

A ARTE DE AMATIWANÃ TRUMAI: MITO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA INDÍGENA

Dra. Larissa Lacerda Menendez¹
Dra. Isabel Teresa Cristina Taukane²

Resumo: Este artigo aborda as artes indígenas como modo de resistência dos povos originários, compreendendo-as como lugares de memória que se relacionam aos mitos, rituais, em contraponto com a história oficial que invisibiliza estas populações e suas expressões culturais. Para demonstrar a relação das artes indígenas com a memória e resistência, apresentamos a obra “Yamurikumã” do artista Amatiwanã Trumai e sua relação com a tradição e memória coletiva. A partir de análise bibliográfica e de acervo virtual, o artigo expõe as narrativas de três mitos sob a perspectiva dos povos Trumai, Kurâ-Bakairi e Kamaiurá. Os mitos sobre a origem das mulheres, roubo das flautas sagradas e ritual feminino do “Yamurikumã” são importantes para compreender a dimensão simbólica da pintura homônima do artista, que retrata um ritual em que as mulheres retomam o poder da aldeia e invertem as relações de gênero. Constatou-se que a obra do artista extrapola a dimensão da expressão individual e abrange um legado de tradições culturais acerca da mitologia, arte e memória coletiva indígena.

Palavras-chave: Artes indígenas; Amatiwanã Trumai; Mitologia.

The Art of Amatiwanã Trumai: Myth, Memory and Indigenous Resistance

Abstract: This paper approaches indigenous arts as a way of resistance of native peoples, understanding them as places of memory that relate to myths, rituals, in contrast to the official history that makes these populations and their cultural expressions invisible. To demonstrate the relationship of indigenous arts with memory and resistance, we present the work “Yamurikumã” by artist Amatiwanã Trumai and its relationship with tradition and collective memory. Based on a bibliographic analysis and a virtual collection, the article exposes the narratives of three myths from the perspective of the Trumai, Kurâ-Bakairi and Kamaiurá peoples. The myths about the origin of women, the theft of sacred flutes and the feminine ritual of the “Yamurikumã” are important to understand the symbolic dimension of the artist’s homonymous painting, which portrays a ritual in which women retake the power of the village and invert the relations of gender. It appears that the artist’s work goes beyond the dimension of individual expression and encompasses a legacy of cultural traditions about indigenous mythology, art and collective memory.

Keywords: Indigenous Arts, Amatiwanã Trumai, Mythology.

¹ Universidade Federal do Maranhão (larissa.lacerda@ufma.br)

² Escola Estadual Adão (isataukane@gmail.com)

INTRODUÇÃO

No trágico capítulo sobre a colonização da América pouco se fala do genocídio e etnocídio praticado contra os povos originários. Ao contrário da história real, a ideologia nacional predominante a respeito da história indígena e sua relação com o colonizador europeu ocorreu de um modo pacífico, mediado pela bondade da Igreja Católica Apostólica Romana e ações do catecismo jesuíta, que visava salvar as almas indígenas de sua condição de inferioridade. Porém, a realidade das missões foi marcada pelo extermínio em massa das populações, a partir da contaminação por doenças trazidas do continente europeu.

Missões com cerca de 12 mil almas viram-se, em pouco tempo, reduzidas a mil. Nessa situação desesperadora é que ocorrem as epidemias de varíola, de 1562 a 1563, que não atinge os portugueses, mas em três meses mata mais de 30 mil indígenas e negros. Surge uma nova epidemia na qual morreu mais de um quarto da população indígena sobrevivente. As aldeias, cheia de mortos insepultos, de gente faminta e desesperada, foram abandonadas por muitos, que se entregavam aos brancos como escravos, em troca de um punhado de farinha.” (Ribeiro, 1996, p.93).

A diminuição demográfica das populações indígenas ocorreu de modo rápido e aqueles que não morriam em decorrência das epidemias eram escravizados, pois custavam uma quinta parte de um negro importado. Segundo Ribeiro (1996, p.100) o índio cativo se converteu em escravo dos pobres, numa sociedade em que os europeus deixaram de fazer qualquer trabalho manual. Toda tarefa cansativa, fora do eito privilegiado da economia de exportação, que cabia aos negros, recaía sobre os índios.

O ocultamento da violência contra as populações indígenas ocorreu desde os primórdios da colonização. Enquanto diversas nações eram exterminadas paulatinamente, a Europa mostrava seu plano de catequização para salvar a alma daqueles povos. Entretanto, o modo de vida destas populações, seu modo de ocupação territorial, sempre se caracterizou como um entrave aos objetivos de exploração econômica das nações colonizadoras europeias, da época à atualidade.

Sobre a violência contra os povos indígenas no Brasil, na época da colonização e em épocas posteriores, encontramos no site do Instituto Socioambiental (2001) o relato de diversos casos comprovados e denunciados

de práticas contrárias a vida dos povos indígenas, como esta praticada pelo próprio Serviço de Proteção aos Índios - SPI:

Davis, antropólogo americano, no livro *Vítimas do Milagre - O desenvolvimento e os índios no Brasil* (Zahar Editores, 1978), também cita informações do relatório: "(...) continham provas que confirmavam as denúncias de que agentes do SPI e latifundiários haviam usado armas biológicas e convencionais para exterminar tribos indígenas. Indicavam a introdução deliberada de varíola, gripe, tuberculose e sarampo entre tribos da região do Mato Grosso, entre 1957 e 1963 (ISA, 2001).

Os arquivos do Ministério do Interior sugeriam ter havido a introdução consciente de tuberculose entre povos do Norte da Bacia Amazônica, entre 1964 e 1965. Wallace ALLACE *apud* ISA (2001) relata que no povoado de Pedreira, no Rio Negro, roupas usadas por portadores de varíola foram entregues aos indígenas, causando a morte de aproximadamente cinco comunidades.

O Serviço de Proteção aos Índios foi uma instituição criada pelo Decreto nº 8.072, de 20 de Junho de 1910, denunciado por práticas de extermínio de diversas comunidades. De acordo com Capazzoli *apud* ISA (2001) tornaram-se públicos não só casos de corrupção no SPI como também massacres de comunidades inteiras usando dinamite, metralhadoras e envenenamento por açúcar misturado com arsênico.

No conhecido “Massacre do paralelo 11” que exterminou 3500 indígenas cinta-larga, em 1960, com requintes de crueldade, foram distribuídos brinquedos contaminados por vírus da gripe, sarampo e varíola às crianças, , para além do relato de estupro e mutilação de uma garota, segundo depoimento de Pereira *apud* IHU (2017):

[...] Após metralhar toda tribo havia sobrado somente uma jovem menina e uma criança que chorava abraçada à menina no centro da aldeia. Os matadores pedem pela vida da menina alegando que pode ser usada para prostituição. Chico atravessou a cabeça da criança com um tiro, ele parecia descontrolado, ficamos muito assustados. Ele amarrou a garota índia de cabeça para baixo numa árvore, as pernas separadas, e a rasgou ao meio com o facão. Quase com um único golpe, eu diria. A aldeia parecia um matadouro. Ele se acalmou depois de cortar a mulher e nos disse para queimar as cabanas, jogar os corpos no rio. Depois disso, pegamos nossas coisas e retomamos o caminho de volta, tomando

cuidado para esconder nossas pegadas. Mal sabia que um dia a pegada a ser apagada seria ele... [...].

Percebemos deste modo que a violência contra as populações indígenas na América Latina não apenas resultou no extermínio de milhares de indivíduos, mas foi ocultado por ideologias construídas a serviço dos interesses econômicos.

Pollak (1989, p. 4) afirma que as memórias subterrâneas das culturas minoritárias e dominadas se opõem a “memória oficial” relacionada à memória nacional. Segundo o autor:

Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível, afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes.

O aparato midiático, a escolarização que oculta a verdadeira história do Brasil, forma no imaginário social a ideia de que os povos se encontram em situação de privação material por uma condição primitiva e de incapacidade de prover a própria existência. Ainda hoje os estados nacionais seguem exterminando tais populações, criando aparatos ideológicos que mascaram as atrocidades cometidas.

E é notável que embora haja 305 etnias diferentes no Brasil (FUNAI, 2017), a identidade dos povos está marcada por um lugar fixado no imaginário nacional que é fundamental para a construção do estado-nação Brasil: a de que as populações indígenas foram extintas e que seus remanescentes representam grupos pré-históricos, isolados e apartados da consolidação de todo o resto.

O racismo epistemológico em relação aos conhecimentos não ocidentais/europeus também se evidencia quando os programas curriculares das instituições de ensino tomam como referência autores europeus. O conhecimento tradicional indígena e a oralidade foram sempre classificados pela literatura normativa como signos de inferioridade cultural.

Nas instituições escolares, a Lei 11645-08 implementou a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena, sobretudo nas disciplinas de Artes, História e Literatura.

Entretanto, sabe-se que a maior parte dos professores de rede básica pública não possui formação adequada para desenvolver a questão indígena em sala de aula. Geralmente, as iniciativas, sem base conceitual e metodológica para abordar o assunto, resultam em reforçar estereótipos ao invés de esclarecê-los.

Percebemos ainda que, de modo geral, a questão indígena é abordada de maneira genérica, os professores não aprofundam na diversidade dos povos indígenas e na especificidade de determinados grupos. Outro fato a salientar é que, embora existam professores que proponham outras abordagens, eles devem lidar com estereótipos que os alunos construíram ao longo da trajetória escolar. Tal aspecto ficou evidente em uma aula que observamos [...] (RUSSO e PALADINO, 2016, p. 903).

Um exemplo disso é que os símbolos culturais de diversas etnias, como músicas, pinturas corporais, são misturados e reproduzidos no cotidiano escolar, sem que seu contexto simbólico e social seja identificado: se produz uma identidade indígena genérica, que não existe e que em nada contribui para o conhecimento da realidade dessas culturas.

Assim, a resistência das populações indígenas contra esta visão distorcida da realidade acontece por meio de diversas lutas políticas. No espaço da cultura, as artes indígenas têm tido reconhecimento por grandes instituições culturais do Brasil e do exterior, já que tais exposições apresentam relação direta com o conhecimento tradicional e memória de seus povos.

As artes indígenas são diversificadas em diversas linguagens, poéticas, tanto coletivas como individuais e expressam a memória coletiva de grupos sociais. Segundo Halbwachs (2017, p. 102):

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém o passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição não ultrapassa os limites desse grupo [...].

Cestaria, cerâmica, pintura, tecelagem, são algumas das múltiplas modalidades de linguagens da expressão dos artistas indígenas. Embora estas expressões sejam objetos de investigação da Antropologia e Etnologia desde o século XIX e que outros países - como a Austrália - o mercado das artes

indígenas seja estabelecido e esteja fora dos museus etnológicos, estas expressões ganham uma visibilidade inédita no Brasil.

Assim, constatou-se nos últimos anos a visibilidade dos artistas indígenas brasileiros como Amati Trumai, Feliciano Lana, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Kaya Agari, Denilson Baniwa, Coletivo de Artistas Humi Kuin, entre outros e sua inserção nos circuitos nacionais e internacionais das Artes Visuais.

O Museu Amazônico implementado em 1989 apoiou e contribuiu para a difusão da obra de Feliciano Lana, assim como o Museu da Amazônia criado em 2009, ambos localizados na cidade de Manaus. Em 2014 a exposição itinerante “MIRA - artes contemporâneas dos povos indígenas” (organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais) percorreu a Bolívia, Equador, Peru e Brasil, expondo trabalhos de diversos artistas indígenas, entre eles, de Kaya Agari. Em 2018 o Itaú Cultural realizou a exposição “Una Shubu Hiwea - Livro Escola Viva do Povo Humi Kui do Rio Jordão”, na cidade de São Paulo, assinada pelo coletivo Humi-Kuin.

Artistas como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano foram indicados e premiados com Prêmio PIPA, que realiza edições anuais. O Festival Circuito Urbano de Arte - CURA, em 2020 exibiu obras de Daiara Tukano e Jaider Esbell, que foram selecionados para participar da próxima Bienal de São Paulo.

Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição “Véxoa: nós sabemos” cuja proposta curatorial se definiu como uma exposição de arte contemporânea brasileira abrangendo 24 artistas ou coletivos de origem indígena.

O festival online REC-TYTY de artes indígenas apresenta trabalhos de diversos artistas, a plataforma Visual Virtual MT traz o registro de obras de Amati Trumai, cuja produção é investigada por pesquisadores brasileiros e pelo Museu Quai Branly de Paris; e o Museu Britânico de Londres apresenta trabalhos de Feliciano Lana (artista indígena falecido em 2020), em uma proposta curatorial de uma plataforma digital de produções da América Latina (sobretudo da Amazônia indígena), que não são usualmente representadas em museus.

Estas são apenas algumas iniciativas nacionais e internacionais que mostram a inserção das produções indígenas em circuitos de Artes Visuais e museus.

AMATIWANÃ TRUMAI

A obra de Amatiwanã Trumai foi objeto de investigação da tese de Solange Padilha (2001) e outros pesquisadores. Seu trabalho foi estimulado pelos irmãos Villas-Boas e desenvolvido até o final de sua vida, no ano de 2017. O trabalho de Amati foi exposto no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e seu trabalho mostra a cultura dos povos, seus rituais e pinturas corporais, o *site* Visual Virtual MT mostra os trabalhos mais recentes do artista antes de seu falecimento. O artista morava na cidade de Canarana, em Mato Grosso, na companhia de seus netos, esposa e filhos.

Na infância e juventude Amati foi acometido pelo reumatismo que o levou a realizar um tratamento prolongado no Rio de Janeiro, longe de sua aldeia. Filho de cacique, não pode assumir a liderança de seu povo devido às limitações físicas que a doença lhe impôs. A partir deste acontecimento, o artista passou a se dedicar ao desenho e pintura.

O objetivo de seu trabalho era registrar sua própria cultura, pois na década de setenta e oitenta, acreditava-se que as culturas indígenas seriam rapidamente transformadas, o que acarretaria o desaparecimento de seus rituais e outras tradições. Deste modo, a obra do artista é um registro em forma de pinturas da memória coletiva de seu povo de origem que se relaciona com todo o contexto dos povos indígenas do Xingu³.

O artista também tinha como objetivo amenizar as saudades, a distância e o isolamento ao qual estava condicionado devido ao tratamento que realizava. A técnica de óleo sobre tela permitia-lhe também aperfeiçoar sua pintura, pois em virtude do comprometimento de sua motricidade, a demora da secagem da tinta nesta técnica, dava-lhe condições de aperfeiçoar as pinceladas.

3

O trabalho de Amati Trumai é uma obra que evoca a memória não apenas de seu povo, mas de mitos, iconografias que abrangem um vasto número de povos e tradições. A partir da evocação da memória de sua aldeia, espaços, lugares, símbolos marcados na memória individual do artista que são estruturas, pontos de referência que inserem a memória na coletividade.

Segundo Nora (1993, p.21),

[...] os lugares de memória pertencem a dois domínios: que a tornam interessante mas também complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica [...].

Na obra de Amati Trumai, memória e imaginação se revelam em um conjunto de pinturas que revelam o patrimônio material e imaterial de seu povo. A partir de sua memória individual, o artista cria uma obra inédita, original que remete e presentifica danças, cantos, pinturas e tradições.

As pinturas do artista retratam os principais rituais xinguanos, como o a festa do Jawari, marcado pela disputa cerimonial com uso de dardos, flechas e a celebração de luto de um morto (Cf. PADILHA, 2001 p. 125), o Kwarup, entre outros. A obra de Amati traz referências do complexo cultural que abrange a história dos povos como os Trumai, Kamaiurá, Waujá, Yawalapiti, Mehinaku, Aweti, Nahukuá, Apátse, Matipu, Kalapalo, Kuikuro, Suyá, Yudjá, Txukarramae, Ikpeng, Kayabi e Kurâ-Bakairi representantes das famílias linguísticas Aruak, Karib, Tupi e língua isolada (Cf. PADILHA, 2001, p. 2).

Neste artigo analisaremos a pintura “Yamurikumã” (figura 1) que retrata um ritual feminino em que as mulheres retomam o poder a elas atribuídos desde os primórdios da criação. Para analisar a obra, apresentaremos o recorte de três mitos que estabelecem relação direta com os símbolos evocados na pintura de Amati Trumai.

A CRIAÇÃO DAS MULHERES: CORPOS E PINTURAS FEMININAS

As primeiras mulheres criadas segundo a memória Trumai e de outros povos (como Kamaiurá) deu-se a partir da escultura de troncos de árvore, feitas para se casarem com os irmãos onça:

É da rivalidade entre Mavutsinin e Onça que aparecem as primeiras criaturas. Numa versão registrada por Orlando e Cláudio Villas-Boas (1975: 55), um dia Mavutsinin estava andando no mato e a onça ia comê-lo. Ele então promete uma de suas filhas em casamento caso fosse poupado. Onça aceita. Porém, nessa época Mavutsinin não tinha filhas, nem filhos. Cumprindo a promessa, ele inicia seus trabalhos. Na floresta recolhe troncos de madeira, carrega-os para casa e começa a esculpi-los. Depois de muitas tentativas vãs, finalmente consegue talhar nos troncos a forma de oito mulheres. Em seguida sopra, canta, até que elas começam a mexer-se. Elas estão vivas, mas só se tornam verdadeiramente mulheres, depois do casamento [...] (PADILHA, 2001, p. 82).

Da relação destas mulheres com a onça nascem os gêmeos Sol e Lua. Segundo os relatos orais Trumai e Kurâ-Bakairi, a relação entre mito e memória é presentificada nas pinturas corporais femininas, como apresentaremos mais adiante.

Entre os Kurâ-Bakairi, a fabricação do primeiro corpo feminino se deu também a partir de pedaços de madeiras das árvores, esculpidos por Kuamoty (Deus Bakairi), como se fosse um artefato. Conforme informações fornecidas por fonte oral, a mestre em cultura tradicional da etnia, Daircy Cutazega, as pinturas corporais femininas teriam surgido a partir da criação de Kuamoty, que também as pintou para a cerimônia de casamento. Diz ser esse o motivo pelo qual há maior quantidade de pinturas femininas, pois ele teve que ornamentar e vestir de pinturas corporais as cinco primeiras mulheres dessa etnia.

A fim de que possamos entender melhor o contexto da fabricação das primeiras mulheres Kurâ-Bakairi, criadas para se casarem com os irmãos-onça (no tempo em que animais eram gente), que, no idioma da etnia, é *udodo*, precisamos tratar do prefixo “-udo”, que quer dizer “inimigo” ou “estrangeiro”, aquele que não pertence ao povo Kurâ-Bakairi. Desse modo, podemos pensar também que *udodo* poderia se tratar daquele não vinculado à etnia, ou seja, o outro.

Na floresta, Kuamoty iniciou o processo de criação e, depois de várias experimentações com madeiras da região, conseguiu criar as mulheres a partir de árvores. Da variedade de troncos utilizada por Kuamoty, advêm as várias personalidades das mulheres, sendo que nenhuma é igual a outra. E, depois, deu-lhes vida. O criador das cinco primeiras mulheres denominou-as Ihogue, Âpanomagalo, Axumbanalo, Numaiakaniru e Ereiru, bem como deu a elas todos os apetrechos e utensílios domésticos femininos, como a rede, o pilão para socar alimentos, a panela de barro, entre outras coisas manipuladas especificamente por mulheres (TAUKANE, 2013, p. 68).

Feito isso, para cerimônia de casamento, ele as ornou — *inwankudâdyly*, no idioma — com enfeites, brincos e colares e as vestiu com as pinturas corporais. Só então as irmãs seguiram viagem com seus respectivos esposos. É assim que podemos afirmar que a pintura corporal para a etnia relaciona-se com beleza, está ligada à ideia de transformação segundo a qual corpos e objetos são “feitos” por meio da aplicação de grafismos em suas superfícies. As pinturas deixam o indivíduo *iwakuru* (“bonito”), *tywakurém* (“possuidor de beleza”) e funcionam como acabamento, a finalização da arte do objeto/corpo entalhado na madeira.

Lagrou (2013) esclarece que a estética indígena é muito específica porque é produzida a partir de uma relação profunda com a natureza, ao contrário do Ocidente, onde se estabeleceu a ruptura entre homem e natureza. Conforme o autor, a concepção da relação entre corpos e artefatos ameríndios se dá, sobretudo, por meio da linguagem poética. Na concepção indígena, observa-se que os artefatos são tratados quase sempre como corpos e os corpos concebidos em termos de artefatos.

As pinturas corporais femininas, na cultura Trumai, Kurâ-Bakairi, são evocadas na obra de Amati (Figura 1) e expressam a concepção de sua indissociabilidade com o corpo feminino, sua concepção de beleza, desde a criação.

AS FLAUTAS SAGRADAS

Segundo Amatiwanã Trumai (Padilha, 2002, p. 93-94) havia duas meninas chamadas Kuyamaru que tocavam as flautas jakui. Entre os povos xinguanos, as flautas sagradas (*Jaku*) são instrumentos de poder que pertenciam às mulheres.

Os homens, cansados de serem mandados pelas mulheres, organizam uma revolta e roubam as flautas sagradas. A partir de então, no tempo presente, o poder é exercido pelos homens e as mulheres são subjugadas a este poder. Entre os Kamaiurá, encontra-se a seguinte narrativa a respeito deste mito:

As flautas Jakui eram antigamente das mulheres. Bonitas, enfeitadas, elas se reuniam no pátio da aldeia para tocar e lá ficavam horas a fio rendendo homenagem ao mamaé da Jakui e também se deliciado com os lindos sons que tiravam. Tocavam e dançavam alegrando todo mundo, menos aos homens, que morriam de ciúme e inveja. A cada sessão de flautas, mais inconformados ficavam de não ter acesso às Jakui. Decidiram então tirá-las das mulheres. Um dia, de surpresa, começaram a gritar muito alto para assustá-las. Mas não funcionou e elas sem qualquer sombra de medo prosseguiram na execução esmerada das músicas. Quase desanimados com a coragem feminina, eles planejaram um ataque que não poderia falhar. Com a ajuda de Kwat (o Sol) fizeram um grande zunidor e começaram a se aproximar do pátio. O amedrontador zunido foi num crescendo, as mulheres resistiram como puderam, mas, a certa altura, apavoradas, correram para a casa deixando as flautas para trás. Felizes, os homens passaram a ser donos das invejáveis flautas sagradas e desde então só eles podem tocá-las. (JUNQUEIRA, 2002, p. 41).

O mito das flautas sagradas demonstra que o poder era originalmente exercido pelas mulheres e que na atualidade, estas são subjugadas ao poder masculino. Assim como no Rio Negro, as mulheres Kamaiurá também preferem não confrontar os homens por ocasião do ritual de flautas, assim que ouvem os primeiros sons, permanecem confinadas por muitas horas, com as portas fechadas, até que acabe o ritual dos homens, sob pena de sofrer violência.

No Rio Negro, no Xingu, na Nova Guiné, há uma narrativa mítica de diversos povos em que o poder era exercido pelas mulheres. Elas eram as detentoras de poder, chefes das aldeias. Os homens, desgostosos, roubam as flautas sagradas (símbolos de poder) e a partir de então, no tempo presente, as mulheres são dominadas pelos homens.

As flautas não foram dadas voluntariamente pelas mulheres aos homens, elas lhes foram roubadas. E isto ao preço de violar as regras da vida comum, a boa conduta entre os sexos, o tabu do sangue menstrual. Mas os homens, se souberam apropriar-se dos poderes das mulheres, não puderam fazê-lo inteiramente. Esses

poderes permaneceram essencialmente ligados às mulheres, é nelas que eles têm sua fonte originária, inalienável [...] (GODELIER, 2001, p. 199).

Feliciano Lana (2002) retratou as mulheres em sua obra “A origem da noite/ como as mulheres roubaram as flautas sagradas”. Ribeiro (1995), Reichel-Dolmatoff (1971) e Menendez(2009) analisaram a presença deste ritual nos povos Tukano-Dessana do Rio Negro. Nesta ocasião, as mulheres são interditas de ver as flautas sagradas, sob pena de sofrer violência. Ficam todas em uma casa, reunidas, sob a vigilância de uma mulher mais velha e escutam os sons do lado de fora da casa. Os homens desenterram as flautas (escondidas em locais secretos) e fazem seus rituais longe da presença feminina.

YAMURIKUMÃ

O ritual Yamurikumã é a subversão da ordem estabelecida nas relações entre os gêneros. Segundo Padilha (2002, p. 95) o mito de Yamurikumã, assim como a canção “Yamor Ikuma” pode ser considerado a contrapartida, a tentativa das mulheres de reverterem o poder dos homens sobre elas. Nessa ocasião, as mulheres retomam o poder da aldeia e afirmam o poder feminino. Segundo Padilha (2005, pp. 95-96),

[...] neste ritual as mulheres se apropriam dos caracteres masculinos usando diademas de penas e pinturas, se enfrentam como os rapazes em lutas cerimoniais e abandonam os caracteres femininos rejeitando as crianças e se desfazendo do uluri. Apenas uma mulher mais velha canta as canções da flauta Jakui, que sendo perigosas para as mulheres, podem ser interpretadas por ela que não corre mais certos riscos de violência sexual.

No ritual é cantada a música “Yamor Ikumã”. O que observamos, na Figura 1, é um bom domínio da técnica de pintura e também a verossimilhança com as iconografias dos grafismos corporais xinguanos e da indumentária usada nos rituais. Os grafismos são desenhos de padrões que usualmente decoram a parte superior e lateral das coxas, usualmente com motivo de peixe ou espinha de peixe, obedecendo a critérios de divisão sexual. Assim como nos demais povos xinguanos, são os membros do mesmo sexo que aplicam suas pinturas corporais.

Figura 1 - Amati Trumai, Dança Yamurikumã, 013, óleo sobre tela, 50x70. Visual Virtual MT, 2021.

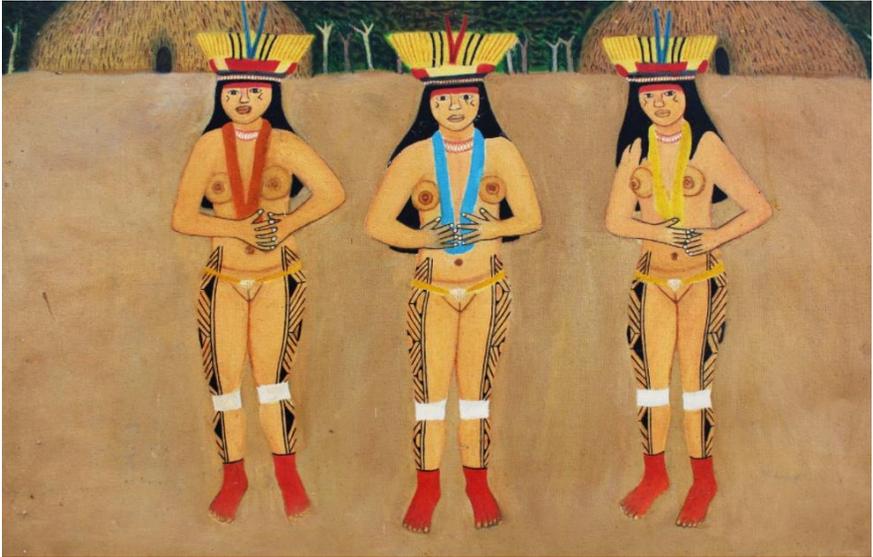


Foto: Larissa Menendez

Observamos que as mulheres da imagem estão paramentadas para o ritual, em indumentárias diferentes do cotidiano. A plumária sobre a cabeça, os colares de concha e de miçangas, a cinta de fios de buriti com o triângulo da folha do uluri, fios brancos de algodão no Joelho, a pintura facial e corporal registra na pintura de Amati a iconografia do ritual referenciado no título da pintura. A partir de sua memória-lembrança o artista registra na pintura os grafismos femininos, a representação das mulheres, em uma operação sofisticada que envolve capacidade técnica, sensibilidade e conhecimento de suas tradições.

A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem? Em caso afirmativo, qual? E se, por uma análise eidética apropriada se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento e mesmo confusão entre ambas, não só ao nível da linguagem mas no plano da experiência viva: não falamos de lembrança-imagem, e até de lembrança como de uma imagem que fazemos do passado?...Certamente dissemos e repetimos que

a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial de um lado a suspensão de toda a posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior (RICOEUR, 2017, p. 61).

A partir do registro de diversos rituais que suscitam a memória e a relação entre os Trumai (povo do artista Amatiwanã) e outros povos, constata-se que o ritual *Yamurikumã* é ritual feminino praticado por diversos povos, entre eles os Kurã-Bakairi, como se constata nos relatos dos primeiros viajantes que tiveram contato com os Trumai.

Os aspectos culturais observados nas aldeias Bakairi de Maigéri, Iguéti (aldeia dos gaviões) Kuyaqualiéti (aldeia das hárpas) são muito próximos aos que aparecem na de outros grupos. As aldeias estavam organizadas em grandes casas de habitação familiar ampliada. Situavam-se próximas as cachoeiras ou lagoas, a uma certa distância do rio[...] (PADILHA, 2001, p. 12).

Sobre a origem do *Yamurikumã* o povo indígena kurã-bakairi acredita que existiram as ancestrais que foram denominadas de *pekobaym* que são a figura das mulheres guerreiras, semelhante à lenda das amazonas da Grécia clássica e em outros lugares do mundo, onde se supõe terem existido mulheres que desenvolveram sociedades de guerreiras e passaram a utilizar armamentos de metais e outros instrumentos bélicos. Segundo Padilha (2002, p. 205) *Yamurikumã* é considerado o mito mais importante do poder feminino, “A somatória de situações e estereótipos míticos sobrepõem categorias da mulher guerreira-amazonas e inverte os papéis de gêneros masculino e feminino”.

Segundo conta Vilinta Kaiamalo⁴, as *Pekobaym* manipulavam o arco e a flecha, e se acredita ser esta a origem das cerimônias do *Yamurikumã*, que é também um ritual feminino praticado no Xingu (Kuikuro, entre outros).

Constatamos que a pintura de Amati Trumai evoca signos da representação feminina que são compartilhados por diversas tradições indígenas, dando indícios de que há uma memória viva, evocada quando se admira sua pintura, constituindo-se como um rastro. Ricoeur, (2017, p. 26), retoma a metáfora de Platão da marca de um anel no bloco de cera quente para

4 Anciã Bakairi da aldeia Kuiakware.

definir o rastro enquanto a presença de uma ausência. Uma representação presente de uma coisa ausente. O rastro pode ser escrito, psíquico, cerebral e a pintura *Yamurikumã* presentifica os rituais, cantos, grafismos e todo conjunto de elementos culturais que extrapolam a memória individual do artista.

Figura 2 - Pintura corporal feminina. Visual Virtual MT, 2021.



Fotografia: Neide Kamikiawa, 2014.

Analisando a pintura de Amati Trumai, sobre a dança *Yamurikumã*, conforme a imagem e tendo base a explicação sobre a utilização do diadema emplumado (cocar), supracitado, podemos perceber que embora o masculino esteja nesse elemento (o cocar) as mulheres não abrem mão das pinturas femininas. As pinturas femininas são marcadas pelos grafismos específicos, elaborados nas laterais das coxas, geralmente com jenipapo e uso de palitos (figura 2). Diferem das pinturas masculinas, que são geralmente feitas com os dedos, nas costas e barriga. Assim, identificamos nas duas imagens, tanto na pintura de Amati Trumai como na fotografia das mulheres Kurâ-Bakairi, a presença de uma pintura corporal tipicamente feminina.

De acordo com estas, a cerimônia e os cânticos femininos que elas possuem se originaram no evento em que se rebelaram contra os maus tratos

dos homens. Em represália, elas passaram também a se enfeitar com diademas occipitais emplumados (vulgarmente designados como cocares), cujo uso antes era limitado aos homens. As mulheres utilizarem o cocar (indumentária de penas de aves sobre a cabeça) é uma transgressão, tanto que era somente permitido usá-lo no ritual do *Yamurikumã*.

Nos dias atuais, quando uma mulher do povo kurâ-bakairi morre, o canto cerimonial funerário para que a sua alma siga para o outro mundo (espiritual) é feito com os cânticos de *Yumurikumã*, ou seja, é o espírito das ancestrais é que está presente naquele momento. A descrição é a seguinte: as mulheres mestres de cantos vão na frente cantando e com folhas específicas na mão, seguida por outras mulheres, percorrem por toda a aldeia cantando e batendo as folhas ao chão é percorrendo toda a aldeia com cantos até o local do sepultamento. Durante o ritual todas as casas estão fechadas, homens e crianças não podem participar. Entretanto, os cantos da *Yamurikumã*, e além do funerário, e cantado durante festividades quando as mulheres desejam cantar e dançar.

CONCLUSÃO

Demonstramos, a partir da análise da obra *Yamurikumã*, que a arte expressa valores culturais compartilhados pelos Kurâ-Bakairi, Trumai e demais xinguanos. Verificamos que a pintura corporal indica o status da pessoa, existindo a pintura específica para os homens, mulheres e crianças. Ao que tudo indica, são desconhecidas referências a respeito de outros gêneros. Ademais, o que é conhecido são os gêneros masculino e o feminino. E a pintura corporal auxilia nessa construção indenitária, existindo o conjunto de grafismos específicos, o qual orienta a utilização de acordo a binaridade. Se um homem utiliza a pintura feminina, ele é ridicularizado e vice-versa. Como demonstrado no artigo, apenas por ocasião do ritual *Yamurikumã* há uma inversão nos papéis de gênero que autoriza as mulheres a usarem indumentárias masculinas, lutarem e agirem como homens.

Cada mulher pertencente à etnia saberá que tem que se pintar somente dentro do conjunto de grafismos específicos para o seu gênero. E as pinturas para as mulheres são referentes às aves, peixes, animais que transmitem beleza, graça, leveza, de acordo com o que é feminino na Natureza e ditado pela oralidade: os animais existem aos pares, por isso existem pinturas masculinas e femininas.

A partir da apresentação das narrativas míticas e de sua representação na pintura corporal feminina e na pintura de Amatiwanã Trumai, constatamos que as diferentes formas de expressão artística, seja ela a partir da pintura corporal, ou da pintura de óleo sobre tela, podem ser praticadas individual ou coletivamente, caracterizando-se como importantes lugares de memória que resistem, e se transformam a partir das criações artísticas.

Percebemos que a pintura apresentada constitui-se como um registro de uma memória coletiva, para ser realizada o artista dispôs de esforço de sua imaginação, habilidade artística e materializou aquilo que definiu o início de sua carreira: a necessidade de registrar a cultura do povo Trumai que na década de oitenta estava severamente ameaçada pelo genocídio e etnocídio não apenas de seu povo, mas de outros povos xinguanos. Para realizar este intento, Amatiwanã Trumai aprendeu a usar materiais como tela, tinta a óleo, pincéis e teve que superar suas limitações físicas impostas pelo reumatismo.

Demonstramos como as artes indígenas são potentes lugares de memória que pelas imagens presentificam significados simbólicos, rituais que contrastam veementemente com uma história oficial que relega os povos indígenas ao lugar de esquecimento, silenciamento e inferiorização cultural. A resistência dos povos indígenas através da arte ocorre como uma memória de longa duração, que, apesar dos eventos da história oficial, permanece em toda força, beleza e expressão de uma memória viva, compartilhada pela coletividade.

REFERÊNCIAS

ART TRIANON. Disponível em: <https://artrianon.com/2017/07/29/hushahu-e-a-arte-indigena-contemporanea-como-alternativa-ao-eurocentrismo/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

BRITISH MUSEUM. Disponível em: <https://www.sdcelarbritishmuseum.org/feliciano-lana/>. Acesso em: 17 mai. 2021.

CURA ART. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 17 mai. 2021.

FATO ON LINE. Disponível em: <https://fatoonline.com.br/noticia/52670/o-artista-indigena-jaider-esbell-abre-mostra-que-aborda-macunaima-sob-uma-otica-peculiar>. Acesso em: 17 mai. 2021.

GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2003. 3ª Edição, 2017.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/una-shubu-hwea-livro-escola-viva-do-povo-humi-kuin-do-rio-jordao>. Acesso em: 20 mai. 2021.

JUNQUEIRA, Carmen. **Sexo e Desigualdade entre os Kamaiurá e os Cinta Larga**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Faculdade de Ciências Sociais. PUC-SP. São Paulo: Editora Olho D'Água, CAPES, 2002.

MENENDEZ, Larissa. **Iconografias do Invisível: arte de Feliciano e Luís Lana**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

LAGROU, E. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

MIRA - Arte Contemporânea dos Povos Indígenas. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mira-artes-visuais-contemporaneas-dos-povos-indigenas/>. Acesso em 20 mai. 2021.

NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, 10, Dez. de 1993.

MUSEU AMAZÔNICO. Disponível em: <https://www.museuamazonico.ufam.edu.br/apresentacao.html>. Acesso em: 17 mai. 2021.

MUSEU DA AMAZÔNIA. Disponível em: <http://museudaamazonia.org.br/antigo/?q=94-conteudo-67380-exposicao-feliciano-lana>. Acesso em: 20 mai. 2021.

PADILHA, Solange. **Amatiwanã Trumai. Universo e Pintura**. Tese de doutoramento em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001. 218p.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Tradução Dra. Rocha Flaksman. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989 p. 3-15.

PRÊMIO PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

RECTYTY. Festival de Artes Indígenas Online. Disponível em: <https://rectyty.com.br/>. Acesso em 20 mai. 2021.

RIBEIRO, Berta. Os índios das águas pretas. São Paulo: Companhia das Letras/ Edusp, 1995.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

RUSSO, Kelly e PALADINO, Mariana. A lei n. 11.645 e a visão dos professores do Rio de Janeiro sobre a temática indígena na escola. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, RJ, Brasil. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil Revista Brasileira de Educação v. 21 n. 67 out.-dez. 2016.

SANTOS, Giordana, MENENDEZ, Larissa e BRANDÃO, Ludmila. A difusão das produções visuais indígenas: a experiência do Visualvirtual MT. In: Revista Eletrônica Documento Monumento. Núcleo de Documentação Histórica Regional NDHIR, Universidade Federal de Mato Grosso. ISSN: 2176-5804 - Vol. 23 - N. 1 - Jul/2018.

SELECT ART. Disponível em: <https://www.select.art.br/lugar-de-fala-indigena/>. Acesso em: 17 mai. 2021.

TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TAUKANE, I. T. C. Na Trilha das pekobaym Guerreiras Kurâ-Bakairi: de mulheres árvores ao associativismo do Instituto Yukamaniru. Universidade de Brasília - Centro de Desenvolvimento Sustentável. Brasília, 2013.

_____ **Kurâ-Iwenu (A nossa pintura): Performance e resistência na pintura corporal kurâ-Bakairi.** Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Universidade Federal de Mato Grosso, 2019.



VELTHEN, L. H. V. Homens, Guaribas, Mandiocas e artefatos. Alguns sentidos da pintura corporal entre os Wajana (Wayana). In: SEVERI, C.; LAGROU. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ltda, 2013. p. 139-162.

VISUAL VIRTUAL MT. Disponível em: <http://www.visualvirtualmt.com.br/pt-br/imagens/amati-trumai>. Acesso em: 20. mai. 2021.

Recebido em 04 de junho de 2021

Aprovado em 15 de julho de 2021