem que ter vergonha de mostrar aquilo que ele sabe, o dom que Deus deu pra ele.

Foi nesse contexto que o primeiro Praiá em São Paulo foi “levantado” oficialmente pelo primeiro presidente da SOS-CIP, Frederico Marciolino de Barros, em 1994. Nesse ano, Frederico trouxe da aldeia sede dos Pankararu, a Brejo dos Padres, um Praiá chamado “Cinta Vermelha”. Nessa ocasião, a vice-presidência era ocupada por Fernando, reconhecido cantor e dono de *terreiro* no Brejo dos Padres, sendo o responsável pelo *terreiro* do poente, um dos mais importantes de toda a comunidade Pankararu, local de importantes festas. Nesse ano, essas lideranças trouxeram do Brejo dos Padres o “Cinta Vermelha”. Esse

Praia, ou melhor, esse *encantado*, é considerado um dos primeiros Praiás a serem *levantados* entre os Pankararu, o primeiro, oficialmente, é o “Mestre Guia”. Para muitas pessoas, “Cinta Vermelha” e “Xupunhum” são os primeiros Praiás depois do “Mestre Guia”.

“Cinta Vermelha” é o *chefe* de um *batalhão* importante no Brejo dos Padres, isso significa que esse *encanto* é o *cabeça*, o *guia* de todo um conjunto de Praiás, o *chefe* que vai na frente durante a dança dos Praiás e também o *chefe* que normalmente comanda a realização de um *milagre*, sendo uma espécie de coordenador do processo. Pela sua importância, “Cinta Vermelha” gerou, além do Praiá em São Paulo, um outro em outra aldeia do território Pankararu. Em ambos os casos, o Praiá não foi *levantado*, tal como dita a ortodoxia que o rege, ou seja, com o aparecimento da *semente*. Como escreveu Matta (2005), “[...] mais recentemente, estão surgindo novos *Praiás* ou aqueles que consideram ser copiados, por terem sido ‘levantados’ posteriormente e terem o mesmo nome desses que são herdados em família”.

O Praiá *levantado* nessas ocasiões é muito raro, fora o “Cinta Vermelha”, que foi *levantado* em outra aldeia Pankararu, não conseguiu obter o nome de outro Praiá com o qual tenha se passado o mesmo, embora algumas pessoas tenham dito que havia, sim, outros. De qualquer forma, o Praiá que foi para São Paulo servir como exemplo e modelo da cultura Pankararu era considerado como a “segunda roupa”, já que a primeira e original é o “Tronco Velho”, mas essa denominação esconde o fato de que a “segunda roupa” deve ser tratada do mesmo modo que a original, ou seja, com a mesma série de procedimentos rituais descritos anteriormente acerca desse compromisso diário que os *zeladores* devem ter com o seu *batalhão*.

Em fins de 1999, Bino fazia parte da diretoria da SOS-CIP, ocupando o cargo de segundo-secretário. Ele trouxe a fibra de caroá da aldeia e, tendo a presença de um artesão Pankararu que estava por São Paulo, no Real Parque, foram “levantados” mais três e o primeiro, “Cinta Vermelha”, teve uma nova roupa, totalizando quatro Praiás, tendo Sr. Bino trazido do Brejo por essa época dois Praiás pequenos usados por crianças que haviam passado pelo ritual do “Menino do Rancho”, totalizando assim seis Praiás. Todos esses Praiás são também uma “segunda roupa”, sendo Praiás do *batalhão* original do “Cinta Vermelha” no Brejo dos Padres. Os seus nomes são Mestre Emburana, Pankararé e Azulão e o das crianças.⁶⁶ Um fato curioso desse momento foi o de que

⁶⁶ Aqui realizo o mesmo procedimento com relação à descrição do trabalho de “mesa” e não

os Pankararu não encontravam penas de peru para confeccionar a *coroa* que fica na cabeça da máscara. Para conseguirem achar esse tipo de pena, os Pankararu tiveram a ajuda da pastoral indigenista, na pessoa de Benedito Prezia, que conseguiu localizar no interior de São Paulo uma fazenda na qual existiam perus, tendo o proprietário cedido o ingresso dos Pankararu para a coleta desse material. A Kombi da FUNASA que serve aos Pankararu foi utilizada nessa empreitada.

Após a perda da presidência da SOS-CIP em 2003, seu ex-vice-presidente, Dimas Nascimento, como já foi dito, constituiu a ONG Ação Cultural Indígena Pankararu, cuja dinâmica procurava parceiros na iniciativa privada para a confecção de projetos culturais. Um desses projetos era a apresentação de tradições Pankararu, particularmente a apresentação da performance da *dança dos Praiás*. Para tal fim, Dimas confecciona (*levanta?*) no Brejo dos Padres e traz para São Paulo mais quatro Praiás. Tal procedimento, como vimos, deu ensejo a uma série de conflitos em torno da legitimidade de tais Praiás estarem sob a guarda de uma dissidência, portanto, sem a legitimidade política do representante legítimo, ou seja, a SOS-CIP.

Como explicou Bino, com a ajuda da intervenção da pastoral indigenista, através de Benedito, Dimas “devolveu” os Praiás para o Sr. Bino. Dessa forma, foi constituído um *batalhão* de 10 Praiás (oito adultos e duas crianças) em São Paulo, os quais estão hoje sob sua guarda. O fato curioso nessa história é de que até hoje Bino não sabe se os Praiás que Dimas lhe “devolveu” tem ou não um nome, ou seja, ele não sabe dizer se esses Praiás são uma “segunda roupa” ou outra coisa. As *cintas* que enfeitam os Praiás e ainda podem identificá-los não servem como parâmetro nesse caso, já que existem muitos Praiás cuja cinta é apenas um tecido de chita e outros cujas cintas são iguais “Praiás irmãos” e outras questões. Desse modo, para Bino, todos são iguais e ele os trata do mesmo modo, mas de fato ele só sabe o nome de seis dos 10 Praiás. Outro lado disso é uma oposição que pode ser levantada acerca do *status* dessas “segundas roupas”. E isso porque o fato de que seis têm nomes e quatro não têm, ou não se sabe de seus nomes, leva a fazer uma análise da forma como esses quatro Praiás foram *levantados*. Um documento importante nesse sentido é um projeto de construção de 16 Praiás que foi escrito pela ONG de Dimas com o apoio do sociólogo Sérgio Pecci. Esse projeto não

apresento o nome desses dois Praiás porque o nome dos Praiás, embora não seja propriamente secreto, está pautado por uma série de descrições e não deve ser pronunciado a esmo ou para estranhos ou não indígenas. Os nomes dos Praiás citados já foram apresentados anteriormente por Matta (2005).

recebeu a verba que pleiteava nem foi levado adiante, mas ele traz alguma luz sobre o caso dos nomes dos Praiás.

A Ação Cultural Indígena Pankararu encaminhou ao governo federal um pedido de verba para a consolidação do projeto Viabilizar os Rituais da Cultura Indígena Pankararu em São Paulo: Através do Resgate das Máscaras Corporais dos Praiás, em Tacaratu-PE. Para essa ONG, o projeto pretende a “[...] interação das diferentes comunidades indígenas, em função das opções que adotaram, retomando e reatualizando elementos culturais, valores e sentimentos que os caracterizam” (Pankararu, 2005). O texto do projeto enfatiza que “[...] objetos do domínio do sagrado podem chegar a secularizar-se”, visto que em *arenas urbanas* “[...] a comercialização de objetos de cultura material desempenha hoje um papel importante na garantia da satisfação de necessidades criadas pela situação de contato dos povos indígenas com a sociedade nacional, pelo ingresso de recursos que possibilita” (Pankararu, 2005).

Se a arte sempre revela uma “memória seletiva” do passado, sendo as considerações políticas e históricas (como as diásporas) importantes (PRICE, 2000, p. 101), no caso da mobilização étnica no Real Parque essas considerações dizem algo sobre a disputa em torno da legitimidade da exibição pública dos Praiás. Os Praiás que são a “segunda roupa” estão basicamente tentando seguir a ortodoxia que rege o Praiá, ou seja, mantendo o vínculo com o percurso ritual que o Praiá seguiu para ser *levantado*, já no caso dos outros Praiás sem nome, algo inverso parece ter operado e, segundo o projeto apresentado pela ONG Ação Cultural Indígena Pankararu, o Praiá pode assumir a forma laica, tendo em vista seu novo espaço de presença e, por isso, seu novo *status* também constituindo, portanto, uma heterodoxia.

Com nome e sem nome, laico e sagrado, ortodoxo e heterodoxo. Assim, a construção de uma *tradição indígena* (performance da “dança dos Praiás”) como instrumento de visibilidade política e econômica na comunidade do Real Parque levou à disputa suas duas entidades (SOS-CIP e ONG) em torno da legitimidade deles, ao mobilizarem estratégias diferenciadas de organização de sua *tradição indígena* entre a) uma perspectiva que pode ser chamada de *ortodoxa* (Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu) e b) outra de *heterodoxa* (ONG Ação Cultural Indígena Pankararu).

Esses conceitos são baseados nos de *fundamentalista* e *híbrida*, definidos por Barbosa (2003, 2005), ao analisar o faccionalismo entre os índios Kambiwá (que gerou os Pipipã), decorrente de visões

opostas sobre seus elementos culturais: “[...] entendidas como variantes de um mesmo projeto étnico, as formas de objetivação cultural fundamentalistas pretendem circunscrever seus respectivos universos culturais a um número limitado de práticas e representações que lhes seriam específicas”, como o caso dos Pipipã, que reconhecem somente o toré como parte de sua cultura. “Por sua vez, a perspectiva híbrida está mais propensa à incorporação de novos elementos e à ampliação do repertório de práticas e representações culturais”, como no caso dos Kambiwá, que incorporaram os Praiás dos Pankararu (BARBOSA, 2003, p. 183).

No sentido das associações Pankararu do Real Parque, *fundamentalista* se refere à postura que não aceita a emergência e a manutenção dos Praiás por parte de outros Pankararu, reivindicando tanto o monopólio político quanto simbólico relacionado aos Praiás (Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu); e *híbrida* tem relação com a reatualização e a secularização desse elemento da cultura Pankararu para exposições públicas em *arenas* urbanas, contestando o monopólio simbólico da SOS-CIP sobre os Praiás (ONG Ação Cultural Indígena Pankararu), ou seja, a SOS-CIP reivindica uma ortodoxia (*ato ritual*) para o seu *ato* heterodoxo, o *ato* político. Por ora, a perspectiva ortodoxa vem ganhando essa disputa cultural em torno de um modelo de gestão da legitimidade cultural dos Pankararu em São Paulo.

Em 2008, Sr. Bino, enquanto presidente da SOS-CIP, mantinha um *batalhão* de 10 Praiás. Com esse conjunto, ele e outros membros da Associação realizavam apresentações da performance da “*dança dos Praiás*” em diversos locais, como escolas públicas, igrejas e faculdades particulares, contavam no “currículo” com apresentação na Assembleia Legislativa (SP) e no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB/SP), por exemplo.

Como escreveu Matta (2005, p. 181),

[...] um tema polêmico entre os Pankararu é o levantamento de *Praiás* em São Paulo. Percebe-se uma expressiva aquisição de *Praiás* por um Pankararu morador do Real Parque. Nesse caso, o mecanismo de aquisição dos *Praiás* não seguiu o princípio que postula que determinados Pankararus são zeladores de *Praiás* por serem destinados e por merecerem.

Como já foi dito, Bino e os outros da SOS-CIP tiveram de convencer as lideranças Pankararu e ter a autorização do *zelador* do

“Cinta Vermelha” para *levantar* Praiás “segunda roupa”,⁶⁷ inclusive com a presença de grandes lideranças em São Paulo para tratar desses assuntos e conhecer o cotidiano dos Pankararu em São Paulo, sendo uma dessas lideranças João Binga, talvez a mais importante liderança Pankararu até aquela ocasião.

O fato é que não existe um consenso entre os Pankararu sobre a questão dos Praiás em São Paulo. Existem muitas críticas nesse sentido, algumas são até bastante incisivas.⁶⁸ A grande oposição aos Praiás em São Paulo é feita por alguns jovens da aldeia em Pernambuco que montaram um grupo de apresentações de tradições Pankararu e que propõem outro tipo de performance. O grupo Nação Cultural Pankararu realiza apresentações de uma performance laica de tradições Pankararu em cidades vizinhas à aldeia e outras como Recife e outros estados. A performance construída pelo grupo é uma espécie de toré estilizado com uma coreografia construída para ser algo entre a dança que fazem os Praiás, sua coreografia, com uma coreografia de toré, ao mesmo tempo sincronizando e coreografando as danças com o uso de dançadores num formato de espelhos, duplicando, invertendo e mesclando essas duplas de dançadores, e somando a isso uma dupla de tocadores de búzio, uma antiga tradição que muitos Pankararu antigos, como Bino, jamais viram dentro de um ritual. O grupo Nação Cultural Pankararu inventou, assim, uma performance laica de tradições Pankararu modernas e antigas ao mesmo tempo.

O argumento desse grupo de jovens é o de que a tradição mais valiosa dos Pankararu deve ficar nas aldeias, e não em “qualquer lugar”, nas cidades onde não há *terreiro*. Desse modo, mais de um pesquisador percebeu que alguns Pankararu “[...] consideram ilegal a aquisição de *Praiás* por aqueles que residem em São Paulo por não ficarem em aldeia” (MATTA, 2005). De qualquer modo, a situação de legalidade desses Praiás e de seu *zelador* foi decidida pelas lideranças, cacique e pajé, “[...] que têm a prerrogativa de resolver se determinada pessoa tem condições de possuir o *Praia*, se aquele *Praia* que ele está ‘levantando’ existe e se é de aldeia ou não” (MATTA, 2005, p. 177).

⁶⁷ Durante minha pesquisa de campo, o termo “segunda roupa” não era mais usado ou não estava muito em uso. Perguntado algumas vezes sobre o tema, Bino disse que eles eram, sim, a “segunda roupa”, mas que, como os tratava do mesmo modo como se fosse o original, não estavam usando o termo “segunda roupa”. Acredito que o termo pode ser percebido com certa impressão de desvalorização, por isso evita usá-lo.

⁶⁸ Em entrevista, uma liderança Pankararu em Pernambuco chegou a afirmar que era terminantemente contra a presença de Praiás em São Paulo e que esse assunto não estava resolvido.

Se o Praiá em São Paulo não passou pelo processo de encontrar a semente, e sim “[...] por uma decisão política tanto do novo zelador de *Praiás* como das lideranças que estão no Brejo dos Padres” (MATTA, 2005, p. 177), isso significa que Bino não era *zelador* nem dono de nenhum *Praiá* no Brejo dos Padres, não os herdou da família nem mesmo de parentes próximos. Conforme ele conta, durante o tempo em que viveu na aldeia, ele foi apenas *moço de Praiá* e, na aldeia, ele também não exercia o cargo de *cantador*, somente passou a ser um *cantador* durante a constituição da SOS-CIP e da performance da *dança dos Praiás*. Durante o início do processo, o cantador principal era o Dimas, mas com o tempo Bino foi adquirindo mais confiança e passou também a fazer esse papel.

Os *Praiás* são guardados na casa de Bino, num quartinho construído apenas para esse fim. Jamais voltei a fazer fotos dos *Praiás* nesse local. Fiz uma entrevista com o Sr. Bino uma única vez dentro desse quartinho para um vídeo que viríamos a fazer e que, na verdade, acabou sendo usada a mesma sequência da imagem em dois dos três vídeos que fizemos juntos. A única exceção que ele fez para que eu pudesse tirar as fotos foi guardar, ou esconder, as cintas quando entrei no quarto. As cintas, de certo modo, permitem a identificação de cada *Praiá*, mas não sei se esse foi o motivo, acredito que o motivo tenha sido apenas uma discrição, tendo em vista que as cintas são partes muito importantes dos *Praiás*, muito bonitas e vistosas; dobradas e colocadas num canto do quarto, não davam a dimensão de sua beleza e importância, acredito que seu gesto tenha sido um cuidado nesse sentido.

Figura 62 – Batalhão de *Praiás*Figura 63 – Bino à frente do batalhão⁶⁹

Como se pôde ver pelas fotos da residência, a casa de Sr. Bino não é muito grande, se constitui desse grande vão que é a sala e a cozinha (à direita), um banheiro, a porta ao lado do fogão, a entrada principal (uma porta à direita da foto); e no resto da casa que as fotos

não mostram tem o seu quarto, ao lado do pequeno quarto em que ele guarda os Praiás. Esse quartinho foi construído por ele, subtraindo uma parte do seu próprio quarto para ter um lugar separado e reservado somente para abrigar os Praiás.

Na aldeia dos Pankararu, as pessoas constroem um “ranchinho” para essa finalidade ou, se não for possível, separam também uma parte da casa para manter os Praiás separados do movimento da casa. Como são entidades espirituais, os Praiás devem ficar num espaço reservado, separado do movimento do dia a dia, de pessoas estranhas, não devem estar num mesmo lugar em que as pessoas se reúnem para fazer reuniões festivas com a ingestão de bebida alcoólica ou em quartos em que os casais mantenham relações sexuais. Como entidades separadas do mundo cotidiano, os Praiás devem estar abrigados das interferências dos problemas cotidianos e serem visitados apenas para as obrigações, ou seja, para serem alimentados todos os dias às 18h com a fumaça do *campiô* ou para serem preparados, “vestidos”, para alguma festa/ritual.⁷⁰ Bino costumava sempre lembrar que “no dia em que me lembro que to vivo eu nem entro nesse quarto”, ou seja, no dia, ou no dia seguinte, em que ele manteve relações sexuais nem entra no quarto para alimentar os Praiás. Nessas ocasiões, seus dois netos (Tales e Ítalo, de 8 e 11 anos), que comumente o ajudam nessa atividade, é que a fazem por completo.⁷¹ Como Bino não ingere bebida alcoólica, essa é a única e importante ressalva que ele faz com relação ao seu trabalho e obrigação diária com os Praiás.

O *campiô* para os Pankararu é um instrumento do trabalho espiritual, é com ele que todos os dias Bino “alimenta”/“cuida” dos Praiás. É com o *campiô* que os médiuns (xamãs) Pankararu se preparam para um trabalho espiritual e é com ele que eles fazem também as rezas e as bênçãos sobre as pessoas que são atendidas. Portanto, o *campiô* não é apenas um cachimbo, é um instrumento de um trabalho espiritual; e, embora seja fumado cotidianamente, a qualquer hora, os Pankararu têm uma relação cheia de interdições rituais com tal instrumento, sendo

⁷⁰ Como me explicou Bino, aqueles que vão se “apresentar”, ou seja, usar o Praiá nas arenas de São Paulo, também devem ter certos cuidados, de preferência mantendo um regime de abstinência sexual e de consumo de bebida alcoólica de três dias antes de cada “apresentação”; voltarei ainda a esse tema.

⁷¹ Um dia eu cheguei à SOS-CIP e Bino estava do outro lado da rua conversando e pediu um cigarro a alguém que estava por lá conosco, aí eu estranhei que ele estivesse fumando um cigarro em vez do usual *campiô* e, sem pensar, falei: “uê, Sr. Bino, o senhor tá fumando desses aí, por quê?”. Ele respondeu: “Ó, rapaz, é porque hoje tô proibido né, você sabe, ontem à noite...”.

as mais importantes as mesmas que se aplicam ao uso dos Praiás, ou seja, abstinência sexual e não ingestão de bebida alcoólica, o que quer dizer que quem faz uso do *campiô*, para qualquer situação, não pode ter tido relação sexual nem bebido no dia anterior e, obviamente, no próprio dia. Fuma-se no *campiô* um tabaco preparado com folha-de-arara, imburana e, às vezes, partes da Jurema. Assim, o uso do *campiô* para alimentar os Praiás segue os mesmos tabus rituais com relação ao cuidado com essas “vestes”, eles formam assim parte de um mesmo sistema ritual cuja etiqueta deve ser seguida no cotidiano.

Em texto de um projeto para a confecção de um DVD, a direção da SOS-CIP escreveu que “[...] é importante ressaltar que durante todo processo cerimonial do canto e dança, a presença do *campiô* (cachimbo) é muito forte tanto pelos homens como pelas mulheres e crianças, para elevação e fortalecimento espiritual dos *Encantados*”.

Desse modo, os Praiás em São Paulo podem ser a “segunda roupa”, mas, como eu pude ouvir diversas vezes e outros pesquisadores também, “[...] continuam latentes as potencialidades e os perigos inerentes ao uso da vestimenta dos *Praiás* e à prática ritual, independente da dose política investida na produção dos *encantados* e na ‘apresentação’ do rito” (MATTA, 2005, p. 181). Dessa forma, a legitimidade dos *Praiás* que estão em São Paulo e sua *força* são “[...] atestadas ao passo que os pedidos a eles proferidos forem concretizados” (MATTA, 2005, p. 181). Isso significa que o discurso ortodoxo de Bino, de fato, se apresenta como o discurso oficial da SOS-CIP e da maioria dos Pankararu em São Paulo, cuja postura em relação a esses Praiás segue a mesma etiqueta com relação aos Praiás em Pernambuco.

Essa etiqueta e a devoção aos Praiás “segunda roupa” (e aos *encantados* que representam simbólica e materialmente) seguem sendo mantidas pelos Pankararu em São Paulo pela instituição da *promessa* e de seu pagamento (em São Paulo nos rituais do “prato” e em Pernambuco nos rituais nos *terreiros*). Desse modo, tanto a *promessa* quanto a performance *dança dos Praiás* atualizam o complexo ritual da Jurema e os *cultos de Jurema* Pankararu no Real Parque, afirmando assim a “verdade dos Praiás” e sua *força*, por isso defendem que os *Praiás* “segunda roupa” têm a mesma *força* dos que estão em Pernambuco, sendo fundamentais a etiqueta e o *modo* como lidar com os Praiás e os *encantados*, ou seja, a crença e o zelo no seu *uso* que promovem a dádiva entre os pedidos-*promessas* e a *cura* realizada pelo *encantado*, como dizia Bino: “o que basta não é a roupa, mas a crença”. De forma geral, o entendimento entre os Pankararu em Pernambuco pode ser

resumido por esse depoimento colhido por Matta (2005, p. 178), uma interpretação nativa sobre esses eventos:

É bom ter levado pra lá (São Paulo) porque é um modo deles não esquecerem nossa tradição, nossa religião, mostrar ao branco que nós existe e pedir às pessoas que são comandadas pelos maiores que Deus mostre os direitos. Quando levam os *Praiás* para São Paulo, é só uma forma de representar. [...] Só leva pra lá, leva e mostra para não esquecer, porque o verdadeiro está aqui (aldeias em Pernambuco). (Francisco de Assis S. Silva, 25 anos, zelador de *Praiá*, março 2003).

Em janeiro de 2009, todos os *Praiás* “segunda roupa” foram renovados na aldeia em Pernambuco, ou seja, Bino levou os antigos para depositá-los nas matas da aldeia, que é o modo pelo qual os *Praiás* são renovados, e voltou com os 10 renovados. Durante dois dias, especialistas Pankararu confeccionaram novos *Praiás*, parte desse processo pode ser visto no vídeo *São Paulo: Terceira Margem Pankararu*. Esse vídeo foi um dos projetos em que atuei junto à SOS-CIP, momento em que viajei para registrar todo esse processo, além de outras demandas da Entidade. No capítulo seguinte início a segunda parte do livro analisando o contexto das “apresentações”.

Figura 64 – Uma “apresentação” dos Praiás em São Paulo
Foto de Edson Nakashima



PARTE II

A “APRESENTAÇÃO”

Essa sociedade que suprime a distância geográfica
recolhe interiormente a distância, como
separação espetacular.

Guy Debord

Capítulo 6

As exóticas arenas de São Paulo: o campo semântico da etnicidade

O olhar vê tons tão sudestes, e o beijo que vós me
nordestes arranha-céu da boca paulista

Chico César

Neste capítulo trato de descrever a *forma* de ação do que intitulei, seguindo Valle (1993, 1999), de *campo semântico da etnicidade* nas arenas de São Paulo. Defini anteriormente como um paradigma do *sensu comum da etnicidade* que operava nessas arenas o modelo “museu”, agora desenvolvo mais propriamente o argumento de que nas arenas de São Paulo operava um tipo específico de visibilidade simbólica que possibilitava uma experiência da etnicidade aos indígenas nessa cidade. Nessas arenas, o modelo “museu” formava um padrão de símbolos e sinais diacríticos que eram demandados/esperados pelos promotores de tais espaços e pelo seu público também. Neste capítulo argumento que a “ocupação” Pankararu de tais locais se dava através de um *ato de tradução intercultural* que instituíu um *ato* de consenso momentâneo e contextual.

6.1 Indígenas nas arenas da cidade de São Paulo: rede e nodosidade

No estado de São Paulo, existiam em 2008 cerca de 10 associações indígenas bastante atuantes e outro bom número se recompondo ou

começando, a maioria dessas associações estava na capital. A maior parte delas foi fundada com o intuito de fortalecer politicamente a demanda dessas pessoas pela assistência diferenciada garantida pelo Estado aos povos indígenas (saúde, educação, preservação de patrimônio, território, moradia e outros).

Na capital e na Grande São Paulo existiam a Associação Indígena Guarani da Aldeia Morro da Saudade – AIGAMS, em Barragem, a Associação Xavante Warã, a ONG Ação Cultural Indígena Pankararu e a Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, as duas últimas no bairro do Real Parque, na capital. Ainda existiam a Associação dos Pankararé, dos Kariri – AIKA e, em regularização, a dos Kaimbé, Atikum, Wassu e Fulni-ô.

Em Bauru e na região, existiam a Associação Indígena do Centro-Oeste Paulista – AGUAÍ, a Associação das Mulheres Indígenas do Centro-Oeste Paulista – AMICOP, a Associação Comunitária Indígena Icatu, a Associação Comunitária Indígena Guarani – Aldeia Nimuendajú. No litoral paulista, existiam a Associação Indígena Tembiquai (Guarani), a Aldeia Boa Vista, em Ubatuba, a Organização Indígena da Aldeia Guarani Aguapeupu, em Mongaguá, e a Associação Comunitária Indígena Guarani – Aldeia Rio Silveira, em Bertiooga.

Como um *ato* de consenso entre suas demandas e a dessas arenas, a retórica das associações indígenas em São Paulo enfatizava duas importantes questões atuais. Primeiro, o discurso ecológico no sentido de uma reificação da analogia “índio” = natureza. Ao tomar essa noção da historicidade oficial – que congelou no passado a presença indígena e naturalizou sua invisibilidade no quadro econômico brasileiro e global –, essas associações colocam o “índio” como o privilegiado e “natural” protetor do meio ambiente (matas, florestas, rios e outros). Essa presença do discurso ecológico insere as demandas dos indígenas em um enorme espaço de visibilidade política de alcance internacional (próximo daquilo que apresentou Albert (2002) e Conklin (2002) para o contexto amazônico).

Segundo, soma-se ao discurso da valorização, da proteção e da preservação das tradições indígenas pelo poder público (FUNAI, IPHAN e outros) e pela sociedade civil a ampliação da democracia e do fortalecimento da cidadania através da valorização do multiculturalismo brasileiro. Nas arenas da cidade de São Paulo, em 2008 havia uma evidente mobilização étnica em torno desse tipo de discurso. As associações indígenas dessa cidade instituíram uma série de *tradições inventadas* a fim de se inserirem nessas arenas. Esses

locais funcionavam como espaço privilegiado de receita econômica na apresentação desse tipo de tradição (performances, artesanatos, palestras, *workshops* e outros), mas fundamentalmente funcionavam como espaço de visibilidade social e vinham promovendo a conquista da parceria da sociedade civil e do poder público na garantia e na geração de direitos específicos e atenção diferenciada.

Portanto, a apresentação de performances e de artesanatos (além de outros elementos de cultura material e imaterial) nessas arenas era um recente, prestigiado e restrito espaço contra-hegemônico de mobilização coletiva e de visibilidade dessa população indígena “urbana”. Para tanto, esses indígenas e suas associações realizavam um *ato de tradução* entre seus *backgrounds* culturais e o modelo “museu”. A hegemonia de tal modelo torna-o um paradigma que não deve ser negligenciado nem, principalmente, assumido como “natural”.

Como eu já escrevi aqui anteriormente, penso os museus como *zonas de contato*, tal como o definiu Clifford (1999), nesses espaços se organiza uma versão da história que pretende monopolizar o espaço social de representação do “índio”. Nesse sentido, o museu impõe à representação das *tradições indígenas* o duplo papel de a) anonimato; e b) neutralidade histórica e espacial (CLIFFORD, 1999, 1998b; PRICE, 2000). Os museus são paradigmáticos porque dão visibilidade à historicidade oficial ao invisibilizar a violência da ocupação colonial pela preservação de uma história assimilacionista, compensatória e democrática.

É nesse sentido que o modelo “museu”, como paradigma imagético dessas arenas, permite caracterizá-las como o “lugar” da representação, isto é, como uma categoria social não essencialista, uma “política de localização” (WOODWARD, 2003, p. 54). Esse “lugar” é ambíguo, pois é um espaço em que o poder (enquanto estratégia e método, ver Foucault (1977, 1988)) constitui as *positividades* que tendem a monopolizar a representação (WOODWARD, 2003, p. 52-53). Como a força que pretende produzir a homogeneidade da representação “[...] é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (SILVA, 2003, p. 83), há sempre o perigo de naturalizar uma normatização, porque ela “[...] é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença” (SILVA, 2003, p. 83).

Essas arenas eram, portanto, um espaço de *tradução* intercultural cujo *ato* de consenso (momentâneo e contextual) era o resultado da *positividade* do poder (Foucault) no *campo semântico da etnicidade* (*senso comum da etnicidade*). Sua ambiguidade pode ser caracterizada por ser

tanto o espaço da visibilidade da atuação do Estado (multiculturalismo e ampliação do estado de direito) quanto, ao mesmo tempo, o espaço de atuação do “jogo”/luta pela institucionalização de um modelo de representação das ‘tradições indígenas’ entre a auto-representação nativa e a ‘oficial’ (modelo “museu”).

O modelo “museu” pretendia constituir uma homogeneidade e, portanto, uma normatização das “tradições indígenas”, dispostas para o público dessas arenas. O termo “normatização” se refere à política de “[...] eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2003, p. 83). Na representação oficial do jogo político há a construção da homogeneização e da invisibilidade das lutas sociais operadas nele (reivindicações econômicas, educacionais, judiciais e outras), como mostraram Abélès (1997), Abélès e Jeudy (1997) e Geertz (1991) no plano do simbólico, e L’Estoile (2002) e Kuper (2002) no plano da gênese das categorias sociais e científicas. Assim, a condição sociológica dessas arenas era a da heterogeneidade social e da diversidade das demandas. Portanto, era pela estratégia de constituição da imagem de consenso e de diálogo (*ato de tradução*) intercultural que atuavam as associações indígenas.

Como espaços de cultura política e de política cultural, era nessas arenas que muitos indígenas ficavam se conhecendo e constituíam, assim, uma rede de solidariedade em que trocavam conhecimento e informações sobre seus direitos, política indigenista, manifestações, feiras de artesanato, locais de confraternização e outros. Essas arenas acabam constituindo aquilo que Raffestin (1993) chamou de efeito de *nodosidade*, cujo resultado mais revelador era o de promover uma cultura política entre esses indígenas. Em outro contexto, o das “lideranças peregrinas” dos indígenas do Nordeste brasileiro nos anos 1930, Arruti (1999, p. 251) se utiliza da noção de nodosidade de Raffestin (1993) para mostrar como certas cidades se tornaram pontos de encontro dessas lideranças indígenas e promoviam uma rede de comunicação,

[...] não se tratava de um lugar privilegiado *a priori*, mas que foi construído de maneira contingente como *nodosidade*, no qual era possível pôr em contato e, por isso, dar uma dimensão de *experiência coletiva* às narrativas particulares e às trocas de informação sobre as formas de *buscar seus direitos*.

Como um “lugar” de visibilidade social, essas arenas promoviam tanto uma política cultural indígena, através da constituição de “tradições inventadas”, quanto uma cultura política cujo efeito maior era o de arregimentar os indígenas. Mas o ingresso em tais arenas era mediado por uma imagética sobre o “índio” constituída como um pré-conceito (preconceito de autenticidade) sobre como é, ou deveria ser, o “verdadeiro índio”, o “autêntico”. Tal imaginário como resultado *positivo* do poder (Foucault) pretendia “valorizar o índio” como o ancestral, por excelência, da nação brasileira, algo a ser “preservado”. O imaginário sobre essa entidade exótica no tempo e no espaço era a mais forte característica do campo semântico da etnicidade (VALLE, 1993, 1999) que existia nas arenas paulistas.

O ingresso dos indígenas nordestinos, especialmente os Pankararu, cujos tênues traços diacríticos se constituíam, em princípio, um entrave por conta do preconceito de autenticidade (exposto nos capítulos anteriores), se caracterizou, portanto, como um projeto contra-hegemônico de visibilidade social e mobilização étnica da comunidade em São Paulo.

6.2 Uma distinção metodológica: o “índio” como imagem x o indígena como “parente”

Ao descrever o modo de atuação do campo semântico da etnicidade nas arenas de São Paulo, procedo a uma distinção metodológica entre o conceito de “índio” e indígena. Assim, de um ponto de vista analítico e metodológico, ou seja, com o fim de propor uma ordem arbitrária e interessada de síntese descritiva e textual como recurso argumentativo e expositivo, sugiro que essa distinção proposta converge para o senso comum da etnicidade que governava o “olhar espetacular” sobre o indígena naquelas arenas. Em outras palavras, a imagem “culturalizada” do “índio” como o radical *outro*, a radical *diferença* se sobrepunha à imagem do indígena como o *outro* social e historicamente marginalizado, coextensivo à formação da nação como projeto colonial.

Essa distinção entre “índio” e indígena foi construída a partir da noção de *di-visão* do campo social, proposta por Bourdieu. Desse modo, como dito anteriormente, ao me referir a arenas, estou pensando-as como um *campo* no sentido dado ao termo por Bourdieu (2002). A insistência do discurso que busca o “índio” como nostalgia/utopia

do exótico, da radical diferença cultural, em detrimento do indígena como condição histórica tem por efeito político reificar o preconceito de autenticidade e negar a legitimidade das demandas dos indígenas em São Paulo.

Desse modo, “índio” será usado aqui como designando a imagética que costuma ser a representação estigmatizadora dos povos nativos que habitavam onde hoje é o Brasil. Representa, portanto, a manutenção de uma imagem construída há mais de 500 anos no processo de “guerra de conquista” do território brasileiro. Ela reifica os três estigmas que recaem sobre os Pankararu, são as “três” ausências: a “cara de índio”, a “língua de índio” e o “lugar do índio”.

Essa distinção não é apenas analítica, tem por característica ser também uma precaução teórica que recupera, num primeiro momento, o uso nativo dessa distinção. Do ponto de vista do uso nativo dessa distinção, é revelador o uso que dela fazia a direção da SOS-CIP. Essa distinção era muito enfatizada pela Dora Pankararu durante minha pesquisa de campo entre a comunidade do Real Parque, principalmente no início, quando eu utilizava indistintamente os termos “índio” e indígena. Nos primeiros meses de contato mais intenso, a Dora constantemente chamava nossa atenção para o fato de que eu e o Edson e outros colaboradores da SOS-CIP nos referíamos aos Pankararu como “índios”, ela dizia: “de novo, um antropólogo nos chamando de ‘índios’, você sabe que o correto é indígena”.

Com esse tipo de orientação, a Dora insistia que devêssemos utilizar sempre um termo mais preciso etimológica e historicamente, e menos “carregado” com as imagens do senso comum sobre os povos nativos. Essa distinção era, portanto, mais política do que qualquer outra, tinha por efeito marcar o lugar de distintividade étnica, social e histórica da origem diferenciada dos Pankararu e dos indígenas em geral; o uso do termo “indígena” com relação aos Pankararu procura caracterizá-los por um sinônimo de nativo.

É, portanto, no sentido de nativo como sinônimo de aborígene que me refiro aqui ao termo “indígena”. Indígena e seus sinônimos se referem às pessoas cuja ascendência, ou seja, a sua família é membro de uma sociedade indígena. Sociedade indígena, por sua vez, é toda aquela coletividade que se distingue da sociedade nacional por sua história, isto é, que se reivindica como descendente de uma população nativa que habitava o território que hoje é o Brasil antes da invasão de Cabral no ano de 1500 (ou seja, é uma população pré-cabraliana e pré-colombiana).

Os indígenas têm, portanto, uma história diferente da dos não indígenas porque todos os indígenas atuais no Brasil são sobreviventes do genocídio que fundou o país. Quando a Europa invadiu a América, “declarou guerra” a todos os povos nativos, tentando exterminá-los ao longo de vários séculos de conquista, configurando então os atuais países.

Desse modo, usar essas diferenciações torna-se essencial para manter a força de uma distinção do próprio discurso nativo e, analiticamente, enfatizar a condição histórica do conceito de indígena *versus* a noção culturalista de “índio”. Essa distinção ainda acolhe orientações acadêmicas e jurídicas, já que ela reproduz o sentido e a direção atribuídos aos termos “indígena” e “sociedade indígena”. Como muito bem definiu e apontou Oliveira (1999b, p. 176), o antropólogo deve

[...] evitar contemporizações, explicitando que considera e reconhece como sociedade indígena toda aquela coletividade que por suas categorias e circuitos de interação se distingue da sociedade nacional, e se reivindica como “indígena”, isto é, descendente – não importa se em termos genealógicos, históricos ou simbólicos – de uma população de origem pré-colombiana.

A Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho de 1989, da qual o Brasil é signatário desde 2004, diz (item 2, art. 1º), “[...] a consciência de sua identidade indígena ou tribal deverá ser considerado como critério fundamental para determinar os grupos a que se aplicam as disposições da presente Convenção” (DCN, 27 de agosto de 1993).

O termo “parente” vem sendo utilizado pelos indígenas em todo o Brasil para se referir uns aos outros, é usado no mesmo sentido mencionado anteriormente pela antropologia e pelos textos jurídicos. O uso desse termo está apontando para outra coisa que não um parentesco propriamente biológico ou cultural, mas sim, estritamente, um parentesco histórico e político, ou seja, no intuito de caracterizar uma história comum de violência sob o contato. O termo ganha, assim, um sentido de aliança como forma de revelar sua distinção sócio-histórica, a qual se refere ao parentesco do território como originários de uma mesma terra-território e que sofreram o mesmo destino de exploração pelos não indígenas. “Parente” é o termo utilizado para caracterizar uma identidade histórica e política dos povos indígenas no Brasil.

Gersen Baniwa, no texto *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje* (2006), aborda no Capítulo 1, “Por que índios ou indígenas?”, “[...] a utilização das categorias índio e parente nas relações intra e interétnicas”. Assim, escreve:

O termo parente não significa que todos os índios sejam iguais e nem semelhantes. Significa apenas que compartilham de alguns interesses comuns, como os direitos coletivos, a história de colonização e a luta pela autonomia sociocultural de seus povos diante da sociedade global. Cada povo indígena constitui-se como uma sociedade única, na medida em que se organiza a partir de uma cosmologia particular própria que baseia e fundamenta toda a vida social, cultural, econômica e religiosa do grupo. Deste modo, a principal marca do mundo indígena é a diversidade de povos, culturas, civilizações, religiões, economias, enfim, uma multiplicidade de formas de vida coletiva e individual. (BANIWA, 2006, p. 30-31).

Importante notar que Gersen Baniwa cacarteriza “índio” e “parente” como sinônimos:

Com o surgimento do movimento indígena organizado a partir da década de 1970, os povos indígenas do Brasil chegaram à conclusão de que era importante manter, aceitar e promover a denominação genérica de índio ou indígena, como uma identidade que une, articula, visibiliza e fortalece todos os povos originários do atual território brasileiro e, principalmente, para demarcar a fronteira étnica e identitária entre eles, enquanto habitantes nativos e originários dessas terras, e aqueles com procedência de outros continentes, como os europeus, os africanos e os asiáticos. A partir disso, o sentido pejorativo de índio foi sendo mudado para outro positivo de identidade multiétnica de todos os povos nativos do continente. De pejorativo passou a uma marca identitária capaz de unir povos historicamente distintos e rivais na luta por direitos e interesses comuns. É neste sentido que hoje todos os índios se tratam como parentes.

A decisão qualificada tomada pelos povos indígenas do Brasil quanto à valorização positiva da denominação genérica de índio ou indígena, expressa por meio do termo parente, simboliza a superação do sentimento de inferioridade imposto a eles pelos colonizadores durante todo o processo de colonização. É notório que a qualificação estratégica dada à categoria social e política

destes termos tenha impulsionado a emergência das reafirmações de identidades étnicas particulares de cada povo com força e clareza nunca antes vistas, ou seja, enquanto a denominação índio ou indígena era negada pelos povos indígenas por ser pejorativa e desqualificadora, as identidades étnicas particulares também eram negadas ou reprimidas. (BANIWA, 2006, p. 30-31).

Enfatizo, portanto, mais uma vez que a distinção que estou fazendo entre “índio” e indígena é analítica, um instrumento metodológico de sistematização e análise, portanto, preciso levar adiante a desconstrução do uso pejorativo da palavra “índio”, cuja ambiguidade deve ser caracterizada caso a caso, dependendo do contexto em que é utilizada. Acredito que a noção de indígena possa ser mais eficaz ao fazer, etimologicamente falando, referência aos sinônimos aborígene, autóctone, nativo e outros termos cuja noção é geográfica, social e historicamente construída.

6.3 O “índio” na sociedade do espetáculo

Geralmente todo o mundo diverte-se pra fora.
O paulista diverte-se pra dentro. Daí falarem que
ele é triste.

Mário de Andrade

O “índio autêntico” é o “índio preservado”, museofilia, a imagem/museu, quando o assunto é “ver” o indígena, é sempre um “índio” que se quer revelar, não importa o quanto a história possa ter de relevante, o que se “vê” e, portanto, o que se “mostra” do indígena é sempre o “índio”, é sempre uma e inquestionável imagem, aquela definida pelo primeiro contato da Europa com as populações autóctones do Brasil, é portanto a imagem registrada há mais de 500 anos, cujo valor como marca de autenticidade é uma complexa ferramenta de violência simbólica ainda atual no Brasil.

São Paulo é caracteristicamente um paradigma nesse sentido, pois, por trás de seu próprio estereótipo, a de “cidade cosmopolita”, é de maneira “tacanha” e “provinciana” que a imagética do indígena sobrevive calcada pelo exotismo. É por um *ato* de tempo que promove a a-historicidade (como defini no Capítulo 2), que o indígena pode

entrar no campo da visibilidade social nessa cidade e, desse modo, ser valorizado ao visibilizar traços diacríticos que instaurem a radical “diferença cultural” do politicamente correto multiculturalismo. Essa “diferença” deve estar instituída, normatizada e disciplinada, já que uma possível outra “diferença”, social e historicamente contingente, fica excluída como *imagem menor* ou *negativa*, já que essa revelaria os crimes de genocídio, linguicídio e etnocídio (já demonstrado nos capítulos anteriores) da “guerra de conquista” na formação do país.

Essa *imagem menor (negativa)* coextensiva à formação do país em oposição ao regime imagético oficioso do modelo “museu” (*positiva*) obviamente está negligenciada numa sociedade em que o imperativo do entretenimento individualista é tanto a norma quanto uma “conquista” hegemônica. Essa constatação faz referência aos dispositivos característicos do que Guy Debord (1997, p. 112) denominou de sociedade do espetáculo, o exotismo dessa *imagem maior e positiva* realiza a “separação espetacular” de que fala Debord, “[...] essa sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância, como separação espetacular”. A noção de exotismo recupera, seguindo livremente Debord, a ideia de que nas sociedades urbanas modernas o espetáculo se constituiu num dos fenômenos mais característicos. Sua natureza, seu *regime*, constitui uma relação *mediada* pela imagem.

No caso das arenas de São Paulo, trata-se de um aspecto da relação entre esses atores sociais em que a *mediação* imagética substituiu a relação direta ou *pragmática*. Assim, a substituição de um conhecimento em primeira mão por um conhecimento mediado por uma representação imagética homogênea, investida de autoridade e legitimidade, o modelo “museu”, assume o posto de verdade, mesmo que se encontre na contramão do bom senso histórico e da óbvia constatação *pragmática*.

Essa substituição da relação direta pela relação mediada pela imagem e sua posição privilegiada na sociedade moderna é a tese principal do texto *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord. Segundo o autor, a sociedade do espetáculo não é somente uma sociedade em que a imagem é o veículo de comunicação mais importante, a sociedade do espetáculo é uma condição sociológica mais interessante que isso, a tese de número 4 o diz claramente: “[...] o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Assim, a substituição de um conhecimento em primeira mão por um conhecimento mediado por uma representação imagética homogênea, investida de autoridade

e legitimidade, o lugar da verdade, é o que Guy Debord define, estendendo o sentido marxista do termo, como *alienação*.

No seu sentido etimológico, a palavra “alienação” vem do latim *alienus*, que gerou o termo “alheio”, que significa o que pertence a um outro. Na filosofia moderna, a partir de Hegel e seguindo por Feuerbach, Marx, Luckács, Marcuse, Sartre e outros mais contemporâneos, o que existe de comum a todos esses filósofos é a ideia de que

[...] a alienação refere-se, fundamentalmente, a uma espécie de actividade na qual a essência do agente é afirmada como algo externo ou estranho a ele, assumindo a forma de uma dominação hostil sobre o agente. Hoje em dia há a tendência para utilizar o termo nos mais variados domínios, dando-lhe o significado extremamente lato de todo o processo mediante o qual o homem deixa de ser autônomo, de ser dono de si mesmo, para se tornar propriedade (escravo) de um outro – algo ou alguém – que por ele decide acerca da sua vida. É precisamente nesse sentido que se fala na “alienação” provocada pela ideologia, pela droga, pelo materialismo, etc. (SERRA, 2008, p. 5-6).⁷²

Aqui estou utilizando o termo “alienação”, ainda seguindo livremente Marx e Debord, como o não conhecimento, por parte da audiência paulista dessas arenas, do trabalho social que construiu a performance Pankararu da “dança dos Praiás” nesse *campo semântico da etnicidade*. A alienação típica que existia nessas arenas consistia numa autonegligência, patrocinada pelo pré-conceito (preconceito de autenticidade), que impedia à audiência não indígena o acesso à informação privilegiada de que tal performance constituía em um *ato* de consenso no contexto de uma “tradição inventada” como um *ato* de tradução intercultural nessas arenas.

Um exemplo, no dia 27/04/2008 os Pankararu foram convidados pela segunda vez para fazer uma “apresentação” na Virada Cultural⁷³ na capital paulistana. Eles tinham sido convidados no ano de 2007 e feito bastante sucesso se apresentando no enorme palco armado no Anhangabaú, em frente ao Teatro Municipal. Desse modo, no dia 27/04/2008 eu, que estava ainda no início do trabalho de campo, aguardava ansioso para poder ver a “apresentação” Pankararu.

⁷² Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/serra_paulo_alienacao.pdf>.

⁷³ A Virada Cultural é o segundo maior evento em número de público da cidade de São Paulo, perde apenas para a Parada Gay, que é uma das maiores paradas *gays* do mundo.

A “apresentação”, marcada para acontecer às 5h30 da manhã, estava com mais de uma hora de atraso, quando decidi perguntar a um dos coordenadores do evento pelo grupo Pankararu. Fui informado de que o grupo havia tido um problema mecânico com o veículo que os traria e, portanto, não pôde chegar a tempo no evento. A informação de que os Pankararu não mais se apresentariam não foi dada para o público do Anhangabaú. Desse modo, foi dado prosseguimento às apresentações que estavam programadas e outras foram inseridas sem mais explicações dos organizadores. Essa desinformação gerou um caso interessante de *alienação*, tal como a defini anteriormente, que permite caracterizar o quadro geral desse regime imagético sobre o “índio”.

A apresentação dos Pankararu estava marcada para acontecer no espaço do evento denominado de “Palco de Dança”. O texto que consta na programação⁷⁴ diz: “[...] como em todos os anos, o palco do Anhangabaú apresenta grandes nomes da dança clássica e contemporânea durante 24 horas de arte expressa através do movimento”. Algumas atrações que dividiriam o espaço com os Pankararu eram o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio, com Ana Botafogo; o Balé de Niterói; o Balé da Cidade; o Distrito Cia. da Dança; a Escola de Bailado; o Studio 3 Cia. de Dança; e outras companhias e artistas que fizeram apresentações individuais.

Assim, no horário previsto para a apresentação Pankararu, em vez de se anunciar a ausência do grupo, outros grupos não citados na programação subiram ao palco. Esses grupos eram de maracatu e música percussiva “afro-brasileira” e estavam muito bem produzidos, com requinte de roupas e instrumentos todos enfeitados, algo muito bonito de se ver, como está nas fotos a seguir.

Figuras 65 e 66 – Maracatu



Desse modo, para muitos “desavisados”, o grupo de maracatu e percussão era o grupo Pankararu. Uma pessoa chegou a postar um vídeo no Youtube com a apresentação do maracatu como sendo a

dos Pankararu. Os comentários que se seguiram após o vídeo ir ao montaram um pequeno enredo bastante curioso.

O vídeo foi postado por jorgeflores⁷⁵ no dia 30 de abril de 2008, com o título de *Virada Cultural 2008 – Índios Pankararus (sic)*. jorgeflores postou o vídeo com o seguinte texto: “Simplesmente DIVINOOO..... ainda irei curtir esse SOM no carnaval, sem parar!!!! CARNAVAL DE RUA.....ME AGUARDE!!!!”. Através de um comentário postado no *site*, Carlinhos, que é o primo do Sr. Bino, tratou de avisar jorgeflores do erro que ele cometera.

O comentário que ele postou foi:

[...] vejo que você não entende nada de Povos Indígenas, pois eu sou Pankararu e essa apresentação não tem nada haver com a nossa cultura. Está mais para escola de samba. Esse grupo não é o meu povo Pankararu, você está difamando a nossa imagem e distorcendo nossa cultura, então reveja a sua matéria e seu vídeo.

Mas o tom do comentário de Carlinhos não foi o bastante para convencer jorgeflores, que respondeu da seguinte maneira: “Se no *line* da virada cultural estava com tal então é, vou rever depois, não entendo nada mesmo... abraço”. Desse modo, Carlinhos agradeceu: “Jorge, muito obrigado pela atenção e compreensão por sua parte”.

Antes desse diálogo de conciliação momentânea entre jorgeflores e Carlinhos, outra pessoa já havia chamado a atenção de jorgeflores para algo esquisito no vídeo que ele havia postado. SALGADINHO2009 postou um comentário que dizia:

[...] que isso companheiro, isso aí está parecendo mais uma escola de samba do que índios Pankararu, não conheço esta tribo, mas os que se apresentaram aqui na minha cidade na Virada Cultural 2008 são totalmente diferentes, qual deles é os verdadeiros [sic] ou será que tem varias nações, os que aqui vieram são pobres e moram em São Caetano, e este ai moram a onde!!

Na verdade, SALGADINHO2009 se refere à apresentação dos Pankararu na cidade de São José dos Campos no dia 17/5/2008 (ver notas 95 e 96), ele parece perplexo: “[...] qual deles é os verdadeiros ou será que tem varias nações?”. No comentário ele ainda fazia referência a um vídeo que ele postara no Youtube mostrando a apresentação dos

⁷⁵ Utilizarei os *nicknames* usados pelos internautas para se identificarem no Youtube.

Pankararu no dia em ele realizou uma intervenção: “[...] a música é montagem minha”.

Jorgeflores respondeu a esse interlocutor dizendo algo semelhante que posteriormente responderia ao Carlinhos:

Legal você ter comentado sobre isso, infelizmente conheço pouco....eu não tenho como lhe responder algo... mas farei algumas pesquisas dentro de alguns dias e te responderei quem é quem... mas uma tribo [sic] não é composta somente de uma dúzia de pessoas.... com certeza se for mesmo uma tribo tanto o que você viu, quanto o que eu registrei, podem ou não ser da mesma tribo... vou ver isso certinho... obrigado pelo comentário... abraço!!!!

SALGADINHO2009 respondeu com:

legal companheiro, obrigado pela sua atenção, também não conheço quase nada sobre estes índios, sei que existe varias nações da mesma tribo, mas os que vi aqui na minha cidade, me parece mais com índio do que estes ai que você registrou, ou também pode estes não ser o que parece, sei lá to bastante intrigado!!, só sei de uma coisa índio deixou de ser índio a muito tempo. grande abraço!!

Segue uma foto da apresentação dos Pankararu publicada sobre o evento em São José dos Campos.

Figura 67 – Praiás



O *Jornal da Tarde* (07/05/2007) fez menção à apresentação dos Pankararu no “Palco de Dança” do Anhangabaú na Virada Cultural de 2007:

Quando muitos ainda se recuperavam da folia do sábado, os índios Pankararu apresentaram o Toré, ritual ao mesmo tempo religioso e profano, por volta das 8h30 no Palco do Anhangabaú. Além de desabafar sobre a condição sofrida da tribo, eles emocionaram as pessoas que estavam no local – até mesmo as que conferiram a performance por engano. “Eu vim para o lugar errado, queria ir para o *show* do Pato Fu, mas acabei amando o que vi. Conheci algo novo, me emocionei com a batida, com as vozes dos índios”, contou a estudante Juliana Rodrigues, de 20 anos. (JORNAL DA TARDE, 2007, p. 6, grifo do autor).

Dessa vez, o “engano” da pessoa que ia ver uma coisa e viu outra foi positivo.

Figura 68 – Comunidade Pankararu de São Paulo



Figura 69 – Praiás em São Paulo



6.4 O dia do “índio” em São Paulo: o “índio” como projeto indígena e não indígena

O “Dia do Índio” em São Paulo no ano de 2008 foi também bastante revelador sobre o tipo de demandas e apelos que são dirigidos aos indígenas e também em nome deles. Um caso muito significativo foi o do evento/manifestação organizado pelo Coletivo Epidemia e outras entidades, além de artistas, estudantes e pessoas não indígenas ligadas a ONGs, a movimentos sociais e à USP. A convocação geral ocorreu por meio da internet em *e-mails*, *sites*, *blogs* e um vídeo no Youtube com o título de BANDEIRANTE (Borba Gato).⁷⁶ Essa espécie de convocação tinha o título de “Julgamento Popular do Borba Gato”; o texto lembrava

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KBj3PxTyKqQ>>.

que o bandeirante mais famoso de São Paulo e símbolo da cidade, Borba Gato, “[...] promoveu o trabalho escravo de índios e negros, além de estuprar mulheres negras e índias e de se apropriar de riquezas naturais em benefício próprio e dos colonizadores do Brasil”. Assim, propunham “julgar” Borba Gato como “[...] um ato de quem não se conforma com o domínio continuado de uma cultura que atende apenas aos interesses de uma classe [alta]”.

Figuras 70 a 72 – Monumento Borba Gato em São Paulo⁷⁷



Desse modo, o “julgamento” foi marcado para o “oficializado Dia do Índio”, em que “[...] artistas, índios, convidados e a população em geral vão discutir estas questões promovendo o *Julgamento Popular do Borba Gato*”. Um júri popular seria formado no local “[...] para decidir por sua absolvição ou condenação e pena”. Assim, convidavam a todos que viessem participar “[...] desta Guerrilha Cultural, pois é por meio dos valores culturais que podemos atuar em profundidade para a valorização de índios, negros e brancos e do mameluco brasileiro sem deixar ninguém de fora”.

O “júri popular” condenou Borba Gato e emitiu uma nota. A nota citava vários dos crimes que o bandeirante realizou e terminava com o crime de “participação na agressão à identidade e memória cultural dos povos nativos”. O julgamento teria sido um questionamento a uma “sociedade civilizada” que entronizava “criminosos como heróis” e um questionamento dos “nomes e os valores da história oficial”.

No dia 21 de maio, Borba Gato, condenado, recebe a pena:

⁷⁷ Centro de Mídia Independente (CMI Brasil). Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/04/417911.shtml>>. Fotos de Kátia Portes Leão.

Fato inédito no país para um branco, rico e bandeirante. [...] Com eficiência e rapidez surpreendente, a pena é executada em um mês. No dia 21 de maio, Borba Gato é acorrentado a uma bola. A reclusão prevista no código penal é de 55 anos. Por acreditarmos que a cultura bandeirante e suas atrocidades não representam os heróis que gostaríamos ver construir a nossa história, o júri deliberou que o Bandeirante Borba Gato fica condenado à imobilidade por toda a eternidade.

É importante saber que: Os povos negros e indígenas são bases fundamentais na formação do Brasil. Mesmo assim foi criada uma cultura de que o que vem destes povos deve ser menosprezado – por isso as maiores estradas, monumentos, personagens da nossa história e até mesmo o palácio, é deles! Pessoas que massacraram a cultura indígena e negra. Mas é preciso deixar claro que corre no sangue do nosso povo uma ancestralidade indígena e negra!!! Repensar a história do nosso povo é promover a possibilidade de um outro Brasil e não como este atual onde quem tem dinheiro não tem lei, não vai preso e manda no país. Onde quem é índio nem sabe que é e quem é negro tem vergonha de ser. Nossos heróis são outros e não estes que nos apresentam!!! Queremos mais. Podemos muito mais... Questionando os nomes e os valores da “história oficial” estaremos reconstruindo nossa própria história como povo desta terra.⁷⁸

Figura 73 – Monumento Borba Gato em São Paulo



O problema é que nenhum indígena apareceu no evento. A participação indígena no “Dia do Índio” de 2008 ocorreu com maior ênfase em um grande *shopping center* da cidade de São Paulo. No vídeo de

⁷⁸ Disponível em: <<http://crimideia.com.br/blog/?p=172>>.

divulgação para a realização do ato de julgamento de Borba Gato, citado anteriormente, se dizia que uma série de atividades culturais aconteceria nesse dia, incluindo “uma apresentação de toré”. Mas nesse dia o toré foi realizado pelos Pankararé no Shopping Osasco, com patrocínio da Prefeitura da cidade. Em São Paulo, as lojas Saraiva Mega Store de vários *shoppings*, com o apoio da ONG Opção Brasil, promoveram no dia 19 de abril de 2008 uma série de eventos comemorando o “Dia do Índio”, com apresentações e conversas sobre a “cultura indígena”. O calendário foi o seguinte:

[...] às 14h na Saraiva Mega Store do SHOPPING MORUMBI com o indígena Tkainã Kariri Xocó; às 14h no SHOPPING PÁTIO PAULISTA com os indígenas Ataíde Guarani e Rejane Pankararu; às 16h no SHOPPING ELDORADO com Thídio Kariri Xocó e Tita Pankararu; e às 17h no SHOPPING JARDIM ANÁLIA FRANCO com os indígenas Sandra Fulni-ô, Anderson Fulni-ô e Eurico Baniwa.

No Shopping Pátio Paulista, Rejane Pankararu falou sobre a migração dos Pankararu para São Paulo e a cultura religiosa do grupo. Depois exibiu o vídeo *Do São Francisco ao Pinheiros* (produzido pela ONG Ação Cultural Pankararu e o LISA-USP), ao longo do qual foi realizando intervenções para contextualizar as imagens exibidas.

Em Osasco, cidade na região metropolitana de São Paulo, aconteceu uma mostra da “cultura” Pankararé no Shopping Osasco, com o apoio da Prefeitura da cidade. Os Pankararé, originários da Bahia, são *parentes (Ponta de Rama)* dos Pankararu e, tal como eles, vêm migrando para São Paulo desde os anos 1940. A partir de 1994, eles vinham utilizando a associação dos Pankararu como sua representante em São Paulo, mas no ano de 2008 eles fundaram uma associação própria com a ajuda do CIMI e do Programa Osasco Solidário (programa nos moldes da economia solidária) da Prefeitura de Osasco. Nesse dia, os Pankararé apresentaram, além de uma performance de toré, uma reprodução de um Praiá em tamanho natural, mas que não é “vestido” por ninguém, servindo apenas como modelo.

Esse episódio coloca uma interessante questão: Por que houve um toré no *shopping* e não no julgamento do Borba Gato? O toré é uma performance política ou cultural, no *shopping* é apenas cultural e no julgamento do Borba Gato é política? Essa diferença existe? Por que tanta diferença, por que indígenas estão num espaço tão moderno falando de cultura tradicional, cantando e dançando e alguns outros habitantes

da metrópole estão em frente a um de seus “heróis”, condenando-o exatamente pelos feitos que o levaram a tal *status* pela história oficial?

No texto “Cultura periférica: retratos da São Paulo indígena”,⁷⁹ vemos a seguinte chamada: “[...] em torno de 1.500 Guaranis, reunidos em quatro aldeias, habitam a maior cidade do país. A grande maioria dos que defendem os povos indígenas, na metrópole, jamais teve contato com eles. Estão na periferia, que veem como lugar sagrado”. O mote do texto se refere a uma suposta separação entre os “politizados” do julgamento do Borba Gato e os indígenas “culturalizados” do *shopping center*. Em resumo, ali se dizia:

Você sabia que em São Paulo tem quatro aldeias indígenas que juntas, somam 1.500 pessoas? E há mais um contingente ainda não calculado de indígenas não-aldeados na capital e nos demais municípios da região metropolitana. Falar de povos indígenas para quem está na grande metrópole parece sempre algo distante de nossa realidade. Mas eles estão aqui, junto da gente. Muitas vezes os defendemos e não os conhecemos. E na cidade de São Paulo, os indígenas ficam na periferia.

[...] Há, portanto, uma organização social indígena muito bem articulada na periferia paulistana. E nem mesmo os artistas periféricos conhecem bem essa realidade. Talvez a maioria saiba que existe, mas definitivamente a vida indígena na metrópole não lhes serve de inspiração.

[...] Artistas periféricos e coletivos de classe média protestam, aos pés da estátua, pelos indígenas. Estes festejam em suas aldeias e vendem arte num *shopping*. Loucura? [...] A realidade realmente é mais complexa do que aquilo que nossa vã filosofia pode supor. Todo mundo está certo nessa história. O protesto é sem dúvida oportuno, e espero que atraia muita gente. E os indígenas têm mais é que fazer seus eventos de afirmação e comercialização.

É preciso ampliar o diálogo, estabelecer conexões e alianças, conhecer e se envolver com a cultura indígena, especialmente dos que habitam conosco o espaço urbano. Assim, conseguiremos “repensar a história do nosso povo”, como diz a convocatória do julgamento popular. Neste Dia do Índio, vamos a Santo Amaro condenar o Borba Gato, sim, mas vamos também às aldeias em Parelheiros e no Jaraguá, conhecer o lugar sagrado dos Guarani. Em Osasco, vamos prestigiar a cultura do povo Pankarare. Nunca

⁷⁹ Le Monde Diplomatique. Disponível em: <http://nsae.acaoeducativa.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1128&Itemid2>.

foi tão interessante ir a um *shopping center*. [...] Que Nhanderu proteja todos nós.

6.5 A visibilidade dos “desaldeados”: os Pankararu na mídia

Quando se analisa a imagem dos Pankararu em notícias e reportagens realizadas por jornais e televisões de São Paulo, é possível constatar uma série de temas e discursos recorrentes. Em minha síntese, observei que o tema principal se refere à *positividade* do poder, ou seja, que a imagem menor é recorrentemente negligenciada em nome da imagem maior, cuja natureza invisibiliza a violência colonial e instaura no discurso jornalístico o privilégio da denúncia, do salvacionismo e da indignação.

O tema preferido de tais reportagens é o da “reportagem-denúncia”, o paradigma reificado em tais textos é o de que a “cultura morre” com a saída dos Pankararu da aldeia e que a vida na cidade de São Paulo é o fim característico de uma trajetória marcada pela violência. Reificando, assim, a imagem de “índio”, essas reportagens insistem que o “lugar natural”, saudável do “índio”, é na natureza. Portanto, o lugar do índio é na aldeia, assim os temas das reportagens são, em geral, baseados nessa premissa: aldeia = cultura = “sobrevivência” x cidade = aculturação = “morte”, negligenciando, assim, a violência da “guerra de conquista”, que instituiu a analogia índio = aldeia como o lugar natural e privilegiado das populações nativas.

Essas reportagens, ao constatarem a migração para os centros urbanos como um mecanismo de sobrevivência econômica, restituem o “apelo” e evidenciam a “denúncia” sobre a condição desses indígenas, exigindo do poder público a “realocação” da comunidade numa “área natural”. Assim, da migração que enseja a pobreza na favela e, portanto, ao que se pode denominar de uma nova territorialização/reterritorialização étnica, o apelo-denúncia jornalístico costuma ser o de “salvar” o indígena pela “salvação” da cultura, que apenas pode continuar se a comunidade for encaminhada para uma aldeia. Salvar o exotismo superando o estranhamento do *exotismo inverso*.

Em vez de matar o exotismo, mantê-lo, alimentá-lo, retirar do *indígena* o *alienígena*. O discurso da salvação e da valorização da cultura pressupõe tirar do indígena sua condição histórica, suas atualizações, seu ingresso no seio do quadro social brasileiro. Tal discurso é o de manter o indígena no “seu lugar natural”. Todo esse empreendimento

discursivo renova os estereótipos e as verdades construídas sobre o indígena, limitando o entendimento social do indígena pela condição da “cultura”, despolitizando a sua história, limitando a atuação política indígena por atribuições extemporâneas e ortodoxas empreendidas em nome de positivações (como diz Foucault sobre o poder), valorizações de sua “cultura” em detrimento das análises das atribuições cabíveis ao poder público, ao quadro socioeconômico e ao espaço do imaginário sobre o indígena como um elemento do quadro social brasileiro.

Em resumo: a situação social e marginalizada dos indígenas Pankararu é recorrentemente referida não a sua causa mais imediata, sua história no processo de construção da nação, mas sim relacionada a uma sempre, e por vezes já realizada, perda da “cultura”, sendo, portanto, a miséria fruto da “aculturação” e da “perda da identidade”. Assim, a solução passa a ser a volta à aldeia (qualquer aldeia, zona rural) e a sua cultura. O processo político que afirma esse discurso não é nunca colocado em xeque, nem mesmo se dá visibilidade ao processo histórico e social que permitiria pensar os Pankararu como uma população indígena/nativa que, por seu percurso político em relação ao Estado, se apresenta como detentora de direitos diferenciados, independentemente de seu quadro “cultural” atual.

Nas matérias jornalísticas, os “três estigmas” Pankararu que caracterizam suas “três faltas” (“cara de índio, língua de índio, lugar de índio”) são reificados constantemente. Vamos a alguns exemplos mais reveladores: uma constatação importante é a de que apenas encontrei matérias jornalísticas sobre os Pankararu feitas a partir de 1996, ou seja, após a criação da SOS-CIP e da constituição de uma performance do toré com o incremento de um Praiá, o primeiro a ser levantado em São Paulo, o Cinta Vermelha. Não é à toa que essa primeira matéria sobre os Pankararu foi ilustrada com uma foto da performance do toré, tendo à frente o Praiá.

Na foto a seguir, vemos a “apresentação” dos Pankararu na região do Real Parque no ano de 1996, quando havia somente um Praiá, o Cinta Vermelha. O texto da legenda da foto diz “ritual_Pankararu – Apesar de desterrados na cidade de São Paulo, os Pankararu, que migraram do estado de Pernambuco, continuam realizando suas cerimônias, cantos e danças. Foto Marcos Issa, 1996”. O que faltou ao jornalista entender foi o fato de que a imagem captura exatamente uma *tradição inventada* para o fim de criar visibilidade aos Pankararu, *alienado* do trabalho social da SOS-CIP na construção dessa performance-“apresentação”. Como demonstrei no Capítulo 5, todo o complexo ritual da Jurema é, sim, aquilo

mais propriamente “cultural” que os Pankararu atualizaram na cidade de São Paulo, obviamente há muitos outros aspectos sociais dos Pankararu que foram também atualizados em São Paulo, como o complexo político que organiza a distribuição de poder na aldeia e que a SOS-CIP reflete como um espelho. *Alienado* do trabalho social da SOS-CIP, a foto e sua legenda demonstram isso e ainda que o projeto político e cultural Pankararu começava a criar os efeitos de visibilidade desejados.

Figura 74 – “Dançador” e Praiá em São Paulo



Com o título de “Elo Perdido”, a *Folha de S.Paulo* publicou reportagem no dia 02/03/1997 de autoria de Marcelo Rubens Paiva.⁸⁰ O tema geral da reportagem estava em torno do “lugar do índio” e tematizava a migração para São Paulo com nostalgia e desencantamento. O subtítulo da matéria fazia referência ao fato de que os Pankararu moravam numa “favela” e sofriam preconceito, “[...] habitantes da tribo Pankararu moram na favela de Real Parque, zona sul de São Paulo, e reclamam de preconceito”.

A matéria entrevistava a direção da SOS-CIP, especialmente seu presidente na época, Frederico de Barros. No início, tematizava a migração como consequência da construção das barragens de

⁸⁰ PAIVA, Marcelo Rubens. Elo perdido. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02/03/1997. Caderno Cotidiano, p. 5.

Paulo Afonso e Itaparica, no Rio São Francisco, que “[...] inundaram as terras férteis. Houve uma guerra entre posseiros e os Pankararus [sic]. Sobraram para os índios à beira da serra”. O texto também lembrava que a migração dos Pankararu era concomitante “[...] à orla de migrantes nordestinos que vieram a São Paulo para trabalhar na construção civil”. Tematizando a questão do preconceito, a matéria destacava a fala de Bino, na época membro da direção da SOS-CIP, “[...] nem sempre falo que sou índio. Só apresento minha carteira depois de estar trabalhando. Se apresentar antes, dizem que índio é preguiçoso”, e isso porque a ID de Bino trazia a informação “Posto Indígena Pankararu”.

Com o subtítulo de “Dança típica”, a segunda parte da matéria tematizava a “cultura” da “dança do toré” e a invisibilidade dos “índios aculturados”. O texto da reportagem dizia que, “[...] todos os anos, muitos índios viajam até a aldeia, em Pernambuco, para dançar [o toré], especialmente na primavera. ‘Lá na aldeia, todo dia a gente canta. Aqui, só de vez em quando. Temos que respeitar os outros moradores da favela’”. Em outro momento, citava outro Pankararu: “[...] todos falam que índio é preguiçoso e gosta de dormir. Lá [na aldeia] tem liberdade. Aqui o cara arrisca ser atropelado. Isso aqui é uma verdadeira porcaria”.

A matéria terminava tematizando a invisibilidade dos “índios aculturados”:

[...] a maioria dos moradores da favela Real Parque desconhece a existência de índios em barracos vizinhos. “Gosto de conviver com os índios. São gente fina. Não são índios, são que nem eu”, diz A., 40, comerciante. Atualmente, uma equipe multidisciplinar da Secretaria de Habitação permanece na favela em obras. C. F., psicóloga, afirma que os índios são tratados como os outros moradores. “Os índios estão aculturados. A casas deles é normal”.

Porém, pelo fato de terem “fantasias indígenas”, a psicóloga sugeria que pelo menos eles “[...] fiquem no mesmo prédio, para não perderem as características”.

Em outra matéria do mesmo órgão, dia e autor, o tema era o da falta da “língua de índio” entre os Pankararu do Real Parque e sua grave “aculturação”. O título não deixava dúvida: “Pankararus querem rever idioma”.⁸¹ A matéria começava no tom de denúncia:

⁸¹ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02/03/1997. Caderno Cotidiano.

[...] os Pankararus são as maiores vítimas da antiga política do Serviço de Proteção ao Índio, que propunha integrá-los e não deixá-los com sua cultura própria. Eles estão longe das raízes, mas mantêm a cultura. E querem recuperar os hábitos que perderam, como a língua, diz M. F.⁸²

Assim, a matéria tematizava a falta de uma “língua de índio” entre os Pankararu:

[...] não há local para os índios promoverem suas atividades culturais. Em relação à língua, não se sabe quantos Pankararus conhecem o idioma. “Perderam o idioma pois a colonização é muito antiga. Nunca encontrei quem falasse o Pankararu. Só quando cantam” afirma Geralda Soares, que acabou de voltar da aldeia em Pernambuco. “Na aldeia, existem costumes como a iniciação de crianças, o Toré e a dança dos Praiás, em homenagem aos ancestrais que protegem o povo. Mas todos já estão envolvidos com a vida urbana”, completa Soares.

Em outro momento da matéria, o tema era o da falta de uma “cara de índio”:

“[...] desde o meu bisavô que existem não-índios na aldeia. Houve uma mistura por causa dos padres. Nosso trabalho, agora, é voltar a falar a língua. Sei que existem alguns parentes mais velhos que sabem”, diz Frederico Pankararu. “Os Pankararus se descaracterizaram devido à miscigenação. Eles têm artesanato e tentam resgatar a língua. Mas nós estamos com poucos recursos”, afirma Otávio Uchoa, administrador da regional de Recife da Funai.

Por fim, a reportagem afirmava que os Pankararu gostariam de voltar para a sua terra de origem, o “lugar de índio”:

[...] o prioritário é a terra. Soube que os daqui querem voltar para lá. Deveria haver uma grande mobilização para ajudá-los. “O governo não tem feito nada, nos últimos dois anos, em relação à demarcação de terras indígenas”, lamenta Maria Inês Ladeira, do CTI (Centro de Trabalho Indigenista).

⁸² Na época, secretário executivo do Programa Qualidade de Vida, da Secretaria Estadual do Planejamento de São Paulo.

No dia 08/11/1998, esse mesmo jornal publicou matéria intitulada “Volta à aldeia fica mais difícil”⁸³ cujo tema obviamente era o do “lugar de índio”. O texto começava tematizando novamente a vida em São Paulo como perda cultural e nostalgia da vida na aldeia: “[...] a promessa de retornar para a aldeia, depois de trabalhar em São Paulo, fica cada vez mais impossível diante das dificuldades econômicas encontradas na capital”. O texto da matéria informava que, dos 950 Pankararu da comunidade do Real Parque, 40% estavam desempregados e que o tempo médio que eles permaneciam assalariados era de sete a nove meses.

Segundo fala atribuída ao então presidente da SOS-CIP, “[...] a gente vem para ganhar dinheiro, mas mal dá para comprar comida. A verdade é que o meu povo é muito inocente perto dos brancos”. A matéria tematizava, assim, o fato de que a pouca instrução dos indígenas era a responsável pelo alto índice de desemprego e frustração da vida na cidade. Os dados obtidos pela reportagem junto à SOS-CIP afirmavam que 30% dos Pankararu em São Paulo eram iletrados e outros 40% apenas sabiam escrever o próprio nome. A matéria terminava apontando para o fato de que a invisibilidade dos Pankararu era ainda um forte componente que os mantinha empregados, “a grande sorte”, segundo ele, é a carteira de identificação tradicional, que não os identifica como índios. A outra carteira, que revela a origem indígena, fica praticamente esquecida. “A nossa cultura, tradição e até os adornos indígenas ficam em casa e são vistos apenas pelos índios”.

Ainda seguindo as reportagens do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 30/04/2000, em matéria assinada por Thomas Traumann com o título “Reflexão da Comemoração” e subtítulo “Índios planejam marcha a Brasília”, estava escrito que, após os “festejos” dos 500 anos da chegada dos portugueses ao território onde hoje é o Brasil, um grupo de indígenas planejava uma marcha até Brasília para pressionar o Congresso a aprovar o Estatuto dos Povos Indígenas. Na matéria o autor abordava o fato de que os povos indígenas continuam vivendo um clima de guerra no país, principalmente ao pensar nos efeitos deletérios que o contato trouxe para essas populações. Como exemplo mais emblemático, o texto citava o caso dos Pankararu, novamente enfocando suas perdas, “língua de índio” e “lugar de índio”:

[...] poucas representam tão bem esse processo de aculturação quanto os pacararus [sic]. Os quase 4.000 integrantes da tribo

⁸³ *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 08/11/1998. Caderno Cotidiano.

se comunicam em português. [...] Nos anos 1980 e 1990, pressionados pela miséria e a falta de espaço, cerca de 1.500 pancararus tentaram a sorte em São Paulo. Perderam. Vivem tão miseráveis quanto no sertão.

No dia 18/10/2006, o mesmo jornal publicou matéria de Ricardo Gallo (com colaboração de Salvatore Carrozzo e Krishna Monteiro) intitulada “Crescemigração de índios para favela em São Paulo”.⁸⁴ A matéria analisava a migração Pankararu para São Paulo, citava um indígena C. que chegara há seis meses em São Paulo: “[...] tudo para conseguir um emprego e sair da miséria. ‘Mas está difícil. Não consegui nada até agora’, disse. C. é um índio Pankararu, exemplo de um fenômeno que cresce em São Paulo – a dos Pankararus favelados em busca de oportunidade”.

A matéria continuava dizendo que vir para a cidade se constituía muito mais numa promessa de vida melhor do que numa verdadeira oportunidade. Um dos subtítulos da matéria era “Realidade dura”, em que se dizia que “[...] bastam alguns dias na metrópole para notar que emprego é coisa rara. Então, em vez de casebres da aldeia, os índios passam a habitar barracos de madeira, com energia elétrica improvisada, além de conviver com esgoto nas ruas”. Citando a SOS-CIP, o texto afirmava que “a entidade tenta preservar a cultura indígena”, a performance da “dança dos Praiás” se constituía num diferencial: “[...] eles, os vizinhos de favela, acharam bonito quando, paramentados com roupas de palha, cobertos até a cabeça, os Pankararu se exibiram na entrada da Real Parque, em abril deste ano. O toré, como é conhecida, tem passos ritmados e som de flauta”.

Desse modo, “[...] a pedido da *Folha*, três índios se vestiram para dançar o toré ontem”. No caso dessa matéria, ainda foi possível vislumbrar, sob espessa névoa de exotismo, o complexo da Jurema: “[...] a cultura é mantida ainda nas sessões de fumo, chamado de *campiô*. Nelas, até as crianças trazem a mistura de fumo e ervas”. O texto continuava, então, com a denúncia da falta de um espaço “de terra” para acomodar propriamente a comunidade:

[...] deixar os barracos, por ora, é uma esperança distante. Para tentar sair da favela, a comunidade pediu à prefeitura e ao Estado uma porção de terra para criar uma aldeia. Procurados,

⁸⁴ GALLO, R.; CARROZZO, S.; MONTEIRO, K. Cresce migração de índios para favela em São Paulo. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 18/10/2006. Caderno Cotiniano, grifo dos autores.

prefeitura e Estado disseram não haver projetos específicos para a etnia Pankararu.

O texto finalizava com um pequeno histórico sobre a migração dos Pankararu, que resultou em “[...] verdadeiras aldeias urbanas, encravadas nas favelas de Paraisópolis e do Grajaú (zona sul) e parque Santa Madalena (zona leste)”.

O *Correio Braziliense* do dia 30/12/2007 publicou pequena matéria com o título “Índios Pankararu trocam a mata por favelas paulistas”. O texto, em tom de denúncia, fazia o apelo para que os Pankararu fossem realocados para um “lugar de índio”. O texto dizia:

Índios Pankararu migram para São Paulo em busca de vida melhor. Eles moram numa favela no Real Parque, Zona Sul de São Paulo, em centenas de minúsculos barracos de madeira amontoados em meio a vielas esburacadas com esgotos a céu aberto. São mais de 600, expulsos pela miséria e pela seca da aldeia de Brejo dos Padres, entre a Bahia e Pernambuco. Mais 1,4 mil Pankararu estão espalhados por outros bairros da periferia da Grande São Paulo. O cacique Manoel Alexandre Sobrinho, o Bino, presidente da Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, reivindica uma área para os Pankararu deixarem as favelas. A prefeitura e o governo paulista, o Itesp e a Funai chegaram a analisar um local na Zona Leste paulistana, mas a proposta não foi levada adiante.

Outra matéria, agora do *JC On-Line (Jornal do Commercio)* de 2007, de autoria de Julliana de Melo e imagem de Tom Cabral, tinha o título de “Índios Pankararu moram em Favela de São Paulo”⁸⁵. A reportagem era ilustrada com uma foto da “dança dos Praiás”.

Figura 75 – Praiás em São Paulo



⁸⁵ Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/sites/indios/trabalho.html>>.

A matéria abordava a migração como tentativa de melhores condições de vida e denunciava que “[...] hoje a migração ainda continua em função da busca – muitas vezes frustrada – por melhores condições de vida”. O texto afirmava que,

[...] na favela, os índios mantêm as tradições e rituais do seu povo, como a realização do toré. Em 2003, um grupo da etnia tomou a iniciativa de constituir uma ONG [a Ação Cultural Indígena Pankararu, a dissidência da SOS-CIP] para alavancar projetos visando atender as demandas da comunidade indígena, preservando suas raízes, usos e costumes.

O texto terminava com o mote comum a essas matérias, denunciando o processo de aculturação e a nostalgia do “lugar do índio” e citando uma fonte do CIMI que dizia:

[...] há uma grande preocupação dos mais velhos e das lideranças com a população jovem. Os jovens indígenas estão ávidos a buscar novos caminhos. Muitos vão voltar e muitos não, como os filhos do interior que saem e nunca mais voltam. Visitam, mas não voltam. Isso não está acontecendo só com os povos indígenas; os jovens do mundo estão sem perspectivas, sem sonhos, sem ideais.

Voltando ao ano de 2000, a *Folha de S.Paulo* (18/09/2000) deu destaque ao fato de que os Pankararu do Real Parque foram contemplados com apartamentos do “Projeto Cingapura”, que, com recursos da Prefeitura paulista, construiu e financiou com inúmeras facilitações apartamentos em áreas de risco e favelas. Com o título de “Indígenas recebem apartamentos do Cingapura”,⁸⁶ a matéria dizia que 28 famílias Pankararu haviam recebido os apartamentos em cerimônia pública com a presença do prefeito da capital paulistana, na época Celso Pitta. O texto dizia que no evento

Pitta foi presenteado com um colar feito pela tribo com rabo de tatu e pena de papagaio. Segundo os índios, o colar foi feito com esses animais porque são difíceis de se pegar, que têm o “espírito muito forte”. [...] Ao serem contemplados com os apartamentos, os índios dançaram o ‘toré’ – uma dança de agradecimento aos espíritos Pankararu pelas novas casas. (grifo do autor)

⁸⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u10271.shtml>>.

O texto ainda fazia referência ambígua ao processo de aculturação, dizia que os Pankararu

[...] pediram um terreiro e uma casa de reza porque as vestimentas sagradas e as danças precisam de um local específico. O povo Pankararu sabe que não é ideal morar em um apartamento. Eles queriam uma casa de chão para poder ir ao terreiro fumar e cuspir no chão. Mas os indígenas, que trabalham, já se adaptaram e sabem que não tinham outra alternativa senão aceitar os apartamentos.

Com relação a outras comunidades Pankararu em São Paulo, as referências jornalísticas são praticamente inexistentes, uma exceção é a matéria do jornal *Diário do Grande ABC* (31/03/2002), intitulada “Índios Pankararus vivem em aldeia de Mauá”, de autoria de Sucena Shkrada Resk.⁸⁷ Ao contrário da visibilidade dos Pankararu do Real Parque pós-SOS-CIP com a sua “apresentação” de toré e Praiás, o texto dessa matéria dizia que a comunidade Pankararu da região do Jardim Sônia Maria, em Mauá, vivia como “anônimos em uma aldeia urbana”. Lembrando o estigma da falta de uma “cara de índio” e de um “lugar de índio”, o texto dizia que, “[...] com pele morena e poucos traços parecidos com as imagens estereotipadas dos índios, eles se misturam na multidão, e tentam manter suas raízes com dificuldade, sem dispor de uma reserva própria em São Paulo”.

Nesse sentido, o texto denuncia a aculturação e que “[...] assegurar a manutenção das raízes culturais tornou-se a principal dificuldade enfrentada pelos Pankararus [sic] e seus descendentes, fruto de uniões com pessoas que não integram a etnia”. O principal fenômeno da aculturação era a “[...] perda [da] língua, que começou no período da colonização, e por isso temos dificuldade de resgatar o nosso dialeto” e a falta de um “lugar de índio”: “[...] ainda enfrentamos a falta de espaço físico para podermos realizar nossos cultos e tradições comuns na aldeia”. Segundo o texto, “manter a cultura” era o principal desafio dessa comunidade: “[...] preservar a identidade cultural é o que mantém o ânimo de viver da Pankararu M. 66 anos, e seu marido, J. 65, ‘o que nos prende a Mauá são os nossos sete filhos. Mas é difícil se acostumar fora da reserva”.

A reportagem lembrava que, segundo Frederico, o presidente da SOS-CIP na época,

⁸⁷ Em 24/04/2006, esse mesmo jornal publicou matéria intitulada “Santo André traça perfil dos 880 índios que vivem na cidade”. Disponível em: <www.home.dgabc.com.br>.

[...] a negociação de uma área de 120 alqueires em Miracatu, a cerca de 120 quilômetros da capital, é apontada por Barros como “a luz no fim do túnel” para os Pankararus enraizados em torno da capital. “Acredito que 70% dos Pankararus que vivem em São Paulo irão para lá. A terra foi oferecida por um médico. Dessa forma, poderemos voltar a fazer nosso artesanato, nossos chapéus esteiras e pilões de barro”.

Contudo, em uma consulta realizada pela SOS-CIP nessa ocasião, durante uma de suas reuniões gerais documentada no seu Livro da Atas, apenas 40% dos Pankararu disseram que iriam para um lugar fora da capital. Os motivos são mais do que óbvios, o mais evidente deles é o fato de que emprego formal na capital existe mesmo que precário, caso contrário, a migração jamais teria aumentado, de modo que voltar a morar numa área rural sem a mínima certeza de sobrevivência econômica não encontrou muitos adeptos. Embora exista, ainda hoje, uma retórica sobre um novo território, não é de forma alguma evidente que os Pankararu trocariam a vida na cidade, mesmo que pobre, por uma vida ainda mais incerta numa área rural sem condições de absorver mão de obra e os produtos que dela resultasse. De forma geral, as reportagens-denúncias invocam sempre esse “lugar de índio”, sem jamais refletir sobre a coerência de realocar uma população que está desde pelo menos os anos 1950 em São Paulo, cujos filhos e netos, paulistanos natos, não têm nenhuma experiência com a vida do trabalhador rural e muito menos estariam dispostos a trocar o trabalho assalariado na cidade pelo trabalho braçal no campo, cujos resultados podem ser vistos na precária saúde dos seus pais, avós e parentes, que sofrem essa dura realidade na aldeia em Pernambuco.

De maneira extemporânea e recheada de contemporizações, o que essas reportagens raramente mostram é a agência indígena, o projeto político e cultural dos Pankararu, sua cultura política e sua política cultural. Como desenvolvi nos Capítulos 4 e 5, os Pankararu em São Paulo, por mais contrastante que possa parecer, têm, em geral, uma condição de vida muito melhor do que os que estão na aldeia. Projetos na área de saúde, moradia e educação, além de emprego formal e outras questões, são tão importantes que fundam o fluxo migratório, seja temporário ou permanente, a ponto de uma grande parte dos Pankararu de Pernambuco vir a São Paulo para tratamento médico ou acesso à educação formal. Ao apostar na denúncia e na *positividade* do poder, que funda um multiculturalismo meramente *politicamente correto*,

essas reportagens retiram a agência indígena e todas as conquistas da comunidade, principalmente no papel de protagonista da SOS-CIP e da ONG Ação Cultural Indígena Pankararu. Ao hipervalorizar a imagem de pobreza, aculturação e exclusão, essas reportagens insistem em serem elas mesmas protagonistas ao se colocarem como privilegiadas no ato de denúncia, mas se esquecem de dar espaço ao também evidente movimento étnico que vem fazendo da comunidade Pankararu do Real Parque um exemplo de protagonismo indígena nacional, inclusive com a implementação de políticas inéditas no campo da saúde e, principalmente, da educação.

Como é evidente na manchete e na imagem da reportagem abaixo, é possível, sim, mostrar os Pankararu por um lado positivo que os valorize enquanto atores sociais privilegiados no universo indígena nacional. Como imagem menor, a foto que ilustra a reportagem a seguir é tão “real” quanto a que denuncia a condição de “índio favelado”, sem “língua de índio”, sem “cara de índio” ou fora de um “lugar de índio”. Como indígenas atuantes cheios de conquistas e projetos, os Pankararu do Real Parque são exemplo de mobilização política e cultural que vêm se apresentando como um dos mais interessantes e complexos movimentos de constituição de políticas públicas e de apoio da sociedade civil na melhoria de qualidade de vida da comunidade indígena em São Paulo e no Brasil.

Figura 76 – Matéria de jornal sobre a Dora



6.6 Imagem do “índio” como “commodity”: a apropriação não indígena do exótico Pankararu

Ao inserir as palavras “Praiá Pankararu” na área de pesquisas por imagens no Google, as duas primeiras fotos que aparecem são de uma peça de artesanato muito comum atualmente no repertório dos artesãos dessa etnia, uma escultura em miniatura do Praiá, uma *imagem*⁸⁸ do Praiá.

Figuras 77 e 78 – Imagens religiosas Praiá



Elas estão anunciadas para venda no *site* de uma loja chamada Iandé. Não deixa de ser bastante curioso para o argumento deste texto que, ao procurar por um símbolo diacrítico dessa etnia (e suas “Pontas de Rama”), encontre como fonte exatamente um lugar de consumo sobre esse *outro radical* Pankararu.

Iandé – Casa das Culturas Indígenas está localizada em um endereço nobre da capital paulista, na rua Augusta (número 1.371, loja 07 – Galeria Ouro Velho). O *slogan* da loja é “Iandé – Arte com História: a arte do Brasil feita em comunidades tradicionais”. No *site* da loja a descrição da peça diz: “[...] material: palha feito por índios Pankararu; local: São Paulo; peça: Representação do sobrenatural Praiá”.

Essas peças (Praiás em miniatura) foram adquiridas com a SOS-CIP, numa articulação que a Dora realizou entre alguns artesãos Pankararu (do “Brejo” ou de São Paulo) e a loja. Como a SOS-CIP não busca lucro, o valor é integralmente repassado aos artesãos.

Entrei em contato com a loja e fui muito bem atendido pelo seu dono, Paulo Bagdonas. Ele me informou que

[...] nós não os vendemos muito não, apenas quando há a coincidência da Dora ter as peças disponíveis (já que não é algo tão comum assim) e nós estarmos em uma fase de aquisição de material, mas as quantidades são pequenas, nós vendemos umas 6 ou 7 peças em 2008.

Sobre o valor das peças indígenas de modo geral e sobre a miniatura de Praiá que ele vende, ele me disse que “[...] o valor das peças de arte indígena está mais relacionado à dificuldade em consegui-las e ao papel da peça dentro da cultura da etnia indígena que a produziu”. Desse modo, existem pelo menos três tipos de valorização das peças:

- a) relacionada à dificuldade (distância e isolamento territorial) de se conseguir uma peça: “Um colar de sementes dos índios Pankararu será vendido mais barato do que um colar semelhante que tenha sido feito pelos Zo’é, ou Matis, ou algum destes outros grupos bem isolados”;
- b) relacionada à facilidade de se conseguir a peça no mercado: “Por outro lado terá um preço semelhante aos colares dos índios Sateré-Mawé ou Karajá, por exemplo, que estão na região amazônica, mas que apresentam uma facilidade em disponibilizar suas peças”; e
- c) relacionada à importância simbólica na cultura nativa: “Por outro lado um cachimbo Pankararu, por exemplo, terá um valor de venda maior devido à importância que esta peça tem dentro dos ritos Pankararu. Seria uma peça de valor igual ou maior do que os cachimbos de etnias da Amazônia”.

O valor de venda da última peça do Praiá em miniatura foi de R\$ 50,00. Ainda nesse universo, pode-se entender como não somente a imagem (miniatura) do Praiá ganha valor, mas também como a imagem em si (fotografia, vídeo etc.) ganha valor.

Nesse sentido, é interessante o fato de que a imagem fotográfica e cinematográfica dos Pankararu tenha em si mesma um

valor comercial. Os filmes sobre os Pankararu são todos feitos por antropólogos e, nesse contexto, não entraram em circuito comercial e, portanto, não auferiram renda, mas com relação à imagem fotográfica é diferente. Não são muitos os exemplos, mas basta citar poucos para se ter uma ideia do meu argumento.

Quando comecei a perceber o interesse das crianças Pankararu em usar a câmera fotográfica e de vídeo, passei a valorizar as imagens que elas produziam e fui inserindo o trabalho delas nos projetos que eu realizava com a SOS-CIP (por exemplo, três vídeos etnográficos, livreto, *site*, logo da SOS-CIP). Desse modo, na dificuldade de dar crédito a cada imagem ou fotografia separadamente nesses projetos conjuntos, nominamos todos aqueles que produziram as imagens e, assim, consideramos o trabalho como um trabalho coletivo. Diferentemente a coisa se passa quando um profissional da fotografia realiza o registro dos Pankararu. No trabalho coletivo da SOS-CIP, ninguém foi remunerado pelas imagens que realizou, mas, quando um profissional da área faz um registro, ele procura transformar esse registro em um produto que possa ser vendido e gere valor econômico, ou seja, o profissional da fotografia raramente faz um “trabalho voluntário”, raramente divide o valor econômico que adquire com a imagem dos Pankararu, o profissional opera como se a imagem dos Pankararu fosse uma *commodity* sobre a qual ele realiza o processo de constituição de valor ao disponibilizar um produto no mercado fotográfico (jornalístico, de exposições e outros).

No mercado profissional fotográfico, a imagem Pankararu é nomeada pelo autor dela; e, no contexto da produção amadora da SOS-CIP, a imagem é sempre repartida como autoria coletiva, cujos autores passam a ser um conjunto nomeado (por exemplo, fulano, sicrano etc.), mas não autor independente, por exemplo, imagem 01 = fulano, imagem 02 = sicrano e assim por diante. Ao “privatizar” a imagem dos Pankararu, seus autores procuram caracterizar o exótico que elas possam conter a fim de valorizar tais fotografias no mercado específico, esse tema está de acordo com o trabalho de Price (2000) sobre o *pedigree* da arte “primitiva” e todo seu argumento sobre a neutralidade e o anonimato. Quando afirmo que a SOS-CIP produz imagens coletivas, isso não significa que elas não sejam nomeadas, mas sim que elas não são individualizadas como produtos independentes, elas são, sim, autorais, mas não são “privadas”.

O fotógrafo profissional procura sempre a imagem padrão (modelo “museu”). Essa imagem procura caracterizar uma

generalidade e homogeneidade social, normalmente com o recurso de fotografar os Praiás ou as crianças, de forma a constituir um quadro homogêneo. Essa “imagem geral” como *imagem maior* é uma imagem estereotipada, uma imagem homogeneizante. Quando se compara um conjunto de fotografias profissionais sobre os Pankararu com conjuntos de fotografias amadoras, feitas por eles mesmos sobre o seu cotidiano, uma evidência óbvia aparece: anonimato como característica da imagem profissional, ou seja, Praiás e crianças são o tema; e pessoas, rostos conhecidos nas imagens amadoras. Essas imagens amadoras não têm o apelo ao exótico e não têm, portanto, qualquer valor comercial, pois não entram nesse mercado.

O mercado fotográfico profissional vende imagens sobre populações indígenas para exposições de centros culturais ou de empresas, editoras de livros, revistas, jornais, agências de publicidade e empresas na confecção de material publicitário ou de veiculação interna. Ao montar esse texto, eu pretendia ilustrá-lo com fotografias de melhor qualidade que aquelas que eu havia feito e as que eu tinha nos meus arquivos, feitas pelas crianças e por outros Pankararu. Como eu conhecia alguns profissionais dessa área, procurei-os na expectativa de que eles pudessem disponibilizá-las. Ao insistir no cunho acadêmico deste texto e, portanto, não comercial, eu lembrei-lhes que eu não poderia remunerá-los e que, além disso, este texto tinha uma aliança com a SOS-CIP, sendo fruto do projeto mais amplo dessa entidade. Desse modo, recebi de dois profissionais fotografias dos Pankararu do Real Parque que estavam muito aquém da qualidade original dessas fotografias e, na sua maior parte, além da baixa qualidade gráfica, eram de baixa qualidade estética. Resumindo, recebi fotografias em baixa qualidade gráfica e, na sua maioria, fotografias que não tinham valor comercial, pois estavam com erros, mal focadas, com elementos de interferência (objetos ou pessoas fora de contexto), fora da regra dos três quartos e assim por diante.

Apenas um único exemplo de registro profissional eu consegui encontrar disponível *on-line*, e isso porque as fotografias estão com a marca-d'água do detentor dos direitos autorais. Na sequência, algumas fotos cujo direito autoral está reservado a Felix Features, que se apresenta como “[...] is the only picture agency in Norway strictly dedicated to photojournalism. We provide features, photo documentaries and single images. Our archive now contains over 110.000 high resolution images.”⁸⁹

⁸⁹ Disponível em: <<http://felixfeatures.photoshelter.com/image/I0000ylwg4Ce1A4o>>.

E os dados: “Location: São Paulo BRAZIL Credit: Eduardo Martino/ Panos Pictures/Felix Features. Copyright: Panos Pictures/Felix Features”.

Figuras 79 a 82 – Comunidade Pankararu de São Paulo



As legendas das figuras acima são estas:

- A) *Dimas Joaquim do Nascimento helping Pankararu girls to dress for the Tore ceremony at Favela Panorama. The Pankararu are a native Brazilian ethnic group originally from the Northeast state of Pernambuco. In the early 1980s many families headed south in search of work. Now they live in shanty towns and struggle to maintain their traditional way of life.*
- B) *Young Pankararu girls wait for the beginning of the Tore ceremony at Favela Panorama. The Pankararu are a native Brazilian ethnic group originally from the Northeast state of Pernambuco. In the early 1980s many families headed south in search of work. Now they live in shanty towns and struggle to maintain their traditional way of life.*
- C) *Italo da Conceicao Pereira do Prado, a young Pankaruru, dances the Tore behind his grandfather. The Pankararu are a native Brazilian ethnic group originally from the Northeast state of Pernambuco. In the early 1980s many families headed south in search of work. Now they live in shanty towns and struggle to maintain their traditional way of life.*

D) *Pankararu people dressed as a Praia deity, dancing the Tore tribal dance. The Pankararu are a native Brazilian ethnic group originally from the Northeast state of Pernambuco. In the early 1980s many families headed south in search of work. Now they live in shanty towns and struggle to maintain their traditional way of life.*

Durante o “Ano do Brasil na França”, os Correios lançaram vários selos postais e cartões comemorativos. O Praiá Pankararu foi escolhido como imagem dos indígenas brasileiros. Na sequência, uma reprodução do selo e do cartão-postal: à esquerda está uma reprodução do selo; e à direita o cartão-postal.⁹⁰

Figura 83 – Selo Pankararu



Figura 84 – Cartão-postal Pankararu



A legenda dizia: “Cartões Postais: Ano do Brasil na França – Arte Indígena – Índios Pankararu. Descrição: Série Ano do Brasil na França – Arte Indígena – Índios Pankararu. R\$ 1,00. Data de emissão: 15/06/2005”. O texto estendido permite ver a que série de outras referências sobre o Brasil a *imagem* do Praiá Pankararu estava se referindo. O texto dizia que em 2005, em comemoração ao Ano do Brasil na França, os Correios haviam emitido seis selos:

Les six thèmes choisis furent la *littérature de cordel* (littérature de colportage dans le Nordeste), les danses des indiens *Pankararu*, l’architecture moderne avec le stade *Vivaldo Lima de Manaus*, la danse contemporaine, la gastronomie avec le *pato no tucupi e açai* et le *choro*.

⁹⁰ Disponível em: <http://shopping.correios.com.br/wbm/store/script/wbm2400901p01.aspx?cd_company=ErZW8Dm9i54=&cd_product=f9ycn2T6vXo=&cd_department=3ErDTeanVp8=&cd_subdepartment=klelWRgCvgU=>>.

É possível ver os Pankararu para além da imagem do Praiá, essa imagem maior. O exemplo a seguir investe numa imagem menor dos Pankararu do Real Parque, sua expressividade adquire obviamente um tom muito mais político, sem, contudo, perder a expressividade e a qualidade estética. Sua legenda diz “Comunidade Pankararu/SP by Marcelo Ximenez”⁹¹

Figuras 85 a 89 – Comunidade Pankararu São Paulo



6.7 A autenticidade imagética das vozes sem rosto: o CD Pankararu

O primeiro projeto autônomo que partiu da demanda dos próprios Pankararu em São Paulo foi a produção de um CD entre 2003 e 2006. Nesse sentido, é interessante ressaltar o fato de ter sido a posição de “cantador” o grande evento de efeito na vida do Sr. Bino dentro da política cultural da SOS-CIP. Ele passou a assumir essa posição apenas em São Paulo, no momento em que começou a atuar na direção da SOS-CIP, já que durante sua vida na aldeia ele foi apenas “moço” de Praiá. A ausência de pessoas com destreza o bastante para a execução dos toantes em São Paulo durante as “apresentações” foi um dos motivos que levaram Bino a ter de assumir essa posição. Desse modo, ele passou

⁹¹ Uploaded October 9, 2007. See Marcelo Ximenez's photos or profile. Flickr.

a reunir o repertório que conhecia e recolher junto aos “parentes” um conhecimento mais específico sobre esse assunto.

Enquanto para os Pankararu o mais interessante foi a produção de um CD com o registro dos seus cantos e performances, a produção do encarte, que ficou por conta dos produtores do selo independente Mundo Melhor, valorizou muito mais as imagens dos Praiás do que a dos cantadores. Apostando no exótico das imagens dos Praiás, os produtores não indígenas sabiam que a comercialização do CD teria muito mais apelo com o uso dessa imagética. Desse modo, nas fotografias que ilustram o encarte do CD os *cantadores* têm menos espaço e visibilidade do que os Praiás, que aparecem em fotos ao longo do encarte e no CD muito mais vezes do que os cantadores.

Para a gravação do CD, os microfones foram colocados para capturar as vozes dos cantadores enquanto o grupo de Praiás mais afastado dançava, pois os Praiás não cantam, por isso não precisavam de microfones. Apenas duas fotos de cada dupla de cantadores aparecem no encarte e duas do grupo todo (cantadores, Praiás e família de Bino) na capa e dentro do encarte. Já a imagem dos Praiás é tema de 11 fotos ao longo do encarte e CD, sendo uma delas a impressão gráfica do próprio CD e outra as costas, a parte visível que se torna aparente com a retirada do CD da caixa plástica (as duas partes da produção gráfica que são mais visíveis a quem manipula o CD e a caixa que o armazena).

Das 18 imagens que fazem parte do CD (caixa, disco e encarte), uma é o mapa do Brasil, que mostra os estados de Pernambuco a São Paulo. Outra imagem mostra um mapa da região metropolitana de São Paulo, com imagens de Praiás identificando as regiões onde os Pankararu estão morando. Há duas imagens de todo o grupo (Praiás e cantadores e família de Bino) em que todos estão posando para a foto. Há uma fotografia apenas com crianças pintadas. Por fim, temos duas imagens dos *cantadores*, cada uma delas mostrando uma dupla, porém eram cinco *cantadores*, de modo que falta a imagem de uma das *cantadoras*.

Os Praiás aparecem em 14 das 18 imagens do CD. Das 11 fotos em que estão apenas os Praiás, temos dois tipos de registro: posando para a foto e durante o ritual. O CD foi gravado seguindo-se um modelo do próprio ritual, com o posicionamento usual dos participantes, dos *cantadores* e dos dançadores. Com exceção das duas fotos do grupo todo, Praiás e *cantadores*, em que eles estão posando para a foto, as fotografias dos *cantadores* são do momento de suas performances junto aos Praiás no “terreiro”, tendo os microfones em mãos e atrás de si. Já

as fotos dos Praiás são de dois tipos: posando para as fotos e durante as performances (interessante notar a semelhança desse recurso na foto mais famosa feita pela Missão de 1938, a da dupla de Praiás posando para a câmera, ver Capítulo 3).

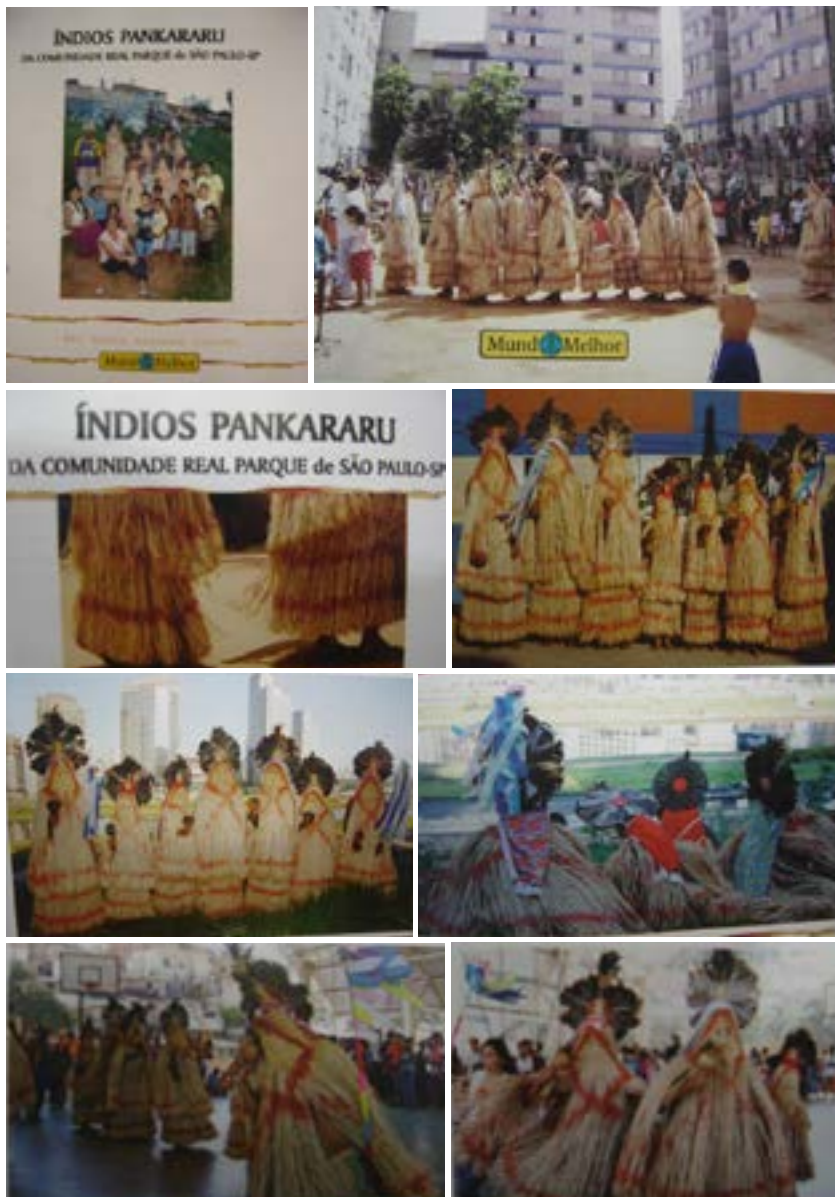
Assim, das 11 fotos dos Praiás, temos oito fotos durante a performance e três fotos posando para a câmera. A performance foi registrada no meio da favela, num “terreiro” entre os prédios da favela, na frente do apartamento das filhas do Sr. Bino. O curioso é que, das fotos feitas com os Praiás posando, a imagem da favela é substituída pelas imagens do entorno, particularmente da Marginal Pinheiros, com imagens dos prédios de alto padrão compondo a fotografia. Em duas, eles estão posando de frente; e, em outra, de costas, com as cintas em primeiro plano. As duas fotos de frente foram feitas em locais distintos, a maior delas foi feita num gramado em frente à Marginal, tendo atrás os prédios, com o rio no meio, num dia ensolarado. A outra, bem menor, foi feita na favela mesmo, em frente a um dos prédios da comunidade, mas enquadrada de forma a parecer apenas uma parede, sem maior referência, o que impede de se saber, a quem não conhece a comunidade pessoalmente, onde o registro foi feito. A outra foto em que os Praiás estão posando foi feita no mesmo local da primeira, só que agora de costas, valorizando as cintas coloridas. Das restantes, temos o grupo de fotos feitas no terreiro, no meio da favela; e outro conjunto feito na quadra da comunidade, na quadra do “Casulo”. Das oito fotos da performance, temos cinco do terreiro, retratando uma delas os pés descalços de dois dançadores, e três imagens feitas no “Casulo”.

Os Pankararu da SOS-CIP não gostaram principalmente do trabalho da capa do CD. Isso porque o encarte colocou-os na capa em uma foto de tamanho reduzido (em que “nem dá pra gente se ver direito”) e dentro do modelo do selo Mundo Melhor, com as legendas e os gráficos da gravadora, tendo assim passado por cima da produção dos Pankararu, que foram, de fato, os responsáveis pela captação de recursos para a confecção do CD, através de projeto da SOS-CIP encaminhado e contemplado pelo Projeto Ação Cultural São Paulo.

Em resumo, a produção do selo Mundo Melhor valorizou o lado exótico dos Pankararu, a *imagem maior* do seu regime imagético, de modo a adicionar valor ao CD. Obviamente que tal estratégia, em certo sentido, se coaduna com a política cultural da SOS-CIP. O selo Mundo Melhor, ao valorizar uma imagem ideal dos Pankararu em detrimento da visibilidade dos rostos dos *cantadores*, procurou criar uma estratégia

de valorização do CD. Ao apostar no recurso “visual” para vender um produto musical, a produção do Mundo Melhor apenas apostou no óbvio e possivelmente acertou ao fazer da imagem o recurso espetacular do registro musical.

Figuras 90 a 104 – Encarte do CD Pankararu





6.8 A “brasilinidade” da “guerra de conquista”: a atualização do projeto imagético da “Missão de 1938”

No dia 24/08/2006, no “mês do folclore”, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, durante o lançamento da coletânea em CD de parte dos registros sonoros feitos pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, realizou um grande evento com uma programação que abrangia “cinema, debates, apresentações de dança, circo, músicas e oficinas”.⁹² Do dia 22 até o dia 27 de agosto, na Galeria Olido,⁹³ no Centro da cidade, com entrada gratuita, uma série de atividades festejava a memória da Missão de 1938, com o lançamento de um *box*

⁹² Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=1546>>.

⁹³ Galeria Olido, Av. São João, 473, Centro, São Paulo.

contendo três CDs com parte do acervo sonoro da Missão. No *site* da Galeria Olido estava anunciado o evento da seguinte maneira:

O Cine Olido exhibe, a partir do dia 22, cerca de 16 documentários brasileiros de produções recentes, sempre com a temática regional. A Vitrine da Dança traz grupos populares de todo o país nos dias 25, 26 e 27 para apresentações: Samba de Roda de Vinhedo (SP), Índios Pankararus [sic] (SP), Barca de Santa Maria (PB), Coco de TEBEI (PE), Jongo de Tamandaré (SP), Congos de Pombal (PB), Grupo Responde a Roda e Dona Senhorinha (PE). Um colóquio irá debater e analisar o legado do Departamento de Cultura. Criado em 1935, por Mário de Andrade, o órgão foi a primeira iniciativa pública na área da cultura no país. O destaque da programação é o debate que acontece no dia 25, às 19h, com Telê Ancona Lopez e Marco Antônio de Moraes sobre a figura empreendedora de Mário de Andrade.

O contexto geral do evento pode ser descrito pela palestra/debate que aconteceu no dia 24. O tema foi “Cultura Popular e Educação – um projeto do Departamento de Cultura”. Esse debate inicial deu o tom do evento, cuja temática seria

[...] sobre o vínculo estratégico entre o Departamento de Cultura e a educação a partir de elementos da “brasilidade”. Os palestrantes retomarão a experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade e a importância dos espaços que sintetizaram aspectos da expressão popular a partir dos anos 1930.

Foi nesse contexto que os Pankararu foram convidados a fazer uma “apresentação”. Dividindo a atenção do público com as mais diversas manifestações “folclóricas” descritas anteriormente (no campo “Vitrine da Dança”), no dia 27/08/2006, ao meio-dia, os “Índios Pankararus-SP” realizaram uma “[...] apresentação de uma das principais modalidades de danças, o Toré (dança de pares, dança em fileiras), realizada na Festa do Umbu”. Na breve descrição sobre o grupo, o texto dizia: “[...] originários da aldeia Brejo dos Padres (PE), os Pankarurus [sic] começaram a migrar para São Paulo a partir de 1950. Atualmente vivem na capital paulista cerca de 1.200 índios, distribuídos em diferentes favelas”.

No mesmo espírito do evento anterior, na semana do dia 9 até 14 de maio de 2000 aconteceu em São Paulo a Semana da Música

Tradicional no Instituto Itáu Cultural. Em matéria do jornal *Folha de S.Paulo*,⁹⁴ explicava-se que o evento fazia parte do projeto cultural do Banco Itáu chamado Rumos Musicais. Desse modo, o texto dizia que

[...] para o ano 2000, o Instituto prepara uma série de mudanças em sua programação. A principal será em relação ao formato do Rumos Musicais, projeto que, desde 1997, se caracterizava pela apresentação de espetáculos musicais às terças. Os *shows* continuam, mas, desta vez, terão o reforço de palestras, debates, depoimentos e oficinas. “Vamos fazer um trabalho investigativo, de ajuda e suporte aos artistas. Apontando e discutindo novos caminhos e tendências na música brasileira”, adianta Benjamim Taubkin, coordenador do Núcleo de Música.

Assim, o novo formato do evento estava dividido entre cinco temas musicais: “[...] tradicional, contemporâneo, erudito, colonial e instrumental. Durante uma semana de cada mês um tema estará em pauta, coordenado e organizado por um curador”. Segundo a reportagem, o responsável pela curadoria, Paulo Dias, queria “[...] evitar que se discutam as velhas questões teóricas e conceituais. ‘Vamos tratar de temas objetivos; do aspecto social da música, dos direitos autorais, da ponte entre o popular e o erudito e do resgate de velhas tradições’”. A semana festiva seria encerrada com três espetáculos: “Raízes Ibéricas”, “Memórias d’África” e “Os Filhos da Terra”.

A abertura do evento contou com a sugestiva palestra/debate “Alma Brasileira”, seguida de outra intitulada “Caminhos da etnomusicologia brasileira”, terminando com uma aula/espetáculo. Dentro da programação geral, no primeiro grupo (“Raízes Ibéricas”) foram apresentados “os segredos do fandango” e o “maçambique de bastão” (sic); no segundo (“Memórias d’África”), o “jongo da Serrinha”, do Rio de Janeiro, e a “congada de São Sebastião”, de São Paulo; e, por último, “Os Filhos da Terra” contou com a presença de indígenas Terena de Bauru, dos Pankararu do Real Parque e dos Guarani (aldeia Tenondé Porã) da capital paulista.

No ano de 2002, o jornal *Folha de S.Paulo* (23/01/2002, *Folha On-line*) publicou com o título “Tradições indígenas são mostradas em eventos no centro de SP” matéria que dava conta de um projeto do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo.

⁹⁴ CARDOSO, T. Rumos Musicais da suporte a artistas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20/04/2000. Caderno ilustrado, Grifo do autor.

O texto da matéria dizia que “[...] canto, dança, ritos e práticas cotidianas das tribos indígenas ligadas à história de São Paulo serão mostradas em atividades programadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico e pelas bibliotecas infanto-juvenis da cidade”.

A programação contava com a participação de indígenas de São Paulo e exposições, palestras, oficinas e mostras de vídeos. Além disso,

[...] números de canto e dança Guarani e Pankararu serão apresentados nesta sexta, às 12h, na praça do Pátio do Colégio. Na Casa da Marquesa, será inaugurada a exposição “Presença Indígena na Cidade de São Paulo”, com fotos, painéis e objetos que mostram a presença do índio em São Paulo. Na Casa nº 1, ao lado da Casa da Marquesa, 120 objetos e peças artesanais dos índios guarani e Pankararu serão exibidas. Ao lado, no Beco do Pinto, haverá uma feira de arte indígena.

O texto ainda considerava que “[...] a presença do índio na história de nossa cidade será contada por meio do projeto ‘Que índio somos nós?’ por meio de oficinas”.

Em 2007 (entre os dias 19 a 27 de abril), o projeto da Associação dos Funcionários Públicos do Estado de São Paulo – AFPESP, com o sugestivo título de “Brasilidades”, propunha discutir, conforme seu órgão de imprensa,⁹⁵ a questão dos “Donos da Terra”:

Este ano, o objetivo do evento é abordar a questão indígena, procurando oferecer aos participantes informações que transformem o conceito de índio dentro da nossa sociedade. Desta maneira, a AFPESP, mais uma vez, torna-se um importante agente de transformação social, promovendo a cultura, a cidadania e a civilidade. O povo Pankararu, da cidade de São Paulo, que são índios urbanos, migrantes de Pernambuco, é o tema. No evento, teremos apresentação ritual-artística da “TORÉ”, com canto e danças tradicionais indígenas realizados pelos índios Pankararu e palestra interativa sobre o tema “As relações entre as festas religiosas e a construção de identidades pelos grupos indígenas”, na qual haverá a exibição do filme documentário “Do outro lado do céu” (18’, MEC/TV Escola) e posterior debate.

Na programação do evento constavam então, no dia 25/04/2007, “[...] apresentação ritual artística da TORÉ”; e, no dia 27/04/2007, “[...]”

⁹⁵ *Folha do Servidor Público*, n. 173, p. 14, abril 2007, grifo do autor.

palestra interativa ‘As relações entre as Festas Religiosas e a Construção de Identidade pelos Grupos Indígenas’, com a Profa. Adriane Costa da Silva, doutoranda pela USP em Antropologia, e participação de Dora Pankararu, pedagoga pela PUC-São Paulo”. A matéria era ilustrada pela imagem recorrente da *dança dos Praiás*.

Figura 105 – Praiás



6.9 Rito de passagem-imagem: sobre um festival de dança indígena em São Paulo

O Instituto das Tradições Indígenas (IDETI) é uma ONG fundada na cidade de São Paulo pelo indígena Jurandir Xavante. Sua forma de atuação se dá pela promoção da visibilidade dos indígenas na cidade e no país, através principalmente da organização de eventos culturais, mas também do apoio político e institucional. Segundo o seu *site*,

[...] a proposta de trabalho do IDETI está fundamentada na frase do ancião Wabuá Xavante: “Ninguém respeita aquilo que não conhece. Precisamos mostrar quem somos, a força, a beleza, a riqueza da nossa cultura. Só assim vão entender e admirar o que temos”. Wabuá Xavante.

Os projetos do IDETI procuram “[...] trazer o pensamento, o conhecimento e força das culturas indígenas de nosso país, promovendo assim uma aproximação maior entre os povos que habitam o Brasil”. A forma característica de ação da ONG é por meio da organização de “[...] eventos e atividades com a proposta de trazer a riqueza cultural dos povos indígenas para espaços urbanos conquistando um público amplo e heterogêneo”. As principais atividades da ONG foram com

projetos de cultura, o “rito de passagem”, além da produção de vídeos documentários e de CD de música indígena.

O IDETI está localizado no Centro de São Paulo. Sua diretoria é formada por indígenas; e a assessoria, de indígenas e não indígenas. Seu fundador e presidente, Jurandir Siridiwê (Xavante), nasceu em 1967, na aldeia Wedezê (São Domingos), na Terra Indígena Pimentel Barbosa, MT. Segundo o *site* do Instituto, ele foi “[...] escolhido, juntamente com outros sete meninos, para estudar fora da aldeia, aprendendo português e o modo de vida da cidade, com a tarefa de auxiliar na estratégia de fortalecimento e manutenção da Tradição do seu povo”. Jurandir também é membro da Comissão Municipal dos Direitos Humanos, membro titular do Conselho Permanente para Políticas Públicas na Área da Cultura para os Povos Indígenas/MINC e membro do Conselho dos Povos Indígenas do Estado de São Paulo.

O vice-presidente do IDETI é Ivandro Martins da Silva (Guarani da Terra Indígena Barragem, SP), que na época da minha pesquisa vivia na aldeia Tekoá Pyau (Jaraguá) na cidade de São Paulo. Bino assumiu o cargo de secretário do Instituto. Sobre ele, o texto do *site* diz:

Originário de Pernambuco, *Bino*, como é conhecido, é presidente da Associação Indígena SOS Comunidade Indígena Pankararu. Líder atuante na comunidade, é responsável juntamente com outras lideranças, pela criação do Projeto Pindorama de bolsas de estudo a indígenas, uma iniciativa da PUC/SP. Entre outras conquistas de sua gestão à frente da Associação estão: a inclusão da comunidade Pankararu do Real Parque no Programa de Saúde da Família-PSF; parceria com a Administração Regional da Funai de Bauru, para transporte dos Pankararu para as aldeias localizadas fora de São Paulo, realização do CD Pankararu através do Edital para Projetos de Promoção Continuada da Cultura Indígena da Secretaria Estadual de Cultura.

É curioso notar nas fotos dos membros da direção do Instituto o diálogo entre “tradição” e “modernidade”. Essas imagens estão sempre unidas e se cruzam constantemente, mas parecem surgir de lugares diferentes. A imagem nunca é inocente e, no caso a seguir, isso é bem revelador. Ao unir “tradição” e “modernidade”, supostos códigos diferentes (“nativo” e “contemporâneo/moderno/branco”), as fotos procuram legitimar tanto a *indianidade* (no sentido de imagem do “índio genérico”) pelos símbolos (“corte de cabelo e gravata xavante” no caso xavante; e pintura, colar e cocar no caso Pankararu) quanto a habilidade (educação

formal) para lidar com a sociedade nacional através dos símbolos: o *blazer* (caso Guarani) e a dupla paletó e gravata (caso Baniwa).

Figura 106 – Indígenas

Presidente: Jurandir Siridiwê
(Xavante)



Vice-presidente: Ivandro Martins
da Silva (Guarani)



Secretário: Manoel Alexandre
Sobrinho (Pankararu)



Tesoureiro: Surisawa Lourenzo
(Baniwa)



Os Pankararu são apresentados da seguinte maneira no *site* do IDETI:⁹⁶ “[...] o povo Pankararu adotou a cidade de São Paulo como sua segunda terra há mais de 50 anos. Os primeiros homens saíram do interior do estado de Pernambuco para tentar a vida naquela cidade que crescia e precisava da mão de obra forte do povo nordestino”. O texto segue explicando a migração a partir dos anos 1950 e a fixação na comunidade do Real Parque. A seguir, o texto fecha de forma bastante ilustrativa:

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/diretoria.html>>.

[...] os Pankararu não têm “cara de índio”, não são o que os brasileiros aprenderam a identificar como o povo indígena. Há mais de um século, como outros povos indígenas do Nordeste, se miscigenaram com os negros, povos das tribos da África que viviam na região. Dessa mistura de sangue e cultura surgiu o Toré e a força dos Encantados que conectam o povo com o mundo espiritual.

O projeto mais evidente e que melhor representa a atuação do IDETI é o projeto Rito de Passagem – Canto e Dança Ritual Indígena. O texto informativo sobre esse projeto é muito ilustrativo:

O povo das aldeias está muito longe... as pessoas da cidade não têm chance de conhecer as aldeias. Aqui neste palco de terra batida com o fogo, com a água, com o céu lá em cima acontece um verdadeiro ritual, com a presença do espírito. Não é um espetáculo, é um Rito de Passagem para todos nós, para o nosso povo que vem se apresentar e para o público que vem assistir.

O “Rito de Passagem” é, portanto,

[...] o ritual tradicional transportado do pátio de cerimônias das aldeias para o espaço urbano, trazendo toda força, beleza e magia das cerimônias, em apresentações especialmente elaboradas para o espaço cênico, com total participação das comunidades indígenas. Os rituais indígenas têm a força de recriar através do canto, da dança, das encenações, dos adornos e pinturas corporais o universo mágico dos ancestrais, um tempo imemorial que está guardado dentro de cada um de nós.

Esse projeto ocorre desde o ano 2000 (nas comemorações dos 500 anos do Brasil) com recursos da Lei Rouanet e vários outros patrocínios, como o das empresas Enron América do Sul, Sandivik, Brasil 500 Anos, Correios, Petroquisa e Petrobras. O projeto foi realizado nas principais capitais do país, em São Paulo e no Rio de Janeiro de 2000 a 2002, em Goiânia e Brasília em 2003, novamente em São Paulo em 2004 durante as comemorações dos 450 anos da cidade, novamente na cidade do Rio de Janeiro em 2005. No ano de 2006, foi para o Nordeste, para a cidade de Fortaleza; e, em 2007, para as cidades de Salvador e Recife, e como projeto convidado da 9ª Mostra SESC Cariri de Cultura, para as cidades do Crato e de Juazeiro do Norte.

Ao longo desses anos, vários povos participaram com performances-rituais:

Rito de Passagem trouxe para o espaço cênico urbano os rituais dos povos indígenas do Brasil – Xavante, Karajá, Mehinaku, Bororo, Tukano, Guarani, Krikati, Kaxinawá, Yawanawá, Pankararu, Nambikuara, Tapeba, Tremembé, Pitaguari, Jenipapo Kanindé, Pataxó, Fulni-ô e Kiriri e o povo Ainu do Japão, alcançando um público de mais de 50 mil pessoas. O Projeto ainda marcou presença na Europa, levando a tradição indígena dos povos Tukano, Xavante, Karajá e Nambikuara para apresentações especiais nas cidades de Munique, Bochum, Dresden e Berlim na Alemanha, Antuérpia na Bélgica, Gannat e Montliçon na França, Forde e Mandalen na Noruega.

Em 2003, os Xavante foram para o Japão e participaram de eventos junto aos nativos do Japão, os Ainu. Estima-se que, ao longo de sete anos de projeto, o Rito de Passagem foi visto por um público de cerca de 58 mil pessoas.

Figuras 107 a 109 – Performances indígenas



A seguir, descrevo rapidamente o histórico Rito de Passagem, tendo contado de 2000 a 2007 com a presença dos Pankararu da SOS-CIP.

Em agosto de 2004, no Parque do Ibirapuera em São Paulo os Pankararu se apresentam junto com os Guarani, SP, Yawanawá, AC, Karajá, TO. Além da “apresentação”, também ocorreram oficinas de pintura corporal, canto e dança; comercialização de arte indígena;

lançamentos do CD Karajá, do vídeo Rito de Passagem e da grife Yawanawá na Galeria Vermelho, em São Paulo. O público do evento foi de 6 mil pessoas.

Figuras 110 e 111 – Performances indígenas



Em outubro de 2005, nos Jardins do Museu da República no Rio de Janeiro se apresentam junto com os povos Guarani, RJ, Nambiquara, MT, e Karajá, TO. Além das apresentações, também ocorreram a comercialização de arte indígena, a montagem da exposição fotográfica “Etnias” com monitoria indígena em três salas do Museu da República, oficinas em cinco unidades do SESC Rio, a mostra de vídeos indígenas no Museu da República. O público foi de cerca de 3.500 pessoas.

Em novembro de 2007, no Marco Zero na cidade do Recife Bino convidou os Pankararu da própria aldeia em Pernambuco. Também se apresentaram os Fulni-ô, PE, Xavante, MT, Mehinaku, MT. O público foi de 3 mil pessoas.

Figuras 112 a 114 – Performances indígenas



A seguir, comento algumas notícias em que a performance dos Pankararu recebeu atenção. O projeto Rito de Passagem ocorreu em São Paulo, em 2004, durante as comemorações dos 450 anos da cidade e dos 50 anos do Parque do Ibirapuera. Segundo o *site* do IDETI,⁹⁷ nesse ano ocorreram apresentações de quatro povos indígenas (Guarani, Pankararu, Yawanawá e Karajá). Para a apresentação, o palco foi coberto de terra, “[...] recriando o pátio cerimonial das aldeias, com a presença do fogo, da água e dos elementos da cultura material de cada povo”. Nesse ano, houve apresentações especiais para educadores e escolas: “[...] cada povo fará 15 minutos de apresentação dando às crianças uma visão da diversidade e riqueza dos rituais indígenas”.

Conforme foi publicado no *site* do ISA,⁹⁸ nessa ocasião os “RITUAIS INDÍGENAS HOMENAGEIAM SÃO PAULO”.⁹⁹ A matéria diz, confusamente: os Pankararu “[...] que são de Pernambuco, mas que há mais de cinco anos vivem em São Paulo, onde permanecem em aldeias (sic), preservando as cantorias e danças”.¹⁰⁰

Sobre o evento em Recife no dia 12 de novembro de 2007, o palco do evento também foi coberto de terra:

[...] foram 3 caminhões de terra, mais de 30 metros cúbicos socados até se transformarem num pátio de aldeia. Depois das plantas colocadas ao fundo, da terra arrumada, com a iluminação e o cenário magnífico do mar ao fundo quem entrava na arquibancada se sentia transportado, como um toque de mágica, para um outro lugar, muito distante do burburinho da cidade do Recife.¹⁰¹

Nesse espaço, os Pankararu

[...] tomaram o pátio do Rito de Passagem com seus “encantados”. Homens cobertos por máscaras de palha e enfeites de tecido colorido que incorporam os espíritos e dançam em reverência ao Criador. Os encantados percorriam todo o terreiro do Rito com a dança forte que vem dos ancestrais e as vozes numa língua que ficou na memória somente dos cantos e se perdeu no dia a dia. A voz das três mulheres, Dora e Aruana e Josivete, mãe e filha unidas no caminho espiritual, se destacava no coletivo e fazia o público arrepiar pela intensidade e verdade dos cantos.

Esse evento também foi tema de reportagem do PERNAMBUCO.COM,¹⁰² com o título “Cultura indígena contemporânea – Etnomídia indígena colaborativa – Tribos indígenas realizam rituais no Marco Zero”.¹⁰³ O texto, ilustrado com algumas fotos de indígenas (ver a seguir), dizia que

[...] os rituais de passagem indígenas variam de tribo para tribo, mas sempre encantam pela força e originalidade das danças e cantos. Pela primeira vez, o público recifense vai ter a oportunidade de conhecer cerimônias fechadas e tradicionais de quatro povos indígenas [Mehinaku, Xavante, Pankararu e Fulni-ô].

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.ideti.org.br/blog/default.asp>>.

¹⁰² Web Brasil Indígena.

¹⁰³ Segundo outra fonte também: <<http://www.webbrasilindigena.org/>>.

Seguindo o texto, também se diz: “[...] para a apresentação, será construído no Marco Zero um espaço com condições para que a cerimônia seja fiel aos rituais. No local, serão colocados terra batida e elementos presentes nos pátios de cerimônias das aldeias – fogo, água, terra e ar”. O público também seria colocado em arquibancadas dispostas de frente para o mar a fim de que ele ficasse “[...] isolados por completo do contato com o ambiente urbano. A ideia é que os espectadores se sintam transportados para dentro das aldeias”. O texto terminava lembrando que “[...] a proposta do evento é aproximar os habitantes da cidade dos povos indígenas que conservam a vida tradicional nas aldeias, por meio da arte e dos rituais”.

Figuras 115 a 117 – Performances indígenas



6.10 A poética do “índio”: a identidade visual da SOS-CIP

Um homem, uma mulher
 são o que são:
 palimpsestos
 pássaros
 deuses
 mágicos
 videntes
 astro/estrela
 de Altamira à Lascoux
 Asteca
 Pankararu
 Fulni-ô
 Xavante
 Potiguara, quem sabe?
 Íntimos irmãos da terra
 salvagam o limo das pedras
 o voo dos peixes
 e os sagrados rios
 navegáveis¹⁰⁴
 Graça Graúna

No simbólico “Dia do Índio” (19/04) de 2009, aconteceu na capital paulista o I Sarau das Poéticas Indígenas. O evento foi realizado em endereço nobre, Casa das Rosas, na Avenida Paulista.

Figura 118 – Cartaz I Sarau das Poéticas Indígenas¹⁰⁵



Fonte: Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>.

A Curadoria foi da escritora e antropóloga Deborah Goldemberg. Segundo texto produzido pela organização do evento,

A ideia do I Sarau das Poéticas Indígenas é reunir índios, escritores indígenas e de outras origens, clássicos e contemporâneos, cuja obra tenha inspiração indígena de alguma região do Brasil. Poéticas, pois aqui não cabe apenas uma única poética, a ocidental ou aristoteleana, mas sua diversidade que vive nos cânticos, na história oral, no ritual indígena, tendo em comum a *inventividade* e o *encantamento* com a palavra e suas possibilidades. Essa reunião de poetas e poéticas pretende dar projeção e ânimo a este ainda singelo movimento intercultural e literário que é o da literatura indígena. (grifo nosso).

A SOS-CIP, através de Bino e do grupo de Praiás, foi uma das convidadas ao lado de outros como Eliane Potiguara, a poeta Graça Graúna, de Pernambuco (indígena Potiguara, escritora, doutora em Letras pela UFPE e professora universitária, é dela a autoria do poema anterior), Eurico Baniwa, Poty Porã (professora indígena, estudou na PUC e na USP), William Macena (liderança indígena e monitor do Centro Educacional de Cultura Indígena – CECI de São Paulo), Olivio Jekupe (cursou Filosofia na PUC-Paraná e na USP. É escritor de diversos livros indígenas e muito requisitado para palestras sobre a temática, inclusive fora do Brasil. Atualmente, vive na Aldeia Krukutu, em Parelheiros, São Paulo), Emerson de Oliveira Souza (Guarani Nhandeva, aluno de Ciências Sociais pelo Projeto Pindorama na PUC-SP) e João Pedro Ribeiro, que relembrou o modernismo brasileiro de Oswald de Andrade e Mário de Andrade em leituras poéticas (descendente de índios Kaingang do Rio Grande do Sul e italianos. Atualmente, cursa Linguística na USP).

Figuras 119 e 120 – Praiás



Figura 121 – Bino



Fonte: Disponível em: <<http://picasaweb.google.com/icamiaba.action/ISarauDasPoeticasIndigenas#>>.

Sobre as inspirações para o evento, a curadora escreveu que ele se insere na discussão sobre “[...] a função social da poesia e prosa, sua independência do contexto cultural”, sua conclusão foi a de que é preciso

[...] falar de “poéticas”, pois não cabe apenas uma única poética, a ocidental, aristotélica, e sim a diversidade delas que vive na história oral e no ritual indígena, elaboradas ou não, tendo todas em comum a inventividade e o encantamento com a palavra e suas possibilidades. (GOLDEMBERG, 2009, p. 43).

Em outra ocasião, ela escreveu que,

Analisando as formas e conteúdos das apresentações dos índios e escritores indígenas contemporâneos no I Sarau das Poéticas Indígenas, este artigo trata da dificuldade de abordagens mais tradicionais da teoria dos gêneros em abarcar as narrativas indígenas e analisa como esta “crise” contribui para a ampliação das abordagens ocidentais e hierárquicas. Num palco aberto para a expressão contemporânea indígena, que é o Sarau, são os conceitos de performance e estórias contadas, com função social de manutenção da tradição, aprendizado continuado e transformação, que melhor definem esta expressão indígena. (GOLDEMBERG, 2010, p. 117).

Dois exemplos de produção etnofotográfica servem aqui de ponto de inflexão teórica para analisar a identidade visual da SOS-CIP. Ganhadora do Prêmio Pierre Verger de Fotografia (ABA), Sylvia Caiuby

Novais elaborou um ensaio sobre a África (Imagens da Etiópia – 2008) em que mostra como as fotografias podem capturar uma imagem idealizada/estereotipada valorizando o exotismo (distância temporal e espacial) ou valorizando o seu inverso, o hibridismo, a mistura entre tradição e novo.

Outro exemplo é o ensaio de Fernando de Tacca, Pañuelos (2006), sobre o véu branco que é símbolo das “mães de maio” na Argentina. Seu ensaio fotográfico, em vez de “persegui” o rosto das mães, captura o símbolo dessa luta, o véu, como o símbolo que representa o todo (as mães de maio, a luta contra a ditadura, a resistência, a desobediência civil, o processo revolucionário e outros). O símbolo, desse modo, apareceu com mais força política do que a própria imagem das mães. Nesse sentido, o símbolo realiza o trabalho de valorização do trabalho político. Segundo a semiótica, a natureza de todo símbolo é ser a parte (símbolo) que “fala” no lugar do todo (movimento político, utopia revolucionária e outros).

Assim, ambos os ensaios tratam de símbolos imagéticos. Do mesmo modo, com a “dança dos Praiás” algo semelhante acontece. Ela é um símbolo étnico, visto que reforça e institui sinais diacríticos “esperados” pela audiência. Em um sentido estritamente semiótico, a dança é também símbolo político que pela parte (Praiá) substitui o todo (mobilização étnica e política Pankararu).

Nesse sentido, o “Praiá” é a imagem homogênea dos Pankararu do Real Parque, é também a dos Pankararu em Pernambuco. Desde a Missão de 1938, essa imagem vem sendo atualizada nas mais diversas situações. No início deste capítulo, tematizei a imagem da miniatura do Praiá, pensando-a tanto como uma imagem em sentido técnico quanto uma *imagem religiosa*.

Figuras 122 – Ritual religioso dos Praiá



O Praiá como imagem se impõe também como símbolo privilegiado para ilustrar capas de livros que tratem de povos indígenas ou dos Pankararu. Alguns exemplos podem ser vistos nas imagens a seguir: no livro *Povos indígenas de Pernambuco: identidade, diversidade e conflito* (2007), publicado pela UFPE, tem-se uma fotografia da *dança dos Praiás* Pankararu em terreiro no Brejo dos Padres (à esquerda); no livro *Pankararu: das margens do Rio São Francisco às margens do Rio Pinheiros* (2003), a ilustração da capa foi feita através de uma montagem com um Praiá sobreposto a uma fotografia embranquecida de parte da comunidade do Real Parque em que os barracos são maioria (à direita); e, no livro *Indígenas em São Paulo: ontem e hoje: subsídios didáticos para o Ensino Fundamental* (2001), aparece uma fotografia que também ilustrava o *site* da SOS-CIP (ver Capítulo 4), quando a Entidade mantinha apenas um Praiá. Na fotografia ele ganha destaque à frente de um grupo de *dançadores*.

Figuras 123 a 125 – Capas de livros



A imagem do Praiá também aparece em pinturas do Carlinhos Pankararu, acompanhadas da frase:

Com a borracha da negligência e da corrupção, apagam do papel nossos direitos Constitucionais. Mas, com o lápis da sabedoria e da esperança escrevemos nossa história cada vez mais forte, com a cultura, crença, dignidade e tradição. Isso, pode ter certeza que nunca apagarão!¹⁰⁶

Figuras 126 e 127 – Pinturas



Ele também produziu um vídeo em oficinas ministradas pelo Kinoforum¹⁰⁷ no Real Parque.¹⁰⁸ O vídeo chama-se *Raiz Pankararu*,¹⁰⁹ sendo sua imagem de divulgação uma fotografia de uma dupla de Praiás durante uma “apresentação” em São Paulo:

Figura 128 – Frame do vídeo *Raiz Pankararu*

Do mesmo modo, a *dança dos Praiás* aparece como imagem de divulgação do filme *Do São Francisco ao Pinheiros*, produzido pela ONG Ação Cultural Indígena Pankararu e pelo LISA/USP.

Figura 129 – Cartaz de divulgação do filme *Do São Francisco ao Pinheiros*

Em uma vinheta de divulgação do patrimônio cultural indígena brasileiro do governo federal, de um ecrã negro surgem um por vez representantes de várias comunidades indígenas dizendo a frase “Sou (nome da etnia) e sou um brasileiro”. Como se pode ver pelos *frames* abaixo, os Praiás Pankararu aparecem junto ao representante da etnia, no caso aqui Bino.

Figuras 130 a 133 – Frames de anúncio publicitário governamental



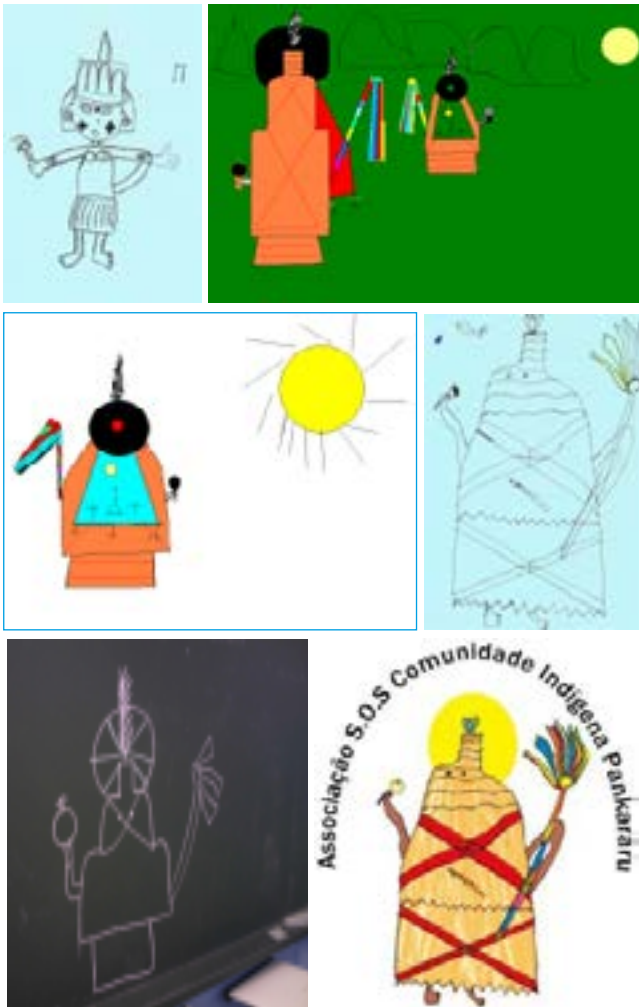
Assim, foi nesse espírito que durante o ano de 2008 foram criados um símbolo e uma identidade visual para a SOS-CIP. Foi criada uma logomarca, a qual foi incorporada aos produtos da política cultural da SOS-CIP (*flickr*, vídeos documentários, encartes, livreto didático, carteirinhas de membros, camisetas e outros). O *logo* da SOS-CIP foi feito por um casal de artistas e colaboradores não indígenas da Associação a partir de pinturas e desenhos feitos pelas crianças Pankararu durante uma oficina realizada na SOS-CIP para esse propósito.

Descrevi, ao longo deste capítulo, a *forma* de atuação nas arenas de São Paulo (e mesmo um pouco para além delas) do *campo semântico da etnicidade* que promovia um tipo particular de *experiência da etnicidade*. Mostrei como o preconceito de autenticidade recorrentemente atualizava o projeto do poder tutelar nessas arenas ao utilizar categorias e termos estigmatizantes nos discursos sobre os Pankararu, em que se evidenciava a busca pelas três “faltas”: da cara, da língua e do lugar do “índio”.

A imagem do Praiá e da *dança dos Praiás* apareceu como a resposta a essa demanda e como a própria definição (*imagética*) dos Pankararu como indígenas. Essa imagem aparece tanto como “encaixe” perfeito

para essa demanda pelo exotismo (cara, língua e lugar do “índio”) como também como resposta crítica a tais demandas, pois, ao “oferecer” a *imagem do Praiá*, os Pankararu da SOS-CIP ingressam “pela porta da frente” em tais arenas e, muitas vezes, como a imagem mais *encantadora* que tais espaços ofereciam ao seu público.

Figuras 134 a 139 – Produção gráfica da logomarca da SOS-CIP



Ao ler o *campo semântico da etnicidade* dessas arenas e traduzi-lo com a *dança dos Praiás*, uma *experiência da etnicidade* era vivida como projeto contra-hegemônico dos Pankararu da SOS-CIP. No capítulo seguinte apresento o contexto de algumas performances da *dança dos Praiás* e defendo que elas *funcionavam* nas arenas de São Paulo porque as “apresentações” se constituíam em um *ato performático*.

Capítulo 7

Ato performático: política-cultural e experiência da etnicidade

trinta raios perfazem o meão
no imanifesto o uso do carro

barro moldado faz o jarro
no imanifesto o uso do jarro

talham-se portas e janelas para a casa
no imanifesto o uso da casa

portanto
utilizando-se o manifesto o útil é o imanifesto

Lao Tsé

Este capítulo tematiza o *ato* performático, a *dança dos Praiás*, como parte essencial do que venho chamando aqui de *experiência da etnicidade*, vivenciada pelos Pankararu nas arenas de São Paulo. Fruto da política cultural da SOS-CIP, esse *ato* performático se constituía em um *ato de tradução* intercultural que, através de um gênero artístico, o *exotismo*, instituiu um *ato de tempo* que promovia um *ato de consenso* nas arenas de São Paulo e, assim, permitia uma *experiência da etnicidade* particular para os Pankararu dessa cidade.

A atuação desse *ato* performático é pensada aqui como uma imagem, isso significa que a performance da *dança dos Praiás* era naquele contexto o signo de alteridade Pankararu mais valorizado tanto pela comunidade indígena quanto pelas arenas de São Paulo. Como bem colocou Novais (2001, p. 16), os

[...] signos de alteridade são sempre imagens. Ou seja, são signos de alteridade que só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação. Ao contrário do texto, a imagem afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação.

Pela utilização estratégica de um padrão imagético, o *regime*, do que denominei de a imagem do “índio”, os Pankararu da SOS-CIP cooptavam essa imagética na atuação *positiva* do poder (FOUCAULT, 2009), fazendo referência aos conteúdos e aos saberes do que venho denominando aqui de o modelo “museu”.

Como venho demonstrando ao longo deste texto, a comunidade Pankararu em São Paulo aparece no contexto das arenas da cidade no momento em que a SOS-CIP é criada e institui uma política cultural cujo maior símbolo é a performance da *dança dos Praiás*. Essa performance, ao se constituir em uma tradução intercultural, lança mão de um gênero artístico, o *exotismo*, cuja atribuição estética e poética (*poiesis*) encontra referência no quadro simbólico dessas arenas (lembrando aqui as definições de campo e poder simbólico de Bourdieu, apresentadas nos capítulos anteriores).

Esse *ato* de tradução, que se utiliza de um gênero artístico, o *exotismo*, é antes de tudo um *ato* de tempo cuja natureza Bhabha (1998, p. 27) afirmou estar presente no discurso das minorias, em que, como defendi na introdução, a imposição de uma *temporalidade* própria é o resultado de uma leitura contra-hegemônica.

7.1 O ato performático como ato de tradução: a experiência da etnicidade

A noção de *situação social* de Gluckman serviu de modelo para Oliveira (1988) na elaboração da noção de *situação histórica*. Segundo essa noção teórica, os indígenas brasileiros na atualidade, na sua grande maioria, devem ser pensados como fazendo parte de quadros sociais em que são evidentes “[...] modelos ou esquemas de distribuição de poder entre diversos atores sociais” que mantêm, assim, padrões de interdependência e de conflito.

Nesse sentido, a performance da *dança dos Praiás* em São Paulo se constitui em uma imagética (*performance imagética*) porque ela é, em si mesma, uma *imagem* de conciliação, um espelhamento, um signo de

alteridade (NOVAIS, 2001) que só tem efeito em determinada *situação histórica* vivida pelos Pankararu nas arenas de São Paulo. É nesse espaço que um tipo específico de senso comum da etnicidade promove uma *experiência da etnicidade* na qual a performance permite uma “experiência em relevo” (BAUMAN, 1977).

Como venho argumentando ao longo deste texto, sigo Valle (1999, p. 279), que, no seu estudo sobre a construção da etnicidade nas *situações étnicas Tremembé*, preteriu o estudo das fronteiras e das identidades étnicas e, em lugar, procurou mostrar “[...] o aproveitamento e a difusão do mesmo leque de categorias e de articulações simbólicas similares pelos atuais Tremembé e também por seus oponentes”, ou seja, aqueles que negavam a existência de diferenças étnicas. Nesse sentido, o autor percebeu “[...] várias singularidades ou vias de pensamento que têm proeminência étnica” e, assim, destacou a existência de “[...] várias formas de discurso e seu peso político desigual no campo semântico da etnicidade”. Por esse procedimento, o autor conseguiu demonstrar que naquela situação étnica existia uma experiência da etnicidade que era vivenciada pelos Tremembé de maneira singular, processual e não substantiva.

Como venho demonstrando aqui, e mais especificamente no capítulo anterior, nas arenas de São Paulo, tal como Valle (1999, p. 331) observou no seu estudo sobre os Tremembé, “[...] a semântica da etnicidade possuía uma abrangência que se dispersava para além das situações, dos contextos interétnicos, constituindo uma ‘tradição’ genérica a respeito do ‘índio’”. E, nesse contexto teórico, em ambos os casos “[...] os elementos que caracterizavam as similaridades estruturais [...] foram encontrados nas interpretações do campo semântico da etnicidade por parte de todos aqueles grupos e atores sociais em divergência e conflito com os *índios*”. Assim, o campo semântico da etnicidade funcionava como “[...] matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos”; portanto, o campo semântico “[...] tinha uma estruturação de caráter pluralizado, permitindo aproveitamentos ‘discursivos’ de significação antagônica”, o que permitiu ao autor propor que ali não existia “[...] redundância entre as interpretações étnicas” (VALLE, 1999, p. 332).

Como dito no Capítulo 2, “[...] é a perspectiva da *experiência da etnicidade* que pode mostrar, de modo radicalmente positivo, que não existia redundância cultural entre os Tremembé e seus oponentes” (VALLE, 1999, p. 333). E isso porque “[...] a experiência deve ser vista como uma estrutura processual, disruptiva, sem ser rotineira, casual ou

ordinária (TURNER, 1986b, p. 33-43)” (VALLE, 1999, p. 333). Esse autor cita Bruner, para quem as manifestações culturais são “[...] unidades estruturadas da experiência” que projetam em seus participantes, tanto para aqueles que a produzem quanto para a audiência “disruptiva[,] um modelo específico de como experimentá-las”. É assim que a experiência estruturada em uma forma virtual realiza a convergência “[...] de situações passadas e presentes”, ao mesmo tempo que as projeta para o futuro (VALLE, 1999, p. 334).

Como toda experiência vivida socialmente, a da etnicidade também não é reiterativa, “[...] pois toda vez que se repete ocorre um movimento de inovação”; sendo assim, “[...] a experiência pode ser vista como uma estrutura processual” (VALLE, 1999, p. 334). Desse modo, os Pankararu em São Paulo também realizavam o que Valle (1999, p. 335) encontrou entre os Tremembé, ou seja, como eles “[...] se aproveitavam de modo singular e ativo da semântica da etnicidade, construindo interpretações positivas, perorando vorazmente por combinações semânticas, modelando sua experiência da etnicidade”.

Sobre a noção de experiência da etnicidade no contexto da performance da *dança dos Praiás* Pankararu, sigo o modelo proposto por Valle (2005, p. 214) e entendo experiência como uma “[...] estrutura processual, sempre associada às expressões culturais, à reflexividade e à construção de interpretações”. Esse processo deve ser entendido como um “[...] processo estruturante de ‘auto-modelagem’” (VALLE, 2005, p. 214); assim, a performatividade em arenas em que a *identidade* e os atributos étnicos estão em disputa e construção deve ser pensada como “[...] culturalmente construíd[a] e, portanto, inventad[a], no sentido antropológico, na própria história do grupo” (VALLE, 2003, p. 257).

Acredito que a performance da *dança dos Praiás* produzia o tipo de efeito descrito por Valle (2005, p. 214-215), em que a performance *funcionava* propriamente como encenação ao produzir “certos efeitos dramáticos” e, assim, promovia “[...] identificações, expondo uma imagem pública indígena”, comunicando uma identidade étnica pelo uso de uma linguagem visual e, portanto, prescindindo da linguagem verbal. Seguindo uma orientação de Grünewald (2005, p. 25-26), penso que

[...] na contramão da busca por invariantes universais do toré (que seria o mesmo que dizer que isso é *coisa de índio*), talvez valha a pena salientar uma série de objetos dignos de investigação quando se coloca o toré como horizonte. A

começar pelo fenômeno enquanto linguagem, isto é, o campo semântico do toré na medida em que ele é algo que comunica – e talvez muitas coisas para além da já aludida indianidade. Mas se o rito faz sentido contextualmente, já podemos antecipar uma indagação, de uma maneira bem ampla, pelos espaços e os tempos dos torés. Essa questão é evasiva se não nos detivermos em recortes que podem trazer à tona tanto aspectos internos à realização dos rituais até problemas da ordem do fenômeno enquanto suporte da memória social ou como tomada de consciência do grupo nele mesmo. E isso já nos remete novamente à necessidade da particularização.

É nesse sentido que no contexto dos Pankararu nas arenas de São Paulo o *ato performático* funcionava como um *ato* conciliador que, de forma utópica (no sentido de um projeto que se estende indefinidamente para o futuro), no tempo e no espaço, conciliava o *ato* político e o *ato* ritual, os quais deram origem à *dança dos Praiás* na capital paulista. A performance (seja no palco, na fotografia, no vídeo, na internet, ou estampada numa camiseta) era o *ato* simbólico de conciliação tanto entre a ortodoxia e a heterodoxia do *ato* ritual e político quanto entre as demandas nativas e das arenas paulistas.

Como imagem paradigmática e ideal, a “apresentação”, sua estrutura, seu léxico (NOVAIS, 2001), positivava as ambiguidades e as valorizava. Essa imagem, como símbolo e poder, era a lembrança e a atualização da violência simbólica colonialista, mas, ao mesmo tempo, era, por isso mesmo, sua contestação. O *ato performático* é o *ato conciliatório*, mas não de uma conciliação em termos de mútuo entendimento/acordo sobre um tema, antes se tratava de um *ato* de tempo como uma improvisação que apenas momentaneamente promovia uma conciliação.

Essa conciliação era, portanto, estratégica, do tipo que permite a continuidade do tempo da performance, seu *ato* criava um *ato* de conciliação, pois permitia o acontecimento da “apresentação”. A performance era o motivo da reunião das pessoas em torno do evento, ela pressupunha a conciliação que anunciava. Ela, de certo modo, estava dada anteriormente, como demanda, presente no campo semântico, de forma não verbal, na maioria das vezes.

O ato performático era a projeção temporal e situacional de uma conciliação histórica (“índio” e indígena, nos termos aos quais me referi no Capítulo 5) e geográfica (“aldeados”/“desaldeados”), cujo projeto é manter o acontecimento (*ato de tempo*) da performance, capitaneando a

imagem dessa conciliação. Do ponto de vista da “legitimidade” interna, nativa, a performance realizava, de maneira diferente, também uma conciliação, mas dessa vez ao promover a conciliação do ato ritual com o ato político. É por conta da performance que tanto o ato ritual quanto o político podiam atualizar-se reciprocamente.

Garcia Canclini (2006b, p. 130) escreveu que “[...] a identidade é uma construção que se narra”; assim, no momento em que a performance era realizada, o *ato* ritual, atualizado no cotidiano (mantido no dia a dia através da vigilância de seus tabus e ritos), permitia a atualização do *ato* político (dançar com os Praiás, dançar num lugar que não o *terreiro*, fazer “festa” mesmo sem ter existido uma promessa e outros), que, por sua vez, realizado de forma não cotidiana, extracotidianidade, era na verdade o fundamento e a causa da existência dos próprios Praiás paulistas, chamados de “segunda roupa”. Assim, era a performance que, como projeto, fim, *ato* político, atualizava o *ato* ritual praticado no cotidiano. E a performance, por sua vez, pressuposta no extracotidiano, *ato* político, acontecia por conta dos *atos* rituais que mantinham os Praiás “segunda roupa” “vivos” no cotidiano, no dia a dia, cujo “cuidado” preparava e se projetava para a performance acontecer como *ato* político.

Assim, o *ato* performático atuava de duas maneiras: a) no extracotidiano (*ato* político); e b) como cotidiano, *ato* ritual. Ambos os *atos* formavam o fundamento do *ato* performático como *ato de consenso*, em um duplo movimento: a) para fora, externo, para o público não indígena na “apresentação”, conclamando a conciliação histórica e espacial (geográfica) por um *exotismo inverso* como *ato* político; e b) internamente, para a comunidade indígena, a performance é um projeto utópico¹¹⁰ que atualiza em São Paulo, monopólio político-ritual da SOS-CIP, o *ato* ritual que dá origem e mantém os Praiás como parte de um sistema religioso específico do Nordeste brasileiro, o complexo da Jurema.

Essa dupla atualização do ato ritual (a) “levantar” e b) “cuidar/alimentar”), para a constituição e a realização da apresentação – “projeto da performance” –, legitima o *ato* político de constituição da performance. Era por conta da performance ritual cotidiana que o aparente dualismo e ambiguidade entre cultura/rito/encanto e política/apresentação/feitiço era resolvido e afirmado. E isso porque, à medida que os ritos são realizados para o “cuidado” com os Praiás, o próprio

¹¹⁰ No sentido de Oliveira (1999, p. 32), esta noção específica para o termo “utopia” será tematizada na Conclusão.

ato político da apresentação (e seus resultados político-culturais) é visto como “dádiva” – uma “cura” social/coletiva, um “cuidado” dos Praiás com os Pankararu – e, assim, a apresentação não deixa de ser, ao mesmo tempo, origem e fim de uma relação de dádiva e contradádiva, espelhando e atualizando em São Paulo, de uma forma bem específica, a relação dádiva/contradádiva praticada nos “ranchos” e nos “terreiros” nas aldeias Pankararu em Pernambuco.

Como escreveu Stuart Hall (2006, p. 71), “[...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas”, era assim que o *ato* performático promovia uma experiência étnica para os Pankararu, a partir da manipulação estratégica de noções e categorias que não estavam dados nos conteúdos semânticos ou simbólicos propriamente, mas na forma como os elementos estéticos/cinéticos – sensíveis da performance – atuavam no contexto das arenas paulistas.

Assim, a experiência da etnicidade que a performance promovia era parte de uma política cultural da SOS-CIP. Essa performance criticava a atualização do poder tutelar através do preconceito de autenticidade, pois, ao cooptar as categorias desse tipo de preconceito (“assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”) na “apresentação”, as contestava. Nessa performance, menos do que reificar tais categorias como substância e conteúdo, sua *poiesis*, seu efeito dramático, estético, sensível e imagético, as cooptava de forma positiva e contra-hegemônica, instituindo outra temporalidade, um *ato de tempo*. Como drama estético-sensível, o *ato performático* contestava a violência simbólica colonial ao restituir aos Pankararu a “cara de índio”, a “língua de índio” e o “lugar de índio”, contestando assim, reciprocamente, as noções de assimilados, aculturados e desaldeados.

Se nas arenas paulistas havia a atualização do modelo “museu”, do ponto de vista nativo existia, pode-se dizer, uma estratégia política não convencional (por exemplo, estar no “Dia do Índio” no *shopping*, e não na manifestação contra Borba Gato, como apresentei no capítulo anterior). Assim, os Pankararu escolhiam eventos estratégicos nos quais atuar. Se o modelo “cultural” para tais apresentações era o “museu”, em termos da estratégia Pankararu a performance valorizava o gênero artístico do *exotismo* pela *forma*, e não pelo conteúdo, pela *poiesis*, e não pela substância.

Retomando parte do que já foi dito no Capítulo 2, o exotismo é uma *forma* artística, um gênero no campo das artes ocidentais que surge

no século XIX. Esse gênero não tem características formais definidas, mas sim um conjunto de elementos que o torna distinguível no conjunto das obras de arte ocidentais. É nesse sentido que o termo foi tratado por Dahlhaus (1989).¹¹¹ Como já foi dito,

[...] o exotismo musical é uma tentativa de acrescentar uma dimensão musical a uma descrição pictórica, um ambiente remoto e alheio, no palco ou na literatura. [...] Devido à falta de definição curta e clara do fenômeno, suas origens são indeterminadas, mas elas claramente estendem-se longamente no passado.

O comum de obras que se utilizam do exotismo é o fato de que elas “[...] lembram junto com um texto ou com um *design* de cena, um dispositivo musical não europeu”.

Um ponto importante a ser considerado nesse sentido é o de que

[...] está errado julgar o exotismo pelos critérios da antropologia descritiva. Isso, entretanto, não impediu que a crítica do século dezenove acerca da música, da indumentária, dos cenários, disputasse furiosamente a alegada “autenticidade” da cor exótica local, uma autenticidade que existe somente na imaginação do receptor. (DAHLHAUS, 1989).

É essa autenticidade que o gênero do exotismo invoca que é tematizada na apresentação dos Pankararu em São Paulo. Assim,

O ponto crucial não é o grau de quanto o exotismo é genuíno, mas sim a função que ele desempenha como um legítimo ponto de partida das normas estéticas e composicionais da música europeia, no contexto de uma ópera ou de um poema sinfônico. Não é tanto o contexto original como o contexto novo, artificial que deve ser examinado se nós quisermos que nossa análise seja histórica – isto é, que persegue o significado estético e composicional do fenômeno no século dezenove. Fazer o contrário é nos perdermos na antropologia comparativa, que não pode fazer mais do que estabelecer vários graus de corrupção na música ou no estilo citado. Em uma palavra, o exotismo musical é uma questão de função, não de substância. (DAHLHAUS, 1989).

¹¹¹ Estou utilizando aqui a tradução de Cazarré (2003, p. 4-5).

É nesse sentido que o exotismo inverso da performance dos Pankararu é um *exotismo* de gênero e, de forma artística, promove o ingresso do grupo no campo semântico das arenas de São Paulo em que o efeito da *poiesis* da *dança dos Praiás* é o que a torna eficaz como um ato de tradução nesse campo.

Desse modo, proponho pensar a *dança dos Praiás* realizada pela SOS-CIP pelo paradigma da performance, tal como definido por Bauman (1977). Como já indiquei mais extensamente na introdução, Bauman (1977) definiu performance como sendo um tipo de evento comunicativo em que a *função* poética é privilegiada. Nesse sentido, a experiência suscitada pela performance está diretamente relacionada a esses aspectos estéticos e poéticos que, na sua maioria, são produzidos por vários meios, promovendo uma sensação de sinestesia. Portanto, a performance tende a produzir a sensação de estranhamento do cotidiano, valorizando essa experiência como singular.

Como destacou Langdon (2009, p. 255), na performance sua função poética ressalta o *modo* de expressar a mensagem, e não o seu conteúdo. Diferente de outros gêneros de atos de comunicação, a performance como paradigma defendido aqui

[...] distingue-se primariamente por uma situação onde a função poética é dominante no evento de comunicação. A experiência é um elemento importante invocado pela performance e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, sendo expressados simultaneamente através de vários meios comunicativos (SULLIVAN, 1986). (LANGDON, 2007, p. 9).

É importante frisar que o conceito de performance aqui, embora inserido no que venho denominando, apoiado em Valle (1993, 1999), de *campo semântico da etnicidade*, não invoca propriamente o conteúdo semântico dos símbolos, tal como os estudos clássicos sobre ritual costumam apresentar. Antes disso, ou para além dessa possibilidade, interpreto a performance da *dança dos Praiás* como um evento que, mais do que disponibilizar ou manter uma comunicação através de símbolos cifrados, pretende fazer algo inverso, seu exotismo inverso pretende cooptar uma imagem conciliatória dentro de significas ambíguos que estão fora do campo dos símbolos que a poderiam decifrar, ou seja, a performance dos Pankararu só é um símbolo decifrável para os iniciados na cultura religiosa Pankararu do complexo da Jurema, para os não iniciados das arenas de São Paulo, *alienados* no sentido defendido no

capítulo anterior, a performance só externamente faz sentido, já que é pelo seu conteúdo externo, sua *forma*, que ela pretende fazer efeito.

É nesse sentido de externo, de *forma*, que a performance dos Pankararu chama a atenção para o “[...] temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (SCHIEFFELIN, 1985)” (LANGDON, 2009, p. 256). Como apresentado por Langdon (2009), segundo Bauman (1977), os elementos principais da performance podem ser sintetizados nos cinco pontos: *display*; *responsabilidade de competência* assumida pelos atores; *avaliação* por parte dos participantes; *experiência* em relevo – as qualidades expressivas, emotivas e sensoriais se constituem na experiência emergente –; *keying* ou sinalização como metacomunicação. “[...] Servindo como metalinguagem, indica como interpretar a mensagem e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos têm invocações que marcam o início da ação” (LANGDON, 2009, p. 256-257) (lembro que esses pontos foram sistematizados na introdução).

Para Langdon (2009, p. 258), os atos performáticos são estruturados de várias maneiras em que a “[...] participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, plateia, etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico”. Nesse sentido, a performance como paradigma é uma

[...] categoria universal, no sentido de que corresponde a eventos que acontecem em todas as culturas e que todas as sociedades humanas têm vários gêneros de performance, especificamente marcados pela função poética, e que exibem as características descritas acima. (LANGDON, 2009, p. 258).

Portanto, é *na e pela* performance que se encontra um dos mais interessantes locais de traduções interculturais. Por ser geral e comum a todas as formas de sociabilidade descritas na literatura antropológica, a performance se coloca como o lugar ideal e pragmático das traduções interculturais.

Por ser assim tão variada e geral, a análise que se debruça sobre a performance deve referir-se a um quadro específico, a um *estudo de caso*, a um contexto específico. Desse modo, a análise performática “[...] procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados pelos membros de um grupo, como estes gêneros são estruturados nos atos performáticos e como seus significados emergem da interação” (LANGDON, 2009, p. 258). Portanto, denominei como *exotismo* o

gênero que estruturava semanticamente a performance da *dança dos Praiás* realizada pelos Pankararu nas arenas de São Paulo.

Desse modo, acompanho Langdon (2009, p. 262-263) e proponho definir a performance da *dança dos Praiás* através de suas cinco qualidades inter-relacionadas. Essa autora denominou que essas cinco qualidades “[...] são compartilhadas pelas abordagens de performance, e que, de fato, formam um eixo dos diversos usos do termo de performance”. São elas:

Experiência em relevo: Performance se trata de experiência realçada, pública, momentânea e espontânea. Em seu livro clássico, Bauman (1977, p. 44), define a experiência em relevo como um evento artístico que envolve o ator (*performer*), a forma artística, a plateia e o contexto para criar uma experiência emergente. Turner (2005) e Schechner (1992) a definem como um comportamento intensificado, que é público e que inclui as artes performáticas, a política, a medicina e a religião. Para eles, a performance é um tipo de evento situado, em que o foco está na expressão estética e não no sentido literal.

Participação expectante: Esta qualidade trata da participação plena de todos presentes no evento para criar a experiência. Não trata puramente de ação normativa, nem de uma leitura semântica dos símbolos, mas de uma interação na qual o significado emerge do contexto (SCHIEFFELIN, 1985). O contexto se torna essencial para entender o sentido do evento e as interações entre os participantes produzem uma força retórica (BLOCH, 1975; CSORDAS, 1983; LADERMAN; ROSEMAN, 1996) que transforma a experiência dos participantes, ainda que apenas momentaneamente.

Experiência Multissensorial: Indo além dos limites da análise semântica do rito, a experiência de performance se localiza na sinestesia, ou seja, na experiência simultânea dos vários receptores sensoriais recebendo os ritmos, as luzes, os cheiros, a música, os sons em geral e o movimento corporal. A recepção simultânea de vários recursos cria uma experiência unificada (BASSO, 1985; SCHIEFFELIN, 1985; SULLIVAN, 1986), uma experiência emotiva, expressiva e sensorial.

Engajamento corporal, sensorial e emocional: Como é característico na antropologia contemporânea, tanto quanto em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e “embodiment” (corporificação) (CSORDAS, 1990) também faz parte das análises de performance, como demonstram

particularmente bem as pesquisas sobre a eficácia terapêutica da performance, uma discussão que visa entender a possibilidade de transformação fenomenológica no nível mais profundo do corpo, rejeitando uma divisão cartesiana de experiência, que separa o racional do emocional e do corporal.

Significado emergente: A noção de cultura é pensada como um processo social contínuo, em que “novos significados e valores, novas práticas, novos significantes e novas experiências estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 1973, p. 11, apud BAUMAN, 1977, p. 48). O modo de expressar se localiza no centro de performance, não só no significado semântico ou referencial, como é o caso das análises da antropologia simbólica clássica. Como consequência, o conceito de performance implica na experiência imediata, emergente e estética.

Essas cinco qualidades formam no campo diverso e polissêmico da performance um “[...] ponto de partida para pensar a performance como um paradigma conceitual” (LANGDON, 2009, p. 262-263).

O paradigma da performance assim exposto vem se mostrando uma ferramenta fundamental para entender a atualidade:

[...] marcada por uma reviravolta na antropologia influenciada pela condição crítica da teoria contemporânea, pela condição pós-moderna e pelo questionamento do *status* da cultura como conceito-chave na antropologia. A proposta de Bauman e seus colegas, tanto quanto as outras abordagens performáticas, oferecem contribuições ricas para o diálogo que a antropologia vem travando com outras disciplinas e também com nossos colaboradores na pesquisa de campo, de uma maneira que ressalta as negociações, a criatividade e a dinâmica da interação humana e atende às questões contemporâneas que tratam da experiência de estar no mundo. (LANGDON, 2009, p. 262-263).

Exposto esse princípio teórico, passo a seguir a tematizar a condição da performance da dança dos Praiás em contextos-chave nos quais ela era a imagem hegemônica que moldava a política cultural da SOS-CIP.

7.2 A “cultura” e a “política” da performance

Como venho argumentando ao longo deste texto, a *dança dos Praiás* se constituiu, assim, no instrumento simbólico de ingresso dos

Pankararu de São Paulo no *campo* das arenas dessa cidade, constituindo um “empoderamento” do grupo na luta pela legitimidade de sua distintividade étnica. Nesse sentido, a *intenção* do *ato de tradução* como *ato performático* “*dança dos Praiás*” foi a de evocar e construir no imaginário do público dessas arenas a “cara de índio”, a “língua de índio” e o deslocamento histórico e geográfico que os constringia à invisibilidade, visibilizando assim um mecanismo de “tomada de consciência do arbitrário” contra o preconceito fenotípico, linguístico e político-administrativo.

As “apresentações” da *dança dos Praiás* mais importantes realizadas pela SOS-CIP ao longo de sua existência foram:

- Setembro de 2004 – Rito de Passagem (IDETI), no Parque do Ibirapuera São Paulo;
- Abril de 2005 – Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo, participação no *show* do DJ Tudo e Projeto Cru;
- Outubro de 2005 – Rito de Passagem (IDETI), no Rio de Janeiro;
- Abril de 2007 – 1º Encontro de Cidades Latino-Americanas sobre DST/Aids e População Indígena – Secretaria Municipal de Saúde – SP;
- Abril de 2007 – Brasilidades “Os donos da Terra”, na Associação dos Funcionários Públicos do Estado de São Paulo – AFPEP;
- Maio de 2007 – Virada Cultural Municipal, no Vale do Anhangabaú, São Paulo;
- Maio de 2007 – Virada Cultural Paulista, em Bauru; e
- Agosto de 2007 – Prêmio Culturas Indígenas 2006, no SESC Vila Mariana, São Paulo.

Além dessas “apresentações” de grande visibilidade pública, a SOS-CIP vem realizando anualmente, entre os meses de abril e maio, “apresentações” no Real Parque, em princípio na quadra de esportes do Projeto Casulo e mais atualmente na quadra da escola pública que atende à comunidade do bairro (a EMEF José de Alcântara Machado Filho, ver detalhes mais à frente). Nesses eventos a SOS-CIP realiza um convite para todos os outros grupos indígenas da cidade, além de apoiadores, colaboradores e simpatizantes não indígenas.

Essas ocasiões servem de pontos nodais (*efeito de nodosidade*) e espaço de confraternização dos indígenas na cidade, visibilidade dessa população, além de ser também um espaço para a renda eventual com a venda de artesanato. No que toca à performance em si, essas

ocasiões são importantes para demonstrar a distintividade étnica dos Pankararu (e outros indígenas) para a comunidade não indígena do bairro e da cidade, e permitem assim funcionar como um espaço privilegiado de experiência étnica.

Como foi dito ao longo deste texto, a presença dos Praiás fora das aldeias Pankararu é completamente desencorajada e malvista pela maioria de suas lideranças em Pernambuco, fazendo com que a existência dos Praiás em São Paulo, nas “apresentações” da SOS-CIP, seja algo inédito. Isso, porém, não significa que, por vezes, não haja exceções a essa regra. As fotos a seguir mostram a presença de Praiás da comunidade Pankararu de Pernambuco em eventos de protesto político.¹¹²

Figuras 140 e 141 – Praiás em protestos políticos



A segunda, por exemplo, mostra os Praiás participando de uma marcha durante a Celebração da Herança Africana que ocorreu em Salvador (BA), em 1998. Nesse ano, o evento tinha como tema “Tradição e Vida Comunitária”: “[...] o foco do evento foi o desenvolvimento social, com organizações nacionais e internacionais compartilhando suas experiências culturais individuais”.¹¹³ Além de feiras e mostras de artesanato nas ruas do Centro Histórico da cidade de Salvador, o evento contava com grupos culturais de países como Angola, EUA, além de representantes dos estados de Minas Gerais e grupos locais. Os Praiás Pankararu participaram da “Caminhada Axé”, que reuniu mais de 2 mil artistas e teve um público de cerca de 800 mil pessoas.

Em São Paulo, a SOS-CIP não leva Praiás para protestos políticos e marchas pelas ruas ou por contextos similares, isso aconteceu apenas uma vez, quando um grupo pequeno de Praiás participou do megaevento de protesto político conhecido como Marcha Grito dos Excluídos, possivelmente no ano de 2001-2002. No ano de 2005, quando participei

pela primeira vez do evento junto com o grupo, Bino havia me dito que em anos anteriores eles vinham participando, mas que ao longo dos anos foram perdendo a confiança em tal evento que “não mudava nada as coisas”. No ano de 2005, a presença dos Pankararu no evento já era muito pequena, estavam lá apenas quatro membros da SOS-CIP, entre eles, o Sr. Bino.

Figura 142 – Comunidade Pankararu na Marcha Grito dos Excluídos



Figura 143 – O autor e Bino na Marcha Grito dos Excluídos



Além dos Pankararu, também estavam presentes na Marcha nesse dia outros indígenas do Nordeste, alguns Fulni-ô, mas principalmente os Pankararé, que estavam em maior número que os Pankararu e mais “paramentados” (ou seja, estavam vestidos com roupas rituais e cocares). Eles estavam acompanhados por Benedito Prezia, da pastoral indigenista.

Figura 144 – Benedito Prezia, da pastoral indigenista, e Dona Alaíde Pankararé



Figura 145 – Dona Alaíde Pankararé segurando uma bandeira com as imagens de dois Praiás e o nome Pankararé



É importante destacar que nesse dia os indígenas foram, dentre todos os “excluídos” que estavam participando da marcha, os escolhidos para ir à frente da marcha, sendo o grupo que a puxava e seguia na frente de todos. Assim, foi dado aos indígenas o espaço de maior

visibilidade da marcha, tomando a posição de frente e, portanto, o lugar de maior destaque. Os indígenas nordestinos eram o maior grupo dentre os indígenas que lá estavam, Bino tomou a frente junto com os outros Pankararu e Pankararé; não ocorreu protesto de nenhum outro “excluído” por tal distinção que receberam os indígenas, levando a pensar que tal destaque era algo meio que natural, tendo em vista o espaço extremamente marginal que ocupam os indígenas no meio social brasileiro. Além disso, “paramentados”, os Pankararu e os Pankararé afirmavam e legitimavam sua *indianidade*, os “excluídos” por excelência, cujo apelo imagético parecia causar naturalmente maior impacto na audiência paulista que acompanhava e participava da marcha.¹¹⁴

Esse exemplo apenas confirma que a “cultura” é um excelente meio de tornar visíveis demandas políticas, mas, em termos pragmáticos, os exemplos que encontrei mostram que o dualismo entre “cultura” e “política” é mais um mecanismo metodológico do que um fato concreto no universo das mobilizações étnicas dos Pankararu da SOS-CIP. Como foi dito no Capítulo 4, a produção da performance inclui uma divisão (de trabalho) estratégica operada pela SOS-CIP, a “cultura” é a atividade de Bino e a “política” é a atividade da Dora. Isso quer dizer, nos termos nativos, que a “cultura” é a performance em si, a *dança dos Praiás*, enquanto a “política” é a pré-produção da performance, o que inclui os contatos e os acertos administrativos, e ainda, por vezes, o trabalho de palestrante e de “oficinera” da Dora como introdução à performance. Um bom exemplo de como a “cultura” e a “política” são categorias bastante implicadas uma na outra e que, só por efeito de discurso, é que elas são separadas, como pode ser analisado no exemplo a seguir.

Muitas vezes, falar de “índio” se torna um tema muito atraente para diversos segmentos sociais implicados em atividades públicas ou sociais nas quais o tema da “cultura” viabiliza muitos recursos de órgãos públicos e ONGs. Nesse sentido, atividades educativas em que a “cultura” seja acessível a um público, normalmente de baixa renda, costumam ter maiores fontes e, portanto, possibilidades de serem levadas adiante, principalmente se a “cultura” vier acompanhada do tema da diversidade e do multiculturalismo com cunho nacionalista. Desse modo, muitos espaços desse tipo se constituem em arenas em que o tema da “cultura” é o protagonista. Mas, ao valorizar tal aspecto da grade social, ou seja,

¹¹⁴ No Rio de Janeiro, o mesmo também aconteceu, “Indígenas levam a faixa de abertura da marcha”. Fotos do Grito dos Excluídos, RJ, por Frente de Luta Popular em 13/09/2005. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/en/red/2005/09/329579.shtml>>.

dos possíveis temas sociais, tal condução temática invariavelmente toca em outras questões cujo tema da política é um dos principais.

Figura 146 – Indígenas levam a faixa de abertura da marcha



O projeto Saberes do Brasil, através do espaço da ONG Casa Mestre Ananias, realizou uma oficina, em parceria com os Pankararu da SOS-CIP, para crianças carentes em que foi possível observar um flagrante da luta pela divisão entre “cultura” e “política”. Segundo o *site* do projeto,¹¹⁵ ele se constitui em “[...] uma nova forma de desvendar os aspectos essenciais da cultura brasileira relacionados à gastronomia, cultura de raiz, costumes e música”. O projeto lançou o livro *Brasil a gosto*, cujo conteúdo contém “a receita de como fazer o Brasil”, em que se propõe, entre outras coisas, mostrar os “[...] sabores típicos e exóticos processados de maneira artesanal e contados através da poesia” e a “[...] miscelânea de qualidade totalmente nacional, tipo exportação e pronta para ser digerida”. Esse projeto contava com o apoio de vários patrocinadores, como empresas privadas (Cônsul, Intel, Tramontina) e o governo federal, através do Ministério da Cultura.

A Casa Mestre Ananias (Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas) está localizada no bairro do Bixiga, no Centro de São Paulo. Em seu *site* está definida como sua missão

[...] configurar-se como polo socioeducacional na cidade de São Paulo, pelo desenvolvimento de vivências com a cultura afro-brasileira. Fortalecer a comunidade do Bixiga, a partir do trabalho com crianças e jovens, visando à integração social, à cidadania e à elevação da auto-estima.¹¹⁶

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.saberesdobrasil.com.br/>>.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://mestreanania.blogspot.com/p/o-que-e-casa-mestre-ananias.html>>.

No texto do projeto do *workshop* para a apresentação dos Pankararu na Casa Mestre Ananias, a SOS-CIP propunha que a oficina fosse sobre “Canto e Dança Indígena Pankararu”, o nome do projeto era “Começando a conhecer o povo e a cultura Pankararu”. O texto dizia na sua introdução que o projeto iria “[...] apresentar um primeiro contato com a cultura tradicional do Povo Pankararu através do diálogo e interação com os participantes, apresentação de vídeos e músicas, bate-papo e oficina musical”. O objetivo era o de “[...] mostrar um pouco da cultura indígena brasileira, tão multifacetada, a partir da visão dos indígenas Pankararu (Pernambuco) sobre sua história e seus costumes”. Como justificativa, o texto apontava principalmente o fato de que nos grandes centros urbanos existia “[...] um grande distanciamento e desinteresse em relação às culturas indígenas” e que, portanto, “[...] faz-se necessária a presença de atividades que estabeleçam um contato e apresentem as histórias e a situação atual das questões indígenas”.

Desse modo, o texto propunha que a oficina fosse desenvolvida prioritariamente com “[...] uma apresentação de TORÉ (cerimonial com dança e cantos tradicionais) de 1 hora e 30 minutos com um grupo de 11 pessoas”. Essa “apresentação” era dividida entre uma atividade que a “oficinera” realizaria com as crianças para introduzi-las ao tema do “[...] uso e manuseio dos instrumentos tradicionais da comunidade (gaita, maracá, rabo de tatu...) usados durante os momentos cerimoniais, com a participação especial de crianças da comunidade [Pankararu]”, e, a seguir, uma “apresentação” da *dança dos Praiás*. A sinopse do projeto é interessante:

Esse projeto deve ser realizado com pessoas que possuam realmente o interesse de conhecer o diferente de forma respeitosa, partindo do pressuposto que todos nós possuímos um pouco desse diferente. O Povo Pankararu tem como objetivo nesse projeto desenvolver nos participantes, independentemente da faixa etária, o respeito e valor entre as diferentes culturas, pois está passando ensinamentos a não indígenas que não são especificamente da comunidade, que geralmente só passa essa prática entre si. Por pensarem na inserção cultural e social como dever e direito para todos, resolveram ter essa proposta de projeto como iniciativa, para promoção do bem-estar e momento a pensar espiritualmente nos nossos semelhantes.

Esse projeto colocará a comunidade diante de pessoas diferentes que passarão a ser irmãos na compreensão e na troca de conhecimentos, a partir do momento em que passamos a nossa

história, nossa religião, os cantos e danças e o significado para nós durante o uso dos instrumentos que nos auxiliam no momento de nossas concentrações e diálogos.

Assim, a “apresentação” seguiu o protocolo estabelecido no projeto. Enquanto a Dora fazia a introdução ao tema da atividade apresentando os instrumentos, o passo da dança, os cantos e o contexto dos Pankararu em Pernambuco e em São Paulo, Bino e os “moços” (quatro adultos e duas crianças) estavam em um pequeno quarto fechado no local que servia de “poró” improvisado. Nesse quatinho eles se preparavam para a “apresentação” “dando” fumo aos Praiás, ou seja, defumando os Praiás com fumo preparado e também se “limpando” com a fumaça dos *campiós*, além de entoar alguns toantes, “abrindo” aquela “apresentação”/trabalho chamando pela proteção e força dos *encantados*, faziam, portanto, uma “concentração” para poder entrar “firmes” na “apresentação”.

Figura 147 – Dora durante palestra no evento¹¹⁷



A Dora começou sua palestra com as seguintes palavras:

A proposta da oficina é sobre cultura indígena falando do povo Pankararu. Eu sou Dora, Maria das Dores Conceição Pereira do Prado, Dora Pankararu. Sou pedagoga e sou membro da liderança indígena Pankararu do estado de São Paulo. As crianças aqui são sobrinhos, filho, primos, pai, geralmente fica dentro da própria comunidade fazendo o nosso trabalho. Qual que é a ideia dessa oficina, além da gente mostrar um pouco da dança tradicional, cerimonial é falar um pouco da história, porque que a gente tá aqui em São Paulo, vamos começar por isso [...].

¹¹⁷ Frame do vídeo *São Paulo: A Terceira Margem Pankararu*.

Após essa fala, a Dora exibiu um pequeno vídeo em complemento a sua palestra, o vídeo escolhido foi *Do outro lado do céu*, da série de TV Índios do Brasil,¹¹⁸ em que há a participação dos Pankararu de Pernambuco. Após isso, foi aberto para o público fazer perguntas para ela. Os adultos foram os únicos que resolveram fazer perguntas, basicamente as perguntas foram feitas pelos coordenadores da Casa Mestre Ananias.

A primeira questão levantada por um desses coordenadores foi a seguinte:

Quando eu vi vocês assim [...], eu queria que você falasse a respeito disso, que deve acontecer principalmente aqui em São Paulo. Eu, a princípio, falei, 'puxa, não parece índio', isso foi rápido, foi a minha primeira sensação. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

Outra questão colocada foi sobre a Lei nº 11.645/2008:¹¹⁹ “Vocês estão propondo material didático? Eu queria saber como essa discussão tá funcionando [na comunidade Pankararu]”. A última questão colocada foi: “Você, como indígena, o que você pensa do branco? O que o branco deixou de bom, de ruim? Qual sua visão da situação indígena em relação ao contexto do branco que domina?”

A Dora estava respondendo cada uma dessas perguntas e contextualizando os Pankararu de São Paulo a partir dessas questões quando, em determinado momento, a coordenadora do projeto Saberes do Brasil, que era a principal responsável pelo evento, interrompeu a Dora com o seguinte argumento:

Dora, só um instante, por favor. Eu tô querendo mudar um pouquinho a dinâmica da oficina porque eu tô querendo que as crianças aproveitem um pouco mais dessa oficina. A gente tá fazendo perguntas muito maduras pra compreensão deles. Só pra vocês entenderem a oficina de hoje, o tema é o toré, que é a dança, uma tradição do povo Pankararu. Então eu tô querendo que a gente enfoque mais na dança. Aí vou deixar a Dora conduzir daqui pra frente, agradeço a compreensão.

¹¹⁸ *Do outro lado do céu* (Brasil, 2001, cor, 20 min., suporte DVD). Direção e fotografia de Vincent Carelli. Edição de Tutu Nunes. Realização de TV Escola/Ministério da Educação. Sinopse: a religiosidade e o sentido místico da cultura indígena, tendo como referência as tribos Yanomami (RR), Pankararu (PE) e Maxacali (MG).

¹¹⁹ A Lei nº 11.645/2008 instituiu a obrigatoriedade do ensino de culturas afro-brasileira e indígena nas escolas (ver discussão sobre o tema a seguir neste capítulo).

A Dora, educadamente, reconheceu que a conversa estava sendo direcionada para questões mais “políticas” que “culturais”: “É porque eles estão querendo conhecer o contexto histórico [...] mas o horário não tá propício [...]”, a coordenadora do Saberes do Brasil emendou dizendo:

Não é nem isso a questão. A gente até tem um horário pra trabalhar mais essas questões. Mas o projeto, “Saberes do Brasil”, que programou a oficina, programou a dança. A gente tá dentro de um calendário trabalhando Nordeste brasileiro e hoje o tema é a dança, o toré dos Pankararu.

Desse modo, a Dora procurou encerrar: “Então tá. Os adultos vão ficar na vontade de mais perguntas, a gente faz em outro horário”; e a coordenadora do Saberes do Brasil encerrou com a frase: “Pode fazer as perguntas, mas dentro desse contexto”¹²⁰

Após isso, a conversa praticamente terminou e prontamente foi proposto que a “apresentação” começasse, momento em que Bino e os Praiás entraram no centro da Casa e deram início à *dança dos Praiás*, que durou cerca de meia hora, depois a Dora convidou o público para dançar junto com eles o momento da dança, chamado de toré, em que é franqueada a participação do público, cerca de mais meia hora de toré aconteceu e depois os Praiás fecharam a “apresentação” com os toantes de encerramento. Após isso, o público e os Pankararu confraternizaram com um lanche e uma conversa descontraída. Nessas conversas uma das coordenadoras da Casa Mestre Ananias aproveitou o momento em que a Dora e o Bino estavam a sós com ela e pediu desculpas pela interrupção da coordenadora do projeto Saberes do Brasil. Explicou que, para os membros da Casa, o tema da “política” era de suma importância e que o projeto Saberes do Brasil não era parte da Casa, mas que estavam trabalhando em parceria naquela ocasião. Lembrou ainda que gostaria que os Pankararu voltassem em outra ocasião para dar continuidade ao debate “político e cultural”.

Na medida em que a atividade se destinava ao tema da infância e da diversidade cultural, o tema da “política” parece ter sido “clandestino”, mas do tipo “clandestino” que se tornou mais visível e importante que o tema da “cultura”. As conversas de bastidores revelaram que a “cultura” Pankararu estava ali para moldar o debate sobre os Pankararu de forma geral, abarcando “cultura”, “política” e história social do grupo, e, nesse sentido, as crianças não deveriam ser excluídas do debate sobre essas questões.

¹²⁰ Este flagrante está no vídeo *São Paulo: A Terceira Margem Pankararu*.

Figuras 148 a 153 – Performance dos Praiás



A matéria produzida pela Casa Mestre Ananias e disponibilizada em seu *site* reforçou através das imagens o lado “cultural” da atividade, enfatizando a *dança dos Praiás*, embora o texto enfocasse substancialmente o tema da “política” e da história social dos Pankararu. A matéria foi publicada no dia 20/10/2008, com o título “O Toré dos Pankararu e o Contato com os Encantados”, com texto de Carlos Primo Vaz e fotos de Brígida Rodrigues. Conforme visto nas imagens da matéria.

O texto em resumo dizia:

A Casa Mestre Ananias recebeu os índios Pankararu, que vieram até o Bixiga para celebrar um importante ritual, a dança do Toré. [...] Os Praiás (acima, na foto), são as manifestações materializadas dos Encantados, com os indígenas caracterizados com vestimentas e máscaras rituais [...].

Dora Pankararu, pedagoga de 33 anos, exibiu um vídeo que tratava da identidade indígena e do racismo na sociedade. [...] Dora vive na comunidade do Real Park [sic] em São Paulo, onde residem centenas de membros de sua etnia. O Real Park foi o primeiro lugar escolhido pelos migrantes indígenas na capital, ao chegarem de Pernambuco nos anos 1950. Dora Pankararu é diretora da Associação Indígena SOS Pankararu [...]. A entidade é importante instrumento na manutenção da cultura e na defesa dos interesses dos Pankararu do Real Park.

O indígena brasileiro preserva valores fundamentais para desenvolvermos uma sociedade equilibrada, na qual o respeito à natureza deve estar em primeiro lugar. A presença dos Pankararu na Casa Mestre Ananias gerou uma forte vibração e é motivo de honra para todos nós. Parabéns, povo Pankararu!

O *blog* Escafandro postou uma chamada para o evento¹²¹ com o título de “Oficina indígena acontece hoje em SP”, o qual dizia:

Quer saber mais sobre a cultura dos nossos ancestrais? Uma ótima oportunidade é o evento que acontece amanhã na Casa Mestre Ananias. A oficina *Toré dos Índios Pankararu* integra a programação cultural do ciclo “Saberes do Brasil”, que em julho já contou com a participação dos índios Tikuna. Entre sons de flautas, apitos e maracás, o evento promete trazer os fundamentos e uma apresentação de danças dos índios originários do sertão pernambucano, os Pankararu. Hoje, das 19h às 22h, na Casa Mestre Ananias (R. Conselheiro Ramalho, 945, Bexiga-SP/SP). O evento é gratuito.

Duas fotos ilustravam a matéria: uma feita num evento em São Paulo (“Dia do Índio”, quadra do projeto Casulo, Real Parque)¹²² e outra num dos terreiros na TI Pankararu em Pernambuco.

¹²¹ Disponível em: <<http://escafandro.blogtv.uol.com.br/2008/10/20/oficina-indigena-acontece-hoje-em-sp>>.

¹²² Postada originalmente em 17/04/2005 no *blog*. Disponível em: <narua.org/.../04/23/indios-vii-a-ultima-prometo/>.

Figura 154 – Praiá



Figura 155 – Batalhão de Praiá



7.3 Consenso e dissenso: “Índio” e indígena na escola do Real Parque

Neste tópico irei refletir sobre um evento que tomou boa parte do meu trabalho de campo e acabou se constituindo num projeto que rendeu bons frutos no amadurecimento de minha relação com os Pankararu da SOS-CIP e na forma como eu acabei desenvolvendo a pesquisa de campo. Trata-se do projeto da SOS-CIP para desenvolver um modelo de educação intercultural na escola da comunidade no Real Parque. Argumento neste tópico que o *ato* performático, nesse contexto específico, fornecia uma imagem, signo de alteridade (NOVAIS, 2009), que funcionava como uma “moldura” à política cultural da SOS-CIP.

A questão da educação diferenciada para indígenas em contexto urbano é um desafio para todos os envolvidos no tema (indígenas, poder público, antropólogos, educadores, pedagogos e comunidade escolar). De forma geral, as crianças indígenas que estão nas grandes cidades são atendidas por escolas públicas cuja abordagem do tema étnico está ausente. Isso significa que não existe um projeto do poder público que demonstre claramente um plano homogêneo para instituir definitivamente uma política pública para atender a essa nova demanda.

A educação de nível infantil, básico e fundamental é de responsabilidade dos municípios e dos estados, e não da União, por conta disso não há uma política pública para os indígenas que se mantenha ao longo de diversas gestões (municipais e estaduais) e, além disso, os estados, por vezes, presumem que a responsabilidade com essas

comunidades é prioritariamente da alçada da União. No caso da cidade de São Paulo, a Prefeitura, na gestão de Marta Suplicy (2000-2004), criou o Centro de Educação e Cultura Indígena – CECI nas aldeias Guarani. Esse é um projeto de educação diferenciada para indígenas, mas que funciona apenas nas aldeias Guarani da capital, não existindo nenhuma política nesse sentido para os indígenas que estão na cidade, mas não no contexto das aldeias.

Pelo menos até meados de 2007-2008, a Secretaria de Educação da Prefeitura de São Paulo insistia que a falta de políticas públicas para a população indígena “desaldeada” se devia ao fato de que

“[...] as populações sem terra não podem receber o mesmo tipo de políticas públicas daquelas que têm terra demarcada. A leitura que se faz da legislação federal é que terra e língua determinam povo”, explica a responsável para política educacional para indígenas no estado, Deusdith Velloso, coordenadora do Núcleo de Educação Indígena (NEI). (CARVALHO, 2007).

Essa coordenadora explicou que “[...] os Pankararu são desaldeados, mesmo estando no conjunto habitacional, porque não têm organização de aldeia, não têm cacique, terra, língua”, e que seria possível

[...] uma escola pública com projeto pedagógico voltado para os alunos indígenas, desde que solicitada por uma “reivindicação organizada”. E como, apesar de ter um representante no Conselho de Educação da cidade, propostas desse tipo ainda não foram apresentadas, a Secretaria de Educação não planeja criar políticas específicas para os povos. (CARVALHO, 2007).

O poder público, assim, considerava sua omissão na questão educacional dos Pankararu do Real Parque como legítima pelo fato de que essa comunidade é pretensamente formada por “desaldeados” cuja falta de uma “organização de aldeia” os caracterizava como “acéfalos” (sem liderança, no caso o “cacique”) e sem contrastividade cultural nenhuma, fato que era evidenciado por eles através de um dos estigmas mais usuais, o estigma da falta, da ausência de uma “língua de índio”.

A reivindicação da comunidade Pankararu do Real Parque foi encaminhada já há algum tempo através da SOS-CIP, mas não para a Secretaria de Educação, e sim para a de Planejamento e Habitação, já que o que a comunidade reivindicava era um centro cultural Pankararu dentro da comunidade do Real Parque no contexto da reforma urbana,

que estava em planejamento pela Prefeitura da cidade (projeto tratado no contexto do evento citado no tópico anterior). A expectativa da SOS-CIP era a de que a Lei nº 11.465/08 (que estabelece a obrigatoriedade do ensino de cultura e história indígena e afro-brasileira nas escolas) viesse a sanar a ausência da questão étnica na escola que atende à comunidade no bairro. Desse modo, o Centro Cultural Pankararu seria um espaço autônomo da comunidade indígena para aprofundar os temas da etnicidade Pankararu junto às crianças no período após as aulas.

Nesse sentido, a SOS-CIP tinha um trabalho de intervenção na escola da comunidade a fim de construir na comunidade escolar a sensibilização para tratar do tema da diversidade étnica na escola, construir o conhecimento, o respeito e a admiração de todos pela presença Pankararu na escola e no bairro e, assim, construir e ampliar o orgulho étnico nas crianças Pankararu. A partir da caracterização das categorias-estigmas paradigmáticas da não indianidade Pankararu (assimilados, aculturados, desaldeados), o projeto de intervenção da SOS-CIP na escola da comunidade procurou instituir um olhar para a condição diferenciada dos Pankararu não pelo critério “culturalista” (traços fenotípicos, língua e moradia, por exemplo), mas sim pelo critério étnico, valorizando assim sua história social como uma população nativa.

A posição assumida pela SOS-CIP foi a de que uma educação intercultural deveria valorizar a “cultura” e a história social dos Pankararu como complementares. Ao contestar a noção de “aculturação”, procurava-se mostrar, pelo recurso à história social do grupo, que tal noção era um tipo de *preconceito* (fenotípico, linguístico, político e outros).

Desse modo, em 2008 a SOS-CIP colocou para a comunidade escolar, e em especial para o grupo de professores e a administração da escola, o problema da visibilidade e da valorização dos alunos Pankararu e do grupo indígena que faz parte da realidade cotidiana de todas as crianças. Assim, a escola (administração e professores) e a SOS-CIP tinham como consenso o fato de que a Lei nº 11.465/08 deveria ser imediatamente aplicada na escola, tendo em vista a presença dos Pankararu no bairro e, portanto, na escola.

Nesse sentido, um problema passou a existir: o que deveria compor esse ensino que atendessem à Lei nº 11.465/08 e à demanda da SOS-CIP? Do que se tratava a aplicação dessa lei, tendo em vista o despreparo e a total desinformação da direção e do grupo de professores sobre como tematizar a “cultura” Pankararu? A pergunta era mais ou

menos esta: “Por que eles são índios se são iguais a gente”? Afinal de contas, que diferença era essa? Qual é a medida dessa diferença? Qual é o seu critério?

Desse modo, um dissenso passou a existir. De um lado, o reconhecimento do grupo como indígena pela comunidade escolar passava pelo fato de que os Pankararu são um grupo indígena reconhecido pelo Estado e com uma série de direitos diferenciados em curso na favela, principalmente na área da saúde e na educação universitária. De outro, a suspeita de que os Pankararu fossem indígenas, mas “nem tanto assim”, que eles eram, portanto, “apenas descendentes” que “já estavam aculturados”.

O desafio de introduzir uma educação diferenciada que atendesse à demanda da SOS-CIP passava pelo trabalho de tematizar a categoria “indígena” e demonstrar, assim, por que os Pankararu devem ser referidos a essa categoria. A estratégia da SOS-CIP e de seus colaboradores (nos quais eu estava incluído) foi a de valorizar a “cultura” indígena como fazendo parte de algo maior, a história social indígena. Assim, no contexto de fraco sinal diacrítico em que a comunidade indígena demandava uma educação intercultural no seio de uma escola pública não indígena, o discurso da história social e do caráter étnico dos Pankararu foi valorizado junto com alguns sinais diacríticos (“fumo”, “comida típica”, religiosidade, instrumentos musicais e outros) em que se destacava a *dança dos Praiás*. Foi a partir dessa constatação inicial que foram produzidos pela SOS-CIP um evento e um pequeno conjunto de material didático para uso da escola.

A escola que atende à comunidade Pankararu tem o nome de EMEF José de Alcântara Machado Filho. A existência de alunos Pankararu nas salas de aula e como comunidade organizada no entorno da escola não era ignorada pelo corpo docente da EMEF no ano de 2008. No entanto, mesmo aproximadamente 22 anos depois da fundação da escola, o corpo diretivo e docente da EMEF não havia realizado nenhum trabalho específico e permanente com a comunidade Pankararu. A temática indígena na escola era abordada somente nas comemorações do Dia do Índio, evidenciando-se que os trabalhos realizados a respeito dos indígenas eram bastante marcados pela estereotipia (NAKASHIMA, 2009, p. 127).

Esse processo foi muito bem descrito e analisado por Nakashima (2009), trabalho que passo a utilizar na descrição do que segue. Nakashima (2009) apresenta o projeto do qual fez parte e que era mantido por um grupo da USP. Foi elaborado um questionário com questões

relativas às condições sociais e familiares, às manifestações culturais, aos gêneros musicais e às necessidades e ansiedades dos alunos (indígenas e não indígenas) em relação ao futuro. Esse questionário continha estrategicamente no final algumas perguntas sobre os Pankararu: “Você conhece os *Pankararu*? O que sabe sobre eles?”, de modo que fosse possível identificar na fala dos alunos Pankararu existentes na escola a visão que tinham a respeito de si mesmos e de sua cultura e também a concepção que os demais alunos nutriam a respeito dos Pankararu (NAKASHIMA, 2009, p. 120).

No questionário foi possível encontrar algumas representações sobre os Pankararu formuladas pelos alunos não indígenas. Uma análise mais atenta desse material mostra que é possível perceber dois grupos distintos de temas mais abordados, um que pode ser relacionado ao termo genérico de “cultura” e outro ao tema da “migração”. Desse modo, o grupo do tema da “cultura” continha citações como estas:

“Eles gostam muito da natureza... mas moram aqui no Real Parque”; “Eles gostam muito da natureza e alguns vivem nela”; “Eu sei que eles são uma tribo de índios e que eles têm uma aldeia no Pernambuco e que é muito bonita”; “O índio tem uma dança muito estranha”; “Aprendi do modo canibal dos índios”; “Apontar o dedo para os índios causa enfermidade”; “Conheço de vista, mas sei que eles têm um ritual de dança”; “Uma coisa que eu admiro é a dança deles”; “Eu sei que os *Pankararu* são uma tribo de índios que cantam e dançam na língua deles e tem umas comidas exóticas”; “Eu já vi eles dançando e cantando aqui na nossa comunidade e a fala deles é diferente quando estão cantando”; “Eu sei que eles eram de Pernambuco e vieram para cá. A língua deles é diferente”; “Eu sei que eles falam diferente das nossas línguas”; “Eu sei deles que quando estão vestidos de *Praiás*, ninguém pode falar qual é a pessoa que está vestindo, porque dizem que ela fica doente”. (NAKASHIMA, 2009, p. 130).

Podemos observar nessas falas que a “dança dos *Pankararu*” e a “língua diferente” são os traços diacríticos mais citados pelos alunos, a dança aludida é a *dança dos Praiás*, obviamente. É pela observação da *dança dos Praiás* em eventos públicos que os colegas dos alunos Pankararu fazem referência à “língua diferente”.

Observa-se, nessas falas, a reprodução do senso comum a respeito dos indígenas, em que predomina um conjunto de elementos

do *exotismo* (NAKASHIMA, 2009, p. 131), revelando assim um conhecimento mediado por representações exteriores ao quadro da experiência dos alunos. Mas, quando o assunto é a história social dos Pankararu e a experiência da migração, um conhecimento mais preciso e atual apareceu:

“Vieram de Pernambuco para buscar vida melhor e conseguiram, apesar das dificuldades”; “Sei que eles foram os primeiros a chegarem ao bairro”; “Eu conheço porque convivo com eles. Eu sei que eles foram um dos primeiros a chegar aqui no Real Parque”; “Sei que eles são índios, que eles ajudaram muito no começo de nosso bairro Real Parque e que hoje moram aqui”; “Tenho uma amiga que é descendente deles. Sei que eles vieram de Pernambuco e ajudaram a construir o Estádio do Morumbi”; “Só sei que eles vieram para São Paulo, na favela, e construíram muitas casas e, quando chegaram, era tudo mato, e lá onde eles viviam era muito difícil. Por isso vieram para cá”. (NAKASHIMA, 2009, p. 143).

Essa dualidade entre a “cultura” e a “história” dos Pankararu em São Paulo era muito evidente para passar despercebida por nós pesquisadores e pela SOS-CIP. Esse dualismo fazia parte do cotidiano das crianças, da direção e dos professores na escola, mas não era tematizado como tal. Sendo ambos os termos ambíguos, tanto a “cultura” quanto a “história” apareciam ora valorizados, ora como estigma e, portanto, desvalorizados.

Como exemplo, Nakashima (2009, p. 133-135) cita um caso que aconteceu nas comemorações do “Dia do Índio” no ano de 2007, quando uma das professoras da EMEF Alcântara fez uma atividade de pesquisa com os alunos a respeito das etnias indígenas. Os trabalhos foram apresentados no mural do pátio da escola e neles existiam descrições de várias etnias indígenas, como os Pataxó e os Kaingang, mas não havia nenhum trabalho que tratasse dos próprios Pankararu.

O motivo dessa ausência provocou espanto nos pesquisadores da USP e em alguns professores. Em uma das reuniões com os professores da escola, a equipe da USP comentou a respeito da ausência de referência aos Pankararu nos trabalhos dos alunos. A professora que realizou a atividade com os alunos argumentou que foram os próprios alunos que não desejaram realizar nenhum trabalho sobre os Pankararu. Nakashima (2009, p. 135) interpretou essa ausência apontando para o fato de que,

[...] na visão dos alunos, é considerado indígena somente aquele que vive em uma realidade temporária e fisicamente distante, habitando em aldeias nas matas, e que não vive em um contexto social próximo ao do próprio aluno não-indígena, em seu próprio bairro, na cidade de São Paulo.

Nakashima (2009, p. 135-136) também argumenta que, no caso dos próprios alunos Pankararu, o receio de se inserirem na categoria “indígena” nas referidas atividades poderia fatalmente colocá-los como alvos de chacotas e discriminação. Em todo caso, pareceu ser um indicativo claro do silenciamento ao qual estão submetidos os Pankararu na escola.

Na análise das respostas dos questionários, um dado chama a atenção. Existiam muitos alunos Pankararu que afirmaram “descender” dos Pankararu, mas não serem Pankararu. Esses alunos “descendentes” aparentaram conhecer pouco ou até mesmo desconhecer aspectos da “cultura Pankararu” (NAKASHIMA, 2009, p. 144). Isso se observa nos seguintes relatos:

- a) “Sim, eu sou descendente deles. Os *Pankararu* sempre fazem festa no Dia do Índio. Sempre há danças na quadra do projeto Casulo. Eles falam os mesmos termos que nós, as comidas deles não são diferentes das nossas”; “Eu não sei nada sobre os índios, eu só sei que minha mãe é índia”.
- b) “Sim, sei muita coisa, sei que eles vieram de Pernambuco para encontrar uma vida melhor aqui em São Paulo, e realmente conseguiram, apesar das dificuldades. Conheço os costumes e crenças, praticamente sei muito, porque eu sou *Pankararu*, sou descendente de índia”.
- c) “Eu conheço os *Pankararu* mais ou menos. Meu pai e minha mãe são *Pankararu*. O que eu sei sobre eles é que eles vieram de Pernambuco e lá no Norte eles comem com a mão. E eu adoro a dança deles”.
- d) “Sim, eu sou descendente. Eu sei que eles falam normal, mas, quando eles vão cantar, eles cantam, cantam em outra língua, e às vezes eles fazem cerimônias aos sábados. Só às vezes”.
- e) “Sim, eu sou descendente deles. Os *Pankararu* sempre fazem festa no dia do índio. Sempre há danças na quadra do projeto Casulo. Eles falam as mesmas línguas que nós, as comidas deles não são diferentes das nossas.”

De forma geral, não há exatamente, por parte dos alunos pesquisados, uma referência à “cultura *Pankararu*”, o que apontou para a questão de que é possível pensar na existência de uma concepção diferente de “cultura” por parte dos alunos Pankararu (NAKASHIMA, 2009, p. 156). O que muitas vezes qualifica-se antropológicamente como “cultura”, para os alunos Pankararu aparece relacionado a questões do cotidiano, aspectos de sua religiosidade, performances artística e artesanato e mobilizações coletivas (festas, movimento político, assembleia da SOS-CIP e outros) (NAKASHIMA, 2009). Existia, portanto, um duplo tipo de saber, o da “cultura”, bastante mediado por uma representação exterior à experiência dos alunos (“senso comum”, mídia e outros), e o da “história”, cujo tema da migração era bastante evidente, atual, próximo e que fora também parte da experiência de vida dos próprios alunos indígenas.

Foi a complexidade dessas questões e a promulgação recente da Lei nº 11.465/2008 que serviram de estímulo para a realização de uma Semana de Diversidade e Cultura na EMEF Alcântara, organizada em um trabalho conjunto da SOS-CIP, da universidade (USP e UFSC) e da escola, com o intuito de propor um modelo de atenção educacional diferenciada que valorizasse os Pankararu como uma comunidade étnica.

Assim, gerenciado pela SOS-CIP, com o aval da direção da escola e o apoio de colaboradores não indígenas, essa associação organizou um calendário de preparação para esse evento que contava com duas reuniões semanais, uma com a direção da escola e outra com os colaboradores externos. Existiram também algumas oficinas sobre a questão indígena com alunos e professores. Organizada em cerca de seis meses, a Semana da Diversidade e Cultura ocorreu em novembro de 2008. Esse evento foi o primeiro passo na construção dessa educação intercultural na escola da comunidade.

Apoiados numa literatura antropológica mais geral, especialmente em Lopes da Silva e Ferreira (2001), Lopes da Silva e Grupioni (1995) e Oliveira (1999a, 1999b), e em livros didáticos e paradidáticos do antropólogo e membro do CIMI de São Paulo Benedito Prezia (1992, 1998), produzimos um livreto e um vídeo documentário intitulados *Eu Venho do Mundo: os indígenas na cidade de São Paulo*. Esse livreto foi confeccionado com o objetivo de compor um modelo de material didático sobre educação intercultural no contexto dos Pankararu do Real Parque. Na tentativa de sensibilizar os professores e os alunos da escola para valorizarem a presença dos Pankararu, optamos pela

estratégia de dar visibilidade à história indígena Pankararu como parte de sua “cultura”. Ao mesmo tempo a “cultura” Pankararu serviu de moldura imagética para o livreto.

O livreto foi baseado na premissa de que tínhamos de associar a noção de “cultura” com a de “história” Pankararu, de forma a tornar visível para os leitores uma definição do indígena baseada nos parâmetros acadêmicos e jurídicos atuais. Assim, trazia na apresentação sua proposta, bastante otimista por sinal, de ser um material para desmistificar a visão estereotipada que a sociedade nacional tem sobre o indígena. Nesse sentido, propunha responder a algumas questões centrais desse tópico: O que faz o indígena ser um indígena? Por que eles têm determinados direitos e que direitos são esses? Um indígena que mora na cidade continua sendo um indígena? Como os indígenas que vivem na cidade de São Paulo estão se organizando? Qual a relação entre indígenas e educação nas cidades?

Desse modo, circunscrevemos o debate em torno de terminologias mais precisas sobre o universo indígena e, assim, optamos por oferecer como proposta para esse debate definições sobre o indígena que são de uso dos antropólogos e dos operadores do direito. Valorizando, assim, o conhecimento sobre a migração dos Pankararu e diminuindo a carga de categorias “culturalistas”, redigimos, por exemplo, no tópico “O que faz o indígena ser um indígena?”: “[...] dizer que o indígena só pode ser indígena se ele viver hoje como há 500 anos é a mesma coisa que dizer que o brasileiro não mudou nada desde 1500”.

Assim, defendíamos a ideia de que “[...] o indígena é sempre indígena porque o que lhe dá esta qualidade é a sua ascendência, ou seja, é a sua família, seus pais e parentes. Por isso não há indígena que não seja ao mesmo tempo membro de uma *sociedade indígena*”. Por *sociedade indígena*, defendíamos a seguinte definição:

[...] toda aquela coletividade que se distingue da sociedade nacional por *sua história*, ou seja, que se reivindica como descendente de uma população nativa que habitava o território que hoje é o Brasil antes da invasão de Cabral no ano de 1500 (ou seja, é uma população pré-cabralina e pré-colombiana). Os indígenas têm, portanto, uma *história* diferente da dos não indígenas porque todos os indígenas atuais no Brasil são sobreviventes do genocídio que fundou o país. [...] Todo indígena é descendente direto deste genocídio e todos eles trazem dentro de si, como membros desta grande família, *essa história* comum.

Destacávamos os quatro principais documentos que formam a legislação específica sobre o indígena no Brasil: a) Lei nº 6.001, de 1977 (o Estatuto dos Povos Indígenas); b) Constituição Federal de 1988 (artigos 231 e 232); c) Convenção nº 169, de 1991, da Organização Internacional do Trabalho (OIT), da ONU; e d) Declaração sobre o Direito dos Povos Indígenas (DDPI), de 2007, da ONU. Desse conjunto de textos jurídicos, enfatizávamos a Convenção nº 169 da OIT, especialmente o seu artigo 1º: “a) a consciência de sua identidade indígena ou tribal deverá ser considerada como critério fundamental para determinar os grupos aos que se aplicam as disposições da presente Convenção”.

Com relação à questão Um indígena que mora na cidade continua sendo um indígena?, começamos com um discurso do então presidente da SOS-CIP, Bino Pankararu: “A FUNAI não queria atender nós como índio, porque eles acham que o índio só é índio na aldeia. Eu sempre falo: o japonês, o africano, o alemão, quando eles saem da área deles, eles não deixam de ser o que eles são? Igualmente é o índio”. Argumentávamos que essa mesma lógica deixava de ser aplicada ao indígena em contexto urbano, que passa a ter sua identidade negada simplesmente pelo fato de migrar e sair de uma TI.

Lembrávamos ainda que negar a identidade étnica ao indígena migrante significava negar “[...] uma série de processos históricos de opressão e discriminação ao indígena” promovidos pelo Estado brasileiro em suas fases colonial e posteriormente republicana. No tópico “Como os indígenas que vivem na cidade de São Paulo estão se organizando?”, destacávamos o fato de que o associativismo indígena era um movimento autônomo e que vinha conseguindo acionar o poder público na efetivação e na implementação de políticas públicas e chamar a atenção da sociedade civil para as suas demandas e, assim, vinha promovendo diversas parcerias entre vários setores da sociedade.

A programação da semana constou de diversas atividades culturais, palestras, oficinas, mostra de vídeos e outras. A Semana contava com mesas-redondas todas as noites. No sábado, houve o encerramento com várias atividades e com uma grande confraternização com um “almoço tradicional” oferecido pela comunidade Pankararu e depois a apresentação da *dança dos Praiás* como encerramento.

Figuras 156 e 157 – Batalhão de Praia



Após esse evento, em uma entrevista que realizamos (ALBUQUERQUE; NAKASHIMA, 2008) com uma professora de História da EMEF Alcântara, perguntamos se ela considerava os Pankararu uma comunidade indígena e sua resposta foi “não”. Ela lembrou que, embora nós tivéssemos realizado a Semana e as oficinas sobre a questão indígena junto com os professores, a nossa “conversa” não a tinha convencido. Ela ainda considerava que indígena era apenas aquele que estava na aldeia, no contato com a natureza, e que, a partir do momento em que entrava em contato com a cidade, ele perdia a sua condição de indígena (ver detalhes em Nakashima (2009, p. 185)).

Essa professora lembrou um diálogo que teve com um aluno que frequentava aulas no Ensino de Jovens e Adultos e que anteriormente não afirmava ser Pankararu, mas que, a partir da possibilidade de poder adquirir uma bolsa de estudo em razão da afirmação de sua etnicidade, passou a declarar sua identidade indígena. Essa professora considerou esse ato uma prova de “corrupção” sofrida por esse aluno. Admitiu ainda que a sua visão a respeito dessas questões era bastante influenciada por Rousseau, que, como todos sabemos, preconizava a existência do “bom selvagem”, o “homem” que ainda estava fora da sociedade, livre das pressões sociais (NAKASHIMA, 2009, p. 185-186).

Consenso e dissenso são os dois lados de um jogo complexo, espelho de projetos diferentes no mesmo campo. De forma a promover sua distintividade e solidariedade étnica, a SOS-CIP organiza anualmente o “Dia do Índio” Pankararu, normalmente no mês de junho ou julho, cujo título é “Cerimonial Cultural – Festival Indígena Pankararu”. Em 07/06/2008, foi realizado o VI evento do tipo na EMEF Alcântara.

Esse evento é uma grande festa para congregar a comunidade Pankararu que vive no Real Parque e por toda São Paulo. A Associação

convida também um bom número de indígenas de outras etnias, além de não indígenas, particularmente aqueles envolvidos nas questões indígenas de São Paulo. A festa se constitui basicamente numa reprodução de um momento de algum ritual Pankararu, no caso de São Paulo, o que se faz é uma “apresentação” da *dança dos Praiás*.

Como deixa claro o ofício encaminhado pela SOS Pankararu à direção da escola requisitando o espaço da Instituição, o objetivo principal da festa é dar visibilidade social aos Pankararu e a outros indígenas que vivem na cidade:

Associação Indígena S.O.S Comunidade Indígena Pankararu
(CNPJ: 03.108.696/0001-62).

A/C: Sra. Nívea Barros (Diretora da EMEF José de Alcântara Machado Filho).

Solicitação de espaço físico e material da escola para realização do Festival Indígena Pankararu em 07/06/2008.

Cara diretora necessitamos dos espaços da escola (pátio interno, cozinha e utensílios, espaço externo (quadra), uma sala para organização das vestes cerimoniais) e se possível uma caixa de som e microfone para realizar o Nosso VI Festival Indígena Pankararu.

O nosso objetivo com esse evento é inserir mais a sociedade não indígena dentro de nossa realidade cultural.

Nesse dia teremos outras etnias indígenas apresentando seus trabalhos, artesanatos entre outros grupos que poderão apresentar seus trabalhos.

O dia previsto para realizar o evento cultural: 07/06/2008; Horário das 9:30 às 16:00 horas.

Nos comprometemos e nos responsabilizamos em deixar todos os espaços utilizados em ordem e limpo, sem nenhum tipo de dano.

Desde já agradecemos a atenção e colaboração.

O cartaz de divulgação do evento trazia escrito com destaque: “PROGRAMAÇÃO: CANTOS INDÍGENAS; VENDAS DE ARTESANATO; COMIDA TÍPICA DA CERIMÔNIA INDÍGENA Pankararu”.

Pela manhã, antes de o evento começar, Bino e os “moços” montaram o poró improvisado em uma sala da escola, ali eles se vestiram, defumaram-nas, assim como a si mesmos, usando como instrumento o *campiô*. Durante esse processo, cantaram em conjunto alguns toantes, o

volume do canto foi aumentando até a saída do grupo da sala/poró para a quadra na qual ocorreu a “apresentação”. A “apresentação” contou com uma “abertura”, ou seja, eles “abriram” o terreiro com uma dança circular, em fila indiana, e toantes específicos para isso. Após essa “abertura”, dançaram algumas “rodas”, ou seja, cada “roda” é aproximadamente o tempo de cantar um toante três vezes, mas esse número não é rígido, podendo ser mais que isso. A dança é feita em fila indiana, o Praiá Cinta Vermelha segue à frente e todos dançam em sentido anti-horário, por vezes um Praiá se separa do grupo e faz o movimento inverso, horário, fechando assim o círculo sobre o terreiro/quadra.

Após uma série de “rodas”/toantes, aproximadamente umas duas horas, chegou o momento do almoço cerimonial. Antes que esse almoço fosse servido, Bino, o cantador, “puxou”/cantou alguns torés, momento em que a audiência foi convidada a participar da dança junto com os Praiás. Nesse momento as pessoas que entraram no terreiro/quadra formaram as “pareias”, em casais, sendo somente às mulheres franqueado dançar de braços dados com os Praiás. Após isso, Bino “puxou” mais alguns toantes para só então receber os “pratos” ainda no “terreiro”/quadra, em seguida ele e os Praiás se retiraram de volta ao poró em que o grupo fez a refeição cerimonial.

Assim, do mesmo modo que se realiza a festa na aldeia em Pernambuco, antes de qualquer pessoa, o “prato” foi servido primeiramente aos Praiás, depois ao cantador e em seguida a todos os demais convidados. Seguindo o costume da aldeia, a refeição cerimonial foi servida em pratos de argila, que são considerados mais ligados à natureza e, por isso, os únicos que os encantados/Praiás podem, ou devem, usar. O primeiro “prato” servido aos Praiás foi um “prato” grande, espécie de “prato” comunitário no qual se servem até quatro pessoas, após esse “prato” grande ser entregue ao primeiro Praiá, os outros Praiás foram servidos com “pratos” de tamanho normal e, por fim, os demais convidados foram servidos.

A refeição cerimonial constava de arroz, pirão, farofa de macaxeira e carne bovina. O modo de cozinhar essa refeição ritual seguiu os passos da ortodoxia tradicional. A refeição teve a direção da “pajé” da comunidade em São Paulo, Dona Lídia (apresentada no Capítulo 5), já que somente um indígena é que pode fazê-la. Ela deve seguir alguns tabus, entre os principais tabus estão: não pode estar menstruada; não pode ter relação sexual nos dias que antecedem essa tarefa; não pode botar a colher na boca e depois na panela (como é costume de algumas

peças para experimentar o tempero); e não pode engolir a comida que experimenta. Junto à refeição, é feita uma bebida, a “garapa”. Feita com rapadura, essa bebida é “encruzada” pelo primeiro Praiá, o Cinta Vermelha, ou seja, ele faz uma prece sobre a bebida sagrada e “cruza” com gestos do *campiô* e com a fumaça dele na forma da cruz cristã. A seguir tem-se uma foto dos pratos sendo preparados antes de saírem da cozinha e serem servidos aos Praiás, no canto direito está o “prato” principal.

Figura 158 – Refeição cerimonial



Após o almoço, os Praiás e Bino voltaram para o “terreiro”/quadra, em que mais uma série de “rodas” foi dançada. Ao final da festa, Bino convidou mais uma vez a audiência para se juntar ao grupo de Praiás e dançar as “pareias” no toré. Nesse momento Bino se juntou ao grupo que dançava quando então, com ele no centro, todos passaram a dançar de forma centrípeta em torno de Bino. Bino retornou a sua posição na beira do “terreiro”/quadra, todas as pessoas desfizeram as “pareias”, até começar um novo toré, caminhar novamente para o centro do “terreiro”/quadra e as pessoas se unirem novamente em “pareias” em volta dele. Por fim, para terminar a festa, os Praiás fizeram o “fechamento” do “terreiro” com mais alguns toantes e, portanto, somente eles dançaram em fila indiana e em sentido anti-horário. Após isso, Bino agradeceu a todos os presentes, lembrou dos ausentes e retornou com o grupo de Praiás para o poró, em que o grupo se trocou e deixou Bino organizando e acondicionando os Praiás nas bolsas nas quais são colocados para o transporte até os locais de apresentações.

A festa durou o dia todo, das 9h da manhã até o fim da tarde.

Figuras 159 e 160 – Artesanato Pankararu



Nas fotos anteriores está a mesa na qual Dona Ninha, esposa de Bino, colocou alguns artesanatos para vender, colares principalmente, além de CDs dos Pankararu da SOS-CIP (tematizados no capítulo anterior), *campiôs* e miniaturas dos Praiás. Nas fotos a seguir, estão a Kombi da FUNASA usada pelos Pankararu, veículo que trouxe os “moços” e os Praiás acondicionados em grandes bolsas. A outra foto mostra um grande *banner* com imagens do grupo de Praiás paulista e que é usado para decorar os locais nos quais a SOS-CIP realiza “apresentações” (esse *banner* foi adquirido pela SOS-CIP após o evento “Brasilidades 2007”, tematizado no capítulo anterior).

Figura 161 – Kombi FUNAI

Figura 162 – *Banner*

Figura 163 – Batalhão de Praiá



Figura 164 – Batalhão de Praiá



Figura 165 – Bino



No dia 21/06/2008, Carlinhos postou um vídeo no Youtube intitulado “Pankararu na selva de Pedra” com o seguinte texto: “Por mais que estejamos na selva de pedra, vamos estar sempre seguindo nossas tradições indígenas Pankararu tradicionais. Pois não importam o que pensam, mais o que sentimos nos nossos corações e na alma”. O vídeo consta de um trecho da apresentação dos Praiás, em parte sozinhos e em parte fazendo as pareias com as pessoas.

7.4 A performance como ato de consenso: o fetiche e o encanto da “luta de classe”

No dia 20 de julho de 2008, os Pankararu foram convidados a fazer uma “apresentação” na Sociedade Amigos do Real Parque (SARP), entidade que mantém uma sede nesse bairro e realiza gratuitamente atividades educativas e culturais direcionadas às crianças da Favela do Real Parque. Foi distribuído um “convite individual”, imprescindível para o ingresso na SARP naquele dia. No convite se vê uma foto com

um grupo de Praiás dançando num terreiro, aparentemente no terreiro do poente, na aldeia sede dos Pankararu no Brejo dos Padres. O texto do convite diz: “SARP – SOCIEDADE AMIGOS DO REAL PARQUE e a tribo Pankararu REAL PARQUE Convidam para a apresentação da *Dança do Toré*, cultura da tribo indígena Pankararu, natural de Pernambuco que tem parte de seus integrantes residindo no Real Parque – SP”.

Figura 166 – Convite de apresentação da *Dança do Toré*



O texto do cerimonial que a diretora da SARP entregou à Dora e, a meu pedido, a mim também revela um pouco do quadro social no qual estão os Pankararu no contexto do Real Parque:

CERIMONIAL EVENTO Pankararu

Data do evento:

Dia: 20 de julho de 2008 – Domingo

Hora: 10h30

Local: Sede da SARP – Rua Barão de Melgaço, 44 – Real Parque

10h30 – Recepção dos convidados:

Portão: Eduardo recebendo os convites e indicando entrada dos Pankararu pela escada lateral e autoridades pela escada central.

Escada principal: Danielle receberá e acompanhará as autoridades e convidados da SARP até o Dr. Sodré que estará esperando na entrada no salão.

10h50 – Rosalie e Dr. Sodré convidam as autoridades e convidados da SARP a se dirigirem para a quadra (sentarão do lado esquerdo da quadra).

11h00 – Rosalie chama o presidente da SARP, Dr. Sodré para a abertura do evento dando as boas-vindas e agradecendo a presença de todos.

11h05 – Rosalie convida a agente comunitária da Associação Pankararu, Sra. Dora para fazer uma síntese do significado da Dança do Toré (dando início logo em seguida a apresentação).

11h15 – Dança do Toré – Cerimonial religioso da tradição Pankararu, que ocorre em 4 momentos:

1ª consagração da dança em círculo com os Praiás no processo de purificação e proteção do espaço.

2ª dança dos pares: 2 mulheres entram nas pareias.

3ª dança coletiva: Toré como um todo, toda a comunidade pode participar.

4ª Fechamento com os Praiás e cantadores.

11h45 – Encerramento da apresentação pela Sra. Dora.

11h55 – Rosalie chama o presidente da SARP, Dr. Sodré para fazer o encerramento.

12h00 – Rosalie convida as autoridades e convidados da SARP e o representante dos Pankararu, Sr. Bino, a se dirigirem para o refeitório e os índios Pankararu tomarão o lanche que será oferecido na própria quadra próxima as pias e bebedouros.

Destaco nesse roteiro do evento algumas questões que revelam uma relação de “classe” com os Pankararu e demonstram a manutenção de uma distância social baseada na origem social, no local de moradia e no poder econômico. Assim, o roteiro que foi entregue à Dora quando ela chegou tinha uma organização de horário extremamente rigorosa. Como era domingo, as “autoridades” e os “convidados” tinham outros programas a cumprir naquele domingo e não podiam se demorar muito; sendo assim, o evento tinha de ser notadamente rápido, menos de duas horas, das 10h30min às 12h.

Desse total, para a “dança do toré” o tempo reservado foi de apenas 30 minutos. Como mostrei no tópico anterior, as “apresentações” dos Pankararu no Real Parque costumam demorar o dia inteiro, constituindo-se em um verdadeiro “cerimonial Pankararu”. O extremo rigor do horário se deu como forma de se contrapor ao modelo dos indígenas, que vão para tais eventos dispostos a passar o tempo que for necessário para isso, o que de forma geral acaba sempre incorrendo em atrasos e, portanto, na extensão do horário previsto. Assim, com tal rigor a organização do evento na SARP queria restringir também

os longos discursos dos indígenas (o que, de fato, aconteceu com a interrupção da fala de Bino pelo presidente da SARP) e também a longa “apresentação” da *dança dos Praiás*.

Além disso, o processo de exigir um convite se devia ao fato de que era necessário restringir o número de participantes indígenas a fim de manter o espaço transitável e também como forma de controlar o lanche servido. Assinalo que em nenhuma ocasião das festas dos Pankararu no Real Parque há a restrição do número de convidados, pelo contrário, “quanto mais, melhor”, pois o que tais eventos pretendem, dentre outras coisas, é tornar visível a presença do grupo na região e sua distintividade étnica. Portanto, sempre é franqueado o ingresso de qualquer pessoa nas festas promovidas pela SOS-CIP e os Pankararu sempre procuram distribuir o almoço ou o lanche tendo em vista o número de pessoas presente, para isso não economizam, como também é de costume na aldeia, para servir bem aos convidados.

Como diz explicitamente o roteiro do evento, “*Portão*: Eduardo recebendo os convites e indicando entrada dos Pankararu pela escada lateral e autoridades pela escada central. *Escada principal*: Danielle receberá e acompanhará as autoridades e convidados da SARP até o Dr. Sodré que estará esperando na entrada no salão”. Assim, estava um funcionário na entrada da SARP recebendo os convites e indicando a entrada, tendo os indígenas que entrar por um lado e sentar-se em lugares predeterminados, as autoridades e outros convidados entrariam por outro lado, seriam recebidos pelo presidente da SARP e sentariam num lugar separado dos indígenas: “10h50 – Rosalie e Dr. Sodré convidam as autoridades e convidados da SARP a se dirigirem para a quadra (sentarão do lado esquerdo da quadra)”.

Combinei com a Dora que filmaria a “apresentação” e ela e sua filha, Ingrid, fariam as fotos, que serviriam para mostrar como foi o evento. Nessas fotos ficam evidentes os espaços bem delimitados entre os indígenas e as “autoridades” e os “convidados”, predeterminados e separados fisicamente (será que somente fisicamente?). As fotos mostram as “autoridades e os convidados” sentados do lado esquerdo da quadra em cadeiras enfileiradas lado a lado:

Figuras 167 a 169 – Público não indígena na “apresentação” da *Dança do Toré*



E, nas arquibancadas, ficaram os indígenas:

Figuras 170 a 172 – Público indígena na “apresentação” da *Dança do Toré*



Uma mostra do conjunto dessas fotos revela o interesse de quem as realizou e como são diferentes das fotografias profissionais e jornalísticas apresentadas no capítulo anterior. Foram feitas 82 fotos, dessas apenas 15 têm os Praiás como parte das fotos, estando os Praiás, na maioria delas, emoldurando a foto para que alguém fosse retratado. Seguem, por exemplo, as fotos:

Figuras 173 a 176 – Exemplo de imagens “nativas”



Das 82 fotos, 67 são retratos em que os Praiás não aparecem, essas fotos mostram quem estava lá. Obviamente, o público do lado dos Pankararu não era apenas formado por indígenas, mas também por moradores não indígenas da Favela do Real Parque. As fotos mostram essas três distintas figuras ao apresentar os seus respectivos espaços sociais na ocasião: a) os não indígenas, que formam o grupo dos “convidados” e das “autoridades” (12 fotos); b) o antropólogo (6 fotos); e c) os moradores da comunidade, indígenas e não indígenas (49 fotos). Exemplos:

Figuras 177 a 180 – Público não indígena (Dr. Sodré na frente e Rosalie e outra funcionária da SARP atrás) (A)



Figuras 181 e 182 – O pesquisador registrando a performance (B)



Figuras 183 a 190 – Público indígena (C)



Nessa ocasião o tom “político” foi acentuado no discurso de apresentação da comunidade Pankararu feito pela Dora e no discurso feito por Bino em um pequeno intervalo da *dança dos Praiás*. Já a apresentação do evento feita pelo Dr. Sodrê acentuou o aspecto “cultural” do evento, disse ele: “[...] a razão principal de nós estarmos hoje aqui é de mostrar a dança da tribo Pankararu. Os Pankararu são maioria na favela do Real Parque”. Ele ainda disse que o projeto social da SARP era o de conseguir um espaço para os Pankararu poderem “vivenciar a sua cultura”. Após isso, ele afirmou: “[...] a Dora, que é a representante e filha do cacique Bino, vai explicar um pouco como é que vai ser a dança”.

A Dora tomou a palavra e, em resumo, disse:

A gente agradece a comunidade como um todo ter nos aceitado no bairro há mais de 50 anos nesse bairro e no estado de São Paulo. A dança hoje, por um lado mesmo, é pra agradecer todas as iniciativas que vocês, não indígenas, e nós que estamos aqui esse tempo todo brigando, claro, conscientemente, pra melhoria de nossa vida de nossa sobrevivência aqui fora e um teto pros filhos. A gente vem agradecer com a dança tanto a comunidade que tá aqui no Estado que não é dele saiu lá do Pernambuco em busca de sobrevivência pra sua família porque como qualquer outro estado os povos indígenas não são bem assistidos ou não são assistidos. E agradecer a vocês que acreditam ainda na questão dos povos indígenas independente deles estarem na cidade ou na sua área de origem. Porque se a gente sai é porque o sistema não tá bom pra ninguém os povos indígenas, ou pras minorias, cada dia tá pior.

E Bino, aproveitando um pequeno intervalo na *dança dos Praiás*, fez um pequeno discurso, que em resumo foi:

Esse pouco dessa apresentação que nós estamos fazendo da nossa cultura é mostrar pra todos aqueles que não conhecia saber que Pankararu existe aqui em São Paulo. Nós estamos na faixa de dois mil e poucos Pankararu. Dizer que nós não somos obrigados a ficar na aldeia esperando só pela boa vontade. Nós estamos mostrando pra Deus e pro mundo que nós temos coragem de trabalhar para sobreviver. Pra mim é com muito orgulho que meu povo que me elegeram como representante da Associação Indígena SOS Comunidade Indígena Pankararu, Sou eu [...] Então quem sabe daqui até dezembro do ano que vem, eu tenho o mandato até lá, se eu conseguir esse espaço, no dia em que retornar pra minha aldeia, o meu pensamento é retornar pra minha aldeia, que já tô aposentado, e deixar outra equipe

tocando o barco, e sempre eu tá de volta pra ver meus filhos, meus netos porque eles são novo, tem que tocar a vida, estudar pra ser alguém na vida trabalhar junto com índio, não-índio pra cada um aprender alguma coisa de cada um.

Após a “apresentação”, conforme o protocolo, “Rosalie convida as autoridades e convidados da SARP e o representante dos Pankararu, Sr. Bino, a se dirigirem para o refeitório e os índios Pankararu tomarão o lanche que será oferecido na própria quadra próxima as pias e bebedouros”. O lanche foi servido para os Pankararu na quadra, e as “autoridades” e os “convidados” subiram para o refeitório.

Figuras 191 e 192 – Lanche servido ao público indígena



Eu estava no meio da quadra, e a diretora Rosalie passou por mim e meio “desconfiada” falou: “Você quer ficar aqui ou quer subir, você que sabe, se quiser ficar aqui embaixo também [...]”. Eu estava em uma posição ambígua, aparentemente “lá e cá”, não tinha um lugar exato nesse evento, o antropólogo que filma, eu era então um dos “convidados e autoridades” ou um dos “indígenas”, outro e *outro* eu era naquele momento e podia escolher me servir de um deles, mas o fato de que eu fui convidado a subir me deixava, menos do que a escolha, a certeza de que eu fora alocado em uma posição definida como “superior”. A Dora, então, perguntou: “Vai subir ou ficar aí?”. Respondi: “Posso?”. “Vamos”, ela falou.

Subi com a Dora e o Bino, os únicos indígenas que se juntaram às “autoridades” e aos “convidados” da SARP. No refeitório, o lanche servido era o mesmo de lá embaixo, “cachorro-quente”. Conheci melhor o Sr. Sodré e alguns dos moradores dos prédios e das casas do Real Parque, membros do grupo que popularmente são chamados de “a elite do bairro”, os tais “convidados”. O assunto discutido foi bem trivial e sobre amenidades, sendo o mais significativo o discurso dessas pessoas sobre a história do bairro e como aquilo era diferente, como antigamente o bairro era muito

diferente. Além desses “convidados”, chamados de “os antigos moradores do bairro”, pude conhecer também algumas das “autoridades presentes”, a supervisora de Esportes da Subprefeitura de Pirituba/Jaraguá, da cidade de São Paulo, Adriana Jacqueline Cunha Cortez, e também a supervisora de Assistência Social da Subprefeitura de Pirituba/Jaraguá, da cidade de São Paulo, Ana Rosa Costa Ribeiro Maia. Ambas conheciam muito bem a questão indígena em São Paulo, já que trabalhavam na Subprefeitura que é responsável pela região da cidade onde estão duas aldeias Guarani, no Pico do Jaraguá. Elas estavam particularmente interessadas em combinar com a SOS-CIP a presença deles nos jogos indígenas na cidade. Do refeitório, não fizemos nenhuma imagem.

Essa “apresentação” foi realizada em um contexto muito específico, o da reurbanização do bairro do Real Parque. Esse contexto é paradigmático do “lugar” que assume, por vezes, a performance da *dança dos Praiás* em São Paulo. A questão é por que, em um evento cujo tema implícito era o da reurbanização do bairro do Real Parque, o tema explícito foi o da “cultura” Pankararu com a “apresentação” de sua *dança típica*? Por que uma reunião com os Pankararu e a SOS-CIP foi preterida e no lugar aconteceu apenas a “apresentação” da *dança dos Praiás*? O que essa “apresentação” fez *funcionar* nesse contexto?

A escolha da SARP pela “apresentação” da *dança dos Praiás*, em vez de uma reunião com os Pankararu, pretendia servir naquele momento de um espaço de consenso e aliança entre os “antigos moradores”, ou seja, os moradores dos prédios de luxo do Real Parque e a comunidade da Favela do Real Parque. E isso porque os Pankararu, por conta de seu associativismo, assumiram um importante papel de protagonismo social na favela na qual, pretensamente, “dividem forças” com diversas outras entidades mantidas pela comunidade, dentre elas um grupo de natureza ilegal ligado ao tráfico de drogas em São Paulo.

Os Pankararu, através da SOS-CIP, assumiram uma liderança política na favela, devido tanto a sua condição de indígenas como também ao grande número de membros da etnia na favela, um sexto dos moradores. Essa liderança política é dividida com várias outras entidades, como ONGs que atuam no local e associações de ofício e de moradores, tal como apresentei no Capítulo 4. Mas, além desse vasto grupo, existia também uma importante força política no local, um núcleo organizado em torno do tráfico que monopolizava, há pouco mais de 10 anos, o comércio de drogas ilegais na Favela do Real Parque e região (Jardim Panorama e outras). Dessa forma, os Pankararu eram uma das principais entidades associativas, dentre inúmeras existentes

na favela, escolhidas pelas instituições mantidas por moradores “ricos” do Morumbi (por exemplo, associação de amigos do bairro, entidades beneficentes, órgão da igreja e outros) como o interlocutor privilegiado entre os moradores dos prédios e das mansões e a comunidade da favela em seu entorno.

Nas primeiras vezes em que eu comecei a trabalhar na favela com os indígenas, Sr. Bino me acompanhava pela rua principal da comunidade e me deixava no ponto de ônibus, eu havia lhe dito que ele não precisava fazer aquele tipo de gentileza e que, para mim, não havia nenhum constrangimento em andar pela favela, que eu não havia visto qualquer motivo de perigo e, portanto, não tinha por que ter medo. Sr. Bino me disse que a questão não era propriamente essa, mas que o motivo era que ele precisava mostrar aos “homi” (membros da organização ilegal) quem eu era, que eu estava trabalhando em prol dos Pankararu e, desse modo, “eles”, vendo que ele me acompanhava, ficariam sabendo quem eu era e eventuais “problemas” seriam evitados.

Desse modo, o procedimento de andar comigo pela comunidade era um gesto de educação que não deixava de ser também social e político. Ao me acompanhar pela rua principal da favela e “mostrar-se” comigo, Sr. Bino pretendia “mostrar ao pessoal” essa outra organização influente na comunidade (que tem, pela natureza de seu ofício, preocupação com a entrada de desconhecidos na favela), quem eu era e o que eu estava fazendo ali. Assim, Sr. Bino foi aos poucos deixando claro para “os interessados” que as minhas visitas à comunidade estavam envolvidas com um trabalho junto aos Pankararu e que, portanto, eu não representava um empecilho ao “trabalho” dessa outra organização. Esse procedimento se constituía em uma estratégia para garantir a tranquilidade dos diversos colaboradores da SOS-CIP.

Durante uma das nossas reuniões na SOS-CIP para a construção do material didático e da programação da I Semana da Diversidade e Cultura da EMEF Alcântara, Sr. Bino recebeu a visita de seis homens jovens, bem vestidos, educados e simpáticos que passaram pouco mais de uma hora conversando com ele. A conversa foi sobre “amenidades” (como a comunidade andava tranquila e assuntos semelhantes). Eu, Edson Nakashima e Dora estávamos na mesa de jantar tratando de organizar nossa atividade na escola quando fomos “oficialmente” apresentados aos rapazes. Conversamos rapidamente sobre a natureza do tipo de trabalho que estávamos realizando com os Pankararu e mostramos parte do material didático e de apresentação da I Semana que já estava pronto. Bino e Dora enfatizaram o nosso papel junto à SOS-CIP e valorizaram

muito a necessidade de nossa presença cotidiana na entidade. Esse foi um mecanismo de nos apresentar ao pessoal da organização ilegal e mostrar que estávamos ali para trabalhar com os indígenas, e não intervir em outras questões da comunidade. Dessa forma, ao longo de todo o meu trabalho de campo, e do Edson e de outros colaboradores, não tivemos nenhum tipo de problema junto à comunidade da favela nem com relação ao pessoal dessa organização ilegal, e também nunca soubemos de ninguém que tivesse tido qualquer tipo de problema com relação a esse aspecto da comunidade.

Um exemplo muito interessante de como a SOS-CIP e os Pankararu se constituem em um diferencial étnico pode ser tomado no caso que cito. Em uma ocasião um rapaz indígena embriagado estava numa noite em cima de uma laje e se “mostrava” (exibia o pênis) e “mexia” com as mulheres que passavam, se exibindo e falando palavrões. O pessoal da organização ilegal o retirou da laje e começou a “lhe dar uma lição”, com tapas e chutes, e ao mesmo tempo o molhavam com água gelada. No meio dessa punição, o rapaz disse que era indígena. Ao dizer isso, aqueles que estavam batendo nele pararam e questionaram se ele era indígena mesmo. Ele disse que sim, dessa forma uma dupla foi até a casa de Sr. Bino e falou o que estava acontecendo. Ele, então, os acompanhou até o rapaz e confirmou que ele era indígena. O pessoal da organização ilegal disse, então, que o caso não era da responsabilidade deles e, sim, de Bino, que era “o cacique dos índios”. Disseram que a sorte do rapaz era de que ele era índio, senão a coisa “ia ficar muito feia pra ele”. Além disso, disseram que Bino tinha responsabilidade sobre os indígenas e tinha de “tomar conta do povo dele”. Bino, então, levou o rapaz para a sua casa/SOS-CIP e, no dia seguinte, o acompanhou até os líderes da organização ilegal para que ele se desculpasse com eles. Novamente, os membros da organização ilegal afirmaram que o rapaz teve sorte “por ser índio”.

Portanto, a SOS-CIP transformou-se num interlocutor privilegiado tanto entre parte dos moradores do bairro do Morumbi que não frequentava os espaços da favela quanto entre aqueles que representavam um poder ilegal de coerção política, financeira e física dentro da comunidade. A opção da SOS-CIP não era a de ser “surda” para nenhum dos lados, pois tal procedimento apenas tornaria inviável a convivência com a multiplicidade das questões sociais ali envolvidas. Ao optar por estar “aberta” ao diálogo e promover processos transitórios e temporários de conciliação, a SOS-CIP promovia tanto a “paz” quanto servia de ponto de consenso das diversas demandas. A organização ligada ao tráfico procurou a SOS-CIP para argumentar

em favor da permanência da comunidade indígena naquele local, mesmo com a reurbanização da favela. Esse pedido se baseava no fato de que muitos moradores da comunidade, após a reurbanização, vendiam seus apartamentos tendo em vista o rápido processo de especulação imobiliária que o projeto de reurbanização promovia. Um barraco que custava, no máximo, R\$ 5.000,00 podia virar um apartamento de até R\$ 50.000,00. A possibilidade de alternância constante dos moradores que compunham a comunidade da favela podia se configurar na perda do controle que a organização ilegal exercia sobre aquele “território” e, com isso, afetar sua segurança e, conseqüentemente, suas atividades.

A opção da SOS-CIP foi, pelo menos no início do debate, deixar que cada morador decidisse por si mesmo, já que o projeto de reurbanização se constituía em um projeto de longo prazo, com debates que vinham sendo mantidos com várias instituições públicas, instituições e associações comunitárias no Real Parque e que vêm se estendendo até hoje sem um projeto definitivo. A posição da SARP, ao procurar criar vínculo com os Pankararu através do convite da SOS-CIP, era a de promover o processo de reurbanização da região sem a criação de conflitos entre os grupos interessados na manutenção de certo padrão organizacional e “territorial” e na promoção de um novo padrão urbanístico. O modelo de reurbanização, tal como aparentemente defendia a SARP naquele momento, aproveitaria a especulação imobiliária que o projeto possivelmente promoveria para agregar valor econômico ao já muito valorizado bairro do Morumbi e do Real Parque. O modelo defendido pela SARP possivelmente promoveria uma “pacificação” através do incremento do poder público e da melhoria na condição de moradia da favela. Essa reurbanização poderia significar a mudança de parte da comunidade, que aproveitaria a especulação imobiliária trazida pelo projeto, o que poderia significar uma relativa mudança da condição social dos moradores dos prédios que substituiriam a favela.

O Carlinhos, sempre ativo e preocupado com a comunidade Pankararu, produziu uma matéria sobre o evento ocorrido na SARP. Com o título “Basta de promessas, e sim fortalecimento da Cultura Pankararu sempre!”¹²³, ele escreveu, em resumo:

Os indígenas Pankararu fazem apresentação no centro comunitário, afirmando que está com esperança em que o trabalho de urbanização do Real Parque não atinja culturalmente, mais que

¹²³ Disponível em: <http://www.indiosonline.org.br/novo/basta_de_promessas_e_sim_fortalecimento_/>.

venha de uma forma a fortalecer a ajuda para um espaço digno. [...] Os Pankararu foram convidados [...] para estar apresentando a nossa cultura tradicional, por ser um dos povos respeitados na comunidade enquanto moradores mais antigos do bairro. Neste dia o mesmo Presidente falou um pouco sobre o projeto de reurbanização do Real Parque, que se caso vier mesmo acontecer o mesmo vai está ajudando por construir um espaço para os indígenas respeitando os valores culturais do nosso povo.

Esperamos que isso aconteça mesmo, pois promessa é o que não falta, principalmente nessa época de eleição. Mais independentemente disso, sempre viemos lutando para conquistar nossos espaços na sociedade, e principalmente nesta comunidade, onde moramos a mais de cinco décadas.

Temos que ouvir o que os não índios têm a oferecer de bom, pois hoje em dia nesta época de eleição a desconfiança tem que ser maior, basta às promessas dos colonos invasores de terras indígenas. Mais essas questões não é mais um favor por parte deles, mais sim um direito nosso enquanto seres humanos detentores de direitos.

Estas imagens ilustraram seu texto:

Figuras 193 a 195 – Imagens da matéria sobre a “apresentação”



7.5 Encanto e fetiche do ato ritual, político e etnográfico

Após o evento citado, eu comentei com a Dora que seria interessante se ela, na apresentação do grupo que realizaria a performance da *dança dos Praiás*, falasse sobre os aspectos simbólicos e cosmológicos da *dança dos Praiás* (sobre o poró, defumar, alimentar, encantado e outros aspectos mais “etnográficos”), de forma a intensificar a curiosidade da audiência. Ela respondeu, praticamente, sem pensar: “Marcos, esse povo não tá interessado nisso. Eles não querem saber desses detalhes, dessas coisas, eles querem mesmo é só ver a dança”. Naquele momento eu não concordei de maneira nenhuma, mas o tempo e o trabalho de campo me mostraram que a experiência dela estava correta, esse nosso diálogo foi fundamental para a construção deste texto.

A partir daquele momento, passei a procurar na *história imagética* da SOS-CIP a *forma* como essa entidade era mostrada e tematizada nas ocasiões em que tinha visibilidade e passei a concordar com a Dora que, por mais detalhes etnográficos que os Pankararu dessem e mostrassem, eles muito raramente eram valorizados pela audiência paulista das arenas às quais a SOS-CIP tinha acesso. De fato, o que tais arenas queriam era apenas um “conteúdo” que preenchesse uma demanda prévia, evitando assim a novidade e, portanto, o diálogo que promove mudanças de comportamento de tais audiências.

Embora essa constatação tivesse aparecido de maneira negativa para mim, ao longo do trabalho de campo passei a perceber que essa *alienação* da audiência paulista não era somente fomentada por sua idiossincrasia, mas também bastante valorizada pela própria SOS-CIP. Do ponto de vista da SOS-CIP, o apelo ao exótico das arenas paulistas servia como proteção para os “segredos” dos Pankararu. “Segredos” rituais e cosmológicos, pois a Dora sempre dizia que eles estavam “abertos” por conta dessas demandas, mas não “mostravam tudo”, ou seja, embora os Praiás ali estivessem numa “abertura” contextual, essa “abertura” não mostrava tudo, o que ela não mostrava é o que intitulei metodologicamente de *ato* ritual, o trabalho ritual sobre o complexo da Jurema.

Por outro lado, esse “segredo” também se referia à *alienação* do público sobre o *ato* político que instituiu a *dança dos Praiás* em São Paulo. Assim, por mais críticas que se possa fazer a essas arenas em São Paulo, é preciso reconhecer que elas possibilitavam aos Pankararu e à SOS-CIP uma presença política mais forte e, ao mesmo tempo, a atualização

de parte de seu sistema cosmológico e ritual. Essas arenas possibilitam uma flexibilidade sobre sua etnicidade e a *identidade* de indígenas Pankararu. O ingresso nessas arenas não era franqueado sem que existisse uma série de negociações bastante complexas e que raramente chegavam a ser propriamente verbalizadas. Ao longo deste texto, procurei mostrar como essa negociação não verbal pode ser percebida e discriminada pela análise antropológica (e outras ciências correlatas). A seguir, trato de um caso particular da experiência promovida pela performance da *dança dos Praiás* como um último exemplo significativo do amplo campo de atuação e atualização ritual que ela promovia.

A primeira vez em que assisti a uma “apresentação” dos Pankararu com os Praiás foi na Casa de Saúde Indígena (CASAI) na qual Dora trabalhava. Quando cheguei a São Paulo, entrei em contato com o Sr. Bino e ele me disse que estava disposto a conversar como sempre e que eles iriam se apresentar com os Praiás, apresentação na qual ele já sabia que eu tinha grande interesse. Mas, como de praxe, ele me pediu que falasse com a Dora, que era a organizadora do evento e também a responsável pelo ingresso de não indígenas nele. A “apresentação” aconteceria na CASAI para os funcionários e indígenas internados na Instituição (ou acompanhando parentes).

Como vim a saber posteriormente, Bino havia informado Dora da minha presença em São Paulo e minha vontade de acompanhar o evento na CASAI. Assim, quando liguei para a Dora, ela imediatamente me reconheceu, lembrou que meus *e-mails* lotavam sua “caixa”: “[...] ah, você é aquele que me enche de *e-mails*?!”. Ela me disse que a tal “apresentação” era algo mais que uma apresentação e que ela seria feita numa casa de saúde em prol da saúde dos indígenas da casa e também como parte das atividades culturais. O evento, portanto, era uma confraternização da CASAI com uma mostra de cultura indígena que servia para incrementar o cotidiano da Casa e a autoestima dos pacientes e acompanhantes indígenas. Ela me disse que a Casa era fechada para não indígenas e que teria de pedir permissão à diretoria para que eu pudesse ir. Depois de alguns dias, voltei a ligar e ela me disse que eu poderia assistir à “apresentação”, mas que eu não podia levar mais ninguém.

Assim, no dia 11/04/2008, sexta-feira, a CASAI realizou, através da equipe do Programa de Atividades Cotidianas, a II Semana dos Povos Indígenas, com apresentações culturais dos Pankararu e dos Guarani¹²⁴

¹²⁴ Coral infantil Guarani, da aldeia Tenonde Porã, localizada na periferia da cidade de São Paulo (ver Capítulo 2).

e um almoço de confraternização entre pacientes, acompanhantes e funcionários da Casa. Eu cheguei muito cedo e a Dora já estava lá. Foi muito simpática, extremamente amável e me deixou muito à vontade, me mostrou rapidamente a Casa e me disse para ficar por ali conhecendo o pessoal e que eu podia ficar à vontade que ela estava organizando as coisas e daqui a pouco voltaria para falar comigo. Quando Sr. Bino chegou, também foi muito amável, me recebeu com um abraço e logo foi falando das vezes em que eu estivera com ele e da nossa participação na Marcha Grito dos Excluídos. Ele me apresentou aos demais Pankararu que o acompanhavam e me pediu licença porque ele tinha de sair para “ir ajeitar os ‘moços’” e os Praiás. Perguntei à Dora do que se tratava e ela disse: “Daqui a pouco te mostro”.

Depois de um tempo, ela me levou à porta de uma sala da CASAI que estava completamente fechada, porta e janelas, de lá de dentro vozes masculinas cantavam toantes e uma grossa fumaça dos *campiôs* saía por uma minúscula brecha na janela. Não dava para ver nada lá dentro e a música foi ficando cada vez mais alta. Esse era, portanto, o poró improvisado para aquela ocasião. Como eu acabaria vendo em todas as outras apresentações dos Pankararu em São Paulo, eles sempre improvisavam um poró e mantinham seu ingresso vetado às mulheres e aos não indígenas, somente os homens Pankararu, incluindo os meninos, é que podem entrar no poró (depois de um tempo de trabalho de campo, o meu ingresso no poró foi permitido).

Ali, portanto, os homens vestem o roupão do Praiá, fumam o *campiô*, se defumam e defumam o seu Praiá, além de cantarem toantes e tocarem as gaitas. Essa é a preparação que todos fazem quando estão no poró, sendo, portanto, evidente que para esse grupo não há apenas mera apresentação com o Praiá, é preciso se preparar espiritualmente para tanto, tal como descrevi no Capítulo 5.

Os Pankararu se apresentaram com um grupo reduzido de Praiás, com quatro adultos e duas crianças, para uma pequena audiência. Nesse dia a “apresentação” dos Praiás na CASAI teve um elemento que eu só veria desta vez. No contexto daquela “apresentação” estava presente uma Pankararu da aldeia em Pernambuco que anualmente vem a São Paulo para exames e acompanhamento médico e fica internada na CASAI. Dona Tereza, que estava acompanhada de sua filha Elizabeth, é esposa de uma grande liderança da aldeia Brejo dos Padres, Seu Déda, o *zelador* do segundo Praiá *levantado*, Xupunhum. Déda herdou o cuidado de Xupunhum por ser filho de uma das grandes personalidades políticas e religiosas dos Pankararu, Seu Binga (José Monteiro da Luz).

Assim, durante uma parte da “apresentação” os Praiás (“adultos”) fizeram uma série de rezas e bênçãos, cruzando o maracá em forma do sinal da cruz sobre Dona Tereza e também abraçando-a, ela ficou bastante emocionada e chegou a chorar. Como ela me contou depois, ela achou “[...] tudo muito lindo, com a força espiritual como na aldeia” e a tocou profundamente ver os *Encantados* em São Paulo naquela ocasião. Foi evidente também a emoção que tomou conta dos “moços”, de Bino, da Dora e da própria audiência.

A equipe de assessoria de imprensa da FUNASA (CORE-SP) esteve presente no evento e divulgou uma nota¹²⁵ no dia 15/04/2008 com o título “CASAI/SP encerra evento com manifestações culturais”. O texto era ilustrado com a foto a seguir e em resumo dizia:

Figura 196 – Imagem da matéria sobre a “apresentação” na CASAI-SP



Pela manhã, um grupo de indígenas da etnia Pankararu, originária de Pernambuco, fez uma apresentação típica de dança e canto, regida pelo líder da comunidade em São Paulo, Manoel Alexandre Sobrinho, mais conhecido como Bino. Segundo ele, tudo nessa manifestação cultural tem um significado específico, desde os trajes e movimentos dos participantes até o maracá (chocalho) e os versos cantados pelo chefe na língua de origem. “Para nós, esse canto são as vitórias que temos conseguido pelo nosso mundo ao sairmos da aldeia para tentar a sorte. Quando eles estão em roda, dançam e conversam entre eles, quando vêm para a parede, agradecem pelo canto que eu estou fazendo”, revela.

Somente homens, entre crianças e adultos, podem participar da cerimônia trajando as vestes típicas, os Praiás, feitos de palha pelos próprios indígenas. As mulheres acompanham a dança, mas sem vestimenta especial, assim como fizeram algumas indiazinhas e a estudante de Artes Visuais Larissa Isidoro Serradela, uma das responsáveis pelo Programa de Atividades Cotidianas. “Eu fiquei arrepiada desde o começo, quando eles começam a dançar. A dança é muito bonita, o canto é forte e intenso, tem um ritmo que vai te chamando. Na hora que deram abertura para todos dançarem, acabei indo e foi demais”, afirma.

Essa “apresentação” dos Pankararu não foi a primeira, em 2005 eles estiveram na CASAI na ocasião da inauguração da “casa de reza” da Instituição.¹²⁶ Também foi produzida uma nota sobre o evento pelo CORE-SP/FUNASA, publicado no dia 25/05/2005, com o título de “Respeito à medicina tradicional indígena”. A nota, ilustrada dessa vez com duas fotografias, contemplou também com uma imagem a apresentação do Coral Guarani (de Santa Catarina).

Figuras 197 e 198 – Imagem da matéria sobre a “apresentação” na CASAI-SP



Índios pankararu dançam o Toré



Coral de crianças e adolescentes Guarani

Não deixa de ser curiosa a representação imagética de cada uma das “apresentações”. De um lado, a *indianidade* Pankararu demarcada

¹²⁶ “A Casa de Reza, como está sendo chamado o Centro de Cura Espiritual Indígena, é um lugar onde as diferenças entre a medicina tradicional indígena e o conhecimento dos profissionais de saúde serão respeitadas”. (“Respeito à medicina tradicional indígena”, CORE-SP/FUNASA, 25/05/2005).

pela indumentária do Praiá e, do outro, a dos Guarani na sua *tradicional* disposição em forma de coro. Noto aqui que essa imagem “de índio” no caso Guarani é marcada por um fenótipo “de índio”, mesmo que o grupo esteja trajado “feito branco”. No caso Pankararu, o fenótipo está “escondido” pela máscara, que substitui o “rosto miscigenado”. Preconceito fenotípico? Possivelmente não, mas não deixa de ser evidente que as imagens denotam atribuição de valor à “cara de índio” como marca de visibilidade étnica que surge naturalizada como *positividade*.

No ano de 2008, a SOS-CIP não realizou muitas “apresentações”, esse ano foi particularmente um ano “anti-índigena” devido, principalmente, ao caso Raposa/Serra do Sol e, mais tarde, a partir das polêmicas demarcações de terras e da miserabilidade vivenciada pelos Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul. Ao iniciar meu trabalho de campo na cidade de São Paulo, eu imaginara que uma etnografia do campo ritual da performance da *dança dos Praiás* seria meu objeto por excelência e constituiria um diferencial na literatura antropológica.

Mas ao longo do trabalho de campo meu objeto de investigação se apresentou mais complexo. A ausência de convites para as “apresentações” em nada diminuiu a atividade da SOS-CIP, pelo contrário, ao recuperar a história da visibilidade da comunidade Pankararu em São Paulo, entendi que a imagem da SOS-CIP, hegemonicamente estilizada pela performance da *dança dos Praiás*, não existia por conta de uma atividade exclusivamente ritual centrada na ortodoxia de ritos e tabus desse complexo ritual, mas sim da atividade política da SOS-CIP. O *ato* político exerceu uma heterodoxia sobre o *ato* ritual e este, por sua vez, exercia uma ortodoxia sobre o *ato* político. A imagem da *dança dos Praiás* como signo de alteridade *positivo* era, concluí afinal, produto de uma cultura política e de uma política cultural da SOS-CIP cuja atividade acabara por atualizar, em um modelo inédito, o complexo ritual que envolvia os *Encantados* Pankararu. O valor desse processo complexo é o que espero ter demonstrado aqui.

Figura 199 – Crianças da aldeia sede dos Pankararu em Pernambuco brincam de “Praia”



Conclusão

Campo e contracampo: as “ima[r]gens” do *ato etnográfico*

Até o mingau mixa se não for mexido.

Heráclito

Quando o antropólogo se prepara para começar um trabalho de campo, é muitíssimo provável que tenha alguma imagem desse campo, ou seja, do lugar e das pessoas com as quais ele vai trabalhar nessa fase de sua pesquisa. Essas imagens podem vir através de fotos, filmes, mas também são formadas por descrições textuais de outras pessoas que já estiveram lá e que nos descrevem como a coisa é, ou melhor, parece ser. Com isso formamos uma imagem do lugar e das pessoas, do campo, em suma.

Desse modo, temos inúmeras imagens feitas por outros sobre nosso campo e objeto, somos assim sensíveis a elas e, por mais que vejamos outras coisas, é por essas imagens anteriores que primeiro procuramos ao chegar no campo; e isso tanto para comprová-las como também para negá-las. Do mesmo modo que os textos que lemos sobre pessoas que estiveram lá (no campo) podem parecer ambíguos no seu conjunto, assim também acontece com as imagens desses locais.

Como argumentei ao longo deste livro, na mobilização étnica dos Pankararu em São Paulo, uma das principais questões da política cultural da SOS-CIP era o trabalho de valorização de sua distintividade étnica a partir do incremento de sinais diacríticos. E isso porque aquela política cultural tinha a tarefa difícil de vencer uma série de preconceitos (fenotípico, linguístico, político-administrativo e tantos outros) que pretendem descaracterizar os Pankararu como indígenas.

Como explicado nos capítulos iniciais, um importante elemento de reconhecimento dos Pankararu como indígenas pelo SPI em 1940 foi o fato de que esse grupo realizava um circuito ritual cuja última etapa consistia em uma dança cerimonial com o uso de uma indumentária feita de fibra natural e que cobre todo o corpo de quem a usa, o Praiá. A performance da *dança dos Praiás* é o ápice de uma festa cerimonial em homenagem às entidades espirituais, chamadas de *Encantados*, pela intervenção e pela cura de determinada pessoa. Em São Paulo, os Pankararu migrantes começaram em 1994 a se apresentar em diversos locais da cidade, executando uma versão heterogênea da performance da *dança dos Praiás*. Essa performance em São Paulo, chamada de “apresentação”, aparece em um contexto muito preciso, o da autenticidade das tradições indígenas. Essas “apresentações” na cidade pretendiam restituir aos Pankararu a imagem de “índios” e, portanto, a legitimidade de suas demandas políticas, culturais, educacionais, de saúde e outras.

É aí que entrava a questão do privilégio da imagem. Como argumentei no Capítulo 6, Novais (2001) escreveu que os signos de

alteridade são, por excelência, imagens, e isso porque as imagens “[...] só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação”. Portanto, a imagem “[...] afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação”, por isso no contexto da política cultural da SOS-CIP a imagem de “índio” dos Pankararu funcionava como um espaço de conciliação da ambiguidade entre o tradicionalismo e a modernidade no contexto dos Pankararu em São Paulo.

O diretor de cinema Jean-Luc Godard disse, mais de uma vez, que a imagem é uma “forma que pensa”. Essa afirmativa deve ser verdadeira, já que a imagem do Praiá é tão onipresente na imagética sobre os Pankararu, a ponto de poder ser dito, sem medo de errar, que essa é A (com *a* maiúsculo) imagem hegemônica na caracterização dessa população como um povo nativo. Se a imagem é mesmo uma forma que pensa, então ela deve ter um mecanismo para isso. Acredito que aqui não é o espaço para uma discussão sobre o fundamento teórico da imagem cinematográfica, mas proponho utilizar de forma livre essa noção cinematográfica geral através de um exemplo pequeno, porém paradigmático.

No filme que dirigiu, *Nossa Música*, Jean-Luc Godard explica rapidamente um desses mecanismos: a noção de campo e contracampo na teoria cinematográfica. Sua didática consiste em contrapor uma fotografia de 1948 em que se vê um grupo de israelenses entrando no mar rumo à Terra Prometida com outra fotografia em que há palestinos que entram no mar “rumo ao afogamento”. Godard define como *campo* a fotografia do grupo “vencedor”, os israelenses, e *contracampo* a do grupo “perdedor”, os palestinos. De forma geral, essa distinção permite entender por que o “povo judeu” se tornou *ficção* e o “palestino” *documentário*. Isso acontece porque o *campo* define o lugar do escriturado, portanto *ficção* que torna o *imaginado* a *certeza* e o *contracampo* o espaço do *real*, lugar ainda destituído de escrituração e, portanto, espaço da *incerteza*.

A imagética Pankararu porta esses dois conjuntos de imagens: *campo* como o conjunto de imagens “vitoriosas”, pois hegemônicas, valorizam a indianidade do grupo, denominei esse grupo como parte da *imagem maior*; e *contracampo* o conjunto de imagens que ou contestam a distintividade étnica do grupo (assimilados, índios modernos, aculturados etc.) ou valorizam suas ambiguidades, chamei-as de *imagem menor*. Assim, em resumo, no *campo* da imagética Pankararu, em seu *regime*, figura de forma hegemônica a *imagem maior* do Praiá e no *contracampo* estão as *imagens menores*, campo em que aparecem

mais recorrentemente as categorias de desaldeados, aculturados e assimilados que contestam a imagem de “índio” dos Pankararu.

Temos, portanto, o conjunto do *regime imagético* Pankararu formado pela solidariedade desses campos imagéticos opostos. De um lado, o *campo* “vitorioso” em que a imagem do Praiá é hegemônica, *imagem maior* e, do outro lado, o *contracampo* em que a realidade sócio-histórica do grupo (aldeados junto a tantos grupos distintos – indígenas, negros e brancos – não falam um idioma nativo, não apresentam um fenótipo de “índio genérico” e, no caso dos que estão em São Paulo, não moram num “lugar de índio”) figura como imagem “perdedora”, *imagem menor*. Era por entre essa ambiguidade que os Pankararu da SOS-CIP vinham encontrando um caminho por onde ingressar nas arenas da cidade de São Paulo.

Assim, para o bem ou para o mal, percebi, ao me preparar para ir realizar o meu trabalho de campo, que existia uma constante nos projetos imagéticos realizados sobre os Pankararu e que a ambiguidade de tais campos de imagens, o regime delas, constantemente colocava em risco a autenticidade-legitimidade do grupo como indígenas. Em geral, o *campo* era hegemônico nos processos de escrituração dessa população, o Praiá figurando como imagem e moldura para o discurso sobre o grupo em que o acento sobre o tema da “cultura” era mais valorizado do que qualquer outro elemento social dos Pankararu. Tais escriturações pretendiam descrever os Pankararu como uma sociedade indígena clássica, com o seu território e sua “cultura” específica. Nesse processo tais escriturações se esforçavam por “limpar” o texto/imagem a fim de escapar dos hibridismos e reificar o tradicionalismo, ou seja, priorizam o *campo* dessa imagética e desqualificam o seu *contracampo*.

Ao me organizar para o meu trabalho de campo, também passei a questionar tais escriturações e pensar em como administrar no texto e na imagem que eu faria sobre os Pankararu os dois campos de sua imagética. Quando iniciei meu trabalho de campo, eu sabia que esses dois conjuntos de imagens eram tanto valorizados quanto criticados pelos Pankararu e, em alguns momentos, o *campo* dessa imagética era acionado e, em outros momentos, o *contracampo* o era, portanto, o *regime imagético* era possivelmente *processual*.

Ao longo do trabalho de campo, fui me dando conta de que eu deveria valorizar as ambiguidades desse *regime imagético* e aproveitar teoricamente as misturas na composição do meu trabalho. De forma geral, segui a proposta de James Clifford de uma etnografia surrealista como mote para questionar o lugar teórico desse falso dualismo e, ao

mesmo tempo, perceber que o que de *falso* ele tem, de verdadeiro tem também na prática do mundo social vivido pelos Pankararu em São Paulo.

No seu famoso texto “Sobre o surrealismo etnográfico”, James Clifford definiu o surrealismo, a partir de Max Ernst, como “[...] a junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas [...]”. Clifford usa o termo “surrealismo” “[...] num sentido expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições” (CLIFFORD, 1998b, p. 133).

Clifford propõe três características daquilo que chama de uma “atitude etnográfica”. Primeiro, “[...] ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis”. Segundo, acreditar que o outro fosse “[...] acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da mentalité primitive de Levy-Bruhl”. E, terceiro, o exemplo vem de Marcel Griaule, que, num ensaio publicado numa revista surrealista, “[...] ridiculariza as teses estéticas dos amantes de arte primitiva que duvidam da pureza de um tambor baoule porque a personagem esculpida nele carrega um rifle”. O surrealista etnográfico “[...] se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos. Griaule equaciona o deleite europeu com a arte africana ao gosto africano por tecidos, latas de gasolina, álcool e armas de fogo” (CLIFFORD, 1998b, p. 149). Sobre uma possível “etnografia surrealista”, Clifford (1998b, p. 167) diz que “[...] em termos gerais, o mecanismo da collage pode servir como um ‘útil paradigma’”. Para o autor (1998b, p. 167),

[...] o momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não-mediada com a mera incongruência. [...] ver essa atividade em termos de uma collage é manter à vista o momento surrealista. [...] a collage traz para o trabalho elementos que continuamente proclamam sua condição estrangeira ao contexto da apresentação. Escrever etnografias a partir do modelo da collage seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo.

Quando Godard propõe a noção de campo e contracampo para pensar a imagem do “povo judeu” e a do “povo palestino”, respectivamente, ele não faz referência propriamente à relação antagô-

nica entre dois “povos diferentes”, esse é antes, pode-se dizer, um bom exemplo. A questão principal se concentra no fato de que um único evento histórico (o “real”) tem distintas produções discursivas, *ficção* como épico, no caso do “povo judeu”, e *real* como documentário, no caso do “povo palestino”; um mesmo evento histórico, a ocupação da palestina pelos judeus e a diáspora palestina, a partir de projetos estético-políticos diferentes. No caso dos Pankararu ocorre algo muito semelhante, um único povo inserido no fluxo da história colonial brasileira, evento histórico que instaura um povo ao nomeá-lo e defini-lo dentro de uma situação histórica, é tematizado a partir de produções discursivas diferentes que remetem a projetos estético-políticos diferentes.

O famoso documentarista brasileiro Vladimir Carvalho produziu um filme sobre os Pankararu em Pernambuco no ano de 1977, com o título de *Pankararu de Brejo dos Padres*.¹²⁸ Vladimir Carvalho escreveu que, para ele, os Pankararu não eram “[...] nada parecido com o tipo clássico dos chamados povos da floresta” (CARVALHO apud MATTOS, 2008)¹²⁹ e que eles estavam “bastante aculturados”, que, por conta de conflitos fundiários, a “[...] relação com os não-índios era intensa e tensa [...]. Os não-índios pobres, por sua vez, procuravam se casar com gente da tribo. Daí a existência de Pankararus [sic] quase brancos e mesmo mulatos” (CARVALHO apud MATTOS, 2008). Sobre o procedimento etnográfico, Carvalho notou que a Festa do Umbu era “[...] um ritual propiciatório impressionante, onde aflora um primitivismo quase imperceptível no resto do tempo”, assim, “[...] sendo esse o foco central do interesse de Cláudia,¹³⁰ filmamos extensivamente a cerimônia” (CARVALHO apud MATTOS, 2008).

Em um momento interessante, Vladimir Carvalho reflete sobre o trabalho cinematográfico desse filme e diz que procurou produzir dois tipos de discursos diferentes, um que chamou de etnográfico, que focalizava os rituais com os Praiás, e outro que chamou de documentário, que focalizava o cotidiano e a relação com os não indígenas no contexto de desigualdade política e econômica. No trecho mais significativo esse diretor escreveu:

¹²⁸ *Pankararu de Brejo dos Padres* (16 mm, Cor, 35 minutos). Direção e roteiro de Vladimir Carvalho. Fotografia de Walter Carvalho. Montagem de Manfredo Caldas. Pesquisa de Cláudia Menezes. Som direto de Jom Tob Azulay.

¹²⁹ Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.509/12.0.813.509.txt>>.

¹³⁰ Cláudia Menezes, antropóloga que convidou a equipe de Vladimir Carvalho para realizar esse filme, também realizou um vídeo sobre os Pankararu intitulado de *Menino do Rancho* (1986, 16 min.) sobre esse ritual homônimo.

O filme resultou de interesse mais propriamente antropológico, e nesse meio haveria de circular, no Brasil e no exterior. Mas, não contentes com o vetor exclusivamente etnográfico, saímos à cata de entrevistas e das rotinas de trabalho dos Pankararus. Novamente encontramos uma bolandeira. E também uma casa de farinha, trabalhos com cerâmica. Acompanhamos um grupo de índios ao mercado de Paulo Afonso, onde eles comercializavam seus produtos de lavoura. Gravamos discussões com populares sobre a convivência com os índios e flagramos denúncias de exploração contra o caminhoneiro que os transportava entre a aldeia e o mercado. Essas seqüências compuseram uma moldura social em torno da Festa do Umbu. (CARVALHO apud MATTOS, 2008).

Vladimir Carvalho definiu, nos meus termos, que o contracampo funcionou no seu documentário como uma “moldura social” em torno dos rituais Pankararu com os Praiás. De minha parte, denominei neste texto de *moldura imagética* a *dança dos Praiás* em torno da política cultural da SOS-CIP. É nesse sentido que proponho analisar a seguir o primeiro ensaio fotográfico que realizei com os Pankararu em São Paulo. Embora eu estivesse imbuído de diversas precauções metodológicas e teóricas acerca da falsa ambiguidade entre *campo* e *contracampo*, não escapei ao efeito do exotismo que fundamentava a política cultural da SOS-CIP e foi somente ao sentar para ver as imagens que eu tinha feito que pude perceber meu *ato etnográfico* naquela ocasião. Aquele evento, portanto, situou-se como uma lição de etnografia que haveria de acompanhar todo o meu trabalho de campo e se transformar em um dos motes para a composição deste texto.

Nos *frames* do filme ficam evidentes o campo (A) e o contracampo (B):

Figuras 200 e 201 – Crianças da aldeia sede dos Pankararu em Pernambuco brincam de Praiá. Campo (A)



Figuras 202 e 203 – Contracampo (B)



“Sem querer” esse ensaio me mostrou um exemplo de etnografia surrealista que eu haveria de tomar como modelo para o meu trabalho junto à SOS-CIP. No ensaio a seguir tematizo a imagética e a autenticidade construída sobre os Pankararu através da exploração do campo e do contracampo desse regime. Utilizo nesse exercício o efeito de colagem surrealista, que valoriza a captura das ambiguidades, das misturas e dos hibridismos e ironiza a homogeneidade social de tantas descrições que, ao escriturarem pelo campo a imagem dos Pankararu, reificam uma série de estigmas que recaem sobre eles.¹³¹

No Capítulo 6 eu discuti um evento realizado pela SOS-CIP no dia 7 de junho de 2008 chamado de CERIMONIAL CULTURAL – VI FESTIVAL INDÍGENA Pankararu; era uma festa para congregar a comunidade Pankararu que vive no Real Parque e por toda São Paulo, indígenas de outras etnias, além de não indígenas, particularmente aqueles envolvidos nas questões indígenas em São Paulo e moradores do bairro e da favela.

Era a primeira vez que eu tinha a oportunidade de fotografar os Praiás durante uma “apresentação”. Fiz um conjunto de 119 fotografias (incluindo sete pequenos vídeos feitos com a câmera fotográfica). Desse total, 92 fotografias são o registro da *dança dos Praiás*. As fotos dos Praiás são, em geral, de três tipos: a) apenas Praiás; b) com o *cantador*, no caso, Bino; e c) formando pareias com as pessoas.

¹³¹ Nesse sentido, produzi um exercício em vídeo experimental de conciliação do campo e do contracampo da imagética Pankararu através de um experimento surrealista de colagens, valorizando a mistura, o inesperado, o insólito e as incertezas: vídeo *Campo e Contracampo Pankararu*.

Do primeiro tipo, são fotos como estas:

Figuras 204 a 206 – Batalhão de Praiás (a)



Do segundo tipo, têm-se estas imagens:

Figuras 207 a 209 – Bino comanda um batalhão de Praiás (b)



E, do terceiro, são exemplos estas imagens:

Figuras 210 a 212 – Indígenas junto com um batalhão de Praiás (c)



Das outras imagens restantes desse conjunto, o artesanato teve sete fotos, sendo cinco com os Praiás como tema, três da Kombi da FUNASA, três do *banner* exposto no dia, três da paisagem, uma das pessoas assistindo e uma de um grupo de crianças. O resto do conjunto das fotos, 45 ao todo, foram tiradas por um grupo de crianças Pankararu, sendo a maioria de autoria de Ingrid, filha mais nova da Dora, que na época tinha oito anos.

Quando comparei as fotos que eu tirei com as que a Ingrid e outras crianças tiraram, pude perceber a radial diferença entre o meu conjunto (119) e o delas (45). Embora o meu conjunto seja quase duas vezes e meio maior que o delas, tomo praticamente a sua totalidade para mostrar os Praiás, ora na performance, ora no artesanato ou mesmo no *banner*. Para o público, reservei apenas uma e outra para um grupo de crianças.

Figuras 213 e 214 – Público indígena
Foto de Ítalo Pereira do Prado



Como Ingrid pediu que eu a fotografasse e chamou o resto das crianças para serem fotografadas, saí um pouquinho do meu trabalho de registrar homogêneo os Praiás para atender ao pedido dela. Assim fiz a foto anterior, então Ingrid pediu para usar a máquina, perguntei se ela sabia e demonstrei como fazer as fotos. Assim, segue-se um conjunto de 45 fotografias feitas por ela e outras crianças. As fotos que Ingrid e as crianças tiraram mostram quem estava lá para além dos Praiás, mas também os valorizando. Estavam presentes tantas pessoas, indígenas e não indígenas, e essas fotos mostram o contexto da performance que as minhas não. A sequência exata das fotos nos mostra isso, elas exibem rostos, pessoas, os conhecidos, parentes, amigos; mostra quem estava lá.

As três primeiras foram feitas por elas ali mesmo onde as registrei, elas então se fotografam em pares:

Figuras 215 a 217 – Crianças Pankararu



Figura 218 – Público indígena, “parentes”

Figura 219 – Dora Pankararu

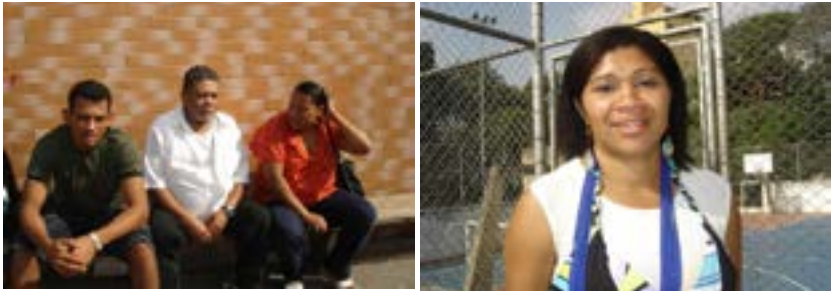


Figura 220 – O pesquisador



Figuras 221 a 224 – Crianças Pankararu



Elas e outras crianças (reparem como as que estão na “pareia” posam para a foto olhando para o fotógrafo).

Quem eram as pessoas vendendo o artesanato, Dona Ninha e Flávia Fulni-ô:

Figura 225 – Dona Ninha Pankararu



Figura 226 – Flavia Fulni-ô



E, a seguir, têm-se fotos de todo um contexto de registro de bastidores: as crianças manipulam a filmadora orientadas pelos pesquisadores, mais abaixo uma foto registra uma moradora da comunidade e membro do “Atitude Favela” fazendo uma filmagem também. Na última fotografia estamos eu e Edson Nakashima, pesquisadores em trabalho de campo.

Figuras 227 a 232 – Registro dos bastidores da “apresentação”



No dia 21/06/2008, Carlinhos postou um vídeo no Youtube intitulado “Pankararu na selva de Pedra” em que registra o evento descrito anteriormente. O vídeo acompanhava o seguinte texto: “Por mais que estejamos na selva de pedra, vamos estar sempre seguindo nossas tradições indígenas Pankararu tradicionais. Pois não importam o que pensam, mais o que sentimos nos nossos corações e na alma”. O vídeo consta de um trecho da “apresentação” dos Praiás, em parte sozinhos e em parte fazendo as pareias com as pessoas. Não teria nenhum diferencial das imagens que fiz naquele dia, mas outra postagem feita por Carlinhos no Índios *On-line* mostra outra coisa. Enquanto eu fotografava a dança dos Praiás e a tinha como a principal

questão do dia e, portanto, o lugar mais importante para estar, fiquei sabendo que um grupo de Pankararu estava com um ônibus fretado, praticamente lotado de indígenas, e que iria direto para a aldeia Pankararu em Pernambuco.

Era um ônibus que fora organizado pelos Pankararu do Real Parque para que eles pudessem viajar de férias para a aldeia, alguns estavam voltando definitivamente para a TI. Como eu estava “ocupado” registrando a *dança dos Praiás*, que estava acontecendo na quadra/“terreiro”, apenas conversei com alguns Pankararu que estavam esperando o ônibus sair e não fiz nenhum registro fotográfico da concentração em torno da viagem. Foi Carlinhos que postou um texto e algumas fotos sobre a viagem dos Pankararu para a aldeia no *site Índios On-line*, o título do texto era “Illegal, real, mais é necessário”.¹³²

Figuras 233 a 236 – Comunidade Pankararu no ônibus para a viagem a Pernambuco



Nas imagens Bino aparece com cocar.

O texto, em resumo, dizia:

Pode ser clandestino, mais tenho fé que vou chegar lá na minha querida Aldeia Pankararu. [...] não temos alternativas, a não ser ir visitar nosso povo na Aldeia nas férias, seja ela do trabalho ou da escola. Dessa forma matamos a saudades dos nossos parentes e fortalecemos cada vez mais nossos vínculos culturais, como dançar um toré no terreiro, chupar manga, pinha (“Fruta do Conde”), caju, umbu, saborear uma gostosa tapioca, biju e etc. [...] [e] re-fortalecer cada vez mais as nossas tradições culturais e os vínculos familiares, pois jamais vamos esquecer nossas origens. [...] Não é uma viagem em ônibus de “nome” (São Geraldo, Itapemirim, etc.) que vai para com o fluxo Pankararu, pois somos livres e as forças encantadas nós guiará!

O “real” e a “ficção”, o campo e o contracampo, pareceram assim evidentes ao analisar o contexto daquela “apresentação”. O objeto antropológico não estava, portanto, apenas na quadra/”terreiro”, ele se estendia a sua plateia, aos que estavam nas salas, na cozinha, na outra quadra jogando, descendo a rua, arrumando as malas no ônibus que iria para a aldeia, “real” e “ilegal”, mas “necessário”. Eu também havia sido capturado pelo *exotismo* e fetiche da *dança dos Praiás*, minha atuação naquele momento foi a de hipervalorizar o registro do *campo*, afirmando meu ingresso naquele campo imagético que tanto eu estudara e no qual naquele momento eu parecia ter sido iniciado. Contudo, o tempo e o trabalho junto à SOS-CIP me provocaram a questionar esse campo e invocar todo o espectro imagético que a comunidade Pankararu tinha a oferecer na sua riqueza e complexidade histórica e social.

Tendo sido capturado pelo fetiche do *exótico*, eu não podia também deixar de apreciar o trabalho da política cultural da SOS-CIP, que havia planejado aquela ocasião para valorizar o extracotidiano e o espetáculo da *dança dos Praiás*. Naquele meu registro havia a reprodução da *imagem maior* dos Pankararu, os Praiás se repetem indistintamente ao longo de dezenas de fotos, deixando o contexto à margem da *dança dos Praiás*. O que existia nas margens da quadra/”terreiro” era tão ou mais importante do que o evento para o qual todos nós estávamos lá. Nessas imagens existiam tantas margens sobrepostas, tantas *imagens menores* e marginais, o meu trabalho com a SOS-CIP passou a ser a valorização dessas *ima[r]gens*, percebê-las e comentá-las, valorizá-las quando aparecessem e questionar sua omissão.

A *dança dos Praiás*, nessa ocasião, era a moldura imagética da política cultural da SOS-CIP, e a movimentação dos Pankararu na escola e no entorno dela, menos do que ser a “moldura social” da “apresentação”, era o seu esqueleto, estrutura e conteúdo. A “apresentação” era mais o pretexto que o fim do encontro dos Pankararu, o conjunto de *imagens menores* que as crianças fizeram mostrava que era preciso ir além do óbvio e redundante das *imagens maiores*. Quando tive contato mais íntimo com a direção da SOS-CIP e os Pankararu do Real Parque e das aldeias em Pernambuco, percebi também como as *imagens maiores*, principalmente jornalísticas, construíam uma homogeneidade social e o anonimato que não estava presente nos conjuntos fotográficos que as pessoas mantinham sobre si, sua família e seu cotidiano. A falta dos rostos Pankararu nas *imagens maiores* e a hegemonia do rosto coberto pela máscara do Praiá não estavam presentes nos arquivos pessoais dos indígenas. Como venho demonstrando ao longo deste texto, e como se pode ver principalmente nas fotografias do Capítulo 4, as imagens que os Pankararu têm de si são, na maioria das vezes, completamente diferentes das imagens feitas por não indígenas sobre eles.

Quando resolvi submeter um ensaio fotográfico para a revista *Tellus*, optei por apostar que um ensaio fotográfico composto de *imagens maiores* seria imediatamente aceito, já que eu acreditava que um ensaio desse tipo não seria passível de maiores polêmicas, mas não aconteceu assim. A análise de como essa publicação aconteceu revela alguns traços importantes do que venho discutindo aqui.

O primeiro ensaio que encaminhei foi baseado totalmente nas fotografias que realizei no evento citado, ele era composto somente de *imagens maiores*, ou seja, da *dança dos Praiás*; deste modo:

Figuras 237 a 241 – “A emergência do *Praiaí* em São Paulo”

Embora a editora da revista (Nádia Heusi) tivesse gostado do ensaio e sugerido que ele podia ser publicado, ela argumentou que eu poderia arriscar um pouco mais e propor imagens que não fossem apenas baseadas em um evento performático, mas que também sugerissem acompanhar um pouco do cotidiano e do universo social daquela população indígena que morava em uma *favela* em plena capital paulista. O que havia chamado a atenção da editora era o fato de que as imagens ilustravam apenas parte do artigo que eu escrevera como complemento às imagens.

Esse pequeno artigo intitulado “Os Pankararu e o associativismo indígena na cidade de São Paulo” (ALBUQUERQUE, 2009) era dividido em três partes: a primeira, “Eu Venho do Mundo”, discutia o associativismo indígena na cidade de São Paulo com destaque para a mobilização étnica dos indígenas migrantes do Nordeste; o segundo tópico, “Os Pankararu da Comunidade Real Parque na cidade de São Paulo”, apresentava o contexto dos Pankararu na cidade e a formação da SOS-CIP; e o terceiro tópico, “A emergência do *Praiaí* em São Paulo”,

apresentava a constituição da *dança dos Praiás* no contexto de uma tradição inventada nas arenas da cidade. Portanto, apenas este último tópico tratava da *dança dos Praiás*, ou seja, um terço do artigo, mas o conjunto de imagens destacava apenas isso. Se o texto destacava a contemporaneidade e a agência dos Pankararu na cidade, parecia natural que o ensaio fotográfico correspondesse ao conteúdo do texto, assim propus um segundo ensaio fotográfico:

Figura 242 – Comunidade do Real Parque, Morumbi São Paulo



Figura 243 – O Sr. Bino entrevistado pelo neto Tales durante oficina de vídeo e nutrição em parceria com a ONG Nossa Terra e o Projeto Xingu (UNIFESP)



Foto de aluno da oficina.

Figura 244 – A emergência do Praiá em São Paulo



Foto de alunos da oficina.

Figura 245 – Bino, presidente da Associação SOS Pankararu



Figura 246 – Contracapa – artesanato (miniatura de Praiás, CD Pankararu, colares e outros)



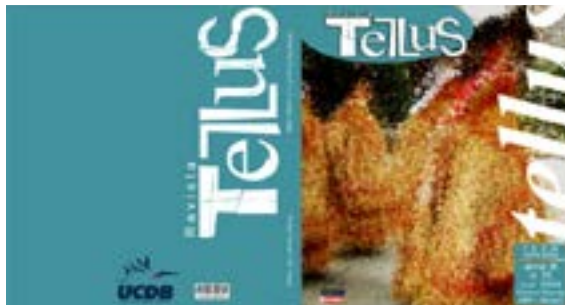
Figura 247 – Capa 1 – Abrigo dos Praiás na Associação SOS Pankararu



Para esse segundo ensaio, a legenda das fotos era mais precisa e trazia uma fotografia feita pelas crianças Pankararu:

O ensaio publicado acabou sendo um arranjo das duas propostas, porém com a valorização da segunda. O trabalho da capa ficou a cargo dos *designers* da revista:

Figura 248 – Capa da revista *Tellus*



Trilogia Pankararu: “missão” às avessas?

Como apresentei na introdução deste texto, grande parte do meu trabalho de campo foi como colaborador da SOS-CIP, principalmente no trabalho de “caneta” e no registro imagético das “apresentações” e da política cultural da Associação. Uma demanda importante que surgiu da SOS-CIP foi a de produção de um documentário sobre sua cultura religiosa, tendo como local de realização a aldeia sede em Pernambuco. A Associação havia sido contemplada pelo Prêmio Culturas Indígenas e conseguiu recursos para a realização desse documentário. Pouco

depois, eu propus à SOS-CIP um projeto para a execução de outro documentário, mas dessa vez baseado na experiência do associativismo e da política cultural da Entidade em São Paulo; esse projeto também foi contemplado pelo Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo – ProAC.

Desse modo, a SOS-CIP, eu e outros colaboradores decidimos que o primeiro documentário seguiria o roteiro original feito pela Dora. Esse roteiro propunha seguir do começo ao fim a execução de dois importantes rituais realizados pelos Pankararu apenas nas suas aldeias em Pernambuco, o *Menino do Rancho* e as *Três Rodas* (ver Capítulo 5). Desse modo, ficamos “mais livres” para experimentar algo diferente no outro documentário, ou seja, o primeiro seria sobre a “cultura” Pankararu, enquanto o segundo seria sobre a *cultura política* da SOS-CIP.

Nossa equipe já havia realizado o vídeo *Eu Venho do Mundo*, que foi feito no contexto da I Semana da Diversidade e Cultura (apresentada no Capítulo 5). Desse modo, estávamos querendo fechar uma trilogia. Essa trilogia propunha ser um conjunto diverso não só do variado contexto dos Pankararu, mas também usando gêneros diferentes. Assim, pensamos que esses vídeos pudessem ser a) *Eu Venho do Mundo* = gênero jornalístico/reportagem; b) o do Prêmio Culturas Indígenas sobre a “cultura” Pankararu, que foi intitulado de *Promessa Pankararu* (PP) e seria um filme etnográfico clássico; e c) o do ProAC, que seria um filme etnográfico mais contemporâneo, com elementos “surrealistas”, tal como sugerido anteriormente na discussão sobre esse termo na etnografia a partir de Clifford. Esse filme foi intitulado de *São Paulo: A Terceira Margem Pankararu* (SP3MP).

Essa trilogia se constituía assim em uma espécie de “tridução”, tal como Décio Pignatari realizou sobre o poema de Mallarmé (PIGNATARI, 2006, p. 87-105), ou seja, três propostas de tradução sobre um mesmo tema, a *dança dos Praiás*. Procurávamos atingir três dimensões da *dança dos Praiás*: a) jornalística-reportagem, tal como as reportagens apresentadas no Capítulo 6; b) documentário etnográfico “clássico”, tal como *Nanook of the North*,¹³³ Griaule sobre as máscaras Dogon,¹³⁴ os primeiros filmes de John Marshall¹³⁵ e Robert Gardner,¹³⁶ como *The*

¹³³ *Nanook of the North* (1922), de Robert J. Flaherty.

¹³⁴ *Sous les Masques Noirs*, de Marcel Griaule (Mali, 1939, 9 min., N&B).

¹³⁵ Por exemplo, *N/um Tchai*, de 1969, e *!Kung San: Traditional Life*, de 1987.

¹³⁶ Por exemplo, *The Nuer*, de 1971, com Hilary Harris, e *Rivers of Sand*, de 1974.

Hunters,¹³⁷ mas principalmente sobre os Pankararu, como o filme da Missão de 1938,¹³⁸ de Vladimir Carvalho, descrito anteriormente,¹³⁹ e outros;¹⁴⁰ e c) um modelo mais crítico e experimental de documentário etnográfico, próximo à experimentação de Minh-há e Chris Marker. Desse modo, propúnhamos que os três filmes conversassem entre si, não somente pelo tema ou como complemento um do outro, mas no sentido de que suas *imagens* se interpenetrassem, se tocassem e cruzassem, invocando uma e outra. O sentido de provocação desse mecanismo ficou mais evidente em SP3MP.¹⁴¹

Serge Daney (2007, p. 103) escreveu que uma imagem é viva quando ela tem “[...] impacto, quando ela interpela o público, quando ela lhe dá prazer, o que significa que funciona nela, ao redor dela, fechada nela, alguma coisa que está no domínio de sua enunciação primitiva (poder + acontecimento = eis aqui)”; portanto, a imagem não é nunca ingênua, ela é um agenciamento. É preciso ler as imagens, é preciso levar em conta suas intenções – *intentions*, suas traduções. Nesse sentido, fazer um vídeo é um exercício de tradução, tradução de linguagens, de eventos, de biografias, de ritos e de mobilizações políticas, do “real” para o *ficctio*, no sentido de Geertz (1989).

Nesse sentido, tematizo três traduções possíveis do universo de projetos de política cultural da SOS-CIP e proponho pensar esses três vídeos como traduções, já que se reconhece, portanto, que não há imagem inocente e que elas são *intentions*, são projetos cuja gênese e gestão são reveladoras das possíveis escolhas e estratégias diferenciadas. Toda imagem pretende traduzir o “real” e tem, portanto, *intentions* (intenção). Apresento primeiramente os três vídeos.

O vídeo *Eu venho do mundo*¹⁴² narra a organização autônoma em associações dos povos indígenas migrantes do Nordeste que vivem na cidade de São Paulo; a SOS-CIP é apresentada como o melhor exemplo

¹³⁷ *The Hunters*, de Robert Gardner e John Marshall, USA, 1957, 16 mm, color, sound, 71 min.

¹³⁸ *Dança dos Praiás*, Missão Cultural de Pesquisas Folclóricas, Secretaria de Cultura de São Paulo, 1938.

¹³⁹ Com relação a sua parte “etnográfica”, *campo* nos termos apresentados anteriormente.

¹⁴⁰ *Menino do Rancho*, de Cláudia Menezes (1986, 16 min.). *As mulheres da Força Encantada* (2003), argumento de Renato Athias e roteiro de Sarah Bailey e Juliana Lobo. *Menino no Rancho, ritual, cura e iniciação* (2006), de Renato Athias. *Do outro lado do céu* (Brasil, 2001, cor, 20 min.), direção e fotografia de Vincent Carelli, realização de TV Escola/Ministério da Educação.

¹⁴¹ Um exemplo para nós foi *Do São Francisco ao Pinheiros*, de Paula Morgado e João Cláudio Sena.

¹⁴² *Eu venho do mundo*, direção de Edson Nakashima e Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.

e resultado desse processo. Com uma pesquisa de cunho etnográfico, mas editado com uma linguagem próxima à do jornalismo (o vídeo-reportagem), o vídeo pretendia alcançar um vasto e eclético público, já que a intenção ao realizá-lo foi a de servir como ferramenta para o debate sobre a presença e a atuação política dos indígenas na cidade de São Paulo.

Como dito no Capítulo 7, esse vídeo foi feito no conjunto de material didático que produzimos para a I Semana da Diversidade e Cultura da EMEF Alcântara, assim as imagens da *dança dos Praiás* e de outras performances, principalmente o toré dos Wassu e dos Pankararé, serviram teoricamente como moldura imagética e cinegraficamente como “imagens de corte”, funcionando assim como elo entre a narrativa sobre o associativismo, em que se destacava a agência dos indígenas (já que as associações nasceram da mobilização autônoma desses grupos); e como argumento imagético, que valorizava a imagem de “índios” deles. Como já foi dito, o vídeo foi distribuído entre interessados e a comunidade escolar, acompanhado do livreto homônimo.

As imagens de divulgação do vídeo pretendiam valorizar a imagem de “índios” dos indígenas, assim foram selecionados *frames* que continham *imagens maiores* (A), embora o vídeo reforçasse também um conjunto de *imagens menores* (B), com o auxílio de legendas contendo nomes e cargo dos indígenas.

O vídeo *Promessa Pankararu*¹⁴³ dizia em sua sinopse oficial que os Pankararu em Pernambuco “[...] realizam uma série de antigos rituais cheios de interdições e que não podem ser filmados na sua totalidade. Este vídeo apresenta parte dessa cultura religiosa específica dos Pankararu”. Assim, o vídeo tinha como enfoque principal o registro etnográfico do sistema cosmológico e ritual dos Pankararu. Nesse sentido, os protagonistas eram os Encantados e a instituição da “promessa”, que era evidenciada nos rituais registrados no vídeo, o *Menino do Rancho* e as *Três Rodas*, principalmente nos momentos em que ocorre a *dança dos Praiás*.

¹⁴³ *Promessa Pankararu*, direção de Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque e Maria das Dores Conceição Pereira do Prado.

Figuras 249 a 251 – *Imagens maiores (A)*



Figuras 252 a 254 – *Imagens menores (B)*



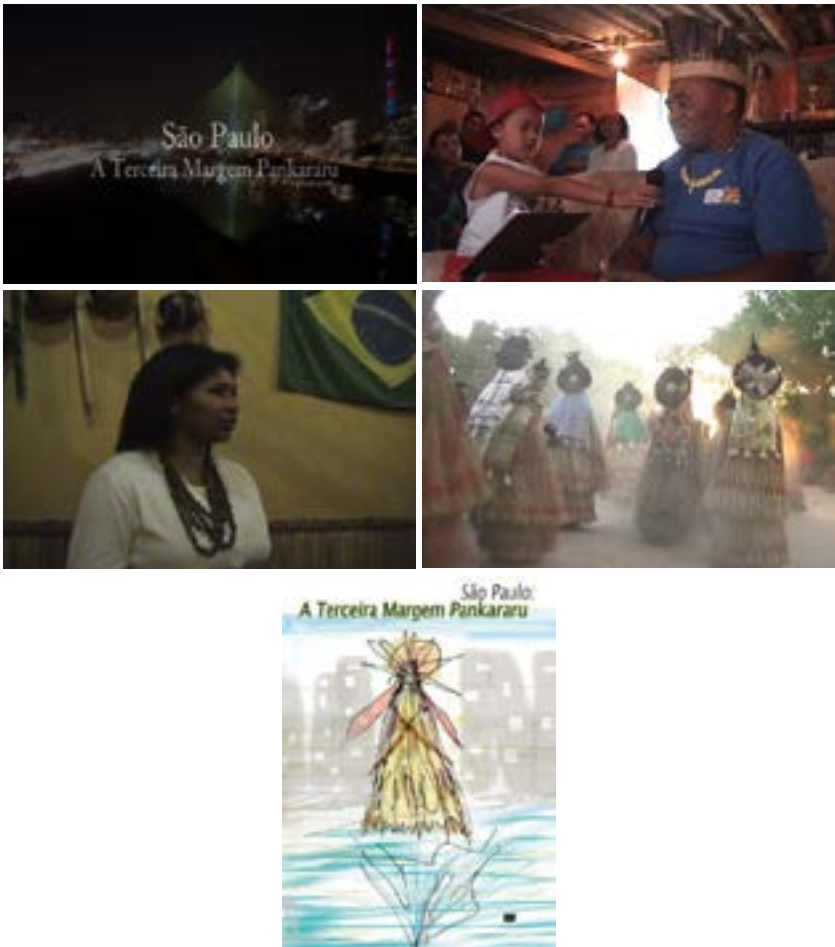
Produzido pela SOS-CIP no contexto do Prêmio Culturas Indígenas (MEC, governo federal), o vídeo pretendia ser uma contribuição para os Pankararu em Pernambuco e, ao mesmo tempo, ser uma fonte de referência para o grupo em São Paulo. Sua proposta era a de ser um vídeo etnográfico tradicional (como dito anteriormente), com o registro exclusivamente do ritual e do universo religioso dos Pankararu no contexto de sua aldeia em Pernambuco, suas imagens basicamente mostravam a *dança dos Praiás* alternadas com comentários feitos por lideranças da aldeia sobre esses rituais. Assim, apenas *imagens maiores*, a *dança dos Praiás*, foram utilizadas na edição do vídeo; e, do mesmo modo, nas fotos de divulgação e na capa do documentário:

Figuras 255 a 258 – Imagens de *Promessa Pankararu*



Por fim, o vídeo *São Paulo: a terceira Margem Pankararu*¹⁴⁴ tematizou a migração dos Pankararu para São Paulo, a formação da SOS-CIP na Favela do Real Parque como parte de uma cultura política do grupo e a constituição da *dança dos Praiás* como parte de sua política cultural. O enfoque do vídeo foi a constituição da performance da *dança dos Praiás* nas arenas de São Paulo como estratégia contra-hegemônica, o embate nessas arenas entre a visibilidade da “cultura” *versus* a “política”, com o exemplo paradigmático captado no fragorante da disputa entre essas categorias durante a oficina na Casa Mestre Ananias (discutido no Capítulo 7).

Figuras 259 a 263 – Imagens de *São Paulo: a terceira margem Pankararu*



¹⁴⁴ *São Paulo: a terceira margem Pankararu*, direção de Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.

Durante a elaboração dessa trilogia, deparei-me com o seguinte comentário da professora Carmen Rial (RIAL; GÓDIO, 2008, p. 91-92) sobre uma afirmação feita por um colega durante reunião do grupo de jurados de um concurso de antropologia visual e vídeo etnográfico:

Entre um suspiro e outro, e num tom de desespero, comentou: “Não aguento mais ver gente dançando. Parece que é só isso o que se consegue filmar”. De fato, a se contar pelo número de vídeos que exibiam *performances* envolvendo danças tradicionais, esse era o objeto principal da antropologia brasileira hoje, e, a contragosto, tive que concordar com ele.

Também acabei concordando com essa constatação; desse modo, os três vídeos pretendiam tematizar a possibilidade de se realizarem diferentes traduções-ficções (*ficctio*) sobre os Pankararu e o “lugar” da *dança dos Praiás* na imagética sobre o grupo.

Em SP3MP, procurei construir um vídeo sobre o antagonismo, a “luta” como conteúdo de uma discussão etnográfica e antropológica, cujo “palco” fosse uma arena interétnica e intercultural em que a performance da *dança dos Praiás* aparecesse no contexto de atos discursivos que antagonizam com a performance, que, por sua vez, emerge como o elemento de conciliação, portanto, como a moldura imagética do conflito social. Realizamos isso explorando na edição o momento de conflito entre a “cultura” e a “política” como discursos antagônicos e sugerindo que a performance aparece como a conciliação negociada anteriormente; para tanto, valorizamos o episódio da Casa Mestre Ananias, descrito no capítulo anterior.

Em SP3MP, pretendemos mostrar como se dá um tipo específico de demanda e, portanto, de tradução intercultural. Esse vídeo explora um tipo específico de violência simbólica que venho tematizando neste texto e que denominei de *preconceito de autenticidade*. A suas imagens iniciais enfatizam esse *preconceito* ao explorar o “desentendimento” entre o discurso da Dora, a curiosidade do grupo de monitores da Casa Mestre Ananias e a interferência da coordenadora do projeto Saberes do Brasil. A sequência inicial foi montada a fim de construir/trazer ao espectador a sensação de distância que fora construída naquele instante entre o discurso da Dora e a interrupção da organizadora do evento.

O vídeo explora um episódio de antagonismo, suas cenas iniciais apresentam os “ruídos” e os conflitos presentes nas arenas paulistas e propõem pensar a performance como mecanismo de “consenso”,

no qual a “cultura”/simbólico “domestica” o conflito. Essa noção de antagonismo como enredo foi inspirada no famoso filme etnográfico *The Ax Fight* (1975). Embora o conflito de SP3MP seja, digamos simbólico e intercultural, aparentemente o contrário de *The Ax Fight*, uma mesma noção opera nos dois casos. Refiro-me a uma mesma noção de “luta ritual”, a um antagonismo simbólico cujo desenrolar se dá em arena simbólica. Em ambos os casos, estão em cena dois “grupos diferentes” cuja “cultura” pode ser “diferente e igual” ao mesmo tempo, mas cujo conflito, de fato, se dá no plano de diferentes “grupos sociais”, e não propriamente “culturas diferentes”, embora seja no plano da “cultura”, do simbólico, que uma conciliação seja possível.

SP3MP quer ser um contraste e uma crítica ao anonimato, à generalização social (homogeneidade social) e à invisibilidade do indígena, tal como ele aparece classicamente nos filmes etnográficos e tal como foi reproduzido por nós em *Promessa Pankararu*. Em SP3MP, procuramos ao máximo diminuir as imagens generalizantes e homogeneizantes, quer dizer, evitamos imagens excessivas da *dança dos Praiás* e, assim, procuramos valorizar o conjunto de *imagens menores* (*contracampo*), por exemplo, omitindo imagens da performance na Casa Mestre Ananias.

Em SP3MP, existe outro tipo de “bastidores” da *dança dos Praiás* diferente do tipo de “bastidores” de PP. Neste último, os “bastidores”, o acento etnográfico do vídeo pretende introduzir o espectador ao universo religioso Pankararu. Em SP3MP, esse “bastidor” é de um tipo diferente, ele é crítico e produz o “desconforto” ao insistir na política cultural da SOS-CIP como parte da “cultura” Pankararu. Nesse sentido, esse vídeo apresenta a gestão da SOS-CIP sobre a demanda nas arenas paulistanas por um elemento específico do universo social Pankararu, ou seja, a demanda pelo *outro radical* Pankararu, seu exotismo, cujo símbolo maior é a *dança dos Praiás*.¹⁴⁵

Assim, PP surge no contexto dessa trilogia assumindo um regime imagético em que predomina o *campo* e em SP3MP predomina o *contracampo*. Em uma leitura livre, eu diria que, nos termos de Gilbert Durand (2001), PP assume o *regime diurno* da imagem dos Pankararu (a sua imagem de “índios”), enquanto SP3MP o *regime noturno* (valorizando a ambiguidade da imagem de “índio” e indígenas).

¹⁴⁵ Assim, evidenciamos em determinado momento do vídeo a Dora reclamando dessa demanda que obrigou os Pankararu a “se abrir” para a sociedade nacional e tornarem público elementos de sua “cultura” que não deveriam, por rigores rituais e de tabu, estarem naquele local e condições, implicitamente ela refere-se à *dança dos Praiás*.

Em PP, os elementos diacríticos acentuados nas arenas paulistas pela performance da *dança dos Praiás*, como a “cara”, a “língua” e o “lugar” de índio”, são hipervalorizados, enquanto em SP3MP eles são tematizados como sendo “construídos” e agenciados pelos indígenas a partir de um projeto “político-cultural”.

Em SP3MP, ao deslocar a narrativa de São Paulo para a aldeia, é dada ênfase ao *ato ritual* que aparece construindo com a *dança dos Praiás* um símbolo de consenso, ao mesmo tempo que evoca o *ato político* desse agenciamento, por isso em SP3MP há uma constante recusa de mostrar a *dança dos Praiás*.

SP3MP tem uma montagem mais complexa e, por vezes, hermética. Por exemplo, a imagem da lua, que funciona cinematograficamente como “túnel” entre tempo e espaços diferentes, São Paulo e Pernambuco, é um lembrete sobre o regime noturno de suas imagens. SP3MP tem uma narrativa cíclica que se opõe à narrativa linear de PP. Em SP3MP, a narrativa cíclica ainda está “embutida” em outros dois ciclos que constroem um vértice de tempo e espaço no meio do vídeo: a) há o ciclo de tempo mais evidente que abre e fecha o vídeo com a “luta” e a reconciliação simbólica no episódio da Casa Mestre Ananias; e b) há o ciclo de tempo, mas mais propriamente de espaço com a passagem, via ecrã televisivo, de Bino de São Paulo para a aldeia em Pernambuco, do *ato político* para o *ritual*, valorizando o “lugar de índio” da performance e dos Pankararu em São Paulo.

Noto ainda que SP3MP realiza um exercício de “antropologia reversa”, lembrando Roy Wagner (2010, p. 67), mas principalmente o filme *Under The Men’s Tree* (1973), do casal David e Judith MacDougall. Desse modo, SP3MP também procura inverter o “olhar antropológico” e apontar, não propriamente como se faz em *Under The Men’s Tree*, mas no mesmo sentido, ou seja, provocar o questionamento sobre o “nós”, em vez do “eles”, ao contrapor e explorar o universo cosmológico Pankararu do ponto de vista de, podemos assim dizer, uma demanda pelo exótico, uma demanda do “nós”. Desse modo, ao evocar o “outro”, procura-se questionar na verdade o “nós” ou, de forma mais clara, explorar como o “nós” representa o “outro” e como esse “outro” representa a “nossa” demanda sobre ele. Assim, SP3MP, tal como *Reassemblage* (1983), de Trinh T. Minh-há, não pretende falar sobre o “outro”, mas “ao lado”.

Em SP3MP, há uma discussão sobre a busca do *outro* radical como o exótico, a *dança dos Praiás* e sua indumentária servem de símbolo paradigmático da museofilia e do anonimato e da atemporalidade que

ela gera (tal como apresentou em outro contexto Price (2000)) sobre a representação imagética desse outro que pretende conter. Nesse sentido, SP3MP se utiliza das ideias sugeridas pelos ensaios fotográficos de Novais e Tacca, apresentados no final do Capítulo 6, além filmes etnográficos modelos sobre o tema.

Por exemplo, em *As estátuas também morrem* (1953), de Chris Marker e Alain Resnais, os autores realizam uma crítica ao colonialismo, principalmente o francês, ao tematizá-lo tendo como mote a museofilia em torno das máscaras africanas, em que a imagem da máscara aparece como paradigma do que eu me referi, citando Clifford, ao “modelo museu” de violência simbólica. Em um sentido diferente, Chris Marker, em *Chats Perchés* (2004), “persegue” a imagem de um gato e mostra como uma imagem, aparentemente sem poder de mobilização política ou símbolo ideológico “anterior”, transforma-se em um símbolo político e de mobilização contracultural. O documentário de Marker aparece no contexto e como uma citação sobre a sensibilidade do parisiense após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos.

Como escreveu Taussing (1993), a noção de alteridade está implicada na de mimese, não podendo ambas ser tematizadas como separadas ou mesmo complementares, já que uma não é apenas o avesso da outra, mas é também sua outra *forma* de existir. Esse autor lembra, nesse sentido, aquilo que é tema dos famosos filmes etnográficos *Trobriand Cricket* (1976) e *Os Mestres Loucos* (1955); esses filmes mostram uma ironia e uma paródia ao cooptar de forma contra-hegemônica a imagem do colonizador. Em SP3MP, procuramos construir na edição a valorização da alteridade como mimese, e vice-versa, ao tematizar a demanda pela “autêntica cultura” Pankararu nas arenas paulistas e o jogo de espelhos que os indígenas criaram com a constituição da *dança dos Praiás* como uma tradução intercultural.

Di-visão: a terceira ima[r]gem como utopia

O texto do encarte de apresentação do vídeo *São Paulo: A Terceira Margem Pankararu*, escrevemos (ALBUQUERQUE; NAKASHIMA, 2010, p. 1):

Em um mundo que prima pela razão e exatidão, um rio tem apenas duas margens. Se pensarmos desse modo, a vida dos indígenas Pankararu é marcada por quatro margens: as do Rio

São Francisco, em Pernambuco, onde se encontram as originárias Terras Indígenas Pankararu; e as do Rio Pinheiros, em São Paulo, no bairro do Real Parque, onde vivem também indígenas Pankararu, que migraram para a metrópole nas décadas de 1940/1950. Margens marcadas pelas adversas condições de sobrevivência.

Também à margem da História brasileira oficial, estavam estes indígenas, esquecidos no fluxo dos acontecimentos da nação e sendo considerados pela sociedade como “assimilados”, “integrados”, “aculturados”.

No entanto, no mundo mítico, há espaço para muitas, diversas margens [...]. Há uma terceira margem, como aquela de Guimarães Rosa, que permite outros espaços e tempos. E é nela que os indígenas Pankararu têm transitado. Essa margem é a do campo da visibilidade e da política, onde os Pankararu, por meio de suas indumentárias, músicas, danças e corpos, têm marcado territórios em sua luta pelo reconhecimento dos seus direitos diferenciados tão negados e em meio ao preconceito e discriminação da sociedade nacional.

Essa terceira margem, diria Deleuze (1995, p. 37), anula “fim e começo”, já que

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio.

Essa terceira margem dos Pankararu, inominável, vem existindo há pelo menos 20 anos, desde a constituição da SOS-CIP e o trabalho social que gerou sua política cultural e a *dança dos Praiás* como seu maior símbolo.

Como a mobilização étnica dos Pankararu da SOS-CIP teve por base a elaboração de uma *tradição indígena* como instrumento de visibilidade social, esse movimento se insere no quadro maior dos povos nativos no Brasil e, particularmente, na região Nordeste, como escreveu Oliveira (1993, p. viii): “[...] a reelaboração de tradições específicas [...] poderá vir a consolidar-se em um futuro muito próximo como a dimensão propriamente cultural de um projeto étnico de grande envergadura”. Esse autor ainda escreveu que

[...] só a elaboração de utopias (religiosas/morais/políticas) permite a superação da contradição entre os objetivos históricos e o sentimento de lealdade às origens, transformando a identidade étnica em uma prática social efetiva, culminada pelo processo de territorialização. (OLIVEIRA, 1999, p. 32).

Como escreveu Vanessa Caldeira (2008, p. 39),

Segundo o antropólogo João Pacheco de Oliveira, identificar-se como indígena, nos dias de hoje, não pode ser entendido como simplesmente a busca por copiar modelos ou padrões que existiram no passado. Identificar-se como indígena é algo muito mais profundo do que “resgatar” um antigo modo de ser, como se o tempo e a História não tivessem imprimido suas marcas. Identificar-se como indígena supõe utopia, modo de ser e de encarar o futuro com base no passado, nessa origem pensada como comum e anterior ao período do contato. Ser indígena vai muito além de uma imagem.

Nesse sentido, lembro Eduardo Galeano (1994, p. 310): “Ela está no horizonte – diz Fernando Birri. – Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar”.

Se, de fato, ser indígena vai muito além de uma imagem, no dia a dia, no seio da sociedade nacional, o debate raramente vai além da margem da imagem. Como defendi ao longo deste livro, a SOS-CIP constituiu uma *tradição inventada*, a *dança dos Praiás*, na cidade de São Paulo como um *ato* de tradução intercultural como forma de se desvencilhar do preconceito de autenticidade (“cara”, “língua” e “lugar” de “índio”). No contexto da emergência dessa performance, defendi que a cultura política de seus membros, e a luta por acesso a arenas de visibilidade social na capital paulista, foi um dos principais motivos de constituição de uma política cultural cujo maior símbolo era essa performance. Defendi ainda que o campo semântico dessas arenas promovia determinada experiência étnica para os Pankararu cuja “moldura” era dada pela performance.

Tal performance não surgiu como um ato extemporâneo, artificial ou arbitrário, essa performance era a conjunção do que denominei de *ato político* (heterodoxia) e *ato ritual* (ortodoxia e vigilância de ritos e tabus do *complexo da Jurema*) que, aparentemente ambíguos, reciprocamente atualizavam seu vínculo “eternamente”,

rumo ao futuro, como projeto “infinito” e, portanto, utópico no sentido exposto anteriormente.

Sua eficácia enquanto ato de tradução, defendi, se devia a cinco características principais que definem o paradigma da performance:

- a) como *Experiência em relevo, ou seja, experiência* realçada, pública, momentânea e espontânea. Como um evento artístico, com o gênero definido (o exotismo), com performances (cantador, dançadores e outros) e com a presença de plateia, que possibilitava criar uma experiência emergente (segundo Bauman (1977, p. 44)). E, seguindo Turner (2005) e Schechner (1992), a performance da SOS-CIP era um tipo de evento que valorizava mais a expressão estética do que algum conteúdo ou substância “cultural”;
- b) como *Participação expectante*, em que existia a participação de todos os presentes no evento da performance. Essa participação coletiva e irrestrita não existia por conta de ações normativas nem do compartilhamento de seus significados simbólicos (o conhecimento sobre o *complexo da Jurema*), pois se tratava de uma performance em um contexto intercultural. Portanto, era o contexto que promovia sentidos diversos e sua força retórica afetava distintamente os participantes do evento, promovendo distintas experiências;
- c) como *Experiência Multissensorial*, já que a performance produzia efeitos sinestésicos, entre tantos possíveis destaquei o efeito da música como “língua de índio”, o efeito da indumentária dos Praiás como “cara de índio” e o seu conjunto na *dança* que promovia o efeito de deslocamento espaçotemporal que promovia uma experiência unificada (BASSO, 1985; SCHIEFFELIN, 1985; SULLIVAN, 1986), emotiva, expressiva e sensorial;
- d) como *Engajamento corporal, sensorial e emocional*, em que era evidente que o engajamento corporal dos participantes promovia uma solidariedade momentânea e o compartilhamento de uma experiência coletiva, mesmo que os seus atores não dividissem o mesmo *background* cultural. Também destaquei que a *dança dos Praiás* em São Paulo não estava destituída de seus atributos religiosos, muito pelo contrário, a performance era entendida pelos Pankararu como mantendo a mesma “força” espiritual da que era praticada nas aldeias em Pernambuco e, assim, sua

terapêutica, seu *ato ritual*, não era ausente e atualizava-se a cada “apresentação”. Desse modo, a performance, ao promover uma experiência étnica, também promovia uma transformação de natureza fenomenológica, mostrando assim que não havia uma divisão cartesiana de experiência racional-política e emocional-corporal; e

- e) como *Significado emergente*, em que a “cultura” apareceu como um processo social contínuo e em transformação em que eram possíveis e se promoviam novos significados e valores, novas práticas, novos significantes e novas experiências que eram continuamente criadas (tal como apresentou em outro contexto Williams (1973, p. 11 apud BAUMAN, 1977, p. 48)). Assim, a *forma* da performance, seu gênero artístico, o *exotismo*, valorizava mais o modo de expressar do que algum significado hermenêutico e culturalmente homogêneo, promovendo assim uma experiência imediata, emergente e estética.

Desse modo, defendi aqui que o trabalho social da SOS-CIP com relação à gestão da performance da *dança dos Praiás* nas arenas da cidade de São Paulo fazia parte de um amplo movimento de mobilização coletiva que se encontrava em consonância com o que escreveu Foucault (2000, p. 25-26):

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-la ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominantes encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras.

Assim, os Praiás *segunda roupa*, como *ato* político e ritual, foram dotados de legitimidade, cuja *semente* segue a *diáspora* Pankararu nas margens do Rio Pinheiros, onde na Favela do Real Parque esses indígenas continuam “germinando” com arte as *sementes* que os dotam de “frondosas árvores”. Os Pankararu que habitam essa *terceira margem* fizeram da arte da *dança dos Praiás* arte de viver, que no cotidiano atualiza seus projetos político-culturais e convida seus *Encantados* para *dançar* na floresta de concreto paulista.

Contradição? O bom senso diria que não. Desde os fragmentos deixados pelo filósofo grego Heráclito, sabemos que os opostos e a diferença são a fonte da vida. Schuler (2007, p. 246) escreveu que os

opostos convergiam tanto na vida quanto no discurso de Heráclito, e isso porque para o filósofo grego a palavra era máscara, em que os opostos, Dioniso e Apolo, “[...] mascarados, anunciam o teatro”; e, já que “[...] máscaras revestem tudo. Heráclito mascara-se nesta companhia” (SCHULER, 2007, p. 246). O discurso de Heráclito é o da “[...] convergência de muitos cursos, a sobreposição de correntes” e isso porque “[...] os cursos, ao discorrerem, enredam-se e desenredam-se, convergem e divergem no fluir que se refaz” (SCHULER, 2007, p. 34). É nesse sentido que traduzir “[...] é manter viva a tradição, é impedir que o rio se corte em poços, que estagne, que morra” (SCHULER, 2007, p. 34).

Como o “[...] discurso em curso requer a tradução” (SCHULER, 2007, p. 34), então “[...] traduzir não é aprisionar, traduzir é abrir o trânsito” (SCHULER, 2007, p. 243), pois toda tradição que vive quer ser alimento, ela se atualiza em novas traduções, por novos cursos, por caminhos inéditos que se abrem tanto nas *florestas de símbolos* quanto nas de concreto, pois onde quer que haja fome há o esforço de semear o devido alimento com mãos ágeis e a utopia da saciedade, pois, como escreveu Heráclito, “[...] até o mingau mixa se não for mexido” (HERÁCLITO apud SCHULER, 2007, p. 192).

POSFÁCIO

Ensaio: “O que é a Arte”. Começar dizendo o que é arte, o belo, etc.

De repente, meio do ensaio, exclamar: “não estou satisfeito com o que pensei. Vou começar outra vez”. E então ir dizendo justamente o contrário do que afirmara de primeiro. Fim do ensaio: “Eis o que é a arte. Mas não estou muito satisfeito ainda com o que pensei. O melhor (sic) será tentar uma terceira redação: A arte...”. Acabar assim.

Mário de Andrade

O *koan* a seguir, escrito, ou reescrito, por Wilson Bueno, resume numa metáfora o argumento deste texto. Segundo W. Bueno, “[...] *koans* são microestórias búdicas, antiparábolas nas quais, através de esquivas ‘lições’ iluminantes, o Zen se faz. Feito um jarro que, ao se espatifar no chão, ainda assim é um jarro inteiro desenhado no ar”. Esse *koan* foi escrito em solidariedade aos monges que lutam contra o regime ditatorial de Myanmar. A comparação entre esse *koan* e meu texto também remete ao contexto em que o escrevi, ou seja, em solidariedade aos que vivem todos esses regimes tão monolíticos, seja os econômicos, políticos, culturais, sexuais, raciais, de origem, de imagem...

O diamante azul

O jovem monge procura por todo o Tibet uma estátua do Buda que, sendo oca, abriga dentro um diamante azul. Menos por seu valor comercial do que, claro, pelo que possa representar de inédita e absoluta descoberta mística, o jovem monge decide se dedicar a esta busca quase como um projeto de vida.

Guarda consigo a certeza de que, encontrando o diamante azul no interior do Buda, terá encontrado junto a resposta a todas as suas indagações, a serenidade no fundo do poço de toda angústia, um sol que seja na furiosa tormenta.

Muitos anos se passam até o dia em que o jovem monge, não mais tão jovem assim, topa com o velhíssimo Nguyo Ling, poeta viajero, Mestre de haikai e zen, que, por sua vez, também procura o Buda oco com o diamante azul.

– Há quanto tempo o jovem procura pela “resposta”?

– Há uns vinte anos, se não erro o tempo das nevascas quando não sabemos se dia ou noite e nos enganamos na contagem das horas.

– Pois eu, meu filho, procuro o Buda oco com o diamante azul há mais de meio século evitando sempre as montanhas geladas de nosso país, pois poderia perder nelas a contagem das horas...

– E o que tem isso com encontrar ou não encontrar o Buda? – pergunta o discípulo.

– Tem que o Buda oco com o diamante azul só se revelará a quem a busca, de modo surpreso e repentino – responde o Mestre.

– Então, nesse caso, melhor esquecer as horas...

– Não, meu jovem, não. Quem esquece as horas, e não sabe se dia ou noite, nunca será surpreendido...

– Não entendo. Não é justamente o contrário?

– A surpresa é irmã siamesa da rotina. Sem a viagem comum dos dias, nunca jamais o de repente, o súbito e o inaudito. Só quem se dedica a viver o prosaico estará sempre descobrindo o sublime.

– E então por que o Mestre não encontrou, até agora, o Buda oco com o diamante azul?

– Ora, ora, meu jovem... Então você não sabe que o Buda oco com o diamante azul nunca existiu?¹⁴⁶

¹⁴⁶ Publicado em 20/11/2007. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2930,1.shl>>.

Referências

ABDALA, Victor. Cresce número de indígenas que vive em cidades brasileiras. *Portal Brasil*, 24 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2010/03/24/numero-de-indigenas-vivendo-em-cidades-e-cada-vez-maior-no-brasil>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

ABÉLÈS, Marc. La Mise en Représentation du Politique. In: ABÉLÈS, Marc; JEUDY, Henri-Pierre (Org.). *Anthropologie du Politique*. Paris: Armand Colin, 1997. p. 247-271.

_____; JEUDY, Henri-Pierre. Introduction. In: ABÉLÈS, Marc; JEUDY, Henri-Pierre (Org.). *Anthropologie du Politique*. Paris: Armand Colin, 1997. p. 5-24.

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p. 9-21.

ALBUQUERQUE, Durval M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE, Marcos A. S. *Destreza e sensibilidade: os vários sujeitos da Jurema (as práticas rituais e os diversos usos de um enteógeno nordestino)*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2002.

_____. O ToréCoco (o forjar lúdico dos índios Kapinawá da Mina Grande-PE). In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005a.

_____. *O ToréCoco (a construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá da Mina Grande-PE)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005b.

_____. Os Pankararu e o associativismo indígena na cidade de São Paulo. *Revista Tellus*, Campo Grande, MS, ano 9, n. 16, p. 229-235, jan./jun. 2009.

ALBUQUERQUE, Ulysses Paulino de. A Jurema nas práticas dos descendentes culturais do africano no Brasil. In: MOTA, Clarice N. da; ALBUQUERQUE, Ulysses P. de (Org.). *As muitas faces da Jurema: de espécie botânica à divindade afro-indígena*. Recife: Bagaço, 2002.

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

- AMOROSO, Marta. Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939): Modernismo e Antropologia. In: SÃO PAULO. *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- ANDRADE, Mário de. A situação etnográfica no Brasil. *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 1936.
- APGAUA, Renata. Rastros do outro: notas sobre um mal-entendido. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- ARRUTI, José Maurício P. A. *O reencantamento do mundo*: trama histórica e arranjos territoriais Pankararu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- _____. A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. In: OLIVEIRA, João Pacheco de. *A viagem de volta*: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- ATHIAS, Renato. *A Coleção Etnográfica Carlos Estevão*. 2007a. Disponível em: <http://renatoathias.blogspot.com/2007_03_01_archive.html#7666490115946728214>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- _____. Saúde, participação e faccionalismo entre os Pankararu. In: ATHIAS, Renato (Org.). *Povos indígenas de Pernambuco, identidade, diversidade e conflito*. Recife: Ed. UFPE, 2007b.
- _____. (Org.). *Povos indígenas de Pernambuco, identidade, diversidade e conflito*. Recife: Ed. UFPE, 2007c.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).
- BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- BAINES, Stephen G. *As chamadas “aldeias urbanas” ou índios na cidade*. 2004. Disponível em: <<http://www.ipol.org.br/imprimir.php?cod=212>>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. El problema de los géneros discursivos. In: _____. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1995. p. 248-293.
- BANTON, Michael. Etnogênese. In: _____. *A ideia de raça*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1979.
- BARBOSA, Wallace de Deus. O Toré (e o Praiá) entre os Kambiwá e os Pipipã: performances, improvisações e disputas culturais. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005.

BARBOSA, Wallace de Deus. *Pedra do Encanto: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; LACED, 2003.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGRAT, Philippe e Streiff-Jenart. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

_____. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Organização de Tomke Lask. Tradução de Jonh C. Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

_____. Problems of Conceptualizing Cultural Pluralism, with Illustrations from Somar, Oman. In: MAYBURY-LEWIS, David (Ed.). *The Prospects for Plural Society*. Washington, D.C.: The American Ethnological Society, 1984.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto: Bernard J. Siegel, v. 19, 1990.

_____. *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. New York: Cambridge University Press, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Sociologia da arte IV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 15-47.

_____. The Task of the Translator. In: _____. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1988. p. 69-82.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BISPO, Antonio Alexandre. *Martin Braunwieser: contribuição ao estudo da influência austríaca e alemã na música do Brasil no século XX*. Alemanha, Köln: Consotio 15 Internationalis Musicae Sacrae; Institut für Hymnologische und Musikethnologische Studien, 1991. 329 p.il. (Musices Aptatio: Liber Annuaris).

_____. Aproveitamento de motivos indígenas na Educação Musical. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, n. 22, 1993. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM22-06.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

BOURDIEU, Pierre. Campo de poder, campo intelectual e *habitus* de classe. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 183-202.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BUENO, Wilson. *O diamante azul*. 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2930,1.shl>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

BUREMA, Danúbia. Índios reclamam do abandono até em aldeia urbana. *Home Page Campo Grande News*, 5 nov. 2009.

CALDEIRA, Vanessa. Afinal, o que é ser índio? *Revista Brasil Indígena*, Brasília: Fundação Nacional do Índio, ano III, n. 3, jul./ago./set. 2008.

CAMERON, Deborah. *Verbal Hygiene*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006a.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: Ed. USP, 2006b.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo: diário e correspondências à família*. 511 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993. 221 p.il.

_____. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 467 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARLINI, Álvaro. Maestro Martin Braunwieser. *D.O.Leitura*, v. 10, n. 110, p. 11-12, 1991.

_____. *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tikuna no Alto Solimões*. São Paulo: Difel, 1964.

CARLINI, Álvaro L. R. S.; LEITE, Egle Alonso. *Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga Centro Cultural São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. 143 p.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Introdução. In: _____. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP; Companhia das Letras; SEC Municipal de Cultura, 1992. p. 9-24.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankararu (toantes, toré, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu)*. Dissertação

(Mestrado em Antropologia Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

CARVALHO, Maria Rosário de. De índios “misturados” a índios “regimados”. In: REUNIÃO DA ABA, 19, *Anais...* 1994, Niterói.

CARVALHO, Priscila D. de. *Índios a cidade*. 2007. Disponível em: <http://www.webbrasilindigena.org/?page_id=177>. Acesso em: 19 jan. 2011.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. *Exotismo e folclorismo na obra de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/Exotismo%20e%20Folclorismo%20na%20obra%20de%20Arthur%20Napoleao.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.). *Whiting Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 1-26.

_____. Museums as Contact Zones. In: _____. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. p. 188-219.

_____. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998a.

_____. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998b.

COHEN, Abner. Introduction: The Lesson of Ethnicity. In: _____. *Urban Ethnicity*. London: Tavistock Publications, 1974.

COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Vamos ouvir a voz dos que não têm vez: Relatório das Audiências Públicas sobre a Situação dos Povos Indígenas no Estado de São Paulo*. Publicação do mandato do Deputado Estadual Renato Simões (PT/SP). São Paulo, SP, 2002.

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. *Índios na Cidade de São Paulo*. Organização de Selma Gomes. São Paulo, jun. 2005.

CONKLIN, Beth A. Shamans Versus Pirates in the Amazonian Treasure Chest. *American Anthropologist*, v. 104, n. 4, p. 1050-1061, 2002.

COSSO, Roberto. Alckmin faz ocas em reservas indígenas. *Folha de S.Paulo*, 23 jun. 2002.

COSTA JÚNIOR, Olimpio da. Extintos aldeamentos de Índios em Pernambuco. *Revista do Norte*, Recife, série 3/1, 1942.

CUNHA, Maria Iracy Vieira da. Carlos Estevão de Oliveira: um etnólogo pernambucano. *Revista do Serviço de Ação Cultural da 3 SUER*, Recife: Serviço de Ação Cultural, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth: Century Music*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1989.

DÂMASO, Pe. Alfredo Pinto. *O serviço de proteção aos índios e a Tribu dos Carijós no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Libreto, 1931.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIÁSPORA. *Infopédia*, Porto: Porto Editora, 2003-2011. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$diaspora](http://www.infopedia.pt/$diaspora)>. Acesso em: 20 jan. 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EDITORIAL. *Brasil de Fato*, 8 out. 2009.

FORTES, Meyer; EVANS-PRITCHARD, Edward E. (Ed.). [1940]. *African Political Systems*. London: Oxford University Press, 1970.

FOUCAULT, Michel. [1966] *As palavras e as coisas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

_____. O que é um autor. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GALLAGHER, Joseph T. The Emergence of an African Ethnic Group: The Case of the Ndendeuli. *The International Journal of American Historical Studies*, v. 7, n. 1, 1974.

GASPAR, Lúcia. Mario Melo. *Pesquisa Escolar On-Line*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2009.

- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- _____. *Negara: o estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia Moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.
- _____. *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen & West, 1963.
- GOLDEMBERG, Deborah. A concepção do I Sarau das Poéticas Indígenas por uma antropóloga-escritora. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 42-60, jan./jun. 2009.
- _____. Literatura indígena contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das Poéticas Indígenas. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 117-148, jan./jun. 2010.
- GOLDSTEIN, Melvyn C. Ethnogenesis and Resource Competition among Tibetan Refugees in South India. In: DESPRES, Leo (Ed.). *Ethnicity and Resource Competition in Plural Societies*. Paris: Mouton Publishers, 1975.
- GONÇALVES, José R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN, 2002.
- GRAÇA GRAÚNA. *Canto mestizo*. Maricá/RJ: Blocos Editora, 1999. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/nem-mais-nem-menos>>. Acesso em: 19 jan. 2009.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de A. As múltiplas incertezas do Toré. In: _____. (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005.
- _____. *Caracterização inicial dos estudos culturais para reunião como professores do Centro de Humanidades*. Paraíba: Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, 2002.
- _____. *Estratégias de mobilização cultural indígena no Nordeste*. Projeto de Pesquisa – Departamento de Sociologia e Antropologia, Universidade Federal de Campina Grande, 2001c.
- _____. *Os índios do descobrimento: tradição e turismo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001a.
- _____. *Regime de índio e faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-

Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

_____. The Contingency of Authenticity Intercultural Experiences in Indigenous Villages of Eastern and Northeastern Brazil. *Vibrant*, v. 6, n. 2, 2009.

_____. Turismo, cultura e identidade étnica. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 24. *Anais...* 2001b, Olinda, PE.

GRUPO DE TRABALHO DA DIVERSIDADE LINGÜÍSTICA DO BRASIL (2007). *Glotocídio*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/12/grupo-de-trabalho-da-diversidade-linguistica-do-brasil-relatorio.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, Genuine or Spurious. *Journal of American Folklore*, v. 97, n. 385, 1984.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RAGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOHENTHAL Jr., William D. As tribos indígenas do médio e baixo São Francisco. *Revista do Museu Paulista*, v. XII, p. 37-71, 1960a. Nova Série.

_____. The General Characteristics of Indian Cultures in the Rio São Francisco valley. *Revista do Museu Paulista*, v. XII, p. 73-86, 1960b. Nova Série.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sinopse preliminar do censo demográfico*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. 450 p.

JONES, Alden. This is not a Cruise. *The Smart Set*, 2007. Disponível em: <<http://www.thesmartset.com/print/article/article08060708.aspx>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Tradução de Mirtes Frange de O. Pinheiros. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002a.

_____. Nomes e partes: as categorias antropológicas na África do Sul. In: L'ESTOILE, Benoit de; NEIBURG, Federico; SIGAUD, Lygia (Org.). *Antropologia, impérios e Estados nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002b.

LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas em antropologia. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

_____. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: COLÓQUIO ANTROPOLOGIAS EM PERFORMANCE, 2009, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2009.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

L'ESTOILE, Benoit de. Ciência do homem e “dominação racional”: saber etnológico e política indígena na África colonial francesa. In: L'ESTOILE, Benoit de; NEIBURG, Federico; SIGAUD, Lygia (Org.). *Antropologia, impérios e Estados nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIEBGOTT, Roberto. Entrevista ao jornal *Correio do Povo*, 9 nov. 2005. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_entrevistas&Itemid=29&task=entrevista&id=22850>. Acesso em: 19 jan. 2011.

LIMA, Oswaldo Gonçalves de. Observações sobre o “vinho da Jurema” utilizado pelos índios Pankararu de Tacuratú (PE). *Arquivos do Instituto de Pesquisas Agrônomas*, Recife, PE, 4, p. 46-80, 1946.

LINNEKI, Jocelyn. S. Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity. *American Ethnologist*, v. 10, n. 2, 1983.

LOPES, Rafael da Cara Cunha. Cura e tratamento: o Programa Saúde da Família e a incorporação das práticas de cura dos Pankararu em São Paulo. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA MERCOSUL, 8. *Anais...* 2009, Bueno Aires.

LOPES DA SILVA, Araci. Educação para a tolerância e povos indígenas no Brasil. In: GRUPIONI, Luis Donizete Benzi; BOELITZ, Vidal Lux; FISCHMANN, Roseli. *Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LOPES DA SILVA, Araci; GRUPIONI, Luis Donizete Benzi (Org.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

LUCIANO, Gersm dos Santos. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/ Museu Nacional, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introductory Essay: The Anthropology of Changing African Cultures. In: MAIR, Lucy (Ed.). *Methods of Study of Cultural Contact in Africa*: International Institute of African Languages and Culture (Memorandum XV). London: Oxford University Press, 1938.

MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, n. 34, 1991.

_____. Multi-Situated Ethnography. In: _____. *Ethnography through Thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MATTA, Priscila. *Dois elos da mesma corrente: uma etnografia da Corrida do Umbu e da Penitência entre os Pankararu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. *Índios Pankararu da comunidade Real Parque de São Paulo-SP*. CD produzido por Alfredo Bello para a série BPF Brasil Passado e Futuro, selo Mundo Melhor. São Paulo, SP, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MEDEIROS, Marcelo. [Sem título]. *Revista do Terceiro Setor*, 13 ago. 2004. Disponível em: <<http://rets.rits.org.br>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

MELO, William Agel de. Apresentação. In: GARCIA LORCA, Federico. *Antologia Poética*. Tradução e organização de William Agel de Melo. Porto Alegre: L&PM, 2005.

MENDONÇA, Caroline F. L. *Os índios da Serra do Arapuaá: identidade, território e conflito no sertão de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

MENEZES, Hildebrando de. Os Praiás de Tacaratú. *Revista do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano*, Recife, 33, p. 45-48, 1935.

MOTA, Clarice Novaes da. Performance e significações do Toré: o caso dos Xocó e Kariri-Xocó. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005.

_____. Ser indígena no Brasil contemporâneo: novos rumos para um velho dilema. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. 4, 2008.

MENEZES, Hildebrando de; BARROS, José F. P. O Complexo da Jurema: representações e drama social negro-indígena. In: MOTA, Clarice Novaes da; ALBUQUERQUE, Ulysses Paulino de (Org.). *As muitas faces da jurema: de espécie botânica à divindade afro-indígena*. Recife: Bagaço, 2002.

MOTTA, Antonio. A África fantasma de Michel Leiris. In: GROSSI, Miriam; CAVIGNAC, Julie; MOTTA, Antonio (Org.). *Antropologia francesa no séc. XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2006.

NAKASHIMA, Edson. *Reatando as pontas da rama: a inserção dos alunos da etnia indígena Pankararu em uma escola pública na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Marco T. de S. *A Jurema: das ramas até o tronco*. Salvador, BA, [s./d.]. Ensaio sobre algumas categorias de classificação religiosa.

_____. *O tronco da jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do Nordeste (o caso Kiriri)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

NICOLETTI, André. Projeto dá bolsa para índio fazer faculdade. *Folha de S.Paulo*, 1º dez. 2002.

NIEZEN, Ronald. *The Origins of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*. Berkeley: University of California Press, 2003.

NOVAIS, Adriana; BARRETO, Jailde. *Pankararu: das margens do Rio São Francisco às margens do Rio Pinheiros*. Monografia (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo) – Universidade de Mogi das Cruzes, 2003. Projeto Voo Solo. 1. ed.

NOVAIS, Sylvia Caiuby. Apresentação: Imagens de índios – signos da alteridade. *Cadernos de Antropologia e Imagem, A Imagem do Índio no Brasil*, v. 12, n. 1, 2001.

OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. Projeto HO, 1972. Datilografado.

OLIVEIRA, Carlos Estevão. O ossuário da “gruta do padre” em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v. 38, 1943.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Ensaio em antropologia histórica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999a.

_____. *O nosso governo: os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

_____. Os Caxixó do Capão do Zezinho: uma comunidade indígena distante das imagens da primitividade e do índio genérico. In: SANTOS, Ana Flávia M.; OLIVEIRA, João P. de. *Reconhecimento étnico em exame: dois estudos sobre os Caxixó*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; JACED, 2003.

_____. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: OLIVEIRA, João Pacheco de. *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999b.

OTAVIO, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; IEB-USP, 2006.

PADILHA, Bruno. *Organização comunitária em rede: um estudo do processo de integração e fortalecimento associativo da favela do Real Parque*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PALITOT, Estevão Martins. *Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.

Pankararu, Dimas Joaquim do Nascimento. *Índios Pankararu de São Paulo (símbolos da resistência Nacional)*. mar. 2005. Correspondência eletrônica.

Pankararu. *Estatuto da Associação Indígena SOS Comunidade Indígena Pankararu*. 1994.

PEIXOTO, Fernanda Areas. O nativo e o narrativo: os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michael Leiris. In: GROSSI, Miriam; CAVIGNAC, Julie; e MOTTA, Antonio (Org.). *Antropologia francesa no séc. XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2006.

PETI. *Atlas das Terras Indígenas do Nordeste*. Rio de Janeiro: PETI/PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 1993.

PIGNATARI, Décio. Tridução. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATIRI, Décio; CAMPOS, Haroldo (Org.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 81-107.

PINTO, Estevão. Alguns aspectos da cultura artística dos Pankarús de Tacaratu. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, 1938.

_____. [1953]. As máscaras-de-dança dos Pankararu de Tacaratu (remanescentes indígenas dos sertões de Pernambuco). *Nordeste Indígena – Revista do Serviço de Ação Cultural da 3ª SUEP*, Recife: Fundação Nacional do Índio – FUNAI, 1991.

_____. Dados históricos e etnológicos sobre os Pankararu de Tacaratu. In: _____. *Muxarabis e balcões e outros ensaios*. São Paulo: Nacional, 1958. p. 33-58.

POMPA, Cristina. *Religião como tradução: missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial*. Bauru, SP: EDUSP, 2003.

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola*. Campinas: Mercado das Letras, 1997.

PREZIA, Benedito. *Indígenas em São Paulo: ontem e hoje – Subsídios didáticos para o Ensino Fundamental*. São Paulo: Paulinas, 2001.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano; revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

PUGA. *Exotismo*. 2010. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/exotismo.htm>>. Acesso em: 10 out. 2010.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. [1935-1940]. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Lisboa: Edições 70, [s./d.].

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. Londres: Routledge, 2000. p. 92-102/p. 333-343. (verbetes: culture e society) respectivamente.

REDE GLOBO. SPTV. *Moradores do Real Parque ganham posto de saúde*. 1º jun. 2009. Disponível em: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1047103-7823-MORADORES+DO+REAL+PARQUE+GANHAM+POSTO+DE+SAUDE,00.html>>. Acesso em: 19 maio 2009.

RIAL, Carmen; GÓDIO, Matias. Visualizando a antropologia: estética e autoconsciência cinemática. In: CARDOSO, Vânia Zikán (Org.). *Diálogos transversais em Antropologia*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

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

SAMPAIO, Rafael. Índios urbanos enfrentam desemprego na periferia de SP. *Agência Carta Maior*, 7 jun. 2005.

SAMPAIO SILVA, Orlando. A última dimensão dos Pankararu de Itaparica, Pernambuco. *Anais do Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina*, 10/11, p. 101-123, 1978.

SANDRONI, Carlos; VILAR, Gustavo; ACSELRAD, Maria. Torés Pankararu ontem e hoje. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005.

SANTO André traça perfil dos 880 índios que vivem na cidade. *Diário do Grande ABC*, 24 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.elianepotiguara.org.br/noticia44.html>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

SANTOS, Ana Flávia M. dos. A história “tá é ali”: sítios arqueológicos e etnicidade. In: SANTOS, Ana Flávia M. dos.; OLIVEIRA, João P. de. (Org.). *Reconhecimento étnico em exame: dois estudos sobre os Caxixó*. Rio de Janeiro: Contra Capa; JACED, 2003.

SAPIR, Edward. Cultura “autêntica” e “espúria”. In: PIERSON, Donald. *Estudos de organização social: leituras de Sociologia e Antropologia Social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970. Tomo II.

- SCHULER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SERRA, Joaquim Mateus Paulo. *Alienação*. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2008. Coleção: Artigos LUSOSOFIA.
- SHIMABUKURO, Elizabete et al. Introdução. In: SÃO PAULO. *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 73-102.
- SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de Sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SIQUEIRA, Sávio. O desenvolvimento da consciência cultural crítica como forma de combate à suposta alienação do professor brasileiro de inglês. *Revista Inventário*, 4. ed., jul. 2005. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/04/04ssiqueira.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- SOARES, Lélia Gontijo. 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, Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995. 335 p.
- STEIL, Carlos A. Antropologia do turismo: comunidade e desterritorialização. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 24, *Anais...* 2001, Olinda, PE.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- TRINCHERO, Héctor Hugo. *Aromas de lo exótico (retornos del objeto): para una crítica del objeto antropológico y sus modos de reproducción*. Buenos Aires: Sb, 2007.
- TURNER, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1974.
- VALLE, Carlos Guilherme Otaviano do. Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 1999. p. 279-337.
- _____. Identidade em Caucaia: etnografia e vicissitudes de uma perícia antropológica. *Revista Antropológicas*, v. 14, n. 1/2, p. 235-262, 2003.

VALLE, Carlos Guilherme Otaviano do. *Os Tremembé, grupo étnico indígena do Ceará*. Laudo antropológico solicitado pela Coordenadoria de Defesa dos Direitos e Interesses das Populações Indígenas, Procuradoria Geral da República, Ministério Público da União, 1992.

_____. *Terra, tradição, e etnicidade: um estudo dos Tremembé do Ceará*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

_____. Torém/Toré: tradições e invenção do quadro de multiplicidade étnica no Ceará contemporâneo. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de A. (Org.). *Toré: regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana (FUNDAJ), 2005.

VANDEZANDE, René. Catimbó: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica. Dissertação (Mestrado em Solciologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1975.

VIANA, Nildo. Educação, linguagem e preconceito linguístico. *Plurais*, v. 1, n. 1, jul./dez. 2004.

WHITMAN, Walt. [1855]. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WOLF, Eric R. Encarando o poder: velhos *insights*, novas questões. In: FEELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, Gustavo L. (Org.). *Antropologia e poder: contribuições de Eric Wolf*. Brasília: Ed. UnB, 2003.

_____. Introduction. In: _____. *Europe and the People without History*. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 1982.

_____. Inventing Society. *American Ethnologist*, v. 15, n. 4, 1988.

WOODWARD, H. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 7-72.

ZI, Lao. *Dao de Jing*. Organização e tradução de Mário B. Sproviero. São Paulo: Hedra, 2007.

Este livro foi editorado com as fontes
Minion Pro e Roboto Slab. Publicado *on-line*
em: editora.ufsc.br/estante-aberta

A Coleção Brasil Plural tem como objetivo dar visibilidade às pesquisas realizadas pelo Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural (INCT/CNPq). Busca retratar as diferentes realidades brasileiras em toda a sua complexidade e contribuir para a elaboração de políticas sociais que levem em consideração as perspectivas das populações e comunidades estudadas. Além disso, visa formar pesquisadores e profissionais que atuem com essas populações.



Instituto Nacional de Pesquisa
BRASIL PLURAL

MCTI

Ministério da Ciência,
Tecnologia e Inovação



CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



CAPES



UFSC



FAPESC
Fundação de Amparo à Pesquisa e
Inovação do Estado de Santa Catarina



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa e
Inovação do Estado do Mato Grosso do Sul



9 786558 050322