



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E FRONTEIRAS

DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

The background of the cover is a close-up photograph of a traditional woven textile, likely a tapestry or rug. It features a complex pattern of horizontal bands in various colors including red, yellow, blue, and white. The patterns include geometric shapes like zig-zags and squares, as well as solid color bands. The texture of the weaving is clearly visible.

ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA

Boa Vista – RR
2018

DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras, da Universidade Federal de Roraima, sob orientação da Profa. Dra. Olendina Cavalcante.

Linha 2: Fronteira e processos socioculturais

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

P126a Paes, Dayana Soares Araújo.

Arte indígena: miçangas na cultura Ye'kuana / Dayana Soares Araújo
Paes. – Boa Vista, 2018.

113 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Olendina Cavalcante.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa
de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteira.

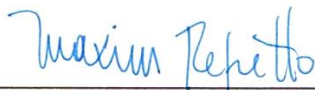
1 – Arte indígena. 2 – Ye'kuana. 3 – Cultura. 4 – Miçangas. I – Título.
II – Cavalcante, Olendina (orientadora).

CDU – 73(=1-82)(811.4)

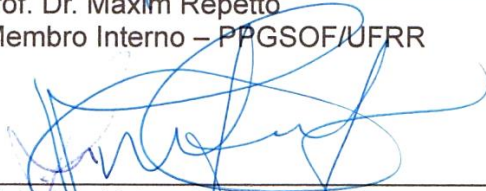
DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras, da Universidade Federal de Roraima. Área de concentração: Fronteira e processos socioculturais. Defendida em 25 de junho de 2018 e avaliada pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Maxim Repetto
Presidente/Membro Interno – PPGSOF/UFRR



Profª. Drª. Indira Nahomi Viana Caballero
Membro Externo - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRR



Prof. Dr. Alfredo Ferreira de Souza
Membro Interno – PPGSOF/UFRR

DEDICATÓRIA

À minha mãe Dona Meyre
Pelo amor, força e amizade

Ao meu irmão Macayve (*in memorian*)
Pelo aprendizado, lembranças e sorrisos

Ao meu companheiro Raimundo Júnior
Pela cumplicidade, apoio e compreensão

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Ye'kuana por terem permitido vivenciar e aprender sobre sua cultura, cosmologia, saberes da floresta e seus processos de criação. Em especial ao Tuxaua Marco Antônio e sua família. Dona Joana sempre serena. Josimar e Juliana a todo momento dispostos. A alegria de Jaci ao produzir peças em miçanga. Ao jovem Fábio pela convivência e partilha de experiência e às mulheres que participaram da oficina Marieta José Maia, Soraya Salamé Rodrigues, Diana Soares da Silva e Cecy.

Ao antropólogo e amigo Pablo Albernaz por ter me apresentado esta possibilidade de adentrar no universo das miçangas com os saberes indígenas Ye'kuana.

À minha orientadora Olendina Cavalcante, esta que me mostrou um caminho possível para a pesquisa, apresentando autores e me fazendo refletir sobre arte indígena. Professora, meu muito obrigada!

Agradeço aos de casa, Júnior e Agda, por terem me ajudado nos momentos de crise, ao assistirem de perto minhas angústias, frustrações e nunca hesitaram em ajudar, permitindo então um espaço propício para o processo da escrita.

Aos meus companheiros de luta, docentes do Curso de Artes Visuais da UFRR, pela compreensão e ajuda durante este constante processo do ensino aprendido. Obrigada Adriano, Larissa, Anderson, Adriana, Cristiane, Vinícius, Ivete, Leila, Eli, Luis, José e Mattione.

Agradeço à minha mestra de vida, amiga e professora Larissa Gonçalves, pelas orientações, pelo incentivo, por sempre nos fazer acreditar em nós mesmos. Seu coração bondoso e suas palavras trouxeram paz, confortando-me em momentos difíceis.

Aos maravilhosos acadêmicos do Curso de Artes Visuais-UFRR.

A todos os professores do Programa de Mestrado Sociedade e Fronteiras-UFRR.

Agradeço aos meus amigos que vibram comigo a cada conquista, que me fazem levantar frente aos obstáculos, que fazem os meus dias cheio de cor e alegria. Ana Carolina, Tatiana, Rodrigo, Teith, Moita, vocês são o meu tesouro. Obrigada por tudo.

Agradeço à minha mãe, Dona Meyre. Mulher que me ensinou a lutar pelos meus objetivos, que desde a tenra idade me estimula para os estudos. Mãe, você é meu símbolo de força e sabedoria. Minha amiga de todas as horas. Obrigada por lutar por mim e ter me colocado nesse caminho.

Agradeço ao meu irmão Macayve (*in memoriam*). Que dolorido agradecer alguém que tanto amamos e este teve que “partir”. Meu irmão, em sonho você me disse que ninguém morre e é isso que tem me fortalecido durante esse tempo que você se foi. Sou muito grata por ter tido a honra de ser sua irmã. Você me ensinou a enfrentar situações com coragem. E foi assim que consegui superar/aceitar sua partida para realizar este trabalho.

Agradeço ao meu amigo, amante, companheiro, Raimundo Júnior, por estar sempre ao meu lado, me apoiando, me incentivando, me dando colo. Obrigada pelas mãos sempre estendidas meu amor. Obrigada por aguentar os dias de luta com serenidade e me mostrar que basta ter calma para que as coisas se resolvam.

Quando ela chega na mão do índio, ela já vai se transformando [...] Automaticamente vai se transformando. Pelo conhecimento dele, que é invisível. O nosso pensar, o nosso conhecer, todo gravado na nossa cabeça. As mulheres vão enfiando miçanga em metros e metros de linha, todo dia, não sei como... Então, à medida que a mulher vai trabalhando, enfiando a miçanga, ela já está transformando a miçanga em imaterial, ela está enfiando o conhecimento dela dentro da miçanga.

(João Tiriyó *in* GALLOIS, 2006, p. 22).

RESUMO

Este trabalho denominado de “ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE’KUANA”, tem por objetivo principal analisar a relevância cultural da produção da arte em miçanga para os Ye’kuana. Para isso, trazemos como objetivos específicos os seguintes pontos: identificar as representações presentes nos elementos iconográficos na arte Ye’kuana; investigar os processos técnicos empregados na produção das peças em miçanga; e analisar a importância cultural que os artefatos em miçanga assumem no cotidiano desse povo. Para isso, acompanhamos a confecção das peças em miçangas durante uma oficina que durou quatro dias na cidade de Boa Vista, com um grupo familiar Ye’kuana, onde sua maioria é da comunidade de Kuratanha, quando estes estavam na cidade e, também, quando acompanhamos suas vivências em eventos, feiras, ou lugares que estes apresentavam suas relações em torno das peças em miçanga. Ao tratar da produção de peças em miçanga como arte indígena Ye’kuana, utilizamos como referência Gell (2009), Franz Boas (2014), Berta Ribeiro (2000) e Els Lagrou (2010). Outros autores que serviram de subsídio para o processo desta pesquisa foi David M. Guss (1994 [1989]), Karenina Andrade (2007), Elaine Moreira Laoriola (2003), Isabella Coutinho (2013), Henrique Gimenes (2008), Viviane Rocha (2014), Carvalho Ferreira (2016) e Koch-Grünberg (1981). Ao fim, podemos constatar que a produção artística com as miçangas evidencia a cultura e a identidade étnica do Povo Ye’kuana. E, também que, além de algumas peças em miçanga, os símbolos presentes possuem um caráter agente.

Palavras-chave: arte indígena; Ye’kuana; cultura; miçangas.

ABSTRACT

This work denominated "INDIGENOUS ART: BEADS IN CULTURA YE'KUANA", has as main objective to analyze the cultural relevance of the production of art in beads for Ye'kuana. For this, we have as specific objectives the following points: to identify the representations present in the iconographic elements in the Ye'kuana art; investigate the technical processes used in the production of the pieces in beads; and to analyze the cultural importance that the artifacts in beads assume in the daily life of this people. To this end, we followed the making of beads in a workshop that lasted four days in the city of Boa Vista, with a family group Ye'kuana, where most of them are from the community of Kuratanha, when they were in the city and also when we accompany their experiences in events, fairs, or places that present their relations around the pieces in beads. When dealing with the production of pieces in beads as indigenous art Ye'kuana, we use as reference Gell (2009), Franz Boas (2014), Berta Ribeiro (2000) and Els Lagrou (2010). Other authors that served as a subsidy for the research process were David M. Guss (1994, 1989), Karenina Andrade (2007), Elaine Moreira Laoriola (2003), Isabella Coutinho (2013), Henrique Gimenes (2014), Carvalho Ferreira (2016) and Koch-Grünberg (1981). At the end, we can see that the artistic production with the beads evidences the culture and the ethnic identity of the Ye'kuana People. And, also that, besides some pieces in beads, the present symbols have an agentiv character.

Keywords: indigenous art; Ye'kuana; culture; beads

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Formato da casa redonda dos Ye'kuana.....	23
Figura 2 – Canoa Ye'kuana exposta na Exposição “Do Caburaí ao Chui” – Arraial do Anauá, 2017.....	49
Figura 3 – Cestos Ye'kuana.....	49
Figura 4 - Comercialização de artefatos Ye'kuana na Feira de trocas interculturais (Malocão do instituto INSIKIRAN – abril de 2017).	50
Figura 5 – Na sequência, da esquerda para a direita: Tangas; colares tipo gravata de miçanga.....	50
Figura 6 – Na sequência, da esquerda para a direita: madeira entalhada para pintura corporal (Palácio da Cultura – abril de 2017); Passando tinta natural para pintura corporal na madeira entalhada na Feira de trocas interculturais (Malocão do instituto INSIKIRAN – abril de 2017).....	51
Figura 7 – Mulheres Ye'kuana fazendo a pintura corporal com carimbo de madeira..	51
Figura 8 – Ye'kuana se preparando para apresentação pública. Detalhes da pintura corporal e indumentárias em miçangas.....	52
Figura 9 – Raladores tipo Ye'kuana que encontram-se no acervo do Museu Integrado de Roraima (MIRR).....	52
Figura 10 – Raladores Wai-wai na Comunidade Indígena Taba Lascada.....	54
Figura 11 – Miçangas de pedras e sementes encontradas em urna no abrigo do Boqueirão do Cristal em 04/12/1985, na Comunidade Maloca do Xuminã. Atualmente, estão no Museu Integrado de Roraima.....	62
Figura 12 – Miçangas de pedras e sementes encontradas em urna no abrigo do Boqueirão do Cristal em 04/12/1985, na Comunidade Maloca do Xuminã.....	62
Figura 13 – Colar de miçanga do Povo Indígena Huni Kuin.	64
Figura 14 – Colar de miçanga Ye'kuana.....	64
Figura 15 – Registro dos Ye'kuana com peças em miçangas.	70
Figura 16 – Conjunção do cosmo e da oca Ye'kuana.	71
Figura 17: Conjunto de colares Ye'kuana abertos.	72
Figura 18 – Da esquerda para a direita: Colar Ye'kuana de quatro cores + colar de miçanga branco boleado – FRENTE; Colar Ye'kuana de quatro cores + colar de miçanga branco boleado – COSTAS.....	73
Figura 19 – Colar Ye'kuana de miçanga branco boleado com cinto de miçangas pendurado.....	73
Figura 20 – Da esquerda para a direita: Colar circular Ye'kuana de quatro cores no pescoço; Colar circular Ye'kuana de quatro cores visão aérea.	74
Figura 21 – Variedade de Colares Ye'kuana tipo gravata.....	74
Figura 22 – Colares Ye'kuana tipo gravata.	75

Figura 23 – colares cruzados sobre os ombros; colares de quatro cores circulares e colar tipo gravata. Nos punhos, amarração de miçangas brancas.....	75
Figura 24 – modelos de colares cruzados.	76
Figura 25 – Tangas Ye'kuana com sementes.	76
Figura 26 – Tanga Ye'kuana infantil e adulta.	77
Figura 27 – adorno de miçanga e lã para a cabeça aberto.	78
Figura 28 – adorno de miçanga e lã para a cabeça.	78
Figura 29 – Indumentária indígena Ye'kuana feminina completa.....	79
Figura 30 – Tuxaua com adornos de miçanga: A- frente; B- costas.....	81
Figura 31 – criança com colar e semente.....	82
Figura 32 – Ye'kuana produzindo miçanga.....	85
Figura 33 – Colares do modelo colombiano.....	87
Figura 34 – detalhe do colar modelo colombiano produzido por uma Ye'kuana	87
Figura 35 – Da esquerda para a direita: indígenas Ye'kuana coletando galhos flexíveis para preparar a base de tear; preparo da base de tear do colar tipo gravata	88
Figura 36 – Da esquerda para a direita: colocando fileiras de linhas no sentido vertical, que determinam a dimensão do colar; iniciando o processo de pôr as primeiras miçangas no sentido horizontal presas nas linhas do sentido vertical.....	88
Figura 37 – Da esquerda para a direita: iniciando o desenho gráfico (no pote branco, estão as miçangas azuis, predominantes na peça e, no pote laranja, miçangas coloridas para o ícone gráfico); ajustando as miçangas no processo de tear.....	89
Figura 38 – Da esquerda para a direita: esboço do início do desenho gráfico; surgimento dos primeiros ícones	89
Figura 39 – Da esquerda para a direita: finalizando o primeiro lado do colar; selecionando as cores para formar o desenho do colar.....	89
Figura 40 – Da esquerda para a direita: fechando a parte estreita do colar, que passa por trás do pescoço; parte fina do colar terminada.....	90
Figura 41 – Da esquerda para a direita: iniciando o outro lado do colar; depois de finalizado o segundo lado do colar, centraliza-se a parte fina para fazer o acabamento no fim do colar.....	90
Figura 42 – Da esquerda para a direita: unindo os dois lados iguais em uma mesma linha; colar preparado para tecer a parte final em miçanga.....	90
Figura 43 – Da esquerda para a direita: início da base final do colar; encaixando as miçangas para formar o desenho da base final do colar.....	91
Figura 44 – Da esquerda para a direita: finalizando a ponta do colar; depois de terminada a base do colar, insere-se o chocalho de miçangas e sementes.....	91

Figura 45 – Da esquerda para a direita: sementes para amarrar o penduricalho do colar; finalizando o chocalho.....	91
Figura 46 - Da esquerda para a direita: base finalizada (faltando apenas cortar as linhas); colar tipo gravata finalizado.....	92
Figura 47 – Da esquerda para a direita: momento de produção durante a Oficina de Miçanga; peças produzidas durante a Oficina de Miçanga.....	92
Figura 48 – Divisão das miçangas que restaram depois da oficina.....	92
Figura 49 – Da esquerda para a direita: decidindo quais cores ficarão com cada artista; miçangas separadas em saquinhos para distribuir entre as artistas.....	93
Figura 50 – Ye'kuana dançam na festa de abertura da Assembleia Apyb.....	94
Figura 51 – Colares feitos por mulheres Ye'kuana sob o modelo do colar colombiano.....	97
Figura 52 – Colares feitos por mulheres Ye'kuana sob modelos tirados da internet....	97
Figura 53 – <i>Shidiichä eemadö</i> (caminho das estrelas).....	101
Figura 54 – <i>Wayaamunkadö Ku'shishi</i> (cobra).....	101
Figura 55 – <i>Köyöököyö</i> (zigue-zague).....	101
Figura 56 – <i>Abisha</i> (marcas da serpente).....	101
Figura 57 – <i>Woroto skedi</i> (articulações do diabo).....	102
Figura 58 – <i>Ke'kwe</i> (sapo).....	102
Figura 59 – Rabo de pássaro tesoura.....	102
Figura 60 – <i>Kasuuwedeeke enuudu</i> (olho de pica-pau).....	102
Figura 61 – <i>Köda'daí</i> (caminho da cobra).....	103
Figura 62 – <i>Wanaadi Motai</i> (ombros de Wanadi).....	103
Figura 63 – <i>Ajiisha</i> (Garça).....	103
Figura 64 – <i>Iarakuru</i> (macaco).....	103
Figura 65 – So'to (humano).....	103
Figura 66 – Quadro do documentário "Ye'kuana – os so'to", com o Sábio Vicente mostrando os grafismos ancestrais.....	104

LISTA DE ABREVIATURAS

APYB - Associação do Povo Ye'kuana do Brasil

CASAI - Casa de Apoio à Saúde do Índio

FUNAI - Fundação Nacional do Índio

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INE – Instituto Nacional de Estatística

MIRR - Museu Integrado de Roraima

SESAI - Secretaria Especial de Saúde Indígena

SIASI - Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UFAM -Universidade Federal do Amazonas

UFRR – Universidade Federal de Roraima

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
2. YE'KUANA HOJE: A CHEGADA DO NOVO CICLO	21
2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA E COSMOLOGIA DOS YE'KUANA	21
2.2 DESLOCAMENTOS E COMÉRCIO.....	25
2.3 COMUNIDADE KURATANHA.....	27
2.4 OS YE'KUANA E A CIDADE: A QUESTÃO DAS FRONTEIRAS	32
3. CULTURA E ARTE DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL: UMA VISÃO CONTEMPORÂNEA	37
3.1 DEFINIÇÕES DE CULTURA	37
3.2 ARTE INDÍGENA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA	39
3.3 ARTE YE'KUANA: PRODUÇÃO E UMA NOVA PERSPECTIVA NA RELAÇÃO DE TROCAS A PARTIR DOS ENCONTROS CULTURAIS	48
4 ARTE E COSMOLOGIA INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA	60
4.1 MIÇANGAS E POVOS INDÍGENAS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO ...	60
4.2 CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA CULTURAL DOS YE'KUANA COM AS MIÇANGAS.....	66
4.3 MULHER YE'KUANA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTE EM MIÇANGA	83
4.4 ARTE DAS MIÇANGAS NA PERSPECTIVA DA COSMOLOGIA YE'KUANA ..	98
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108

1. INTRODUÇÃO

No Brasil há uma expressiva diversidade de povos indígenas, cuja maior concentração ocorre no norte do país, com 342.800, de acordo com o Censo de 2010 (IBGE de 2010). O estado de Roraima concentra a maior população indígena do país, em proporção à população do estado, entre estes então os Macuxi, Taurepang, Waiwai, Waimiri-Atroari, Ye'kuana, Ingarikó, Patamona (falantes de línguas Caribe), os Wapichana (de língua Arauk) e os Yanomami¹ (de língua Yanomami). Vivendo em terras e territórios demarcados, esses povos também estão presentes nas cidades e núcleos urbanos do estado. A capital Boa Vista, por exemplo, concentra uma significativa população indígena (IBGE, 2010), entre eles, os Ye'kuana, cuja presença na cidade ocorre de forma permanente ou temporária, a depender da situação que a eles se apresentam, como a necessidade de acessar serviços públicos de saúde e educação, adquirir produtos manufaturados, entre outros.

Os Ye'kuana habitam a Terra Indígena Yanomami, que se estende em uma região fronteiriça com a Venezuela, abrangendo os estados de Roraima e Amazonas, com mais de 9 milhões de hectares. Esse povo também é encontrado na Venezuela, onde sua população é majoritária, com 7.997 pessoas (INE, 2011), enquanto que no Brasil, somam cerca de 593 (SIASI/SESAI, 2015). Em território brasileiro, formam quatro comunidades: Pedra Branca, Auaris, Waikas e, a mais nova, Kuratanha.

Nossos contatos com os Ye'kuana da comunidade Kuratanha, em Boa Vista, em 2016, tornou possível a realização desse trabalho. Tal fato se deu por meio da convivência familiar, pelo período de um ano, com o jovem Fábio Ye'kuana, por solicitação sua família, em razão da necessidade do jovem aprender a língua portuguesa para dar continuidade aos seus estudos em Boa Vista. Essa experiência facilitou a aproximação entre nossas famílias, promovendo a construção de uma relação de confiança que contribuiu para o levantamento dos dados da pesquisa, uma vez que membros e agregados dessa família passaram a fazer parte de nossa convivência em momentos de recreação e assistência para transitar em Boa Vista. A partir dessa experiência, e, em meio às longas conversas, também foi possível observar algumas particularidades culturais e a visão de mundo Ye'kuana.

¹ Os Yanomami se subdividem em quatro sub grupos: Yanõmami, Yanomae ou Yanomama, Sanõma e Ninam ou Yanam .

Na literatura etnológica os Ye'kuana são conhecidos como excelentes navegadores, construtores de canoas e raladores de mandioca; mais recentemente, sua cestaria e produção em miçangas chamou a atenção dos pesquisadores. Esta pesquisa tem como foco a arte Ye'kuana em miçangas, nesse sentido, nos interessa compreender a relevância cultural da arte em miçanga para os Ye'kuana, as representações presentes nos elementos iconográficos das mesmas e, principalmente, conhecer os processos técnicos empregados na produção das peças.

A motivação para esse estudo iniciou em 2010, quando fizemos uma pesquisa bibliográfica sobre os grafismos das etnias indígenas Kaiapó-Xikrin do Cateté, Karajá, Wayana e Kadiwéu, todas existentes no Brasil. Nessa pesquisa, tivemos o objetivo de elaborar releituras dos elementos simbólicos, por meio de algumas técnicas de pintura aprendidas no Curso de Artes Plásticas na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), analisando as diferenças nas expressões artísticas de cada povo. Após a pesquisa, foi despertado o interesse pelo grafismo indígena, pois pudemos perceber a grandeza e o valor da representação dessa linguagem visual para com o modo de vida dos povos indígenas. Ainda no decorrer dessa pesquisa, procuramos elementos iconográficos sobre os povos que existem no estado de Roraima, como os Macuxi, Wapichana, Ingarikó, Ye'kuana, Taurepang, etc. Contudo, talvez por estar morando em Manaus, não tínhamos tanto contato visual com esses povos e, assim, naquela época, verificamos que existiam poucos registros e, ainda assim, pouco se sabia sobre as representações culturais dos grafismos encontrados.

Em 2011, após concluir a graduação, retornamos à Roraima e ingressamos no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima/UFRR. A partir de então, o contato com estudos sobre arte indígena aumentou substancialmente, tendo em vista a atuação direta com as disciplinas práticas do curso, como Laboratório de Desenho, Pintura, Gravura, Escultura e Cerâmica. Dentre as atividades que passamos a desenvolver, tivemos as oficinas de arte com professores em formação do magistério superior do Instituto Insikiran/UFRR, um diagnóstico sobre a cultura local do município de Uiramutã e a participação em eventos indígenas no estado e na própria UFRR.

Um desses eventos, com a temática indígena, foi o marco para começar a delimitar o estudo com as miçangas Ye'kuana: a Aula Magna no ano de 2016. Naquele momento, a convite do professor e antropólogo Pablo Albernaz, que também realizava

uma pesquisa sobre os Ye'kuana, ficamos responsáveis por fazer uma exposição denominada "*Ye'kuana Yennataamaajä: Arte da Floresta*", que tratava da indumentária desse povo. Por meio disso, tivemos acesso aos artefatos feitos em miçanga e auxiliamos no processo de "vestir" os bonecos de papel machê que foram feitos especialmente para que recebessem os adereços. Ao observar que cada peça em miçanga tinha um lugar específico no corpo, que a indumentária masculina era diferente da feminina e que haviam muitos grafismos nas peças, percebemos a importância de estudar os elementos que compõem essa arte. Logo, o tema abordado tem relevância no sentido de contribuir para o registro dos fatores culturais que são apresentados por meio das produções artísticas que caracterizam os povos indígenas da Amazônia.

Como parte do procedimento metodológico que adotamos, observamos o processo de criação das peças em miçanga durante uma oficina que durou quatro dias, realizada em Boa Vista. Organizamos a investigação em três momentos: a primeira consistiu na observação e registro fotográfico e em vídeo da produção manual das peças; a segunda, de entrevistas semiestruturadas com os Ye'kuana; e a terceira, a análise dos dados. Na fase de observação da confecção das peças, indagamos sobre o processo técnico, o nível de dificuldade, a escolha dos motivos dos desenhos empregados nas peças, o tempo de produção de cada peça, a aquisição dos materiais utilizados e a lógica da composição do tecer. As imagens das peças em miçanga, assim como os símbolos e iconografias presentes nestas, foram coletadas por meio de anotações diárias, de registro fotográfico, de áudio e vídeo, da escuta ativa, e da aplicação de entrevistas semiestruturadas, visto que "a imagem com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito mais poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais" (BAUER; GASKELL, 2002, p. 137).

Ao acompanhar essas fases, realizamos, também, conversas informais com as participantes da oficina. Todas as observações e entrevistas foram feitas em Boa Vista, em períodos intermitentes, nos anos de 2016, 2017 e 2018. Também realizamos entrevistas com outros Ye'kuana que se encontravam em Boa Vista, entre eles, o sábio Vicente Castro Yuuduwaana², o tuxaua da comunidade Kuratanha, Marco Antônio

² Entre os Ye'kuana que vivem no Brasil, este é considerado um dos últimos sábios por ter o conhecimento das histórias e saberes deste povo.

Paulino, seu filho Josimar Paulino, ex-aluno no Instituto Insikiran/UFRR, que atua como professor em sua comunidade; sua filha Juliana Paulino e seu filho Fábio W. Gimenes Paulino; as mulheres que participaram das oficinas, Jaci E. Rocha Paulino, Juliana Catajiyuyana Rocha Paulino, Marieta José Maia, Soraya Salamé Rodrigues, Diana Soares da Silva e Cecy³. Nesse processo, também auxiliamos na aquisição da matéria-prima, as miçangas, nos eventos e feiras em que ocorriam a comercialização das peças em miçanga e de outros artefatos.

Ao tratar a produção de objetos em miçangas feitos pelos Ye'kuana como arte indígena, estaremos dialogando com alguns autores que adotam essa concepção, entre eles Franz Boas (2014 [1955]), Alfred Gell (2009), Berta Ribeiro (2000), Lucia Van Velthem (1995; 2007) e Els Lagrou (2010). Esses autores distinguem claramente a arte indígena da arte ocidental, pois, para os indígenas, não é possível desvincular as produções artísticas das representações simbólicas e cosmológicas. Para os Ye'kuana, como mostraremos, as miçangas, foram doadas pelo demiurgo, nos tempos primordiais.

A pesquisa de maior relevância sobre os Ye'kuana, voltado para a produção de artefatos, foi realizada por David Guss (1994 [1989]), antropólogo que trabalhou com os Ye'kuana da Venezuela. No seu trabalho *Tejer y cantar*, encontramos assuntos relativos à cultura Ye'kuana, seus mitos e, principalmente, o modo como são produzidas as cestarias, destacando a criação dos desenhos gráficos e seus significados. Outra autora que contribuiu significativamente com o tema foi Karenina Andrade (2007), cuja tese trata do espírito empreendedor dos Ye'kuana, principalmente os que comercializam no Brasil. Além desses autores, há o estudo de Elaine Moreira Laoriola (2003), que aborda os deslocamentos Ye'kuana; o de Henrique Gimenes (2008) que trata dos ritos de passagem; o de Viviane Rocha (2014), Ye'kuana que fez seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre a história das miçangas de sua comunidade e, finalmente, o trabalho de Carvalho Ferreira (2016), apresenta um estudo bibliográfico minucioso sobre a cestaria Ye'kuana e seu simbolismo.

A pesquisa de D. Guss, em particular, é de grande relevância na apreensão dos aspectos culturais relativas à produção e representação simbólica das peças em

³Estamos usando os nomes próprios das pessoas em razão de um certo consenso, pois estes já aparecem em outros trabalhos acadêmicos.

miçangas. Assim, no decorrer deste trabalho, serão apresentadas reflexões sobre as miçangas, em diálogo com esse autor, sobretudo no que diz respeito às representações simbólicas que são usadas nas cestarias, desenhos estes que também são usados na produção das peças em miçanga, bem como em outros objetos, visto que os ícones usados são interligados à cosmologia Ye'kuana, mostrando a relação de agência dos mesmos para com este povo.

Quanto à estrutura, esse trabalho está organizado em três capítulos. No capítulo dois, apresentamos alguns dados históricos e cosmológicos relativos aos Ye'kuana, destacando seus deslocamentos, comércio e relações com outras sociedades. No capítulo três, faremos uma discussão sobre os conceitos de cultura e arte dos povos indígenas do Brasil, chamando, ao final, para a arte Ye'kuana. O capítulo quatro é dedicado à arte em miçanga e a cosmologia, iniciando com uma contextualização sobre o uso das miçangas por alguns povos indígenas, indo de encontro à produção das peças em miçanga dos Ye'kuana, correlacionando estes fatos à sua cultura. Para finalizar, trazemos um resumo e conclusões da pesquisa, ressaltando que as imagens, no decorrer do trabalho, encontram-se no corpo do trabalho por entender que isto é necessário para que se possa ter melhor compreensão.

2. YE'KUANA HOJE: A CHEGADA DO NOVO CICLO

Neste capítulo pretendemos situar brevemente o leitor quanto às vivências históricas dos Ye'kuana, sua cosmologia, trazendo os relatos para os dias atuais. Dentro desse processo existem fatores que são relevantes para compreensão das mudanças culturais, para o entendimento de como ocorrem os deslocamentos e comércio. Essa contextualização vai de encontro à comunidade na qual tivemos mais contato com seus moradores, Kuratanha, para melhor compreender o capítulo a seguir, que trata sobre o processo de criação das peças em miçanga e sua importância cultural para os Ye'kuana.

2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA E COSMOLOGIA DOS YE'KUANA

A etnonímia da região das Guianas registra algumas denominações entre os Ye'kuana como “Maiongong”, no Brasil; “So'to”, que tem a tradução como “gente” em sua própria língua; “Makiritare”; “Maquiritai”; “Maquiritare”; “Pawana”, na Venezuela. A forma escrita também teve suas variações, como “Yekuana”, “Yekuwana”, “Ye'cuana”. Além dessas, há “Cunuana”, “De'cuana”, “Ihuruana”, “Maitsi”, “Mayongong”, “Soto”, “Wainungomo”, ou mesmo “Ye'kuana”; este último adotamos no decorrer desse trabalho, tendo como tradução “gente do galho na água”, ou seja, “gente da canoa”. (LARIOLA, 2003; ANDRADE, 2007).

Conforme apontam pesquisas etnológicas, os Ye'kuana estão em terras brasileiras há mais de um século. No entanto, dizem as lideranças tradicionais de Auaris que os Ye'kuana já frequentavam a região muito antes de decidirem construir suas casas e ali se fixarem. Isso pode ser comprovado com a publicação feita nos anos 1970 por De Civrieux (1970), que fez um mapa mitológico Ye'kuana, onde estão os marcos topográficos vinculados à cosmologia desse povo. A região de Auaris e boa parte da região do rio Uraricoera foram demarcadas nos anos 1990, recebendo o nome de “Terra Indígena Yanomami”, que fica localizada tanto no estado de Roraima como no Amazonas. Nessas terras vivem os Yanomami, seus subgrupos, e os Ye'kuana (LAURIOLA, 2003).

A história de contato Ye'kuana, como outros povos indígenas, registra eventos traumáticos provados por agentes coloniais como forças militares espanholas,

processos de conversão ao catolicismo, entre outros. Alcida Ramos (1996) relata que os homens mais velhos trazem em suas narrativas histórias de seus antepassados, que ao passar por todo esse histórico, perderam parte de seus parentes. No entanto, com estes contatos, os Ye'kuana puderam adquirir armas e posteriormente se defender. Além disso, as armas também serviram para forçar uma pacificação com os Sanumá, seus vizinhos, já que estes habitam o mesmo território.

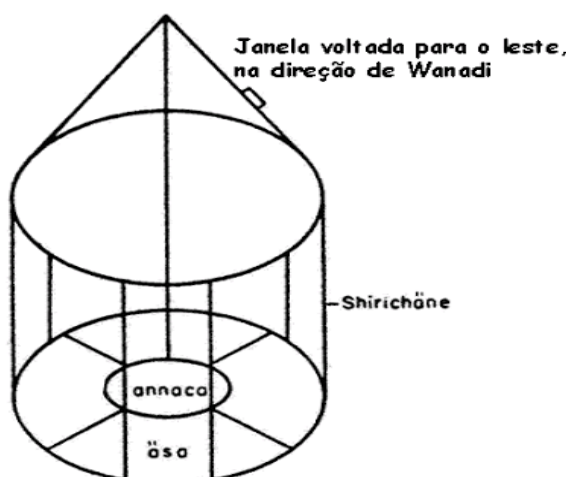
Os Ye'kuana conseguiram resistir à escravidão durante o processo de exploração da borracha, mas na década de 1960, ainda houve a insistência para a conversão desse povo pelos missionários católicos e protestantes, segundo Arvello-Jimenez (1991). Mas, conforme Lariola (2003), após os Ye'kuana observarem a tentativa de conversão com os Ye'kuana da Venezuela, os Ye'kuana do Brasil decidiram que não queriam tornar-se cristãos. Disseram aos missionários que seus parentes do lado venezuelano tinham se tornado “crentes” e, por isso, haviam enfraquecido.

Esse enfraquecimento está relacionado à cosmologia do povo Ye'kuana, já que, caso se convertessem, teriam que seguir outros costumes, que não fossem os seus. Para eles, todas as coisas têm origem em wätunnä, o demiurgo criador de todas as coisas. É em wätunnä que surge Wannadi⁴ e Odo'sha⁵, e, a partir destes, a criação do universo Ye'kuana. É em wätunnä que surgem os donos de todas as coisas, como a terra, a água, os animais, as pessoas, os artefatos, os desenhos. Nesse contexto, é feita a Attä, casa comunal sagrada dos Ye'kuana. Esta possui uma estrutura física que está relacionada ao universo cosmológico, com uma haste central que conecta a terra ao céu; na parte do teto, feito de palha, possui uma janela, justamente para que haja essa conexão com Wannadi. (ANDREADE, 2007; LARIOLA, 2003)

⁴ Ser do bem, espírito do bem, deus

⁵ Ser do mal, espírito do mal, demônio

Figura 1 – Formato da casa redonda dos Ye'kuana.



Fonte: Nelly Arvello-Jimenez (1992).

Na cosmologia Ye'kuana, existem, ainda, os ciclos de passagem conforme as histórias de wätunnä: primeiro, o ciclo que os Ye'kuana aprenderão a cultura do não-índio; segundo, o ciclo onde toda a terra será destruída, ficando apenas os Ye'kuana que não se misturarão com outros povos e; terceiro, a chegada da nova terra, onde permanecerão apenas os “verdadeiros” Ye'kuana que estão abrigados em uma montanha onde ninguém os pode ver. (ANDRADE, 2007). De acordo com essa autora, atualmente, os Ye'kuana estão no ciclo de aprendizagem dos costumes dos não-índios, pois desejam sofrer menos interferências em sua cultura, mas que, ao mesmo tempo, segundo as narrativas dos Ye'kuana, aprender a cultura do outro, é também esquecer a sua. Conforme podemos ver parte da história de wätunnä em Andrade (2007, p. 16) “Os antigos föwai⁶ viram tudo e nos contaram. [...]. A chegada dos brancos ao território Ye'kuana marcará o fim deste ciclo e o início de um novo. Cada vez mais nos misturaremos aos brancos e deixaremos de ser Ye'kuana”. Ao observar a narrativa de alguns membros do grupo, sejam eles estudantes que moram em Boa Vista, sejam os mais experientes que residem na comunidade e que vêm a Boa Vista com certa frequência, percebe-se claramente o interesse de querer aprender alguns elementos da cultura do não-índio⁷, como a língua, por exemplo, além de adquirir capacitação em cursos técnicos e de formação profissional, entre outras habilidades práticas, de modo que esses novos conhecimentos possam ser agregados no âmbito

⁶ Xamã na língua Ye'kuana.

⁷ Utilizaremos este termo durante este trabalho ao nos referirmos à sociedade envolvente, externa às comunidades dos povos indígenas.

de sua comunidade. Podemos dizer que, nesse fato, o que vem ocorrendo é uma transformação cultural onde são incorporados novos elementos, o que os permite exercerem atividades por seus próprios membros, ao invés de necessitarem de um não-índio para resolverem suas questões nas representações institucionais e políticas tanto em sua comunidade como na cidade. Isso poderá fortalecer suas lutas, seu povo e de permitir sua continuidade cultural.

Os Ye'kuana não aceitaram a entrada de igrejas em sua região; em contrapartida, pensaram sobre a entrada da escola. Essa decisão foi influenciada pela notícia de que seus parentes na Venezuela viram as escolas se espalhar dentre as comunidades indígenas. Com isso, foi enviada uma missionária para iniciar os estudos educacionais no ano de 1983. Eles aceitaram essa missionária em virtude de ela ter experiência com outras populações indígenas e com alfabetização (LAURIOLA, 2003). A professora, chamada Jandira, até hoje vive com os Ye'kuana; ela chegou a morar na comunidade de Auaris, mas hoje está em Kuratanha – há 34 anos com esse povo, contribuindo não apenas no processo de educação escolar, mas também no ensino da língua portuguesa.

Assim, levando em consideração o que apresentamos nos parágrafos anteriores, bem como observando os aspectos de interesse inseridos na narrativa dos membros do grupo étnico Ye'kuana, além da aceitação de algumas práticas trazidas pelos não-índios, principalmente por missionários no processo de catequização, percebe-se que os Ye'kuana rejeitaram algumas imposições inerentes ao processo de interferência externa; em contrapartida, perceberam que outras imposições poderiam contribuir ou ser necessárias para fortalecer o grupo. Notadamente, isso se configura como uma estratégia de sobrevivência diante das investidas externas, em que alguns aspectos socioculturais são agregados à sua cultura de acordo com o próprio interesse do grupo. Essa percepção se constata, por exemplo, com a estratégia de aceitar o processo de alfabetização e de ensino de língua portuguesa. Apesar disso, eles preservam seus costumes e conhecimentos próprios, o que permite a continuidade de saberes e práticas culturais que sustentam sua identidade étnica.

Esses novos elementos culturais para os Ye'kuana são absorvidos como se fossem submetidos aos seus saberes mitológicos, ocorrendo uma transformação, uma adaptação do novo elemento a esse grupo étnico, sendo, assim, incorporado o novo costume, técnica ou material. Necessariamente, esse elemento deve estar de acordo

com os princípios concebidos na mitologia Ye'kuana. As miçangas, por exemplo, precisaram ser incorporadas aos seus costumes, visto que sua matéria-prima é fabricada pelo não-índio. Mais adiante, apresentaremos, com maiores detalhes, a história mitológica que explica que as miçangas vieram do céu, enviadas por Wannadi. Nos discursos trazidos pelos Ye'kuana, subentende-se que Wannadi fez que o não-índio, criasse e levasse esse material para eles. Contudo, vale dizer, antes de usarem as miçangas, são feitas rezas⁸ para neutralizar os entes malignos presentes dessa cosmologia. Da mesma forma, também são feitos rituais e formas de incorporar esses novos elementos.

Qualquer Ye'kuana pode adquirir uma certa habilidade ritual para controlar o poder do mal, mesmo que seja específico. Esse sistema ritual, no entanto, só é dominado por especialistas que têm o comando sobre poderes especiais: o jowai (também conhecido como cadeju), cuja função principal é curar doenças. Este tem um poder semelhante ao de Wannadi e de seus irmãos, que foram os primeiros xamãs da terra. Esse poder não é o mesmo entre todos os xamãs, mas é mais forte em alguns. Outro grupo de especialistas são os "donos" (edamo) de canções sagradas (geralmente conhecidos como a'churi ou aremi) e são chamados "a'churi edamo" ou "aremi edamo". Ambos os tipos de especialistas são capazes de executar rituais para fins bons ou maus, uma vez que Wannadi e Cajushawa⁹ vêm da mesma fonte. (ARVELO-JIMÉNEZ, 1992; LAURIOLA, 2003¹⁰).

2.2 DESLOCAMENTOS E COMÉRCIO

Os Ye'kuana são reconhecidos como excelentes navegantes, e isso permitiu que pudessem trafegar por lugares até então desconhecidos, assim como ir para Boa Vista comprar bens industrializados, como munição, sal, roupas, painéis. O fato de produzirem boas canoas fez que fazendeiros, garimpeiros e povos de outras etnias quisessem adquirir esse produto, ocorrendo, então, uma intensificação no contato entre eles e, inevitavelmente, a troca de produtos. Mas o acesso das comunidades do

⁸ Termo utilizado pelos próprios Ye'kuana.

⁹ Quer dizer o mesmo que Odo'sha. Ser do mal, espírito mal, demônio.

¹⁰ SOCIOAMBIENATAL.ORG. *Profundamente na Amazônia: a Tribo Yekuana*. Postado em 21 de setembro de 2011. Disponível em: <piib.socioambiental.org>. Acesso em: 3 mar. 2018.

povo Ye'kuana não era fácil, visto que a questão geográfica tem seus obstáculos, como as cachoeiras, de forma que facilitava mais o contato com os fazendeiros do que com a capital. Em virtude disso, os fazendeiros pegavam os indígenas para trabalhar, cuidar do gado, ficando então os Ye'kuana por muito tempo sem voltar para suas comunidades e aprendendo novas habilidades, não características de sua cultura. Os trabalhos nas fazendas envolviam construção de pistas de pouso, pontes, aberturas de áreas de mata para plantio, entre outras benfeitorias. Devido à mobilidade dos Ye'kuana, eles podiam negociar e adquirir os produtos por conta própria (ANDRADE, 2007; LAURIOLA, 2003).

Lauriola (2003), que estudou os deslocamentos dos Ye'kuana entre a floresta e a cidade, alega que isso é de grande importância, pois essa seria uma estratégia de autossustentação, cujo centro é a capital de Roraima. A autora relata que “à Boa Vista, eles vinham para comprar roupas, sal, munições, panelas, miçangas e outros bens industrializados” (LAURIOLA, 2003, p. 27), destacando, ainda, que os produtos eram comprados por eles mesmos, ao contrário de outros exemplos que ocorreram na Amazônia, “em que tais transações fazem parte de um sistema gerador de dependência e exploração” (LAURIOLA, 2003, p. 28). Nesses deslocamentos, os indígenas criaram uma rede de contatos, da qual receberam/recebem apoio de diversas formas. Geralmente, são os pesquisadores que fazem parte dessa rede.

Ao fazerem essa transição entre a cidade e a comunidade, suas atividades também aumentaram e foram incorporados novos aprendizados, principalmente para os mais jovens, que têm o projeto de obter qualificação profissional, tanto por meio do Ensino Regular, quanto por cursos de capacitação, em nível médio e superior (e isso mesmo havendo escolas de nível fundamental e médio na comunidade). Isso acontece porque eles acreditam que precisam preparar seus jovens para o futuro, precisam aprender os modos da cultura dos não-índios para saber lidar nas relações políticas e sociais. Um fator importante, nesse sentido, é aprender bem a língua portuguesa e voltar para a comunidade com uma formação ou um emprego, sendo os mais almejados aqueles da área da saúde e da educação. A isso podemos correlacionar o que Andrade (2007) fala sobre o ciclo dos Ye'kuana. Eles acreditam que existe uma relação com o universo cosmológico onde um ciclo encerra e começa outro. Neste momento, eles vivem o ciclo de aprendizado de outras culturas para continuarem resistindo e, assim, perpetuarem sua etnia, o que é feito periodicamente.

Com idas e vindas à capital, o contato e as viagens foram se tornando regulares e, nos anos oitenta, os filhos dos Ye'kuana viajantes começaram a frequentar as escolas na cidade de Boa Vista. Para tanto, os pais desses jovens usavam suas redes de relações e colocavam os jovens para viver com as famílias de não-índios. E isso se estende até hoje, como o caso do Fábio Ye'kuana, que passou um ano conosco e nos mostrou, por meio das vivências, outra forma de ver o mundo. Na escola da cidade, ele demonstrou muita dificuldade, apesar de ser um jovem muito inteligente e observador. Atribuímos sua baixa qualidade aos estudos pelo fato de ele não compreender bem o português e ajudávamos no que era possível. Outro fator que merece destaque é a relação com os animais. Colocaremos dois casos que ocorreram em torno desse assunto. O primeiro foi de uma cobra que surgiu no meio do caminho quando estávamos em um sítio. A mãe de Fábio disse que nunca devemos andar sozinhos, pois se estivermos sozinhos, a cobra pode “domar nosso corpo”, pois ela tem o espírito¹¹ mais forte que o nosso. O outro caso, foi de um pássaro. Certa vez, em uma tarde onde estávamos no quintal de casa, Fábio escutou o canto de um pássaro. Depois nos relatou que este pássaro é uma espécie de mensageiro. Ele foi avisar algo. No fim da tarde, Fábio teve a notícia que um parente veio a falecer ao que disse: “por isso que pássaro veio avisar”!

2.3 COMUNIDADE KURATANHA

Uma vez que esta pesquisa foi desenvolvida, em sua maior parte, com os indígenas da comunidade de Kuratanha¹², pensamos ser pertinente trazer uma contextualização sobre esse local.

¹¹ Como na cosmologia Ye'kuana existe constantemente um paralelo entre o visível e o invisível, o humano e não-humano, ou seja, para eles, objetos, animais e plantas se relacionam como agentes entre o mundo real e o sobrenatural, é comum o uso da palavra espírito, conforme estudos feitos com os Ye'kuana relatados por pesquisadores como Guss, 1989; Barandiarán, 1962; Arvelo-Jiménez, 1974; Andrade, 2013 e carvalho, 2016. Por esse motivo, palavras como espírito, magia, entre outras similares, serão utilizadas durante o trabalho em questão, mas estarão sempre correlacionadas à cultura Ye'kuana e não a outras, qualquer que seja.

¹² Esta é a denominação que utilizaremos no decorrer do trabalho, visto que foi informada pelo Tuxaua Marco Antônio. Contudo, encontramos outros termos como Kudaatainha em outros trabalhos como a tese de Pablo Albernaz (2018), por exemplo.

Os Ye'kuana dessa comunidade, que fazem parte de um grupo familiar, sob liderança do Tuxaua Marco Antônio, estão constantemente na cidade, o que possibilitou que mantivéssemos contato. Tanto esse grupo quanto outros "familiares" ficam por determinado tempo na cidade de Boa Vista por vários motivos, sendo o principal relacionado aos problemas de saúde e, assim que são medicados, retornam às suas comunidades. Alguns acabam ficando por muito tempo, às vezes, por anos, e, quando ficam, têm o objetivo de aprender a língua portuguesa e dar continuidade aos estudos, seja em escolas públicas de Educação Básica, seja em cursos de nível superior. Para isso, alugam casas ou escolhem pessoas ou famílias com que criaram vínculos e têm uma boa relação, realizando, assim, um " intercâmbio cultural". Membros dessa etnia também afirmam constantemente que querem aprender a cultura dos não índios, pois, assim, acreditam que terão o conhecimento necessário para se relacionar com eles e, principalmente, para resolver questões políticas e conseguir melhorias para sua comunidade.

Quando o Tuxaua Marco Antônio percebeu que Auaris já tinha uma população elevada, a fim de ter mais tranquilidade para seu grupo familiar, tomou a decisão de criar Kuratanha em 2005. O acesso a esse lugar é difícil, de modo que, para chegar aí, o principal meio de transporte é o avião. Para o trajeto, podem recorrer a aviões do Distrito Yanomami, que atuam na área da saúde com os Yanomami e Ye'kuana, ou por meio do frete de aeronave, com elevado custo financeiro. Nesse caso, a viagem, saindo de Boa Vista, leva em torno de uma hora. Outro meio, porém, mais difícil e demorado, é o que se dá por meio de transporte fluvial, utilizando pequenas embarcações, canoas motorizadas. Nesse caso, leva-se em torno de três dias até chegar à primeira comunidade Ye'kuana (Auaris). Ao chegar nesse local, é preciso mudar de canoa, pois existem muitas cachoeiras e o acesso torna-se ainda mais complicado. Logo depois de subir a cachoeira, a viagem continua em outra canoa. Pode-se, ainda, seguir viagem por intermédio de "carona" cedida por militares no avião da SESAI (Secretaria Especial de Saúde Indígena), prosseguindo para a comunidade Kuratanha. Antes de saírem de Boa Vista e durante todo o percurso, comunicam-se por rádio avisando os dias de partida e de chegada para que os barcos sejam providenciados.

Kuratanha é a mais nova comunidade criada pelos Ye'kuana em território brasileiro, que, como dito no início deste trabalho, fica localizado na terra indígena

Yanomami. Nos estudos de Karenina Andrade (2007), Carvalho (2016), Lauriola (2003), pode-se constatar como ocorreu a criação dessa comunidade. Um dos principais fatores relatado pelo Tuxaua Marco Antônio, esse novo lugar é mais calmo, pois, em Auaris, haviam festas demais, acompanhadas de bebida e de muitas pessoas. Outro motivo, segundo o tuxaua, foi a questão dos alimentos, visto que, no novo lugar, encontravam-se mais peixes e caças. Para que todos os familiares pudessem mudar-se para Kuratanha, levou-se um período de dois anos para o preparo da roça, da sede principal e das casas. Atualmente, moram em torno de 115 pessoas, conforme ele, advindas todas de uma mesma família, como filhos, netos, cunhados e parentes do Tuxaua Marco Antônio. Ao questionar a origem do nome Kuratanha, Marco Antônio disse que vem de *Kuraata*, que, traduzindo para o português, significa “zarabatana”. Ele relatou o mito por trás desse nome da seguinte forma:

Que apareceu o nome é porque tinha um pessoa que ficava ali caçando, tipo assim, águias. Caçava para os filhos dele ali. E levava caça para dois curumins dele ali. Criou, criou, ficaram grandes. Até que tinha outro inimigo dele que foi esses dois crianças que ele criou; mataram o cara, a águia, matou o cara que filhote que estava criando. Aí o águia fugiu, os dois fugiram também. Depois que o cara matou o cara. Por isso que o pessoal ficou caçando com sarabatana naquele região ali, por isso a gente chamou de Kuratanha.

Que Kuratanha é sarabatana, kuraata, né? Por isso que kuraata é sarabatana e a gente coloca e o Kuratanha por isso. Então surgiu isso. História da gente, mesmo. Águia que matou o cara. Dois crianças que fugiram, cresceram e matou o cara, o inimigo do pai dele. Cresceram e ficaram como homem, já. Aí mataram ele.

[Na mitologia, a águia era um homem, que criava dois filhos] “Nha” porque fica mais fácil pra chamar.

A zarabatana, arma que serve para caçar aves de pequeno e grande porte, é utilizada com um veneno na ponta; assim, quando atingido, o animal morre envenenado. Nas últimas décadas, com a entrada das espingardas nas comunidades para a caça, a produção de armas como arco e flecha passou a não ser mais realizada de acordo com o padrão original, ou seja, eram mais frágeis; além disso, passou-se a precisar fazer trocas para conseguir as flechas do Sanumá. Mesmo assim, já não conseguiam fazer bom uso, pois haviam perdido algumas práticas quanto ao manejo. “Contudo, os Ye’kuana se destacavam entre todos os seus vizinhos, quando se tratava da confecção e do manejo da zarabatana. Ela era uma de suas especialidades e manufaturas principais” (CARVALHO, 2016, p. 42). Conforme Albernaz (2018, p. 41), até os dias de hoje, “a caça de aves ainda é feita com as zarabatanas feitas de

Kudaata, que são ainda bastante procuradas para trocas comerciais, assim como antigamente”. Conforme relatado por Andrade (2007), desde pequenos, eles usam armas para caçar; antes disso, no entanto, passam por cuidados corporais e alimentares – ao adentrar o campo da caça, passam a ser considerados como adultos.

Os adultos costumavam sair para caçar durante a manhã ou ao entardecer. Saíam carregando suas longas zarabatanas e suas aljavas carregadas com uma centena de setas preparadas com curare. Às vezes, levavam também, pendendo em suas costas, minúsculas cabaças com a massa pastosa, negra e endurecida de curare para aplicarem nas setas. No silêncio mais absoluto, os disparos parabólicos das setas sopradas com as zarabatanas atingiam distâncias entre 30 e 50 metros. Quando alcançavam uma ave, esta caía quase que imediatamente, após um fulminante voo final de 20 a 50 metros. As zarabatanas eram reservadas para as aves, ao passo que para um mamífero quadrúpede usariam o arco e as flechas banhadas em curare (CARVALHO, 2016, p. 42).

Além do relato trazido por Marco Antônio sobre Kuratanha, encontramos outra história, que traz uma riqueza de detalhes não apenas sobre a origem da zarabatana, mas sobre o universo cosmológico que aponta, por exemplo, o surgimento dos artefatos:

A seguir, *wātunnā* narra a história de como surgiram o curare e a zarabatana para os Ye'kuana:

No começo, as pessoas tinham medo do Relâmpago, do Raio, do Trovão. Eles não sabiam do que se tratava. Apenas viam o Relâmpago distante, ouviam o Trovão lá longe. Havia um homem, dono do Relâmpago, do Raio e do Trovão. Ele passava o tempo caçando nas montanhas. Quando caçava, aquele homem se escondia. Então o Relâmpago disparou. Ninguém o viu. Ninguém sabia como ele o havia feito. Ele não matou animais com flechas ou lanças como outros caçadores.

Aquele homem possuía uma roça cheia de mandioca. Ele ficou louco. Amanheceu. Ele partiu para caçar nas montanhas e levou consigo seus dois sobrinhos pequenos. Eles eram filhos de sua irmã. Então, ele conduziu as crianças às cabeceiras do *Wiwe* nas Montanhas *Antawari*. Quando alcançaram aquele lugar remoto, o homem disparou o Relâmpago. Ele matou as crianças. Ele as esquartejou como animais. Abrindo-lhes, arrancou seus corações. Então, ele pôs os dois corações em uma frigideira e, em seguida, os fincou no topo de uma árvore bastante alta chamada *Kudi*. Agora, aqueles corações se tornaram duas pequenas harpias. Imediatamente, elas começaram a crescer e se tornaram enormes. Elas possuíam bicos curvos e pontiagudos, garras afiadas, olhos manchados de sangue. Elas olharam para aquele homem. Ele também as olhou pelo canto de seus olhos. Agora ele parecia bastante assustado. Quando aquelas harpias nasceram, *Kudi* transformou-se em uma montanha enorme chamada *Kudi huha*. Ainda é possível vê-la, como um lembrete nas cabeceiras do *Wiwe*. Elas possuíam seu ninho naquela montanha. “Elas virão por mim. Elas vão me comer”, pensou aquele homem. “É melhor matá-las agora”. Ele disparou o Relâmpago contra elas. Nada aconteceu. O relâmpago apenas rebateu. Aqueles pássaros possuíam armadura, como ferro. O relâmpago nada lhes causava.

O homem então começou a correr. Ele corria por sua vida e não olhava para trás. Ele correu todo o caminho até sua casa. Quando lá chegou, *Enneku*, sua esposa, perguntou-lhe: “O que aconteceu?” “Eu encontrei dois filhotes de harpia nas montanhas. Eles queriam me pegar”, disse o homem do Relâmpago. Aquele era o seu nome, *Kasenadu*. “Bom”, disse *Enneku*. “Por que você não os traz para casa? Eu quero criá-los. Volte e os traga”.

Kasenadu não queria ir. Ele tinha medo. “Tudo bem”, respondeu. “Se você deseja criá-los, pode pegá-los por si mesma”. *Enneku* foi a *Kudi huha* sozinha. Quando lá chegou, duas harpias gigantes a observavam. Elas saltaram de seu ninho e pegaram-na. Elas a comeram. Elas eram chamadas *Dinoshi*. Agora, elas saíram a voar pela Terra, pelas estradas, pelas casas, pelas roças, buscando pessoas para capturar, levar para seu ninho e comer. “Tempo dos *Dinoshi*, tempo do medo”, é o que dizem.

Todo mundo vivia em medo devido a estes pássaros. Eles se escondiam em cavernas, em arbustos. Eles estavam atentos ao que viam no canto de seus olhos. Eles não ousavam sair. Então, alguns dos homens escondidos construíram arcos, flechas e lanças. “Vamos sair e matá-los”, eles disseram.

Eles dispararam suas flechas. Eles lançaram suas lanças. Nada aconteceu. Elas apenas rebateram na armadura dos *Dinoshi*. Ninguém conseguia matá-los. Os *Dinoshi* continuaram a capturá-los. Eles comeram homens, mulheres, crianças, todo mundo. Havia um homem sábio. Seu nome era *Kudene*. Ele era como uma sucuri. Ele misturou uma pasta preta e viscosa chamada *curare*. Ele a fez para matar os *Dinoshi*.

Kudene a deu para *Iahi*, o jacamim. Então *Iahi* foi a *Kudi huha* e escondeu-se de tal modo que pudesse observar os *Dinoshi*. Quando retornou, ele disse: “Eu os vi. Agora sei como matá-los. Eles não possuem armadura em suas costas. Posso acertá-los em suas costas”. Então, ele preparou uma flecha com *curare*. *Kudene* enviou-o novamente para dispará-la. Ao chegar lá, *Iahi* foi ao topo e acertou os *Dinoshi* em suas costas.

Quando as flechas fincaram em suas costas, os *Dinoshi* começaram a gritar. Eles alçaram voo e deram voltas desgovernadas. Então, começaram a cair, girando em círculos, deixando cair suas penas. Quando as penas aterrissaram, elas começaram a brotar. Elas se tornaram *kurata*.

Primeiramente, as penas caíram no *Merevari*. Em seguida, caíram no *Antawari*. Agora, o bambu bom para zarabatanas cresce por lá. Agora os *Dinoshi* estavam caindo. Eles estavam morrendo, vindo em direção ao *Marahuaka*. Eles rodearam seus três picos, o *T'damadu*, o *Tahashiho* e o *Tonoro hidi*. Eles então caíram no *Tahashiho*. Seus ossos fincaram naquele chão. É lá que os bambus mais longos e alinhados crescem hoje em dia.

As penas, os ossos dos *Dinoshi*, caíram apenas em nossas terras. É por isso que apenas nós temos zarabatanas. Nós as possuímos. Quando outros povos querem zarabatanas, eles vêm caminhando. Eles vêm caminhando pedir-nos por *kurata*. Eles nos trazem coisas deles para serem trocadas. Os antigos não possuíam zarabatanas no começo. Eles descobriram o *curare* e as zarabatanas quando os *Dinoshi* morreram. O pico do *Marahuaka* chamado *Tahashiho* é a montanha da zarabatana. Somos os únicos a conhecer o caminho. É nossa montanha. Ela tem vários bambus para zarabatana longos e retos. Quando o *Dinoshi* caiu, *Kahuakadi* vivia em *Tahashiho*. Aquele homem disse: “Bom. O bambu é meu agora. Sou o dono da zarabatana”.

Agora quando vamos lá para pegar bambu, quando chegamos naquele pico do *Marahuaka*, pedimos permissão para seu mestre, *Kahuakadi*. Vamos lá e lhe dizemos: “Estamos aqui para pedir-lhe bambu de zarabatana. Nós não comemos. Não tocamos em nossas mulheres”. Enquanto caminhamos a rota

da zarabatana, tocamos nossas flautas. Plantamos nossos brotos na terra quando lá chegamos, como oferenda a *Kahuakadi*. Cantamos docemente.

Não gritamos. Pedimos gentilmente para que o dono não se irrite. Nunca cortamos mais de quatro bambus de uma vez. Deste modo não incomodamos o mestre. Deste modo obtemos kurata para fazer zarabatanas (CARVALHO, 2016, p. 43-44).

A história narrada acima, além de mostrar como surgiu a zarabatana nas Terras Ye'kuana, conforme sua mitologia, marca também a transmutação do visível com o invisível, algo que permeia sobre esta cultura. Os animais transformam-se em humanos e vice-versa; como o caso das duas crianças, que viraram harpias ferozes e devoradoras e, ao serem mortas, depois de uma saga, suas penas caem sob o solo das montanhas, dando origem às hastes de fazer zarabatanas, as kuratas.

A comunidade de Kuratanha também é conhecida por Tucuxim; contudo, Marco Antônio disse que agora todos a chamam apenas por Kuratanha, pois essa denominação foi dada originalmente pelos Ye'kuana. Quando a pesquisadora Karenina Andrade (2007 p. 13) esteve entre os Ye'kuana, acompanhou o início da nova comunidade. Esta autora alegou ter acompanhado duas extensas famílias fazerem uma expedição que continham 13 canoas com a “intenção escolher o local onde será fundada uma nova aldeia em um futuro próximo, buscando, além de uma maior privacidade diante da crescente população de brancos e Sanumá em Auaris, novos territórios de caça”.

Atualmente, Kuratanha tem em torno de 115 pessoas. Todos falam a língua materna e alguns de seus jovens vivem na cidade para estudar. Outros motivos os levam a um contato constante com a cidade. O Tuxaua, por exemplo, vai à cidade quase que mensalmente devido ao seu tratamento de saúde ou às reuniões entre os povos indígenas Ye'kuana ou de outras etnias de Roraima. Com isso, sempre que algum dos parentes dessa comunidade estivesse na cidade, marcávamos encontros para almoçar ou auxiliá-los em alguma atividade. Dentro desse contexto, a pesquisa foi se desenvolvendo.

2.4 OS YE'KUANA E A CIDADE: A QUESTÃO DAS FRONTEIRAS

Os Ye'kuana do Brasil constantemente vão à cidade de Boa vista, bem como à Venezuela, já que estão localizados na fronteira entre os dois países. Apesar de

terem demarcado geograficamente seus espaços em pedaços de terras, as fronteiras vão além disso. Especificamente em Roraima, por exemplo, há fronteiras com a Guiana e com a Venezuela. Ambas têm semelhanças, como uma concentração de populações indígenas e uma forte relação com o garimpo. Mas elas não se atêm apenas às questões geográficas, como também questões étnicas, culturais, econômicas, políticas etc.

Por mais que estejamos longe dos grandes centros nacionais, possuímos uma dinâmica que tem como centro urbano principal a cidade de Boa Vista. Por se situar em um espaço próximo a essas fronteiras (ou “transfronteiras”), existe um fluxo muito grande de pessoas. Dessa forma, vemos uma rede de comercialização de produtos vindos de outros países.

Essas relações de comércio ocorrem por razões diversas, mas são motivadas intensamente pela questão socioeconômica, em que as populações fazem circular uma grande rede de relações comerciais, mesmo que esse comércio seja considerado uma contravenção legal, visto que a legislação estabelece limites e regras que regulam compras no outro lado da fronteira. Nesse sentido, podemos fazer uma relação dessa rede com o texto de Gabriel Coutinho, o qual trata “das trocas de bens”, citado no livro “Rede de relações nas Guianas” de Dominique Tilkin (2005). Nesse texto, o autor diz que, na região das Guianas, existia uma rede de trocas que envolvia não apenas os indígenas, como também os negros, que foram escravos fugidos das plantações de cana-de-açúcar da Guiana Holandesa. Com a comercialização de produtos industrializados e artefatos, esses contatos entre os grupos acabaram acontecendo, também, as trocas culturais. Alguns povos adotaram uma série de comportamentos e técnicas um dos outros, bem como novos aprendizados na vida cerimonial e organização social.

Os intercâmbios ocorriam principalmente por questões utilitárias, pois alguns grupos tinham mais domínios sobre uma determinada técnica ou a matéria-prima. Com a implantação recente de políticas específicas pelos governos locais, para que ocorram essas “trocas” – o que hoje denominamos de comércio –, existem as regras. Contudo, além de questões políticas, outros fatores trouxeram influência na dinâmica da rede de trocas, pois fizeram que os povos se deslocassem para outros lugares, como a pressão dos garimpeiros, mineradoras, colonos e fazendeiros sobre seus

territórios, bem como a crescente dependência de relações que fugiam ao seu controle.

A isso podemos trazer alguma relação sobre “ser indígena”, visto que algumas leis são diferentes para eles. No caso da saúde, por exemplo, eles são atendidos na CASAI, para ter acesso a serviços e benefícios. Os Ye’kuana, apesar de serem mais isolados, também têm esse apoio da CASAI. Cada segmento tem suas conquistas; as pessoas com necessidades especiais, por exemplo, conseguiram direitos institucionais; e os indígenas também estão nessa luta por seus direitos. Para isso, estão estudando, mantendo suas redes de contato e se profissionalizando. Todas essas questões fazem que eles, principalmente as lideranças, tenham de vir para a cidade.

Um ponto em questão desta pesquisa é a relação que os Ye’kuana têm com a cidade para conseguir materiais que fortalecem sua cultura, como a miçanga. Eles vêm à cidade para comprar a matéria-prima, assim como comercializar as peças acabadas. Com o advento da internet, tem sido possível ajudar a divulgar seus trabalhos e a vendê-los. Isso acontece, sobretudo, quando as Ye’kuana trazem as peças para comercializar e, assim, divulgamos às pessoas via WhatsApp e redes sociais.

Percebemos, assim, que existem outras formas de fronteiras, as quais precisam ser enfatizadas, já que podem vir a influenciar toda uma sociedade. Na América Latina, nossas fronteiras não são tão definidas como na Europa, com fronteiras mais “rígidas”. Brasil e Venezuela têm uma relação amigável, cujo trânsito das pessoas ocorre facilmente; diferentemente do Brasil com Uruguai, por exemplo. Então, neste momento, pensamos nas questões políticas que regem um país e que interferem ou influenciam o modo de vida de cada indivíduo. Existem, portanto, múltiplas fronteiras. No Brasil, por exemplo, as fronteiras culturais são mais fortes, embora também existam as fronteiras ideológicas, étnicas, religiosas, políticas etc., o que determina tipos de comportamentos.

Sobre isso, percebemos que as fronteiras podem também influenciar o perfil étnico e social das populações que vivem nesse espaço. PEREIRA (2007), em seu artigo “A escola da Fronteira: diversidade e cultura na Fronteira Brasil-Guiana”, afirma que:

[...] os povos da fronteira, denominação pela qual se impõem não apenas suas condições socioeconômicas tão semelhantes, caracterizadas pelos baixos índices de qualidade de vida, de moradia, de estudo, enfim, de infraestrutura, mas, também, pelos seus caracteres culturais que deixam à amostra a rica diversidade desses povos, e que envolvem diferentes redes sociais para se garantir o acesso à escola (PEREIRA, 2007, p. 346).

De acordo com a autora, “Quanto à busca por serviços públicos de educação, observei que há um trânsito transfronteiriço que estabelece uma inter-relação entre três redes sociais: a rede de educação, a rede de trabalho e a rede de parentesco” (PEREIRA, 2007, p. 348). Assim o fazem, hoje, as meninas de 14 a 16 anos que vislumbram emprego doméstico ou no comércio local de Boa Vista. Essas adolescentes, ao adquirirem domínio razoável da escrita e compreensão do português, dirigem-se à capital para o trabalho doméstico.

Atualmente, está se formando uma geração de Ye’kuana que, por inúmeras razões, passaram a fazer o trânsito transfronteiriço. Alguns migraram para Boa Vista com residências em vários bairros e outros permaneceram na Comunidade. A essas situações chamamos “conflitos culturais”, porque elas se expressam como fruto da diversidade cultural que ali existe e surge no interior da escola.

Ao discutir isso, foi trazido ao debate o exemplo do representante e líder indígena Yanomami Davi Kopenawa, que atravessa muitas fronteiras, não apenas por conhecer boa parte do mundo, mas por perpassar fronteiras do conhecimento e levar aos lugares por onde palestra a ciência da floresta. Foi possível observar sua fala durante a aula magna da Universidade Federal de Roraima, no ano de 2016, onde Davi citou o caso dos garimpeiros, alegando que eles não são donos de nada, que são usados e escravizados pelos grandes poderes e políticos, ao mesmo tempo que conseguem sustentar suas famílias, se submetendo a trabalhos pesados, arriscando a própria vida.

Aprofundando um pouco mais a respeito das fronteiras étnicas, Barth (2000) diz que estas definem o grupo étnico, mas não o conteúdo cultural por elas delimitado. Tais fronteiras permanecem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Há relações sociais estáveis que se baseiam na existência de um caráter étnico diferente entre si. Essas diferenças étnicas representam a própria base sobre a qual os sistemas sociais diversos são construídos. O autor alerta-nos, ainda, para o fato de que as fronteiras em que devemos concentrar nossa atenção são as sociais, mesmo

que nela esteja presente seu caráter territorial, pois os grupos étnicos não se prendem a uma ocupação territorial exclusiva. As fronteiras étnicas implicam uma organização complexa, quanto ao comportamento de seus indivíduos e às relações sociais.

3. CULTURA E ARTE DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL: UMA VISÃO CONTEMPORÂNEA

Durante este capítulo, pretendemos abordar as definições de cultura na perspectiva de alguns autores, para podermos correlacionar à forma de produção artística dos povos indígenas, pois entendemos que estas caminham juntas. Também tratamos sobre a concepção de arte indígena, visto que esta se difere dos conceitos contemporâneos ocidentais e, mais que isso, a produção também está vinculada à cosmologia. Finalizando este capítulo, pontuamos as transformações que ocorrem durante o processo de produção de artefatos, bem como a aquisição de novas técnicas devido ao contato interétnico.

3.1 DEFINIÇÕES DE CULTURA

A ideia de cultura está estreitamente associada ao campo de estudos da Antropologia e a tudo aquilo que cerca seu principal objeto de estudo, “o homem”, envolvendo seus aspectos físicos, evolução e origens, como parte de um padrão geral. Dessa forma, a cultura tornou-se um instrumento capaz de falar sobre o homem e sobre suas particularidades, partindo da perspectiva de Wagner (2010).

No âmbito da antropologia, as definições de cultura sempre se relacionam ao esforço de apreender a diversidade humana. Na medida em que ocorre o encontro de povos diferentes, busca-se essa compreensão sobre os impactos promovidos pelas diferenças e quais aspectos estão relacionados a essa teia da qual fazem parte os significados que correspondem ao conjunto de ações que incorporam e dão sentido à experiência humana.

A cultura faz parte de um todo, o qual não se transforma ou se transfere (inteiramente ou em partes) sem que o agente potencial da mudança, o indivíduo, organize essas mudanças utilizando filtros e definindo suas prioridades naquilo que reconhece como indispensável para a continuidade de suas práticas e vivências. Isso significa dizer, segundo Geertz (2001), que a cultura, em vez de ser acrescentada a um outro indivíduo acabado (pronto), se torna um ingrediente essencial para a produção de novo indivíduo.

Tanto a cultura como o espaço (natureza) em que o indivíduo está inserido promovem mudanças um sobre o outro; ambos fazem parte de um mesmo sistema, e

essa interação permite ao indivíduo abstrair elementos de sustentação para desenvolver sua proatividade cultural. Nessa perspectiva, a cultura apresenta-se por meio de mecanismos ou sistemas de símbolos que servem para dar sentido à experiência humana; é constituída por mecanismos de controle que servem para dar direção ao comportamento do homem. E o indivíduo precisa da cultura para se orientar e fazer escolhas; precisa desses mecanismos de controle para ser norteado. Assim, o comportamento humano é direcionado por tais mecanismos de controle (GEERTZ, 2001).

Ainda conforme Geertz (2001), a cultura pertencente a um grupo étnico que se manifesta na vivência e na relação com o outro; suas particularidades estão inseridas no convívio com os demais. Essas relações se mantêm ou se modificam na medida em que houver interesse ou necessidade de novas adaptações que permitam a continuidade do grupo. Nesse sentido, as mudanças ou ressignificações culturais podem surgir do próprio interesse do grupo, permitindo agregar novos saberes, estabelecer alianças, enfim, o contato com o outro, quando necessário ou inevitável, acaba produzindo transformações nos costumes, hábitos, fazeres e saberes desse ou daquele grupo. Essas mudanças permitem agregar ou acumular outros conhecimentos ao grupo, mas o conteúdo original deve permanecer e se manter vivo, pelo menos durante aquela geração, uma vez que os aspectos culturais geralmente não se apresentam de forma estática.

A cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial que se acresce às outras, enquanto se torna *cultura de contraste*: este novo princípio que a submete, a do contraste, determina vários processos. A cultura tende ao mesmo tempo a se acentuar, tornando-se mais visível, e a se simplificar e enrijecer, reduzindo-se a um número menor de traços que se tornam diacríticos (CUNHA, 1986, p. 99).

Dessa forma, conforme a autora, o que prevalece são essas diferenças que se distinguem pelos sinais diacríticos, as quais são estabelecidas contextualmente por meio das características particulares pertencentes ao grupo étnico. A cultura não se delimita por um suposto modelo padronizado – o que predomina são as diferenças em relação aos demais tipos distintos; e essa relação se distingue e se mostra a partir do contato com o outro. Também não significa que cultura possa ser definida

isoladamente, de forma inflexível, de acordo com as características ou costumes de um determinado grupo étnico, pois, mesmo quando ocorre o encontro cultural com o outro ou o deslocamento de um grupo étnico (ou de parte dele), este leva consigo sua bagagem cultural, embora esta ainda permaneça no seu local de origem.

Conforme Cunha (1986), leva a crer que não se podem definir grupos étnicos a partir de sua cultura, embora a cultura se faça presente de modo essencial na etnicidade. Logo, a cultura não pode ser considerada algo pronto e rígido ou mesmo ser definida pelo olhar do outro numa visão etnocêntrica. Ela recebe constantemente mudanças e se reinventa com novos significados que permitam sua continuidade e renovação, observando seus aspectos de origem.

3.2 ARTE INDÍGENA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA

Para compreendermos o significado da expressão “arte indígena”, precisamos situar esse aspecto dentro de uma visão que está voltada à cultura étnica de um povo, visto que, se formos falar de arte sob uma perspectiva ocidental, podemos cair no erro de analisar um fato equivocadamente, pois, para o indígena, a arte pode não ter apenas um valor estético ou conceitual, como na arte contemporânea, ou, ainda, dentro dos parâmetros dos críticos de arte. O que é produzido pelo indígena pode ter mais a ver com seu modo de vida do que com a beleza ou a estética, em nos nossos termos. Sendo assim, optamos por tratar os objetos em miçangas como arte indígena. Abordaremos esse tema à luz da proposta de Alfred Gell (2009), que diz que, para os povos indígenas, a arte tem um poder de agência; é como se o objeto tivesse vida própria, o poder de agir sobre aquela sociedade.

Para chegar a essa conclusão, Gell fez um estudo minucioso sobre a antropologia da arte, no qual aprofundou suas pesquisas em torno de conceitos como artefato, estética, obra de arte e tecnologia da arte. O autor dá ênfase “não à comunicação simbólica, e sim à agência, intenção, causação, resultado e transformação. “Encaro a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo” (GELL, 2009, p. 251). Sendo assim, para ele, a arte seria uma forma de mediação e um sistema de ação nas relações sociais. Sobre a definição criada por esse autor, afirma:

Acabo de definir de modo provisório a “antropologia da arte” como o estudo teórico das “relações sociais na vizinhança dos objetos que atuam como mediadores da agência social”, e propus que, para que a antropologia da arte seja especificamente antropológica, ela tem que partir da ideia de que, sob os aspectos teóricos relevantes, os objetos de arte equivalem a pessoas, ou, mais precisamente, a agentes sociais (GELL, 2009, p. 253).

Gell (2009) concorda com Sally Price (1989 apud GELL, 2009) ao dizer que artistas ocidentais, sejam eles os mais reputados na sociedade, e os não ocidentais caminham lado a lado, visto que têm os mesmos talentos. O problema é o olhar discriminador das pessoas que se consideram “cultas” na sociedade ocidental, que se baseia em algum conceito de beleza universal, ou, então, a instigante preocupação em saber a função dos materiais criados pelos povos indígenas, como para fins ritualísticos ou utilitários, por exemplo. Logo, para tentar resolver esses conflitos, Price propôs a criação de dois princípios: primeiro, o olhar de especialistas da arte está impregnado de uma formação cultural ocidental; segundo, os artistas têm um olhar discriminador, pois vão enxergar conforme o prisma que reflete sua própria formação cultural.

Ao fim, compreende-se que, na antropologia da arte, é necessário ir além da experiência estética, ultrapassando nosso campo de visão que geralmente está voltado para a nossa própria cultura. Portanto, para Gell (2009), antropologia é uma disciplina das ciências sociais, e não uma das humanidades. Ele afirma que “essa distinção [...] é sutil, porém implica o fato de que a ‘antropologia da arte’ focaliza o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas, o que [...] é função do crítico” (GELL, 2009, p. 245).

Ao entender a abordagem do autor supracitado, podemos correlacioná-la aos estudos realizado por David Guss (1994) em 1976 e 1984 com os Ye'kuana da Venezuela, visto que encontramos em suas narrativas dados que mostram a agência da arte sobre esse povo indígena. Segundo o autor, as imagens criadas nas cestarias agem como seres ligados ao cosmos que podem causar até a morte, pois correlacionam os desenhos com seres (espíritos) do bem e do mal e interligam esse pensamento ao veneno. Para melhor explicação, conforme Guss (1994), na cultura Ye'kuana existe uma forte relação cosmológica, sendo o veneno algo que intermedeia esse pensamento, pois pode tanto trazer a morte quanto o renascimento. O veneno, o tóxico, é uma essência que pode ser usado tanto para o bem quanto para o mal.

Assim, o veneno é algo que tem dois polos, a vida e a morte, o que é a maior representação do símbolo dessa cultura. Na sua visão, descreve que “como a cultura, el veneno es um agente de transformación que se sintetiza y se integra com el fin de producir nuevas formas” (GUSS, 1994, p. 137). Ainda segundo o autor, quando uma jovem passa pelo seu primeiro ciclo menstrual, o “veneno menstrual” faz que esta seja uma nova mulher, por exemplo. Já o jovem, quando entra na iniciação com o xamanismo, ao ingerir uma bebida alucinógena, geralmente composta pela raiz de uma árvore, para “viajar” ao céu, onde todos se renascem. Seja como for, deve existir um equilíbrio ao usar o veneno para alcançar o desejado, completa o autor.

Essa explicação serve para mostrar como existe uma relação do controle do veneno com as representações dos desenhos feitos nas cestarias, pois, segundo Guss, “cada diseño, como corresponde a algo originado en el bolso de um chamán, se conforma según su relación con el veneno: mortal cuando está em su estado natural, sustentador de la vida em su estado cultural” (1994 [1989], p. 137). Seria como se alguns desenhos representados nas cestas simbolizassem o próprio veneno, ou seja, os Ye'kuana acreditam que os símbolos têm poderes – que podem ser da vida ou da morte.

Os Ye'kuana produzem muitos objetos, que se destinam ao uso doméstico, como canoas, tipitis, cestas, raladores - ou para adornar o corpo - como as pinturas corporais e as miçangas. Embora cada peça sirva para determinada função, elas carregam em si elementos gráficos ou relações cosmológicas que fogem à estética ou mesmo às funções domésticas. A arte apresentada tanto no corpo quanto nas peças produzidas expressa a cultura e reforça a identidade étnica de um povo, como observa Berta Ribeiro (2000), uma pesquisadora que realizou um trabalho sobre a produção artística e a cultura material dos povos indígenas do Brasil moderno. Nesse sentido, ela afirma que:

A transposição de motivos convencionais com conteúdo semântico a vários suportes, em princípio o próprio corpo, empresta uma homogeneidade visual ao ambiente cultural, reforçando a identidade étnica de um grupo, singularizando-o em relação aos demais. Isso lhe confere um sentimento de unidade, de origem e destinação comuns (RIBEIRO, 2000, p. 51).

A autora reforça a ideia da formação identitária étnica de um grupo por meio de uma igualdade visual. Essa visão da autora ocorreu após suas viagens para pesquisas de campo sobre as artes e iconografias dos Kaiangang, Kadiwéu, Terena,

Araweté, Asurini, dentre outros. No entanto, devido a longa história de contatos vivenciada por muitos povos indígenas; às influências advindas de várias formas como dos colonizadores durante o contínuo processo de colonização; a atuação dos Carmelitas no decorrer dos anos; a globalização e novas tecnologias; ocorreram transformações de elementos da expressão gráfica. O contato e a convivência com outros povos também contribuíram com a modificação produtiva cultural dos artefatos indígenas dos Ye'kuana, por meio da rede de trocas, conforme estudos realizados por Gallois (2005).

Então, pretendemos compreender esse processo da construção de artefatos com miçangas e sua importância cultural para os Ye'kuana nos dias de hoje, como elemento de identidade. A esse respeito, analisar as iconografias existentes por intermédio da fala do próprio indígena, buscando sua história, sua cosmologia e como esses elementos agem a partir das peças criadas, é um meio de não deixar para trás a origem de sua constituição como um grupo. Como diz Silva (2000, p. 78), “a identidade e diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”. Nesse caso, entendemos que as representações atuam em forma de símbolo para classificar o mundo e as relações em seu interior, ou seja, não é possível analisar a identidade visual ou o significado dos elementos gráficos, ou, ainda, a arte dentro de uma sociedade sem compreender o que esta vem a representar e de que forma age em seu próprio grupo. Não podemos olhar para a cultura do outro usando apenas nossa própria cultura como referência. Assim, percebemos que a construção da identidade visual adquire sentido por meio do discurso, como o dos simbolismos existentes em sua cultura pela qual são representados. Quem vê um Ye'kuana consegue identificá-lo pelo uso de suas miçangas, que são peculiares à sua cultura e tem um estilo próprio; no entanto, por trás dessa identidade visual, as miçangas têm muito mais a dizer, pois o que vem a constituir a homogeneidade visual, além da estética, é a agência que as miçangas têm na cultura desse povo.

Reforçando um pouco mais essa contextualização, segundo Cândido (2000, p. 35), vemos que os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem às necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. Assim,

podemos observar as expressões iconográficas manifestadas tanto em lugares nas comunidades indígenas, como em dias de festa nas suas ornamentações e artefatos, por exemplo, que retratam a afirmação do autor sobre a importância desses significados visuais para o indivíduo e para o coletivo, evidenciando as características de um grupo.

Conforme Pinto (2008, p. 247 e 248), Koch-Grünberg teve um interesse especial voltado para as artes dos povos indígenas. De acordo com o autor, esse viajante, que conviveu por anos entre os indígenas, destacou os significados artísticos e técnicas que as mulheres utilizavam “na produção de artefatos de valor artístico e importância diferenciados, assim como sua participação nos processos que envolvem a organização social, as atividades rituais e as transações com outros grupos indígenas e com os brancos”. Com isso, podemos observar e entender a complexidade tanto das manifestações estéticas quanto das “diferenciadas formas de expressão artística dos povos indígenas”, cabendo reconhecer, então, o valor da obra de Koch-Grünberg para compreender o “conhecimento da cultura material e simbólica desses povos”. Assim, este estudo contribui para que possamos analisar a forma de agência das artes em miçanga na cultura do povo indígena Ye’kuana.

Salientamos, ainda, a importância do ambiente para a produção dos artefatos, pois em cada lugar existem as matérias-primas que são essenciais para a criação, e cada espécie de planta, palha, pigmentação, argila servem tanto para alimentação, como para fins medicinais e artísticos. Contudo, ao pensar na produção com miçangas de vidro, vimos que o seu material não é um elemento retirado da natureza; assim, podemos dizer que o conhecimento voltado à expressão artística se estende aos materiais que estão ao alcance de quem os produz, e, sendo os Ye’kuana exímios artistas, tiveram esse material disponível entre seu povo, passando a miçanga, então, a fazer parte da cultura e cosmologia desses indígenas. Com base no interculturalismo, em que os contatos interétnicos permitem novos materiais e conhecimentos entre as culturas, os Ye’kuana incorporaram elementos industriais em suas produções e fortaleceram ainda mais suas criações artísticas.

Um fato que não podemos deixar de observar é que os não-indígenas vêm se apropriando desses elementos visuais quando adquirirem, por exemplo, uma peça em miçanga. Logo, podemos dizer que os artefatos indígenas estão sendo inseridos no mercado. Contudo, ao comercializar esses produtos e, provavelmente, no sentido que

Gell (2009) vem explicando sobre o fato de o objeto de arte ser um agente social na cultura indígena, eles passam por uma transformação, pois o artefato está sendo utilizado em outra cultura. Podemos imaginar, por exemplo, em comparação ao que Gell (2009) menciona, o uso de um artefato indígena que, para ser utilizado ou confeccionado no seio de sua comunidade, precisaria de rituais ou cânticos, mas, ao ser adquirido e utilizado por outro indivíduo que não seja de sua etnia, modifica-se a agência ou, na verdade, perde-se a agência social daquele determinado povo. E isso justamente porque o que leva uma pessoa a adquirir um produto de outra cultura pode ser a estética ou, quem sabe, o valor cultural, mas não a função que esse objeto exerce dentro de uma determinada cultura. Um exemplo disso seria uma pessoa que pintaria um grafismo no corpo não para ir pescar ou pedir proteção, mas porque gostaria, simplesmente, de ter uma pintura corporal para atender a algum gosto estético.

Van Velthem (1992, p. 64), que trata a respeito das imagens iconográficas do povo Wayana, atesta o valor dos significados visuais usados por este povo. Alegando que os motivos decorativos usados tanto nos artefatos quanto nas pinturas corporais estavam atrelados à vida social e “indica o lugar (central) do ser humano no universo que o rodeia”. Os motivos decorativos estão ligados à seres sobrenaturais, sendo considerados os mais importantes a cobra-grande e a lagarta. Estes motivos ao serem usados nas ornamentações, não apresentavam apenas a diversidade de sua cultura, como também, carregam “significados outros que ultrapassam, nos objetos, a contemplação estética e o desenvolvimento tecnológico e funcional”.

Como vimos, um objeto de arte na vida dos povos indígenas pode ter outras conotações além do gosto estético. No entanto, inserido nesse contexto, sempre vem à tona o questionamento: o que o indígena produz é arte? Sendo assim, partindo do princípio de que estes há muito tempo têm conhecimentos técnicos para produzir arte, os indígenas também já dominavam a criação de artefatos com desenhos, cerâmica, cantos, instrumentos musicais, danças coletivas em suas festividades. Dessa forma então, encontramos uma relação cultural bem fortalecida ao serem criados artefatos indígenas, visto que estes vão além de uma representação estética, pois existe um valor cultural inerente a cada povo. Todo ser humano tem a capacidade de criar – como enfatiza Boas (2014 [1927]), quando diz que cada indivíduo numa sociedade “primitiva” é uma pessoa que tem a mesma forma de pensar, sentir e agir, como uma

pessoa de nossa própria sociedade. A capacidade de criar é inerente a todo ser humano.

A formação cultural, principalmente quanto ao modo de vida dos povos indígenas, tem a influência de alguns processos. Gallois (2005), que, como dissemos, realizou uma pesquisa com a Fronteira da Guiana, relata que, antes mesmo da chegada dos europeus a essa região, existia uma rede de trocas entre estes povos e, atualmente, essas redes continuam interligadas por vários motivos, como intercasamentos, rituais multicomunitários, processo de fusão entre povos indígenas e intercâmbio de artefatos; contudo, com a entrada dos europeus, foram inseridos produtos industrializados e, com a criação de políticas empreendidas pelos estados nacionais, ocorreram transformações e mudanças profundas nas relações destes com os sistemas regionais de trocas. Alguns povos adotaram uma série de traços de outros, bem como a vida cerimonial e a organização social. As miçangas, por exemplo, são uma matéria-prima industrial que foi inserida na cultura Ye'kuana por meio desses contatos. Não apenas esse povo, mas muitos outros passaram a utilizá-las para compor suas indumentárias, tornando-se algo de muito valor cultural.

A respeito das miçangas, Els Lagrou (2013) fez um estudo sobre arte e alteridade entre os ameríndios, em que trata a incorporabilidade das miçangas nos povos indígenas de forma agentiva, que tem o papel da construção das pessoas ao adquirir um gosto e inserção dessa matéria por meio da estética. A autora relata que as miçangas se tornaram verdadeiras “pérolas de vidro” para os indígenas desde que ocorreram as primeiras viagens europeias pelas américas. Ela ainda explica que:

O tratamento dado pelas diferentes sociedades indígenas à miçanga constitui uma manifestação privilegiada desta estética da pacificação do inimigo, porque a grande maioria das populações indígenas usa miçanga e a incorpora nas suas manifestações estéticas e rituais mais significativas. Contra uma abordagem purista que via na miçanga um sinal de poluição estética resultante da substituição de matéria-prima extraída do ambiente natural por materiais industrializados, partimos da própria concepção estética ameríndia para ver como objetos, matéria-prima e pessoas são por eles domesticados e incorporados através do processo da tradução e resignificação estéticas. Objetos rituais e enfeites que contêm miçanga não devem, portanto, ser analisados como *hibridismos*, mas como manifestações legítimas de modos específicos de se produzir e utilizar substâncias, matérias-primas e objetos segundo lógicas de classificação e transformação específicas. Porque, assim como o conceito de incorporação da alteridade, enquanto processo de construção da identidade, o conceito de transformação tem grande centralidade na visão de mundo e práxis ameríndia, é preciso examinar de que maneira coisas e pessoas podem ser transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas sem perderem sua relação com e referência à exterioridade (LAGROU, 2013, p. 22).

Dentre as representatividades artísticas indígenas, temos o grafismo, que, muitas vezes, se sobressai com imagens simbólicas tanto nos artefatos como no corpo em momentos culturais. Há algumas décadas, conforme afirma Landé (2010), estudiosos perceberam que o grafismo dos povos indígenas ultrapassa o desejo da beleza; trata-se de um código de comunicação complexo, que exprime a concepção que um grupo indígena tem sobre um indivíduo e suas relações com os outros índios, com os espíritos, com o meio onde vive. Assim, podemos ver que a arte contribui para compreender o modo de vida de um grupo social.

Nessa tentativa de entender os modos de vida dos povos indígenas, a arte tem seu papel e, por isso, é dada a importância dos registros sobre o modo de produção e esta pode agir dentro desse grupo. A esse respeito, Cunha (2013), ao fazer um inventário das práticas dos materiais dos Pataxó de Barra Velha, baseado em observações e entrevistas e, posteriormente, na descrição, mesmo que os considerasse como artesanato, acreditava que, ao captar o processo, captava a realidade sob diferentes crivos. Para ela, “quem descreve, nesse caso, interpreta, analisa, constitui formas de ver e de narrar o que observa”. (CUNHA, 2013, p. 16). Com isso, pretendia registrar não apenas as peças acabadas, mas observar o processo de produção, seu uso e comercialização, pois queria explicar o que, ao seu ver, entendia como uma tradição. Segundo a autora, inventariar práticas culturais é uma atividade nova no Brasil; e é importante por contribuir ao orientar as práticas.

Para o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ao se ter conhecimento sobre elementos culturais entendidos como de valor e significado simbólico reconhecidos pelo próprio grupo, estes devem ser preservados, ou seja, precisam ser tombados. Essa seria uma das formas de firmar sua cultura, visto que a valorização cultural também abrange expressões herdadas dos antepassados e repassadas às novas gerações, segundo o site do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina¹³.

Assim, compreendemos a importância de ter o registro das artes indígenas; em virtude disso, temos como um dos objetivos desta pesquisa mostrar o processo e

¹³ Disponível em: <<http://www.crespial.org/pt/Seccion/index/0008/que-es-el-patrimonio-culturalinmateriala>>. Acesso em: 20 maio 2017.

as peças em miçangas dos Ye'kuana. Mesmo diante das incorporações e influências possíveis, por meio do contato intercultural, os registros iconográficos catalogados durante o processo de produção das peças em miçangas podem construir um acervo com importância no significado cultural disponível para conhecimento das formas e práticas, tanto para o próprio grupo étnico protagonista da criação desses artefatos simbolizados pela arte, como também por novas pesquisas, como forma de continuidade do conhecimento sobre tais registros.

Então, ao tratar do caso das miçangas, é interessante mencionar o discurso do indígena João Tiriýó, do grupo Tarëno, descrito em *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas*, de Dominique Gallois (2006), em que percebemos que tem clara compreensão sobre o valor desse bem para seu povo:

Nossos objetos não podem sumir, têm que ser passados para os nossos filhos. Os objetos que a gente faz não vão existir se não tivermos o patrimônio imaterial. Porque tudo que a gente tem, devemos incorporar nos nossos conhecimentos. É isso que nós pensamos. Aí está a miçanga que nós chamamos de samura. Está certo que é o branco que fabrica, mas a miçanga só é material lá na loja ainda.

Quando ela chega na mão do índio, ela já vai se transformando. Ela vai se transformar em patrimônio material? Não, em patrimônio imaterial também. Automaticamente vai se transformando. Pelo conhecimento dele, que é invisível. O nosso pensar, o nosso conhecer, todo gravado na nossa cabeça. As mulheres vão enfiando miçanga em metros e metros de linha, todo dia, não sei como... Então, à medida que a mulher vai trabalhando, enfiando a miçanga, ela já está transformando a miçanga em imaterial, ela está enfiando o conhecimento dela dentro da miçanga. Para o Tarëno, o material que ele arranja é de outro, como, por exemplo, a miçanga, porque realça, destaca mais. Miçanga com que nós índios fazemos muitas coisas.

Tem que saber fazer! O conhecimento para enfiar, tecer, fazer nossos artesanatos. Tudo o que adquirimos de outros não quer dizer que acabou com o nosso modo de preparar nosso artesanato, e sim que esse modo está dentro. Invisivelmente, o jeito de fazer cinto, o jeito de tecer tanga está dentro do fio, junto com o fio, não perdeu nada, nadinha. Não é de ontem, mas de muito, muito tempo mesmo que usamos miçanga. Naquele tempo os índios viviam espalhados, e antigamente tinha os negros que vinham lá do Suriname, trazendo miçanga, terçado, pano vermelho... Tarëno gosta de incorporar do outro aquilo que lhe é atrativo ou útil. E é assim que a cultura dos Tarëno, que é a dos Tiriýó, foi sendo construída ao longo de muitas gerações, e está sendo repassada até hoje. Passar é isso, passar o patrimônio imaterial que nós chamamos *entu*, que quer dizer fonte. Se não tiver a fonte, podem até existir as coisas, mas não tem mais como fazer, não tem como a gente dar a direção, ou dar início (GALLOIS, 2006, p. 22-23).

Esse sentimento que o indígena acima dedica ao valor que as miçangas têm para sua cultura pode ser o mesmo de outros povos, visto que muitos indígenas do Brasil fazem uso dessa matéria-prima para expressar seu modo de vida, cada um à

sua maneira, baseado em seus antepassados, em sua cosmologia. Sendo assim, pretendemos compreender como ocorre essa representatividade no grupo indígena Ye'kuana do Brasil.

3.3 ARTE YE'KUANA: PRODUÇÃO E UMA NOVA PERSPECTIVA NA RELAÇÃO DE TROCAS A PARTIR DOS ENCONTROS CULTURAIS

Nesta seção, abordaremos os artefatos que os Ye'kuana produzem de forma geral, a fim de que possamos ter um parâmetro sobre a diversidade de peças criadas. A maioria dos artefatos é comercializada ou feita à base de trocas e negociações com outros produtos. Nesse sentido, faremos um relato da experiência de acompanhá-los durante feiras e eventos em que seus trabalhos foram comercializados.

Por serem considerados exímios artistas – e só se considera um verdadeiro Ye'kuana aquele que souber fazer seus artefatos (Guss, 1989) –, quase tudo o que necessitam para seu cotidiano produzem com as matérias-primas disponíveis na natureza. As matérias-primas mais utilizadas por eles são a madeira e tala. A cerâmica, por exemplo, não apareceu, durante a pesquisa, como algo utilizado pelos Ye'kuana. Nesse caso, existem os relatos de trocas com os Macuxi, para poderem adquirir a panela de barro.

Os artefatos que merecem destaque são: as canoas; os objetos feitos de palha e/ou cipó, como os cestos, as “peneiras”, o suporte de carga (jamaxim) e as armas de caça; o ralador de mandioca; o carimbo de madeira para a pintura corporal; e as peças em miçanga. Ao observar cada objeto, percebemos que tudo é feito com muita qualidade, no sentido técnico da produção; todos têm excelente acabamento e amarrações. Em virtude de esses objetos possuírem figuras, é necessário que haja, também, um domínio técnico. Sem isso, não é possível obter os resultados que podemos observar nas imagens disponíveis a seguir. Outro fator relevante para um bom acabamento dos artefatos é a qualidade da matéria-prima, ou seja, é necessário um conhecimento sobre os melhores materiais a serem utilizados. No caso da canoa, por exemplo, a madeira apropriada deve ser maleável para o entalhe, possuir resistência para suportar tanto as cargas quanto o trabalho diário e ter durabilidade. Não podemos deixar de destacar que os Ye'kuana são considerados, entre os povos indígenas, excelentes navegadores, sendo esse um dos motivos pelos quais são

denominados de “Ye’kuana”, que quer dizer: “povo da água”. Nas figuras a seguir, podemos verificar alguns dos artefatos produzidos por eles.

Figura 2 – Canoa Ye’kuana exposta na Exposição “Do Caburaí ao Chuí” – Arraial do Anauá, 2017.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 3 – Cestos Ye’kuana.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 4: Comercialização de artefatos Ye'kuana na Feira de trocas interculturais (Malocão do instituto INSIKIRAN – abril de 2017).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 5 – Na sequência, da esquerda para a direita: Tangas; colares tipo gravata de miçanga.



Fonte: Acervo da autora, 2016.

Figura 6 – Na sequência, da esquerda para a direita: madeira entalhada para pintura corporal (Palácio da Cultura – abril de 2017); Passando tinta natural para pintura corporal na madeira entalhada na Feira de trocas interculturais (Malocção do instituto INSIKIRAN – abril de 2017).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 7 – Mulheres Ye'kuana fazendo a pintura corporal com carimbo de madeira.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 8 – Ye'kuana se preparando para apresentação pública. Detalhes da pintura corporal e indumentárias em miçangas.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 9 – Raladores tipo Ye'kuana que encontram-se no acervo do Museu Integrado de Roraima (MIRR).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Cada objeto produzido pelos Ye'kuana tem seu valor. No entanto, quando se trata do valor “comercial” entre as trocas interétnicas, o ralador apresenta maior destaque. A isso, podemos associar o fato de que, para sua subsistência, os povos necessitam dele para produzir seus alimentos. Sendo assim, o ralador Ye'kuana

possui características que contribuem no manuseio da mandioca: tem durabilidade, é bem amolado e grande. Carvalho (2016, p. 36) relata que:

Quando Barandiarán escreveu o artigo de que nos valem para tais informações, o autor revela que, entre cinco e dez anos, antes da publicação de seu relato, apenas se usava o quartzo e o jaspe para a confecção das pontas afiadas no ralador. Assim, os rapazes eram incumbidos de realizar expedições anuais de prospecção ou de comércio para obter grandes blocos de quartzo e de jaspe. O *Ewahehidi*, o “Monte do Jaspe”, localizado no alto Ventuari, foi, durante várias gerações, a mina de jaspe para onde se dirigiram os Ye’kuana, em busca daquela matéria-prima fundamental para a produção de seu principal produto no comércio com os parceiros pemon, arekuna e macuxi. À mulher Ye’kuana cabia trabalhar o grande bloco de jaspe e dele fazer saltar cada um dos três mil dentes a serem aplicados sobre a tábua de cedro.

Naquela época, a fabricação desses raladores costumava ser, desde a adolescência, a principal ocupação diária da mulher Ye’kuana depois de terem preparado *uu*, o beiju de mandioca. Uma vez que todos os dentes metálicos tivessem sido incrustados na tábua, ainda restava aplicar sobre a superfície do ralador algumas camadas do caucho silvestre *karimani*, que proporciona uma consistência homogênea aos dentes afiados do ralador e evita a corrosão da madeira pelo ácido prússico da mandioca ralada. A artista também se utilizava desse mesmo caucho silvestre para adornar as bordas do ralador com motivos florais, zoomorfos e até mesmo com inovações estilísticas, tais como o avião, o motor de popa, o cavalo e a vaca – os dois últimos tais como descritos pelos rapazes que os deparavam em suas viagens (BARANDIARÁN, 1962). Hoje em dia, o processo de fabricação desses raladores permanece o mesmo, mas agora são também fabricados raladores pequenos e vendidos aos brancos como peças de artesanato. Ainda hoje, os raladores Ye’kuana circulam na rede de comércio entre grupos indígenas do Maciço Guianense, embora ela agora possua dimensões bem menores (ANDRADE, 2007).

Na Feira de trocas interculturais, presenciamos a exposição de um ralador Ye’kuana, ou seja, até hoje os raladores são comercializados, mesmo que para os não-índios eles tenham finalidades diferentes, no caso, para decoração, sem fins utilitários no âmbito da culinária. Já para os Ye’kuana, o ralador continua com a mesma finalidade, mesmo com suas modificações no seu material de confecção, em que algumas matérias-primas foram agregadas. Assim, seu uso funcional e prático permanece para a produção dos alimentos. Além disso, as relações de comercialização foram ampliadas, pois, como se sabe, já existiam as trocas intertribais e, agora, foram estabelecidas novas formas de comercialização. Os ralos, assim como as miçangas, tornaram-se produtos de grande valor nas relações comerciais com os não-índios. Esses produtos passaram a ter grande aceitação nesse mercado e, hoje, estão entre os principais produtos na rede de troca e comercialização Ye’kuana. Durante as feiras e eventos, foi possível vermos este artefato à venda bem como sendo utilizado. No evento anual denominado de Festival do Beijú, na Comunidade

Indígena Taba Lascada, uma de suas atrações é a competição de quem rala mais rápido. Todas as competidoras eram mulheres indígenas Macuxi ou Whapichana e, cada uma, possuía seu ralador.

Figura 10 – Raladores Waiwai na Comunidade Indígena Tabalascada.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Dentres os raladores usados na competição, apesar da semelhança, não identificamos nenhum ralador Ye,kuana. Ao perguntar a origem desses, nos disseram que um deles era do Povo Waiwai. De certo que este artefato chegou a esta comunidade por meio das relações de troca (Galois, 2005). Principalmente porque na década de sessenta, os Waiwai, realizavam expedições para chegarem a grupos considerados isolados, onde chegaram a levar parte de seus habitantes para uma missão evangélica conhecida como Kanaxen, na Guiana Inglesa, conforme afirma

Alcantara e Silva (2016). “Os Waiwai dispersaram-se em extensas partes da região das Guianas [...] e são historicamente reconhecidos como especialistas no fornecimento de sofisticados raladores de mandioca” (SCHULER ZEA, 2010, p. 172). Dentre as semelhanças, podemos ver que usam a mesma base de madeira, objetos pontiagudos fincados próximos uns aos outros e a existência de grafismos, ressaltando que os grafismos, neste caso, são diferentes. Outra diferença, é que no caso dos raladores Ye'kuana, possuem a resina escura que impermeabiliza a base, já as dos Waiwai, não possui.

Estudos sobre a arte Ye'kuana apontam que ela tem um poder de agência. Isso será mais bem discutido no próximo capítulo, quando mostrarmos a análise sobre a cosmologia Ye'kuana interligada aos elementos gráficos presentes nos artefatos. Neste momento, queremos mostrar a presença da arte existente deste povo e que também é presente na cidade de Boa Vista. Como mostram as figuras acima, podemos ver que esses artefatos são tanto usados como comercializados na capital. No caso das Figuras 7 e 8, os Ye'kuana preparam-se com as pinturas corporais e vestimentas com as miçangas para uma performance no Palácio da Cultura em alusão ao encontro de professores e coordenadores da Educação Indígena do Estado. Houve dança e canto de alguns povos, como os Wapichana, Macuxi, Taurepang, e, para isso, cada um fez sua performance cultural conforme sua indumentária, que apresentava uma identidade visual. No caso dos Ye'kuana, houve um destaque devido à cor das peças em miçanga e aos grafismos corporais.

Quanto à pintura corporal, os Ye'kuana utilizam um método que facilita o processo de passar o grafismo para o corpo. Fazem uma espécie de carimbo por meio de um entalhe na madeira, esboçando a imagem de diferentes figuras geométricas, conforme as Figuras 6, 7 e 8. Para que o carimbo seja passado pelo corpo, usam uma resina retirada de uma árvore, inserindo nessa resina produtos naturais com tons fortes, como urucum ou carvão, deixando a pigmentação escura. Essa resina tem alto poder de aderência na pele, parece uma espécie de cola e não sai fácil com água ou suor, podendo passar até mais de um dia no corpo. Isso foi observado durante outro evento realizado na Universidade Federal de Roraima, em que tivemos a oportunidade de experimentar essa pigmentação no corpo, visto que, durante o evento, os povos indígenas presentes estavam comercializando seus artefatos e produtos alimentícios, além de “comercializarem” também as pinturas corporais. Para os Ye'kuana, a pintura

corporal, assim como as vestimentas com miçangas e o uso de desenhos em objetos, é uma forma de estabelecer relações com seres sobrenaturais. É como uma espécie de fabricação de si mesmo para lidar com seres não familiarizados, para adquirir mais forças e neutralizar forças consideradas malignas, conforme aponta Fausto (2008).

Nesse segundo evento, da UFRR, tinha-se como objetivo fazer o encerramento do semestre do INSIKIRAN e, em conjunto, a Feirinha de Artes dos Povos Indígenas, que também são estudantes nesse Instituto voltado para formação de professores indígenas. Além da Feirinha, o visitante podia provar da culinária indígena, pois eram vendidos alimentos como damurida, caxiri de mandioca, pajuaru, caxiri de batata roxa, farinha etc. Os povos indígenas e os não-índios, bem como aqueles que desejassem se vestir ou se pintar, apropriavam-se dos elementos culturais relacionados às indumentárias, como o uso de colares de miçangas, cocar de penas, saia de palha, dentre outros. Nesse momento, muitas pessoas aproveitaram para adquirir artefatos indígenas, visto que, muitas vezes, não é fácil encontrá-los no comércio local.

Ao observar a comercialização dos artefatos Ye'kuana, pudemos perceber alguns pontos interessantes, como, por exemplo, a dificuldade de falar o valor das peças – as Ye'kuana que estavam comercializando não entendiam o português e, por vezes, perdiam vendas. Quando notamos isso, nós as auxiliamos nesse processo, chegando a outra questão: por quanto vender? Depois de conversarem entre si, estabeleceram um valor definido (algumas tinham noção de valores monetários, outras, não). Além desse impasse, em certo momento, elas não tinham como devolver o troco aos clientes, de modo que queriam devolver o dinheiro sem realizar a venda do colar de miçanga. Nesse ponto, pudemos perceber a diferença do valor econômico entre os povos indígenas, que ainda não estão acostumados com o capitalismo e uma forma de comercialização. Mais uma vez, auxiliamos nesse processo para que a venda pudesse ser concretizada.

Para os indígenas, antes do conhecimento sobre o dinheiro como moeda de troca, o sistema funcionava em outra lógica. Os valores dados aos artefatos trocados/comercializados advinham de sua necessidade, como o ralador Ye'kuana, por exemplo, que valia muito devido ao trabalho primoroso para a sua confecção, com materiais que o tornavam resistente para a sua funcionalidade de ralar a mandioca. À

medida que surgem outros equipamentos que têm a mesma funcionalidade do ralador, o valor muda. No entanto, o outro equipamento vendido na cidade, como o liquidificador, por exemplo, necessita do dinheiro; o ralador comercializado na cidade também será “trocado” por dinheiro. “Ou seja, na maioria dos usos contemporâneos, as mercadorias são um tipo especial de bens manufaturados (ou serviços), que se associam somente aos modos de produção capitalista e, portanto, só podem ser encontradas onde penetrou o capitalismo” (APPADURAI, 2008, p. 20).

Os Ye'kuana realizam suas “trocas” desde muito antes de virem para a cidade e de terem o intenso contato com os não-índios. Hoje, eles trocam seus artefatos por “dinheiro”, que se tornou algo necessário para sua subsistência; antes, realizavam as trocas com outros povos por outros objetos que não podiam produzir, como panelas de barro, miçangas, armas, roupas etc. Como o contato com outras culturas vem se tornando algo mais presente, sendo então uma questão sociocultural, ocorre uma troca de vivências entre as comunidades indígenas e não indígenas; essa rede de trocas é definida por Gallois (2005) como encontros interétnicos.

A autora trouxe um exemplo de como podiam ocorrer esses encontros interétnicos com o caso dos missionários protestantes e pastores indígenas ao fazer os encontros anuais com várias comunidades indígenas no rio Tapanahoni, mais precisamente da aldeia Töpu, encontro este que é voltado para a celebração e divulgação da doutrina cristã. Na ocasião, ocorriam os intercâmbios entre os grupos, “a circulação de bens é intensa, tanto de matérias-primas e manufaturados indígenas, como de artigos industrializados” (GALLOIS, 2005, p. 76). Um dos maiores fatores apontados para ocorrer essas trocas eram as questões utilitárias, pois provavelmente não produziam determinados artigos por não possuírem matéria-prima e/ou por falta de conhecimento técnico; contudo, esses contatos proporcionavam a visualização de hábitos e culturas diferentes entre eles. Podemos relacionar esse exemplo com os Ye'kuana quando estes se encontram com outros povos indígenas e não indígenas tanto na Terra Indígena Yanomami, quanto com os grupos que se encontram em Boa Vista, seja para debater questões políticas, seja em eventos culturais, onde geralmente apresentam suas danças, arte, objetos, culinária, pinturas corporais e realizam suas “trocas”.

Para além dos contatos interétnicos, os contatos com os não-índios também possibilitam outras incorporações culturais. No caso dos Ye'kuana, em que houve

grande exploração de minérios em seu território por conta do garimpo, aprenderam técnicas para extrair o ouro e outros minérios. Com esse aprendizado e participação no garimpo, conseguiram juntar uma boa quantidade de ouro e usaram o capital adquirido para comprar uma casa em Boa Vista que serve de apoio; aí funciona a Associação do Povo Ye'kuana do Brasil (APYB) na cidade. Com essa casa de apoio, a vinda para a cidade aumentou não apenas com relação à frequência, mas também com relação à quantidade de indígenas. Como consequência, passaram a alugar casas e abrigar um número maior de famílias. Dentre algumas mudanças a partir desse contato com a cultura ocidental, Costa (2013) aponta que:

Em geral, alguns ritos de passagem, festas tradicionais, culinária, agricultura, medicina foram preservados, tanto pelos Ye'kuana brasileiros quanto venezuelanos, com uma ou outra intervenção dos costumes dos brancos. No Brasil, particularmente, os Ye'kuana se mostraram severamente resistentes às mudanças impostas pela religião dos missionários que chegaram em Auaris na década de 60, mas mesmo assim foram deixando de cumprir alguns rituais, principalmente os que envolviam alimentação, em função da escassez de caça e pesca. [...]. As passagens de fase da menina (*Ajichoto*), a festa da primeira enfeitação do bebê (quando ele usa enfeites de miçanga pela primeira vez) e as festas em torno de construções de casa, ou de abertura de roças, são exemplos de rituais ainda preservados na vida Ye'kuana (COSTA, 2013, p. 18).

Atualmente as aldeias Ye'kuana do Brasil estão passando por um processo de 'retorno às origens' através da busca das antigas tradições que foram se perdendo ou enfraquecendo ao longo dos anos com o aumento do contato com os brancos. Uma prova disso é a reformulação do Projeto Político Pedagógico das escolas Ye'kuana. Tais projetos têm se acomodado aos costumes tradicionais ao priorizar a inclusão no currículo das histórias dos antigos, a arte e o conhecimento medicinal que faz parte do saber Ye'kuana (COSTA, 2013, p. 18).

A cultura de um povo também pode ser marcada por meio do que se é produzido. Podemos ver o exemplo dessa citação de Costa (2013), segundo a qual o uso das miçangas é essencial no rito de passagem de uma jovem ou no nascimento de um bebê. Ao entrar no período menstrual, a jovem passa a utilizar um colar azul-marinho com uma pequena cabaça. A mãe da moça irá determinar o tempo que o colar deverá ser usado, que pode ser de seis meses a um ano. Depois disso, é feito um ritual em que a jovem poderá passar a usar todas as peças feitas de miçanga, ou seja, será considerada uma mulher, estando preparada para casar (GUSS, 1994 [1989]). Já um estudo feito por Gallois (2006) sobre os Wayana mostrou que os desenhos presentes nas cestarias, pinturas corporais ou outros objetos “apenas estão repassando para esses suportes os desenhos que pertencem à cobra grande”

(GALLOIS, 2006, p. 42). Observando os dois casos, podemos perceber que as criações visuais indígenas podem variar de acordo com cada povo, visto que o papel principal dos elementos simbólicos é reproduzir conteúdos que estão ligados à sua cultura, à cosmologia ou até mesmo às hierarquias internas. Então, para os índios, essas manifestações plásticas indígenas não visam apenas uma finalidade estética, mas, sim, uma representação de sua cultura.

4 ARTE E COSMOLOGIA INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA

Neste capítulo, tratamos especificamente sobre as miçangas na cultura Ye'kuana. Para isso, mostramos um histórico sobre o surgimento das miçangas, suas variadas formas, tamanhos e materiais. Também fazemos um contraponto com outros povos indígenas que usam as miçangas em suas culturas. Abordaremos sobre os processos técnicos, exemplificando, com o uso das imagens coletadas durante a oficina de miçangas, os passos usados para a produção de uma peça. Vinculado a isso, correlacionaremos esses processos à cosmologia Ye'kuana, apresentando os símbolos iconográficos e sua forma de agência.

4.1 MIÇANGAS E POVOS INDÍGENAS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Ao tratar sobre as miçangas em sociedades indígenas, perguntamo-nos como que elas vêm sendo utilizadas há tanto tempo. Pensando assim, recorreremos ao processo histórico pelo qual passaram os tipos de miçanga, que foram mudando até chegar às atuais miçangas de vidro.

Registros mostram que, provavelmente, as primeiras miçangas eram feitas de pedra pelos povos da África. Tinham variações em tamanhos, formatos e cores. Como alguns materiais sólidos resistem ao tempo, foi possível trazer comprovações sobre as datas de miçangas encontradas – as primeiras contas de conchas de avestruz, encontradas na Líbia e no Sudão, datam de 10.000 a.C. (DUBIN, 1987).

Um fator que contribui para o tipo de confecção de miçangas é a matéria-prima encontrada em cada região, pois, além da pedra, são encontradas as sementes, outro material utilizado, inclusive nos dias de hoje, para confeccionar os colares de contas. Além dessas, existem os ossos, dentes e marfins. Por fim, com o processo de industrialização, passou-se a produzir em escala uma grande variação de miçangas tanto de plástico, quanto de vidro, com muitas formas, cores e tamanhos.

Em virtude de as miçangas serem utilizadas por diversos povos, não apenas no Brasil, consideramos pertinente trazer a história das miçangas e apresentar como elas foram sendo transformadas e incorporadas no seio das comunidades indígenas, em especial, dos Ye'kuana.

Vale dizer, antes, que, atualmente, são usadas as miçangas de vidro, consideradas como boas para a confecção das indumentárias por conta de sua durabilidade, tamanhos regulares e variação de cores. Antes delas, os povos usavam outros tipos de grânulos, como os dentes de animais, pedras, sementes, madeira, metal, cerâmica ou qualquer objeto pequeno que pudesse ser perfurado. Esses grânulos também são conhecidos como “contas”. Na Enciclopédia Americana (1980, p. 393), é mencionada a palavra inglesa “*bead*”, provavelmente derivada da palavra inglesa medieval “*bede*”, que significa “oração”. Esse nome, de acordo com a Encyclopaedia Americana (1970), foi transferido para objetos amarrados usados na oração, como os rosários, e, depois, para outros tipos de objetos (ACKAM, 2013).

Segundo ACKAM (2013), os grânulos de muitas variedades têm sido apreciados há muito tempo pelo homem. Eles foram descobertos em túmulos reais de Ur, lar do patriarca Abraão, em múmias egípcias e nas antigas sepulturas da Grécia e da Itália. A maioria dessas descobertas foram dentes e ossos de animais ranhurados que muitas vezes serviam como pingentes. Os grânulos, durante os séculos, tiveram muitas funções, incluindo servir como dinheiro para certas civilizações ou impérios.

Dubin (1987) afirma que no mundo ocidental consideravam as contas como meros adornos, que serviam apenas para embelezar o pescoço. Mas suas funções ultrapassam esse uso. Os grânulos, através dos séculos, expressam circunstâncias sociais, históricas, políticas, além de se relacionarem a muitas crenças religiosas. Além disso, as contas foram frequentemente listadas como representações simbólicas do conhecimento sagrado, com poderes curativos; serviram como a taxa para a passagem para a vida após a morte e usada como meio para assegurar a conduta adequada do ritual e oração. Os grânulos eram utilizados, também, como meio de troca devido ao seu valor nos sistemas de mercado. Do século XVII ao século XIX, por exemplo, os europeus trocavam contas de vidro por peles de castor na América do Norte, por especiarias na Indonésia e por ouro, marfim e escravos na África. Os grânulos refletem, assim, a cultura de que fazem parte em que dão a introspecção na vida social, política, econômica e religiosa destes povos (DUBIN, 1987).

Cristóvão Colombo, ao vir para a América, trouxe as miçangas para o Caribe pela primeira vez em 1492. Os povos indígenas da época demonstraram tamanho encantamento, visto que já produziam pulseiras, cintos, colares, tangas e outros artefatos com sementes, ossos, dentes de animais, coquinhos e conchas. Logo, ao

perceber que havia outro material para confeccionar seus adereços, ficaram encantados pelo produto que trocariam por qualquer coisa para poder possuí-lo. Ao registrar esse fato em seu diário, Cristóvão Colombo descreveu os índios como “bestas”, pois davam materiais preciosos como ouro em troca de vidro (BESSA FREIRE, 2015).

Figura 11 – Miçangas de pedras e sementes encontradas em urna no abrigo do Boqueirão do Cristal em 04/12/1985, na Comunidade Maloca do Xuminã. Atualmente, estão no Museu Integrado de Roraima.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 12 – Miçangas de pedras e sementes encontradas em urna no abrigo do Boqueirão do Cristal em 04/12/1985, na Comunidade Maloca do Xuminã.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Para os povos indígenas, as miçangas têm valores que ultrapassam o econômico. Podemos ver o caso dos africanos, para quem as miçangas desempenhavam papéis importantes, como moeda e como meio artístico na vida pessoal e na vida da corte dos seus reinos. Era, assim, uma marca verdadeiramente distintiva que separava os governantes dos homens comuns; por exemplo, grandes quantidades de contas eram usadas nas propriedades nobres, em requintados vestidos, e, também, pelos governantes, que tinham o poder de determinar a distribuição e uso dessas contas (GEARY, 1983). As contas africanas são populares em virtude do longo tempo que fizeram parte do comércio. Por séculos, o lugar foi o destino de milhões e milhões de contas transportadas como lastro em navios, como presentes ou como moeda. Coles e Budwig (1997) afirmam que todo o continente africano ainda está coberto de contas, podendo ser encontradas em qualquer lugar, abandonadas e esquecidas, enterradas em um cemitério, em um leito de rio ou na praia.

No Brasil, os Ye'kuana, Karajá, Marubo, Guaraní, Krahô, Kayapó, Maxakali e Kaxinawá são povos que usam as contas para o registro de suas histórias e cosmologia. Cada um com suas especificidades artísticas. Por mais que as contas venham das mãos dos não-índios, elas passaram a ser incorporadas nessas culturas graças a um processo de resignificação. Isso fica claro na fala de João Tiriýó, quando diz que "está certo que é o branco que fabrica, mas quando chega na mão do índio ela vai se transformando. Então, na medida que a mulher vai trabalhando, enfiando a miçanga, ela já está enfiando o conhecimento dela dentro da miçanga". As miçangas possibilitam conhecer, também, os diferentes mitos encontrados em cada povo indígena e mostra os conhecimentos desses povos. "Tanto no caso da pintura corporal quanto na decoração do corpo com colares de contas, dentes e sementes, temos o mesmo entrelaçamento do artefato com o corpo, da fabricação de um corpo com capacidade agentiva e sua decoração exterior e interior" (LAGROU, 2010, p. 21).

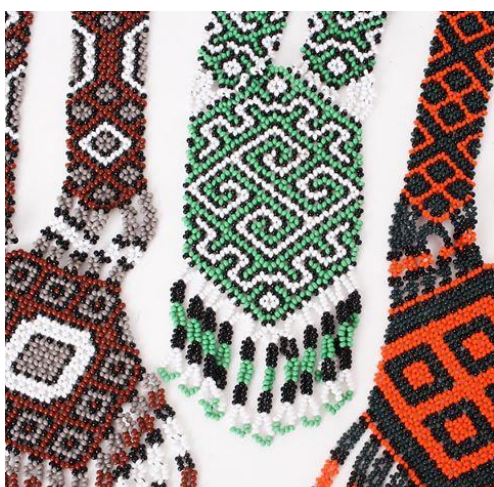
Um fato curioso é que os indígenas têm usado as miçangas por debaixo da roupa em algumas situações. No caso dos Ye'kuana, em dias de festividade, as mulheres usam as tangas por debaixo da saia e os homens, por debaixo da blusa. Quanto a isso, Lévi-Strauss traz o relato sobre os Nambiquara: os enfeites corporais usados por eles nos anos 1970 são os mesmos usados pelos Mamaindê atualmente. A diferença é que, agora, os enfeites ficam ocultos por baixo das roupas. "Algumas

mulheres, principalmente as mais velhas, continuam usando um fio fininho de contas de tucum amarrado em volta da cintura que, no entanto, só se vê quando elas tiram seus vestidos para tomar banho” (MILLER, 2007, p. 69).

Miller (2007) aponta que os Mamaindê, apesar de afirmarem que o colar usado por eles seja tradicional, sendo o preferido pelos ancestrais o colar de contas pretas de tucum, constantemente usam os modelos de colares de outros grupos indígenas. As oportunidades de encontrar outros grupos acontecem em eventos como comemoração do Dia do Índio ou Jogos Olímpicos Indígenas, sendo estes organizados pela FUNAI.

Se observarmos os modelos e desenhos presentes nas peças de miçangas, poderemos perceber as semelhanças devido às trocas que ocorrem durante os encontros interétnicos. O colar tipo gravata do Ye'kuana, por exemplo, não aparece em imagens de registros antigos e, hoje, é bastante produzido e utilizado por eles. Como já dominavam tecer os desenhos figurativos e geométricos considerados de sua ancestralidade, produzem esse tipo de colar e inserem seus grafismos nas pinturas corporais, como nas cestarias, nos quais possuem o poder de agência nesse povo. Esse tipo de colar é encontrado em outros povos do Brasil. Os Huni Kuin, por exemplo, fazem uma variação dessa peça, de forma que a base final do colar pode ser estreita (7cm x 12cm) ou larga (25cm x 18cm). Os Huni Kuin dizem que os desenhos também estão ligados à sua cosmologia e estão presentes não apenas nas miçangas, conforme mostram as figuras a seguir:

Figura 13 – Colar do Povo Indígena Huni Kuin.



Fonte: disponível em:
<http://www.imgrum.org/user/tucumbrasil/329920255/1474723377905519745_329920255>. Acesso em: 8 fev. 2018.

Figura 14 – Colar Ye'kuana.



Fonte: Acervo da autora, 2016.

Para cada povo, existe uma representação simbólica dos grafismos presentes em suas peças. A imagem da peça dos Huni Kuin acima, é uma marca importante por ser considerada um “desenho verdadeiro” que remeta à cosmologia deste povo e aos seres que habitam a floresta. Estes motivos são usados em outros suportes como: pintura facial e corporal, cerâmica, tecelagem, cestaria, na pintura dos banquinhos e peças de miçangas. Processo semelhante ocorre com os grafismos Ye’kuana ao serem inseridos em outros objetos. Outra comparação que podemos fazer sobre a estrutura física e o acabamento desse tipo de colar são as bordas das figuras presentes. Os Huni Kuin inserem uma linha escura ao redor da figura, o que acaba trazendo mais destaque. Os Ye’kuana, não – inserem as figuras sem delineamentos. Com isso, podemos ver a diferença técnica da produção e criação artística de cada povo.

Ainda sobre esses dois povos, podemos destacar outras semelhanças e diferenças na criação das peças. Os Huni Kuin ampliaram as formas e tipos de “colares circulares”, enquanto os Ye’kuana permanecem criando o colar considerado tradicional. Quanto a isso, durante a Oficina que ocorreu do dia 11 ao dia 14 de abril de 2017 e, mesmo depois, foi mostrado um tipo de colar circular colombiano às Ye’kuana, e uma das mulheres pediu emprestado para reproduzi-lo. Ao observar o momento da confecção, percebemos que, no início, houve certa dificuldade. Passadas algumas horas, o colar foi tomando sua forma. Naquele momento, percebia-se a vontade de aprender novas formas e de usar todo o conhecimento técnico adquirido. Uma artista, ao ter a possibilidade, vontade e materiais à disposição, supera seus limites e busca a criação de novas composições. No mundo das miçangas com as artistas indígenas, as possibilidades são múltiplas. Por mais que exista um fio condutor, que são as figuras ligadas às cosmologias de cada povo, o contato entre elas traz novos elementos e incorporações que logo passam a fazer parte de sua cultura.

Podemos perceber que o ato de produzir para as Ye’kuana, atualmente, perpassa por algumas situações como: 1) a vontade de criar, de inovar, de inserir novas técnicas e modelos, baseada na troca de conhecimentos com outros povos e; 2) criar as peças consideradas ancestrais, que carregam os desenhos ligados à cosmologia de seu povo. No segundo caso, Cajusuanaima Rocha (2014) descreve que, conforme os Sábio Ye’kuana Vicente, estes deveriam priorizar o uso dos

desenhos que foram feitos por seus ancestrais e utilizá-los tanto nas peças em miçanga, quanto nas pinturas corporais, de acordo com Wätunnä (histórias).

4.2 CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA CULTURAL DOS YE'KUANA COM AS MIÇANGAS

Conforme informações coletadas durante as entrevistas, podemos afirmar que, mesmo estando este povo dividido entre Brasil e Venezuela, suas práticas culturais e saberes ancestrais têm a mesma base comum. Independentemente das fronteiras nacionais impostas pela colonização, a cultura presente e os princípios ancestrais têm a mesma origem. Mesmo nos dias de hoje, eles se relacionam, pois, de acordo com o Ye'kuana Josimar, “tem uma trilha grande que vai das comunidades dos Ye'kuana do Brasil até a Venezuela e os parentes fazem visitas”.

A escola é um dos principais lugares em que as tradições são repassadas. Uma das maiores reclamações dos indígenas mais velhos é a falta do interesse de os jovens continuarem a praticar ações pertinentes à sua cultura. Como foi explicado por Josimar, existem oficinas nas escolas em que se ensinam os jovens a produzir cestas, peças em miçangas, danças tradicionais, sendo que os mais velhos, considerados os sábios da comunidade, participam dessa atividade explicando a origem e as histórias mitológicas, bem como sua importância. Tudo o que é produzido durante essas oficinas posteriormente é comercializado para garantir verba e auxiliar nas despesas da própria escola e da comunidade.

Ao pensar em o que os Ye'kuana têm produzido, desde quando se teve conhecimento dessa etnia, vemos que, além de objetos, como as cestarias, canoas, pinturas corporais, objetos de pesca e de caça, que necessitam de materiais retirados da própria natureza, encontramos peças como as indumentárias tradicionais feitas em miçangas, sendo essa especiaria um elemento que já é industrializado. Não se sabe ao certo qual foi o período em que as miçangas foram inseridas na cultura Ye'kuana; o que sabemos é que, em virtude de esses indígenas serem bons navegadores e comerciantes, saíam para fazer trocas em outros lugares, o que os fez adquiri-las. “O povo Ye'kwana começou a viajar para Wiyaana¹⁴ em busca de materiais fabricados

¹⁴ Nome da Guiana Inglesa em Ye'kuana.

pelos brancos como arma de fogo, facção, miçangas e outros materiais que serve para uso pelo povo Ye'kwana" (CAJUSUANAIMA ROCHA, 2014, p. 58). Outro fator que também foi constatado é que as miçangas foram trazidas pelos missionários na época da colonização e até hoje eles levam miçangas para a comunidade.

Contudo, o importante, neste momento, é destacar que, mesmo a miçanga sendo um produto industrial, foi incorporada na cultura indígena e se tornou um bem precioso. Nesse sentido, destacamos a fala do indígena João Tiriýó, do grupo Tarëno, que diz: "Tarëno gosta de incorporar do outro aquilo que lhe é atrativo ou útil. E é assim que a cultura dos Tarëno, que é a dos Tiriýó, foi sendo construída ao longo de muitas gerações, e está sendo repassada até hoje" (GALLOIS, 2006, p. 22-23). Ou seja, não importa de onde vêm as miçangas, e sim o que é feito destas dentro de seu grupo social. Então, na mitologia do Povo Ye'kuana as miçangas vieram do céu e o homem branco é quem a produz, mas produz para os indígenas:

"eu sei um pouco da história de como conseguimos trazer as miçangas até nós".(Vicente Castro)
 "Majaanuma foi o primeiro que conseguiu trazer as miçangas que estavam no céu,
 Primeiro ele foi no Kajuinha (céu) onde fica a miçanga.
 Ele pensou em fazer embelezamento do seu neto Kwamaashi.
 Ele foi ao Kajuuweni Kajuinvhakäi (céu) onde fica a miçanga.
 Junto ele trouxe também tunuunu, adhaawa (resinas).
 Só que nós não conseguimos ficar com as miçangas.
 Ficamos só com adhaawa, tunuunu, ködaayu e weshu, coisas que usamos na pintura hoje,
 Que Majaanuma deixou para nós.
 Nós não conseguimos ficar com Mayuudu (miçangas), mas fomos os primeiros a ter as miçangas e conseguimos trazer do céu.
 O dono da miçanga viu que nós não somos capazes de produzir miçanga,
 Também não íamos conseguir o lugar de fabricação, por isso ele enviou para o homem branco.
 Desde então, o homem branco fabrica as miçangas, agora eles falam que a miçanga não é nossa, mas é nossa.
 Eles apenas fabricam a miçanga que não é deles. (outro Ye'kuana)"
 (YEKUANA, Julio; YEKUANA, Wellington; YEKUANA, Maurício, 2016)

Como vimos, os Ye'kuana acreditam que os não-índios produzem as miçangas, mas estas chegam até aos povos indígenas. Dentre outras formas, vale mencionar que também podem ter ocorrido os contatos interétnicos e, conseqüentemente a troca de produtos ou matérias-primas (miçanga), quando missionários protestantes e pastores indígenas faziam os encontros anuais com várias comunidades no rio Tapanahoni, mais precisamente da aldeia Töpu, encontro esse

que era voltado para a celebração e divulgação da doutrina cristã nas Guianas. Dessa forma, ocorriam os intercâmbios entre os grupos: “a circulação de bens é intensa, tanto de matérias-primas e manufaturados indígenas, como de artigos industrializados” (GALLOIS, 2005, p. 76).

Um dos maiores fatores apontados para ocorrer essas trocas eram as questões utilitárias, pois provavelmente não produziam determinados artigos por não possuírem matéria-prima e/ou falta de conhecimento técnico; contudo, esses contatos proporcionavam a visualização de hábitos e culturas diferentes entre eles, ou seja, não ocorria apenas uma troca de produtos, mas de conhecimentos técnicos e culturais.

Segundo Guss (1994 [1989]), o uso das miçangas para os Ye'kuana é uma forma de conectar o universo externo ao interno, pois somente assim eles são reconhecidos como seres humanos. A forma de ordenar o mundo acontece por meio de seu corpo, o qual, assim como a roça, também deve cultivar-se com símbolos. Existe uma analogia sobre cada peça de miçanga colocada no corpo com a casa redonda dos Ye'kuana, denominada *ättä*, e com a horta, pois a estrutura circular é uma forma de união que realiza a comunicação com o campo sobrenatural do céu:

Como es fácil de observar, la vestimenta yekuana constituye un diagrama deliberado del espacio humano, en el cual el tronco del cuerpo se encuentra fastidiosamente separado de las extremidades e la cabeza. Estas bandas tan apretadas, junto con los collares y el guayuco, hacen de cada torso un círculo interior similar al que se encuentra en la casa y la huerta. Como en estas estructuras colectivas, dos círculos concéntricos imaginarios interceptan cada cuerpo de los Yekuana: el exterior, que pasa por las bandas en la muñeca y tobillo, y el interior, que pasa por las pantorrillas y bíceps. Por lo tanto, al igual que el anillo exterior de la casa, dividido en secciones para las familias individuales, el anillo exterior del cuerpo (entre el tobillo y la rodilla, y el bíceps y la muñeca) es también un mundo de diferenciación y división. Por otro lado, el círculo interior, al igual que *annaka* y *adaba yewana*, es un mundo de integridad y unión, dedicado a la comunicación con las fuerzas sobrenaturales del Cielo. Es aquí donde reside el eliento divino. Pues es en el plexo solar, en el mismo centro de este círculo interior humano, donde los Yekuana ubican el corazón, afirmando que es el hogar del *akato Wanadi*, enviado a animar cada cuerpo. Este “akato dentro del corazón” (*ayewana akano akato*) es el poste central de cada individuo, dándole el mismo acceso al mundo invisible que le proporciona a todo el grupo el *ñunudu* de la casa y *awanso catajo* de la huerta (GUSS, 1994 [1989], p. 62-63).

Como vimos, o uso das peças em miçangas tem uma ligação cosmológica do corpo físico, dotado de simbologias, com o campo invisível, pois, ainda segundo o autor citado, os Ye'kuana acreditam que podem ter proteção de *Wannadi* ao

ornamentarem seus corpos. A esse respeito, é interessante observar o relato do Tuxaua de Kuratanha de um caso que ocorreu com uma jovem de sua comunidade. Esta tentou suicídio, algo que tem ocorrido com frequência com os membros que vivem na terra indígena Yanomami. O tuxaua atribuiu a isso o fato de ela ainda não ter passado pelo ritual de passagem para a vida adulta, quando a mulher se veste com toda a ornamentação de peças em miçanga e, a partir dali, está preparada para ter uma relação matrimonial. Para isso acontecer, a mãe da moça precisa providenciar os colares, a tanga e todos os adereços que compõem a vestimenta completa para o ritual.

A seguir, apresentamos o registro feito por Kock-Grumberg no período de 1911 a 1913, quando realizou estudos etnográficos de etnias indígenas no Brasil no início do século 20, que mostra o uso das miçangas pelos Ye'kuana (Figura 15). Mais adiante, veremos outros registros mais atuais que revelam incorporações de outras peças e elementos gráficos.

Figura 15 – Registro dos Ye'kuana com peças em miçangas.



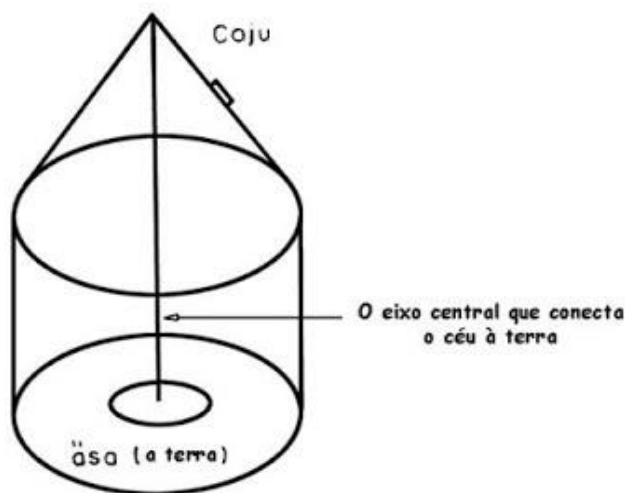
Tafel 154



Yekuana-Ihuruana-Familie. Niederlassung Mauakunya im Quellgebiet des Rio Ventuari. Sprache: Karaiben-Gruppe
Yekuana-Ihuruana-Frauen. Niederlassung Mauakunya. Sprache: Karaiben-Gruppe

Fonte: Koch-Grünberg (1923).

Figura 16 – Conjunção do cosmo e da oca Ye'kuana.



Fonte: Arvello-Jimenez (1992).

Ao confeccionar suas artes, os Ye'kuana são zelosos e dedicados, seja em qualquer criação. Esse fato pode estar atrelado à questão de sua própria existência como membro desse grupo étnico, pois “convertir-se em um verdadeiro Yekuana es converter-se em um artista”, segundo Guss (1994 [1989], p. 96). Isso pode ser notado em cada peça que é produzida, pois percebe-se que as técnicas utilizadas permitem um acabamento com perfeição e detalhes. Conforme observação e entrevistas realizadas durante esta pesquisa de campo, vimos que a maior produção de peças produzidas é a realizada com miçangas. Andrade (2007) foi uma pesquisadora que passou treze meses com os Ye'kuana do Brasil em Auaris e traz a nós um relato a respeito da produção dos artefatos:

O perfeccionismo certamente é um ideal do trabalho ye'kuana e os próprios artesãos reconhecem aqueles que têm a capacidade de produzir um trabalho de qualidade superior. Muitas vezes ouvi de rapazes a frase “eu não sei fazer *wajaa*”, mesmo diante de um trabalho pronto, executado por eles mesmos. Só se sabe fazer algo quando se considera que o produto final é aprovado pela qualidade, e os Ye'kuana são bastante exigentes nesse sentido. Isso vale também para outros tipos de habilidade, como o conhecimento de *wātunnā* ou mesmo a fluência em português. Várias vezes também vi mulheres desmanchando belos colares de miçanga porque não estavam adequados ao padrão de qualidade esperado. Esse perfeccionismo está de acordo com a ética ascética do trabalho permanente, incessante. Os Ye'kuana acreditam que, graças a esse perfeccionismo, os brancos procuram seus produtos (ANDRADE, 2007, p. 137).

Especificamente sobre a produção das peças em miçanga, quem produz são as mulheres. E essa produção gira em torno do que é utilizado para o dia a dia, bem como em dias de festa, além dos rituais na comunidade. Em geral, homens e mulheres utilizam uma grande corda de miçangas e a enrolam nos braços, joelhos e calcanhar. As dos braços e calcanhar são miçangas brancas. A amarração dos joelhos é azul celestial. Tanto os homens quanto as mulheres também utilizam colares bem coloridos, cujas principais cores, segundo a entrevistada Ye'kuana Juliana, são vermelho, amarelo, azul claro ou escuro, verde e branco. Na parte inferior, apenas as mulheres usam as tanguas de miçanga, enquanto que os homens usam um tecido vermelho ou jeans. Abaixo mostraremos os tipos de miçangas e suas nomenclaturas ancestrais, cujos termos de wätunnä foram encontrados no trabalho de Cajusuanaima Rocha (2014).

1- COLAR DE CORES COMBINADAS (*wokoomäya*): Neste, possui a combinação de quatro peças juntas seguindo uma ordem (azul claro, azul escuro, vermelho ou laranja, amarelo e branco) de arrumação conforme a Figura 18. O COLAR DE MIÇANGAS BRANCAS (*ekaamodi*) é feito de forma diferente dos coloridos. Ele possui uma característica boleada, por dentro é oco e, na parte de trás, fica um pequeno CINTO DE MIÇANGAS (*maseewinha*) penduradas (Figura 19). Esses colares geralmente são utilizados em dias de festa, combinando-se com o conjunto completo da indumentária.

Figura 17: Conjunto de colares Ye'kuana abertos.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 18 – Da esquerda para a direita: Colar Ye'kuana de quatro cores + colar de miçanga branco boleado – FRENTE; Colar Ye'kuana de quatro cores + colar de miçanga branco boleado – COSTAS.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 19 – Colar Ye'kuana de miçanga branco boleado com cinto de miçangas pendurado.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

2- COLAR CIRCULAR QUATRO CORES: este se encaixa na curva do pescoço (Figura 20). Geralmente tem, no mínimo, quatro cores e é considerado, conforme relatou Josimar, o ícone do Ye'kuana. Além disso, as combinações de cores seguem a ordem dos primeiros colares relatados (azul claro, azul escuro, vermelho ou laranja,

amarelo e branco), como podem ser observadas nas figuras a seguir. Por mais que essa ordem de cores seja considerada ancestral, também encontramos esse tipo de colar em outras cores. Ao ser perguntado das Ye'kuana o motivo de produzirem em outras cores, responderam que as vezes não possuem todas as cores e usam o que têm.

Figura 20 – Da esquerda para a direita: Colar circular Ye'kuana de quatro cores no pescoço; Colar circular Ye'kuana de quatro cores visão aérea.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

3- COLAR TIPO GRAVATA: denominamos este colar assim porque carrega uma pequena semelhança com uma gravata (Figuras 21 e 22); o colar é comprido e segue até a altura do umbigo, aproximadamente. Nele, são inseridos elementos visuais que se dividem entre imagens geométricas e figurativas. Algumas dessas imagens geométricas são consideradas imagens ancestrais e cada uma tem um nome.

Figura 21 – Variedade de Colares Ye'kuana tipo gravata.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 22 – Colares Ye'kuana tipo gravata.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

4- COLAR CRUZADO (sawiiichaku): este é um conjunto com duas peças iguais (Figuras 23 e 24). São longos colares que passam por cima do ombro e finalizam na altura da cintura. Possuem dois modelos, um com figuras geométricas ancestrais e o outro com sementes e miçangas alternadas.

Figura 23 – colares cruzados sobre os ombros; colares de quatro cores circulares e colar tipo gravata. Nos punhos, amarração de miçangas brancas.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 24 – modelos de colares cruzados.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

5- TANGA (*majuuwade*): É nesta que encontramos a maior parte dos desenhos geométricos ancestrais. Somente as mulheres podem utilizar. Na tanga, além das miçangas, são inseridos outros materiais, como a lã vermelha (na barra) e chocalhos de sementes (nos lados), conforme Figuras 25 e 26.

Figura 25 – Tangas Ye'kuana com sementes.





Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 26 – Tanga Ye'kuana infantil e adulta.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

6- ADORNO DE MIÇANGA E LÃ PARA CABEÇA: esta consiste em uma peça de aproximadamente 1,5 cma de largura por 30 cm de tamanho, com pompons de lãs penduradas, para colocar na cabeça. Geralmente é usado em dias de festa ou pelo Tuxaua.

Figura 27 – adorno de miçanga e lã para a cabeça aberto.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 28 – adorno de miçanga e lã para a cabeça.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 29 – Indumentária indígena Ye'kuana feminina completa.



Fonte: Ye'kuana Jaci, 2018.

Os desenhos e símbolos encontrados na arte Ye'kuana possuem tanto nomes quanto representações de elementos encontrados em seu habitat. Conforme a entrevista com a Ye'kuana Juliana, os desenhos que são feitos com as miçangas também são reproduzidos nas cestarias e nos grafismos corporais. Quem está produzindo pode fazer o desenho que quiser. E isso serve para qualquer tipo de produção. Contudo, podemos observar que os elementos gráficos, em sua maior parte, trazem ícones que representam a natureza, como o macaco, o sapo, a cobra, o rabo de gavião etc. Eles são apresentados dentro de representações geométricas, mas, ao dominar a técnica da confecção com miçangas, outros elementos têm surgido de forma figurativa. Provavelmente, o motivo seja que, nas cestarias, por questões de técnicas, não há como reproduzi-los ao traçar as palhas. Nessas últimas, os exemplos de desenhos figurativos que encontramos são: papagaios, garças, a casa Ye'kuana, coração, tucano etc.

Pesquisas realizadas nos anos de 1976 por David Guss mostram que o uso das peças em miçangas estava no cotidiano; essas peças possuíam algumas formas de utilização, caso fizessem parte de algum ritual ou iniciação. O autor conviveu com os Ye'kuana e traz a contextualização cultural dessa época, voltando-se principalmente para as produções artísticas das cestarias e sua cosmologia. Uma história relevante para este trabalho é o relato deste autor sobre o ritual e o uso das miçangas, principalmente quando a moça tinha sua primeira menstruação. Segundo o pesquisador, “en una prolongada cerimônia parecida a la Fiesta del Conuco, se conduce a la joven que va a ser iniciada, de su reclusión en la casa redonda, al círculo interior del conuco”(GUSS, 1989, p. 67). Após esse ritual na casa redonda, a jovem ficava reclusa de seis meses a um ano. Ao sair da reclusão, fazia um novo corte no cabelo, era banhada por ervas por sua mãe ou irmã e, depois, podia usar as peças feitas com a miçanga, como os colares, amarrações nos braços e pernas e a tanga. É importante notarmos o fator cultural que envolve o uso das miçangas. Estas, entre os Ye'kuana, marcam o ciclo de vida de uma pessoa.

Encerraremos este subtítulo mostrando alguns exemplos sobre o uso das peças em miçangas na cultura Ye'kuana, as quais foram coletadas por meio de conversas informais e observações durante esta pesquisa. Ressaltamos que essas observações foram feitas a partir dos relatos dos indígenas que estavam na cidade. Para contribuir com tais informações, acrescentaremos também, resultados da pesquisa do Ye'kuana Gimenes (2008), devido a este ter realizado seu trabalho com a temática sobre “Ritos e passagens de idade do povo Ye'kuana” e apresenta suas versões sobre o uso das miçangas nesses ritos:

4.2.1 O Tuxaua, ao sair de casa, sempre utiliza o colar tradicional circular de quatro cores. O seu colar tem um diferencial dos demais utilizados pelos outros indígenas: possui mais uma fileira com miçangas vazadas brancas, onde estão penduradas umas sementes. E fica à mostra. Outro colar que faz parte da composição do uso das miçangas para este é o colar com figuras geométricas e bolinhas coloridas de lã. Também é utilizado em forma de xis (X) um conjunto de colares bem compridos, que vão desde o ombro até abaixo da cintura, que contêm as miçangas alternadas com sementes. Na cidade, por andar de blusa, por vezes esse adereço fica por baixo da roupa. Segundo o Tuxaua, toda essa composição serve para protegê-lo. Certa vez, ao visitá-lo, ele estava em sua rede e foi a primeira vez que o vimos sem as miçangas.

Estas estavam penduradas em uma corda fina que ficava amarrada, em forma de varal, por cima de todas as redes. Nesse varal, estavam roupas e as miçangas.

Figura 30 – Tuxaua com adornos de miçanga: A- frente; B- costas.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

4.2.2 A maioria das crianças entre 3 a 10 anos usa um cordão fino de única fileira de miçanga, com uma semente ou cabacinha pendurada. Geralmente, é feito por sua mãe ou sua avó. Além desse colar, que é comum ver as crianças usando no dia a dia, são usados as tangas e o cordão circular. As mães colocam as miçangas em seus filhos para utilizá-las como forma de proteção. Conforme Gimenes (2008, p.12), um Ye'kuana passa por seu primeiro ritual na infância. O rezador, considerado hoje uma figura de suma importância para fazer as rezas nos artefatos antes de serem utilizados, fazer a reza quando alguém está doente, ou ainda nas cerimônias que envolvem os rituais, reza nas primeiras peças de miçanga da criança, geralmente feita por sua mãe ou avó, coloca na criança e, apenas depois desse ritual, é que a criança pode sair de casa para que os demais parentes os conheçam. “Watunnä disse que a retirada do recém-nascido de casa não pode fazer sem o rezador, porque ele quem tem o poder de expulsar os espíritos malignos, inimigo do povo e por isso que o rezador é importante”.

Figura 31 – criança com colar e semente.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

4.2.3. Quando a moça tem sua primeira menstruação, utiliza apenas um colar azul com uma cabacinha. Esse colar possui várias linhas, que são entrelaçadas, obtendo uma espessura de aproximadamente um centímetro e meio. Gimenes (2008) relata que nessa primeira menstruação ocorre um ritual onde a mãe da moça chama um rezador para cantar músicas ancestrais para proteção; toma banho com ervas consideradas sagradas; a moça ingere uma planta chamada *Ma'kuadi*, pois serve para fortalecer a alma e não deixar enfraquecer o corpo. Depois desse processo fica em jejum no decorrer do resguardo e não pode sair de casa. Durante esse tempo, também não pode falar com as pessoas, apenas com os mais velhos. Após o fim dessa primeira menstruação, ocorre outro ritual para que a jovem possa sair da casa e toda a comunidade é convidada para dar conselhos, pois este ritual é considerado um momento de renovação, deixando para trás as coisas que fez de errado. A todo momento o “rezador” canta para expulsar os espíritos considerados malignos. Posteriormente, cortam os cabelos da Ye'kuana e dão banho com a massa de mandioca podre. Realizam “todo este processo para que ela fique poderosa, valente, superior do que os espíritos malignos” (GIMENES, 2008, p. 22). Então a jovem passa de seis meses a um ano com esse colar, sendo esse tempo determinado pela mãe. Depois desse período, a moça é considerada mulher adulta e ocorre um outro ritual para receber toda a indumentária de miçangas Ye'kuana, o que a permitirá ter um relacionamento matrimonial, é a cerimônia de colocação de adornos. Nessa etapa, se produz toda a indumentária de miçangas e repassa para o rezador fazer seus rituais.

Segundo Gimenes (2008), o rezador pede para que, na hora da colocação dos adornos, que não faça mal a ela, bem como as pinturas que serão utilizadas e que fique bela como *Kawaadatu* (jibóia). No dia da cerimônia, o rezador entrega as peças em miçanga para a jovem, que passa a se vestir e se pintar com os grafismos ancestrais. Nesse momento esta se torna mulher adulta.

4.3 MULHER YE'KUANA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTE EM MIÇANGA

Para observar o processo de criação das peças em miçangas, tivemos auxílio de uma indígena Ye'kuana que sabia sobre as artistas que estavam presentes em Boa Vista. Assim, foi possível reunir um grupo de mulheres indígenas para realizar uma oficina de miçangas, que durou quatro dias, de 13 a 16 de abril de 2017. Isso foi planejado previamente com as indígenas Ye'kuana e permitido pela liderança da comunidade, pois existe toda uma logística para que elas pudessem se reunir e produzir as miçangas.

Por já terem feito esse tipo de atividade, isto é, de se reunirem para produzir miçangas seja com pesquisadores, seja em eventos indígenas, elas denominam esse tipo de ação como “Oficina”. Assim, conversam entre si para ver o melhor dia, horário e local e, no caso específico desta pesquisa, procuram convidar as mulheres que estão na cidade para formar o grupo. Para que isso ocorresse, foi necessário um apoio logístico para transportá-las, pois cada uma estava em um lugar diferente. Ao total, foram sete pessoas, sendo que três estavam na CASAI (Casa de Apoio à Saúde do Índio), duas no bairro Caranã e duas no bairro Mecejana¹⁵.

Durante todo esse processo, foram feitas as observações necessárias para compreender como são adquiridas as miçangas, sua produção e comercialização. Além de participar diretamente no processo, tentando aprender as técnicas empregadas para cada peça, tivemos a participação na compra e confecção do material de apoio. Todas as participantes também foram informadas sobre o que se tratava este trabalho de pesquisa e autorizaram para que fossem feitos registros e gravação de entrevista.

¹⁵ A locomoção para pegar e deixar em seus respectivos lugares levou em torno de uma hora e meia, uma hora para almoço e seis horas de produção.

No primeiro dia, fomos fazer as compras das linhas que são apropriadas para confeccionar as peças, pois já havíamos comprado as miçangas na cidade de Manaus-AM. Contudo, ao verem as miçangas, as indígenas disseram que aquelas não eram as melhores, pois possuíam formatos irregulares, eram tortas. Atualmente, elas trabalham apenas com um tipo de miçanga, que é importada e tem forma simétrica, são todas regulares e bem arredondadas, diferenciando apenas o tamanho e a cor. Em meio a isso, foi possível conhecer como os Ye'kuana conseguem comprar essas miçangas tão específicas. Observando que não teria êxito na oficina com as miçangas tortas, passamos em torno de quarenta minutos ligando para pessoas que vendem as “miçangas boas” em Boa Vista; demoramos porque esse produto não é comercializado no mercado local. Sendo assim, conseguimos fazer a compra por meio de um missionário que vende miçangas aos indígenas por muitos anos. Este disse que sabe do trabalho dos indígenas tanto Yanomami como Ye'kuana e que vende essa matéria-prima para poder ajudar, já que não existe no mercado local. A respeito disso, questionamos as artistas indígenas se já tentaram fazer compra diretamente pela internet, pois foi observado que todas tinham celulares e faziam uso da mesma, assim como também participam de redes sociais; no entanto, elas responderam que não – compram, apenas, dessas pessoas.

Para comprar as miçangas, as Ye'kuana ligam para uma dessas pessoas; em seguida, os vendedores vão ao encontro delas e realizam a venda. Especificamente no dia dessa compra, haviam as miçangas de número 09, consideradas de tamanho médio, e as de número 12, que são as menores e mais desejadas (e mais caras também) pelas indígenas. Existem os pacotes maiores com 500g, e outros com 200g para facilitar a venda.

Ao iniciar a oficina, foi percebido que ainda faltava mais um material importante, a agulha de número 12. Esta é mais fina e passa facilmente pelos orifícios das miçangas. Por sorte, uma das mulheres carregava consigo algumas dessas agulhas. Dependendo do tipo da peça a ser confeccionada, também é necessário um suporte feito de algum galho que seja maleável, para que possa ser feita uma curva sem quebrar. Como havia apenas um suporte, saímos pelo bairro à procura de árvores com essas características. Para isso, cortava-se o galho com um facão e testava-se pressionando-o no joelho ou nas costas, para ver se curvava sem quebrar. As três primeiras árvores não tinham o galho necessário. Caminhamos um pouco mais e

encontramos um terreno baldio, onde haviam podado uma certa árvore que parecia do tipo ideal. Provavelmente devido ao tempo, os galhos baixos desta já estavam um pouco secos; assim, uma das indígenas subiu na árvore e retirou uns galhos mais verdes, ideais para fabricar o suporte. Cada uma fez o seu suporte de acordo com o tamanho da peça a ser produzida. O suporte para o colar tipo gravata era mais comprido; já o da pulseira, era menor.

Com todos os materiais a postos, cada uma pensou no que gostaria de fazer e, após isso, escolheram as cores e quantidade de miçangas. Elas tinham outras peças de miçangas Ye'kuana para usar como referência na criação dos ícones. Além destas, também puderam usar algumas peças de indígenas de outros países (Colômbia, México e Peru) que estavam no local da oficina. Essas outras peças faziam parte do acervo da pesquisadora em questão. Depois das miçangas escolhidas, no caso das mulheres que utilizaram o suporte de cipó, pegaram alguns metros da linha mais grossa e fizeram uma espécie de linhas enfileiradas verticalmente em uma quantidade que variava de acordo com a espessura da peça. As linhas verticais eram bem arrumadas e amarradas para que se mantivessem firmes, não correndo o risco de sair do suporte. Em seguida, utilizavam alguns outros metros de linha mais fina, colocavam na agulha e iniciavam a colocação das miçangas em vertical, como forma de tecelagem. Para que se mantivesse uma perfeita perspectiva, foi usada uma linha vertical no suporte para servir de parâmetro (Figura 46).

Figura 32: Ye'kuana produzindo miçanga.



Desde a colocação da primeira miçanga até o acabamento, uma das peças mais confeccionadas é a gravata, que levou em torno de doze a dezoito horas. Isso depende da destreza de cada uma, visto que as mais antigas demonstravam ter mais habilidade. Durante todo o processo, podia ser percebida a concentração nos ajustes das linhas, na contagem das miçangas e se tudo estava bem amarrado. Quando alguma mulher tinha dúvida, perguntava para a outra e, assim, se ajudavam durante todo o tempo. Constantemente, falavam na língua materna. Somente quando muito necessário falavam em português, mas não todas, visto que algumas não dominam a língua portuguesa. Caso fosse percebido que uma única miçanga estava colocada no lugar errado, logo era desmanchada a parte já produzida até chegar na que estava fora do lugar. Essa cena se repetia por muitas vezes e calmamente se refazia o processo, seguindo-se adiante apenas se tudo estivesse em seu devido lugar.

Produzir as peças em miçanga parecia um encontro entre amigas. Constantemente conversavam e sorriam. Paravam para observar a outra produzindo e ajudando no que fosse necessário. Por alguns momentos, mostravam os vídeos e fotos de seus aparelhos celulares e teciam comentários seguidos de altas gargalhadas.

Durante a oficina de três dias, foram produzidas tanto as peças consideradas tradicionais como outros modelos aprendidos a partir da troca de técnicas com outras peças e artistas. Dentre as peças, como resultado, foram finalizados: um colar circular tradicional; três modelos tipo gravata; duas pulseiras tecidas no tear tradicional; duas pulseiras tipo bracelete sem amarras; um colar tipo boleado oco; dois colares finos; e a reprodução de um colar utilizando o modelo da peça colombiana, conforme as imagens abaixo. O colar da esquerda é o colombiano, o da direita, foi feito por uma Ye'kuana.

Figura 33 – Colares do modelo colombiano.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 34 – detalhe do colar modelo colombiano produzido por uma Ye'kuana.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Ao finalizar a oficina, cada indígena lavou sua peça, pois, segundo elas, se não lavar, pode dar preguiça e não produzir mais peças em miçangas. Deixaram as peças secando ao sol e, posteriormente, recolheram-nas. Depois disso, fizeram a divisão das miçangas que restaram de forma bem calculada. Usaram um pequeno recipiente como medida e saíram dividindo cada cor em pequenos saquinhos. Ao término, todas ficaram com suas miçangas para continuar sua produção. Nas figuras a seguir, demonstramos o processo de produção do colar tipo gravata em miçanga.

Figura 35 – Da esquerda para a direita: indígenas Ye'kuana coletando galhos flexíveis para preparar a base de tear; preparo da base de tear do colar tipo gravata.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 36 – Da esquerda para a direita: colocando fileiras de linhas no sentido vertical, que determinam a dimensão do colar; iniciando o processo de pôr as primeiras miçangas no sentido horizontal presas nas linhas do sentido vertical.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 37 – Da esquerda para a direita: iniciando o desenho gráfico (no pote branco, estão as miçangas azuis, predominantes na peça e, no pote laranja, miçangas coloridas para o ícone gráfico); ajustando as miçangas no processo de tear.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 38 – Da esquerda para a direita: esboço do início do desenho gráfico; surgimento dos primeiros ícones.



Fonte: fotografado pela autora.

Figura 39 – Da esquerda para a direita: finalizando o primeiro lado do colar; selecionando as cores para formar o desenho do colar.



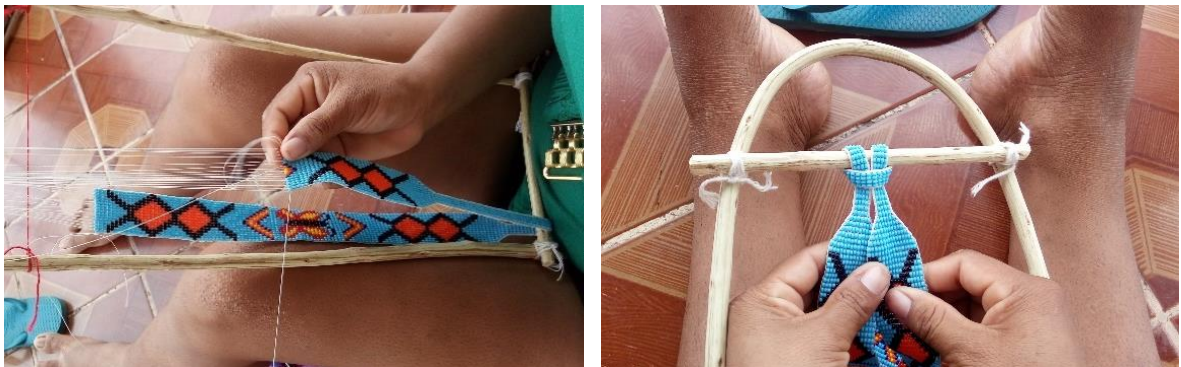
Fonte: fotografado pela autora.

Figura 40 – Da esquerda para a direita: fechando a parte estreita do colar, que passa por trás do pescoço; parte fina do colar terminada.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 41 – Da esquerda para a direita: iniciando o outro lado do colar; depois de finalizado o segundo lado do colar, centraliza-se a parte fina para fazer o acabamento no fim do colar.



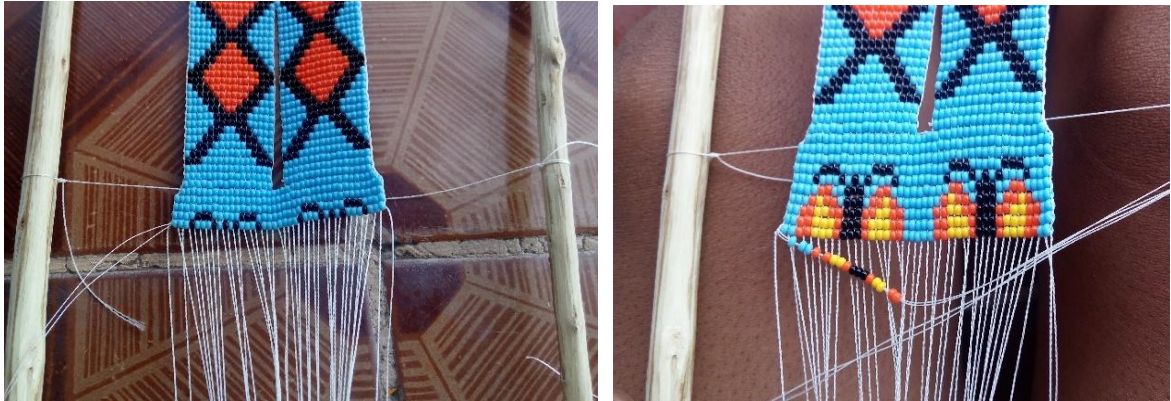
Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 42 – Da esquerda para a direita: unindo os dois lados iguais em uma mesma linha; colar preparado para tecer a parte final em miçanga.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 43 – Da esquerda para a direita: início da base final do colar; encaixando as miçangas para formar o desenho da base final do colar.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 44 – Da esquerda para a direita: finalizando a ponta do colar; depois de terminada a base do colar, insere-se o chocalho de miçangas e sementes.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 45 – Da esquerda para a direita: sementes para amarrar o penduricalho do colar; finalizando o chocalho.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 46 – Da esquerda para a direita: base finalizada (faltando apenas cortar as linhas); colar tipo gravata finalizado.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 47 – Da esquerda para a direita: momento de produção durante a Oficina de Miçanga; peças produzidas durante a Oficina de Miçanga.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 48 – Divisão das miçangas que restaram depois da oficina.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 49 – Da esquerda para a direita: decidindo quais cores ficarão com cada artista; miçangas separadas em saquinhos para distribuir entre as artistas.



Fonte: fotografado pela autora.

Durante e depois de observar todo esse processo, foram feitos alguns questionamentos sobre, por exemplo, onde e para quem vendiam as peças em miçangas. Sobre isso, responderam que vendiam mais para os agentes de saúde que vão na comunidade ou na CASAI. Disseram que recebem muitas encomendas e assim vão vendendo. Os Ye'kuana, apesar de terem uma associação (APYB), não possuem um lugar fixo para comercializar seus artefatos e, também, não usam a internet para divulgar e vendê-los. Ao conhecer um não-índio em quem depositam confiança também deixam as peças para este comercializar. No caso das peças em miçanga, as mulheres produzem conforme há material, tempo e comprador.

Com relação ao uso das miçangas, elas alegaram que usam quando têm vontade e em momentos festivos. Já as crianças, em algumas delas, vimos que estão sempre usando a miçanga com uma pequena cabaça ou semente. Dentro da cabaça existem algumas ervas que receberam – uma espécie de reza/ritual que serve para proteger. Algumas vezes não usam as miçangas por não tê-las, pois acabam vendendo inclusive as que usam. No entanto, em dias de festa, assembleias ou rituais, os Ye'kuana usam todas as ornamentações acessíveis. Um fato interessante é a formatura dos adolescentes na escola quando concluem o primeiro grau, pois o encerramento é realizado com festa e os jovens usam toda a vestimenta tradicional.

Figura 50 – Ye'kuana dançam na festa de abertura da Assembleia APYB.



Fonte: acervo de Moreno Saraiva Martins/ISA (s.d.). Disponível em: <www.hutukara.org>. Acesso em: 4 maio 2017.

Sobre a criação, criatividade e ofício da produção com as miçangas, era visível a diferença entre as personalidades. Das sete mulheres, três estavam mais entusiasmadas e envolvidas, uma estava muito concentrada, e as outras três mais dispersas. Uma delas, inclusive, partiu para a criação de novas peças, que não as tradicionais, e também conseguia reproduzir uma peça usando outra com pontos bem diferentes e complexos. Ela passava um certo tempo contando a quantidade de miçangas que levava em um ponto, trançava para um lado, desmanchava, trançava para o outro lado, até que encontrava a forma ideal para prosseguir. Ela possuía muita habilidade e facilidade e, talvez, isso poderia influenciar a produção das que demonstraram menos entusiasmo, falta de habilidade ou mesmo não gostar tanto assim de produzir. Esse comportamento está diretamente relacionado com a essência da criação artística, colocar para fora sua vontade de produzir, de criar algo novo, de usar toda sua habilidade e conhecimento técnico. Sempre que começava a escurecer, tinha que parar – essa é regra. Dizem que, se continuarem a produzir depois daquele horário, podem perder a visão. Faz mal. O ser sobrenatural tira a visão. Como vimos nos capítulos anteriores, o mundo invisível para os Ye'kuana é composto por seres/espíritos bons ou malignos e, caso os indígenas não sigam os ritos ao produzir arte, esses seres podem trazer malefícios.

Geralmente, as Ye'kuana começam a produzir aos doze ou treze anos. A adolescente ou jovem só aprende no momento que sentir vontade. A forma do aprendizado é por observação, segundo elas. Estas produzem tanto em grupos quanto sozinhas. A Oficina é um estímulo para se reunirem e produzirem em conjunto na cidade. No cotidiano, cada uma confecciona em sua casa, seja na cidade ou na comunidade, no tempo que preferir.

Ter convivido com os Ye'kuana durante encontros na cidade, por vezes curtos e, em outros momentos, mais demorados, ou ainda a convivência com um Ye'kuana a partir do intercâmbio cultural, e poder presenciar o processo de produção da arte em miçanga, sua comercialização, o uso dos acessórios tanto no cotidiano quanto em dias de festas ou apresentações faz-nos perceber que o valor cultural dessas contas coloridas e em diversas formas é presente e muito forte. Esses indígenas são facilmente reconhecidos devido ao uso das indumentárias tradicionais Ye'kuana, seja o colar mais simples, seja outro acessório mais complexo, pois nestes existem elementos, formas e cores que apenas essa etnia utiliza, o que torna as miçangas, portanto, uma característica marcante na vida social desse grupo étnico, ou seja, estes possuem uma identidade visual artística facilmente notada devido às suas peculiaridades.

Ao contrário das bijuterias confeccionadas pelos não-índios, ainda não foram inseridos outros elementos nas peças Ye'kuana, como fechos, terminais, cola etc. Tudo é feito apenas com linha e miçangas, do início ao acabamento. Outro fator importante é que não têm o hábito de fazer brincos, diferentemente das peças colombianas, por exemplo, cujos colares combinam com os brincos. As indígenas colombianas já utilizam outros acessórios, como as bases dos brincos.

Depois de avaliar as peças que são encontradas no mercado, vimos que existe uma grande variedade de artefatos de miçangas, inclusive muitos deles com formas geométricas parecidas com os ícones utilizados pelos indígenas. O que temos de diferencial nas peças dos Ye'kuana são justamente os motivos dos desenhos, que esboçam elementos da natureza e de sua cultura, como aves, animais e figuras geométricas específicas.

Ao visitar lojas que vendem bijuterias, assim como lojas virtuais, vimos que o mercado tem se apropriado não apenas dos elementos visuais dos indígenas, como

também de seus modelos, como o colar em forma de gravata e braceletes. No caso dos indígenas deste estudo, os braceletes utilizados são feitos de outro material, e não de miçanga. O colar, considerado mais tradicional, o ícone Ye'kuana, é o de quatro cores, seguindo geralmente uma ordem nas cores; parece uma simplificação dos colares que são entrelaçados, em vista de os dois seguirem a mesma ordem de colocação das cores azul claro, azul escuro, laranja e amarelo. Por vezes, alteram a cor, mas isso apenas se a cor necessária estiver em falta na hora da produção.

O fato atual, não seria apenas de os não-indígenas usarem as iconografias dos povos indígenas em suas joias ou, como também, em estampa de tecidos. Essas trocas, conforme abordado no decorrer desse trabalho, ocorrem principalmente por meio dos contatos, das redes. Naturalmente as apropriações, incorporações e ressignificações vão acontecendo. O advento da tecnologia permite que as informações cheguem mais facilmente, bem como novos modelos de peças em miçangas ou outros tipos de desenho. Se isso fará parte da cultura de um determinado povo, pertence a este essa decisão.

Durante o ano de 2018, pudemos acompanhar parte desse processo da composição de novos modelos de peças em miçangas. Em um dos encontros com a Ye'kuana Jaci e Juliana, as mesmas mostraram várias peças que haviam feito em sua comunidade com as demais mulheres de Kuratanha. Um dos modelos foi o colar colombiano, sendo que Juliana fez o colar mais comprido (imagem 51), pois disse que gostava mais dele assim. Jaci, pegou seu celular e mostrou alguns modelos que encontrou na internet e reproduziu, conforme imagem 52. Desta forma iremos acompanhando estas transformações e, com o tempo, nos desperta a vontade de saber que representações simbólicas lhe serão atribuídas.

Figura 51 – Colares feitos por mulheres Ye'kuana sob o modelo do colar colombiano.



Fonte: Acervo da autora, 2018.

Figura 52 – Colares feitos por mulheres Ye'kuana sob modelos tirados da internet.



Fonte: Acervo da autora, 2018.

4.4 ARTE DAS MIÇANGAS NA PERSPECTIVA DA COSMOLOGIA YE'KUANA

Os indígenas mantêm incorporada em sua cultura uma forte relação entre as práticas religiosas e a vida social. Essas práticas estão associadas, de forma inseparável, ao modo de viver desses povos, segundo Ramos (1988). Entre os sistemas religiosos adotados pela sociedade humana, há algumas semelhanças, mas as diferenças se apresentam de forma explícita: nas sociedades indígenas, por exemplo, não se constroem templos ou igrejas; essas sociedades são organizadas de forma que a religião esteja intrinsecamente relacionada com as demais práticas da vida social, diferentemente da religião praticada pelas sociedades organizadas em estado-nação, em que há a formação de uma estrutura eclesiástica hierarquizada. Em algumas sociedades indígenas, a religião está atrelada às demais atividades cotidianas, como caçar, pescar e trabalhar na roça. Dessa forma, podemos afirmar que a religião está presente de maneira bastante intensa nas sociedades indígenas. Outra diferença presente entre as sociedades indígenas e as demais é que, entre essas sociedades, há ausência de seitas concorrentes, principalmente antes da interferência de missionários durante o processo de colonização. Tradicionalmente, em uma sociedade indígena, a religião está alinhada aos valores individuais e coletivos nela inseridos.

Ainda segundo Ramos (1988), as sociedades indígenas estão estreitamente alinhadas com suas concepções cosmológicas; representam desde a criação do mundo até as relações sociais, interagindo com a natureza e tudo que possa estar inserido nesse conjunto de experiências que alimentam os elementos culturais que as acompanham. O sistema cosmológico dessas sociedades agrega conhecimentos diversos, os quais podem partir da própria experimentação, baseado em tudo que está em consonância com o meio que os envolve, assim como com o conhecimento que transcende o ambiente físico e que está associado ao plano espiritual. Nas sociedades indígenas, a cosmologia serve de orientação para entender e explicar os fenômenos naturais, acontecimentos inusitados, calamidades e tudo mais que envolve a realidade que as cerca. A ausência ou desestruturação dessa visão de mundo podem acarretar muitas mudanças na cultura dos povos indígenas, trazendo dúvidas e incertezas (RAMOS, 1988).

Na organização social das sociedades indígenas, o xamã ou pajé representa uma referência religiosa e espiritual, mas há diferença entre essas sociedades quanto aos que ocupam essa responsabilidade – cada grupo étnico se manifesta de forma particular sobre essa questão. Suas práticas envolvem rituais que podem utilizar substâncias alucinógenas, instrumentos musicais e se manifestar por meio de experiências sensoriais induzidas pela prática de seus rituais e substâncias. A *ayahuasca* e o paricá estão entre essas substâncias e plantas utilizadas entre os povos indígenas. Nas sociedades indígenas, a posição de xamã não é herdada entre gerações ou designada ao nascer do indivíduo; este sempre deve ser submetido a um processo de preparação por intermédio do conhecimento dos mais experientes, para que possa estar apto a exercer suas atribuições do xamanismo (RAMOS, 1988).

O xamã exerce importantes funções que vão desde os cuidados com a saúde dos indivíduos, resolução de problemas, até o bem-estar social da comunidade. Contudo, na organização social do povo indígena Ye'kuana do Brasil, não existem mais xamãs. Estes ainda são encontrados dentre os Ye'kuana da Venezuela. Atualmente, há o Ye'kuana Vicente Castro, que é considerado o último dos sábios, pois conhece as histórias de wätunnä, as rezas, os cantos e plantas medicinais. Existem, também, os tuxauas que têm conhecimento, mas não como um xamã. Apesar disso, tanto o tuxaua quanto outros líderes destacados dentro da comunidade pode fazer reza e cânticos, desde que tenham aprendido com o sábio e queiram exercer essa função. Têm de conhecer as histórias, as rezas, os cânticos. Para isso, os Ye'kuana têm tudo anotado em papéis para que não se percam.

Adentrando o universo cosmológico dos Ye'kuana, imagens e peças em miçanga têm o poder de agência. As rezas e rituais atuam com possibilidades de elaborar transformações no caráter agentivo dos artefatos. Quando a criança ou a moça passam pelo ritual da miçanga, por exemplo, o sábio precisa rezar nelas para que não façam mal. Precisa tirar todo o espírito de *Odo'sha*. Caso contrário, quem usa a miçanga pode adoecer, ficar com o espírito fraco ou até morrer. As imagens que constam esboçadas nas peças também têm o poder de agência. É como se fossem seres com vida própria, que podem passar suas características para os Ye'kuana. Nesse caso, podemos citar o exemplo de alguns animais que geralmente são representados nas artes Ye'kuana (cestaria, miçangas, pintura corporal), seja em forma figurativa ou abstrata, como o rastro da cobra, que é o desenhado em forma de

zigzague. As obras e imagens afetam essas pessoas que fazem seu uso dentro ou fora da comunidade. Da mesma forma, segundo Vivas (2010, p. 79),

[...] utensílios que aparentemente só teriam sua função instrumental, também produzem agência e contemplação, pois possuem por trás de sua confecção toda uma estrutura de conhecimentos e saberes que devem ser apreciados como arte. Gell entende todos os objetos como arte a partir do conceito que nomeou como *abdução*. Segundo o autor, o objeto age sobre suas vítimas, condensa atitudes e sentimentos, isto é, a imagem é agente, quando representa a intenção de quem a fez.

Ao abordarmos a arte das miçangas na perspectiva da cosmologia Ye'kuana a partir da premissa agentiva, temos as imagens que estão presentes nas miçangas com motivos zoomórficos e antropomórficos figurativos e abstratos. Para Hames e Hames (1976), *waja*, *kungwa* e *muaho* – tangas vermelhas femininas ornamentadas com padrões abstratos em miçangas – condensariam toda magnitude das proezas artísticas dos Ye'kuana (HAMES; HAMES, 1976 apud CARVALHO, 2016, p. 97). Elas equivalem a elementos encontrados na natureza – e cada um deles possui sua forma de agir. Nesse caso, traremos o exemplo de algumas imagens baseadas no relato feito pelo Sábio Vicente Castro, com tradução do Tuxaua Marco Antônio (realizada em 7 de janeiro de 2018):

Köda'daí é desenho bom, pode usar [Figura 40].

Essa não é boa. Diz que quando vai mulher enfeitar ela a primeira vez, diz que vai mudar todo o pensamento dela né, por causa disso aí. O pensamento da pessoa vai mudar.

Essa daqui é do gavião tesoura [Figura 38].

Köyöököyö. Essa é boa [Figura 34].

Essa Wayaamunkadö. Essa é boa também

Esse não é bom. Esse é o macaco. Se vê, macaco é meio doido assim (risos) [Figura 43],.

Gato disse que não é bom também. Gato gosta de mexer na coisas. Tu vai cortar a carne aí, o gato vai levar sem saber nada aí. Por isso que não é bom. É traiçoeiro.

Esse aqui é bom. Sapo. Ke'kwe [Figura 37],.

Não tem aquele bichinho que anda em cima do rio. Aqui chama kawari. Esse é o kawari.

Disse, tá contando, diz que tem um chefe né, que usava um desenho na bolsa dele, igual dessa aí. Aí, mataram o macaco né, todo tipo de macaco. Aí, mataram quase todo tipo de macaco. Por causa disso. Porque usou.

Se fizer desenho na peneira e colocar beijú dentro não é bom. Por isso compra material do branco. Porque não tem desenho.

Figura 53 – *Shidiichä eemadö* (caminho das estrelas).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 54 – *Wayaamunkadö Ku'shishi* (cobra).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 55 – *Köyöököyö* (zigue-zague)



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 56 – *Abisha* (marcas da serpente).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 57 – *Woroto skedi* (articulações do diabo).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 58 – *Ke'kwe* (sapo).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 59 – Rabo de pássaro tesoura.



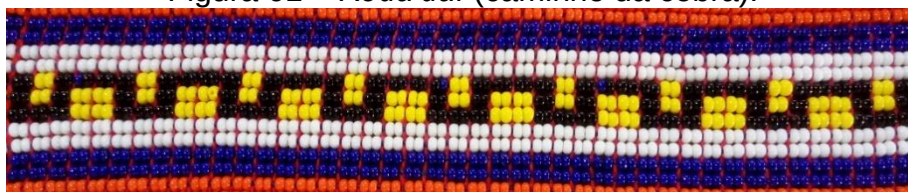
Fonte: Acervo da autora.

Figura 60 – *Kasuuwedeeke enuudu* (olho de pica-pau).



Fonte: Acervo da autora.

Figura 61 – *Köda'daí* (caminho da cobra).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 62 – *Wanaadi Motai* (ombros de Wannadi).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 63 – *Ajiisha* (Garça).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 64 – *Iarakuru* (macaco).



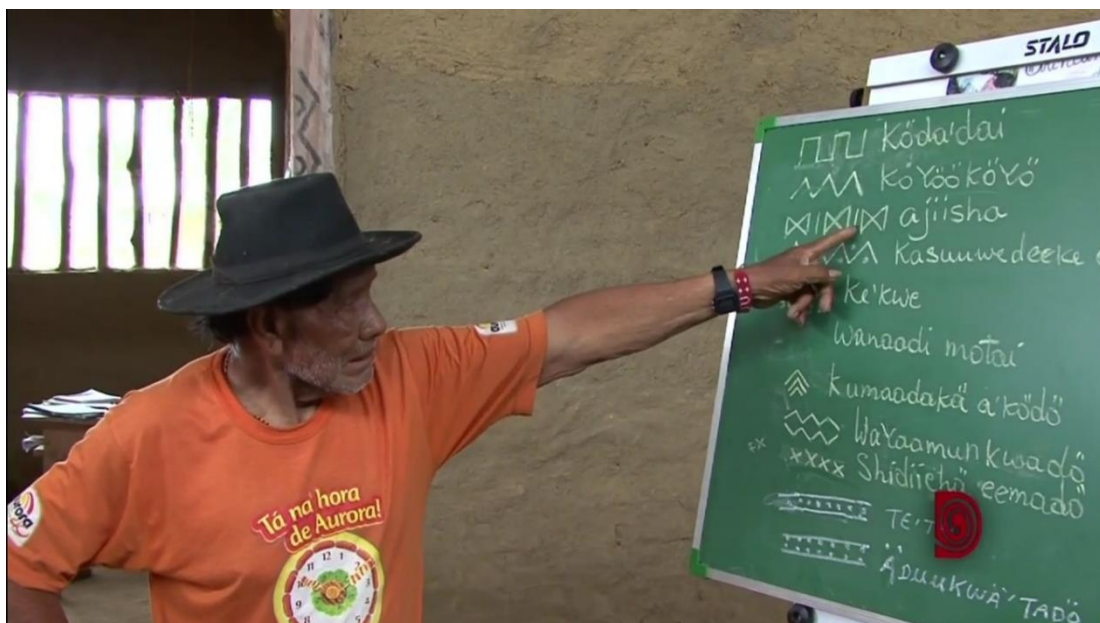
Fonte: fotografado pela autora.

Figura 65 – *So'to* (humano).



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Figura 66 – Quadro do documentário "Ye'kuana – os so'to", com o Sábio Vicente mostrando os grafismos ancestrais.



Fonte¹⁶: Júlio Ye'kuana e Wellington Ye'kuana, 2016.

Ao analisar o relato e as imagens, podemos dizer que, no caso da representação dos animais, ao utilizar miçangas com a imagem destes, estariam os Ye'kuana adquirindo seus comportamentos. Logo, deve-se estar atento aos animais que têm comportamentos não muito aceitáveis por esse povo, como o macaco, por exemplo. Nesses casos, pode-se fazer a reza para espantar “esses comportamentos”, neutralizando o poder do acessório sobre o indivíduo. Da mesma forma, existem os “maus” desenhos; os que são considerados de “grande poder”; os “bons” desenhos, como os pássaros e o sapo; e desenhos “ancestrais”, como *Kōyōōkōyō*.

Conforme aponta Carvalho (2016, p. 109), ainda sobre os macacos, esses animais são considerados como não domesticados. Uma das espécies conhecida como macaco-aranha, *Warishidi*, é considerado como símbolo do caos e da imoralidade. Assim, no universo cosmológico, o macaco traz maus presságios, de modo que existem histórias de *wätunnä* sobre a mitologia desses seres:

O sobrinho de *Wanaadi*, *Iarakuru*, uma espécie de macaco-prego (*Cebus apella fatuellus*), por exemplo, foi o responsável por introduzir a noite no mundo ye'kuana. Movido por curiosidade e induzido por *Odo'sha*, ele deixou a noite escapar da *chakara* de seu tio, local em que este a mantinha em segredo. Antes disso, “havia apenas luz na Terra assim como nos Céus. Tudo era apenas um único mundo, o Céu acima e a luz do dia aqui embaixo” (CIVRIEUX, 1980, p. 24). Desse evento é inferida uma aproximação dos

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AUEVU4RLnmU> acessado em 09.10.2017.

macacos às forças sombrias. O *Warishidi* por sua vez também incorre na mesma identificação, não apenas por compartilhar o invólucro corporal primata, uma cauda preênsil, e por ser descrito como canibal impiedoso que outrora devorou os *So'to*. Seu chefe, *Waña Kasuwai*, é fortemente associado a *Odo'sha* em razão de seu nome constituir uma variação de *Cajushāwa*. Em outras versões dessa narrativa, *Waña Kasuwai* é apresentado com uma ênfase ainda maior em seu aspecto monstruoso: um ser enorme, peludo, sangue a escorrer pelos lábios e duas enormes *chakara* entrecruzando-se em seu peito, assim como duas cartucheiras, das quais emanam seu poder. Como *ādhajo* dos *warishidi*, *Waña Kasuwai* é tido como um poderoso xamã que carrega, em sua *chakara*, um arsenal secreto de artifícios mágicos. [...] Ora, na *chakara* de *Waña Kasuwai* havia apenas *waja*. Seriam esses cestos armas tão poderosas quanto aquelas frequentemente carregadas pelos xamãs em suas bolsas? Para Guss (GUSS, 1989, p. 102), a hipótese de que os *waja nakomkwa* tenham sido encontrados na bolsa do *ādhajo* dos *warishidi* é uma indicação clara dos perigos de que esses cestos estão investidos (CARVALHO, 2016, p. 109).

Essa forma do pensamento indígena pode ser mais bem explanada pelo autor Viveiros de Castro ([1951], 2015, p. 59) quando trata do perspectivismo, em que “o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo”. Aqui, ele traz esse pensamento da passagem da natureza à cultura, personificando o objeto a tal ponto de entender a interpretação deste para com sua forma intencional com o sujeito, ou seja, sua função agentiva. O autor ainda diz que:

A ideia de que os agentes não-humanos percebem-se a si mesmos e a seu comportamento sob a forma da cultura humana desempenha um papel crucial. A tradução da “cultura” para os mundos das subjetividades extra-humanas tem como corolário a redefinição de vários eventos e objetos “naturais” como sendo índices a partir dos quais a agência social pode ser abduzida. O caso mais comum é a transformação de algo que, para os humanos, é um mero fato bruto, em um artefato ou comportamento altamente civilizados do ponto de vista de outra espécie: o que chamamos “sangue” é a “cerveja” do jaguar, o que tomamos como um barreiro lamacento os tapires experimentam como uma grande casa cerimonial, e assim por diante. Os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são coisas ou objetos, mas apontam necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material. E assim, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros (VIVEIROS DE CASTRO ([1951], 2015, p. 53).

Viveiros de Castro ([1951] 2015) vai ao encontro dos pensamentos de Gell (2009) ao tratar da agência dos objetos, animais e outras subjetividades presentes na sociedade indígena. A forma de ver e de se ver é diferente da percepção da sociedade ocidental. Por isso, adereços, imagens, natureza e objetos para os indígenas não são

vistos da mesma forma que os ocidentais veem. Essa diferenciação também ocorre de uma etnia para outra. Os seres agem conforme cada cultura.

As imagens que constam nas miçangas podem ser as mesmas das cestarias, pintura corporal, ralador ou qualquer lugar em que se possa imprimir o desenho. Logo, ao produzir, o Ye'kuana permeia entre o mundo visível e o invisível. Esses objetos e imagens passam a produzir poderes sobrenaturais. Isso ocorre apenas com os artefatos produzidos por eles mesmos, o que recebe o nome de *tidi'uma*. Já os objetos que são adquiridos por outras pessoas não Ye'kuana não possuem o poder de agência, uma vez que não estão interligados ao sobrenatural da cosmologia Ye'kuana – são denominados *Mesuma*. Essa forma de lidar com a produção dos artefatos é o modo que têm para viver sua cosmologia, ou seja, ser um verdadeiro Ye'kuana (GUSS, 1989).

Definitivamente, viver, para os Ye'kuana, é muito perigoso. Como dissemos, trata-se de um universo transformativo. Os lugares são dotados de agencialidade e são, portanto, capazes de operar transformações nas pessoas. O território tradicional ye'kuana constitui um emaranhado de pontos de referência associados a *Wätunnä*, e cada um desses opera uma transformação particular naqueles que, ao cruzá-los, são por eles afetados. O espaço é então, no entendimento de Andrade, “construído e transformado pelos seres e as relações sociais entre eles, causando alterações no plano invisível que lhe corresponde, mas também é alterado pelas forças que compõem este plano” (ANDRADE, 2010, p. 201). Ora, as relações entre seres alteram não apenas a configuração do espaço, inscrevendo a história na paisagem, senão as forças como um todo que compõem a realidade dual do cosmos; afinal, conforme vimos, trata-se de um universo em que potencialmente tudo possui um dono. Essas forças – ânimos de pessoas outras, desde que não as subestimemos –, em busca de um arranjo que lhes garanta um equilíbrio quando, em repouso, interferem nos componentes da pessoa, provocando-lhes transformações (ANDRADE, 2010, p. 201). As pinturas corporais *maada* são um dos itens de defesa nesse conflito contínuo que os Ye'kuana travam com as forças de *Odo'sha*. Não apenas os humanos mas também os artefatos manufaturados recebem a proteção diária de tais pinturas. Os desenhos ou padrões que lhes são aplicados “implicam distintas formas de conhecimento que correspondem, também, a distintas disposições éticas e modos de ação” (CESARINO, 2012, p. 117). No caso Ye'kuana, sem a cobertura oferecida por essa pigmentação, um ser animado, ou inanimado, não é considerado humano. [...] As pinturas corporais, portanto, instauram uma transformação em pessoas e coisas, de tal modo que estas se tornem capazes de estabelecer relações pacíficas com interlocutores sobrenaturais. Tal dinâmica de alteração nas disposições e capacidades dos seres, engendrada, por exemplo, embora não exclusivamente, por pinturas corporais, no universo ameríndio, opera tanto nesse nível da microprodução da pessoa quanto no plano das macrorrelações entre coletivos: “objetos são fabricados, crianças são engendradas, capacidades são adquiridas, animais são capturados, inimigos são mortos, espíritos são familiarizados, coletivos humanos são conquistados”, como diria Fausto (FAUSTO, 2008, p. 341). As pessoas se constituem e se desconstroem continuamente, ao apropriarem outros e ao serem apropriadas por outros; não são, portanto, *selves* unitários, idênticos a si mesmos (FAUSTO, 2008, p. 341). Ora, se o universo é transformativo, as pessoas também o são; não é sem motivo, portanto, que

os Ye'kuana se pensam como réplicas de seu cosmos. (CARVALHO, 2016, p. 74-75).

Produzir, para os Ye'kuana, é estar interligado ao cosmos, é estar constantemente cultivando sua cultura. “Entretanto, devido ao arranjo complexo de elementos simbólicos incorporados à manufatura, ao desenho e ao uso de cada um desses objetos, os *tidi'uma* possuem uma relevância que ultrapassa seu valor funcional” (CARVALHO, 2016, p. 76).

Como dito pelo Tuxaua Marco Antônio, se colocar um alimento em uma cesta com desenho, é preciso rezar antes, a fim de que o desenho não passe coisas ruins para a comida e faça mal a quem ingeri-la. Logo, percebemos a questão que os artefatos fogem à funcionalidade, já que está aí também relacionado o aspecto cosmológico. O saber produzir artefatos leva a entender o mundo do cosmos, em que quem mais produz, ou produz por mais tempo, tem maior domínio não apenas do conhecimento técnico, mas também do conhecimento ritual.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as observações realizadas nesta pesquisa sobre a arte indígena Ye'kuana com as miçangas, podemos perceber que sua produção artística evidencia sua cultura e sua identidade étnica. Dentre os estudos de alguns pesquisadores em torno desse assunto, destacamos aqui nas considerações os estudos de Guss e Velthem, pois mostram claramente uma mesma concepção sobre a agência dos símbolos e artefatos sobre os povos indígenas, sendo Guss com os Ye'kuana e Velthem com os Wayana. Para ambos, a produção das artes indígenas está correlacionada à cada cultura, a cultura precisa ser “fabricada” cotidianamente. Dentro disso, não podemos esquecer que cada objeto e imagem produzida possui sua agência. Velthem (2003), enfatiza a condição de os Wayana de estarem constantemente se “adequando” às transformações. E, isto é o mesmo que podemos observar com o que tem ocorrido com os Ye'kuana ao explicitarem que estão no ciclo da profecia de wätunnä em que consideram necessário conhecer a cultura do não-índio para poderem tomar suas próprias decisões políticas, estruturais e manter suas relações de trocas.

Os grafismos indígenas presentes nos artefatos Ye'kuana, em especial, nas peças em miçanga, não mostram apenas características visuais que remetem aos animais, por hora representados com figuras geométricas, mas sua visão cosmológica. É como se espírito do animal, suas características comportamentais permanecessem nos desenhos. Este povo acredita que ao utiliza-los, há de se ter o cuidado para que estas características não passem para os humanos, principalmente os animais que têm comportamentos ruins considerado por eles, como o macaco. Os artefatos possuem seus espíritos que estão interligados com os cosmos e também são “gente”, conforme as teorias de Viveiro de Castro, Velthem e Gell. Como foi apresentado no decorrer do trabalho, é preciso passar por rituais para usar peças de miçanga, para neutralizar o mal (espírito) e evitar a morte. É preciso ritual com uso de miçanga para entrar em novas fases da vida. Caso contrário, o Ye'kuana acredita enfraquecer, ficar doente e até morrer.

A arte para os Ye'kuana está atrelada entre o mundo visível e invisível, entre o real e o simbólico e, por isso, artefatos e peças de miçangas possuem agencialidade

e estão conectadas ao universo cosmológico deste povo. Os desenhos encontrados nas peças incorporam um complexo sistema de símbolos que atuam como base para a sustentação da cultura. No repertório gráfico utilizado para a confecção das peças, mesmo com novas incorporações, em maior parte, usam os desenhos enviados por wätunnä, sendo estes os desenhos considerados mais importantes pelo atual sábio da comunidade.

Assim, podemos responder às perguntas iniciais desta pesquisa, dizendo que a arte para os indígenas não é vista da mesma forma que na sociedade ocidental, pois possui agência, por meio de seus símbolos. Devido aos contatos interétnicos, foram incorporados novos elementos visuais e novas técnicas ao passo que, ao inserir esses novos elementos, estes artefatos são ressignificados, conforme tema discutido por Lagrou. Ao passo que os Ye'kuana adquirem uma nova variação de cores de miçangas, sua visualidade quanto à cor se abrange e toma novos formatos. Enfim, os Ye'kuana alimentam sua cultura cotidianamente com as miçangas e, ao que indica, novos ciclos virão, o que poderá permitir novas criações, novas ressignificações, e consequentemente, o fortalecimento cultural deste povo indígena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKAM, N. LEOCA TEKUOR. **Amplifying the ghanaiian bead through publication design**. Kingston University: Department of Communication Design, Faculty of Art. College of Art and Social Sciences. 2013. (Tese de doutorado)

ALBERNAZ, Pablo de Castro. **A cosmosônica Ye'kuana: uma etnografia musical de um povo norte-amazônico**. Eberhard Karl universität Tübingen – Alemanha. 2018. (Tese de doutorado no prelo).

ALCANTARA E SILVA, Victor. **Vestígios do rio Turuni: Perseguindo fragmentos de uma história txikyana**. São Paulo: USP, 2016. (Dissertação de Mestrado).

ANDRADE, Karenina Vieira. **A Ética Ye'kuana e o Espírito do Empreendimento**. Brasília: PPGAS/UnB, 2007. (Tese de Doutorado).

_____. **Alteridades (in)corporadas: notas sobre a chefia Ye'kuana**, *Anuário Antropológico* [Online], 1 | 2013, posto online no dia 01 Outubro 2013, consultado no dia 03 Outubro 2016. URL : <http://aa.revues.org/382> ; DOI : 10.4000/aa.382

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARVELLO-JIMENEZ, Nelly. **Indigenismo y el debate sobre desarrollo Amazónico: reflexiones a partir de la experiencia Venezolana**. Brasília: UnB, 1991. (Série Antropologia, 106).

_____. **Relaciones políticas en una sociedad tribal: estudio de los Ye'cuana, indígenas del Amazonas Venezolano**. Quito: Abya-Yala; Roma: MLAL, 1992. (Colección 500 Años, 51).

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Contracapa, 2000.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ed. 34, 2010.

BESSA FREIRE, José Ribamar. **Miçangas no Museu: o mundo se faz de contas**. 2015. Disponível em < <http://www.taquiprati.com.br/cronica/1158-micangas-no-museu-o-mundo-se-faz-de-contas> > Acessado em: 20.08.2017

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014 (1955).

CAJUSUANAIMA ROCHA, Viviane. História da miçanga na cultura Ye'kuana: estudo realizado na Escola Estadual Indígena Apolinário Gimenes – Comunidade Fuduuwaaduiha. Curso de Licenciatura Intercultural – Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena – UFRR. 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso).

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARVALHO FERREIRA, Eduardo Henrique. **Beleza e perigo: domínio, maestria e tradição cesteira Ye'kuana**. PPGAN/UFMG, 2016. (Dissertação de Mestrado)

COLES, J., & Budwig, R. (1997). **Beads; an exploration of bead traditions around the world**. great britain: ryland peters & small.

COSTA, Isabella Coutinho. **O Número em Ye'kuana: uma perspectiva tipológica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. (Dissertação de Mestrado).

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CUNHA, Renata Vieira da. **Artesanato Pataxó: diversidade de materiais, práticas culturais em processo**. Belo Horizonte: UFMJ, 2013. (Dissertação de Mestrado).

DE CIVRIEUX, M. **Mitologia Makiritare**. Caracas: Monte Avila, 1970.

DUBIN, Lois Sherr. **The History of Beads from 30.000 B.C. to the Present**. New York: Abrams, 1987.

FAUSTO, Carlos. **Donos demais: maestria e domínio na Amazônia**. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, Oct. 2008.

FREITAS, A. **Geografia e História de Roraima**. Boa Vista: IAF, 2009.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos do Amapá e norte do Pará**. São Paulo: Iepé, 2006.

_____. **Rede de Reações nas Guianas**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas – Fapesp, 2005.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poésis**, n. 14, p. 245-261, dez. 2009.

GEARY, C. M. (1986). **Things of the Palace: Catalogue of the Bamum Palace Museum in Foumbam**. Wiesbaden: Steiner Verlag.

GIMENES, Henrique Aleuta. **Ritos e passagens de idade do povo Ye'cuana**. Curso de Licenciatura Intercultural – Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena – UFRR. 2008. (Trabalho de Conclusão de Curso).

GUSS, David M. **Tejer e Cantar**. Tradución de Carolina Escalona. Latioamericana: Monte Avila, 1989.

_____. **To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American Rain Forest**. Berkeley: Univ. of California Press, 1989.

IANDE - Arte com História - **A arte do Brasil feita em comunidades tradicionais**. Disponível em www.iande.art.br. Pesquisado em 28.09.2010.

KROEBER, A.L. **Arte Indígena na América do Sul**. Detalhes: Ribeiro, Darcy (editor). Suma Etnológica Brasileira. Vol.3: Arte Índia, p.65-118. Vozes, Finep. 1986.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line], ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010.

_____. **No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios**. Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ, v. 12, ano 1, junho 2013. Disponível em: <http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1>. Acesso em: 26 abr. 2017.

LAURIOLA, Elaine Moreira. **Amazônia em movimento: “redes” e percursos entre os índios Ye’kuana, Roraima**. Cadernos de Campo, n. 11, 2003.

_____. 2003. Ye’kwana. **Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil**. ISA. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/en/povo/yekwana>. Acesso em: 18/07/2017.

MARANGON, C. **O Mercúrio**. 2001. Disponível em:< <http://www.areaseg.com/artigos>> Acesso em: 18.07.2016

MILLER, Joana. **As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)**. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Antropologia), PPGAS, Museu Nacional, Rio de Janeiro: UFRJ. 2007.

OLIVEIRA, V. **Pesquisa revela nível alto de mercúrio em índios de área Yanomami em RR. 2016**. Disponível em <<http://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2016/03/pesquisa-revela-nivel-alto-de-mercúrio-em-indios-de-area-yanomami-em-rr.html>> Acessado em: 18.07.2016

PEREIRA, Mariana Cunha. **A escola da fronteira: diversidade e cultura na fronteira Brasil–Guiana**. Inter-Ação Rev. Fac. Educ. UFG, n. 32, v. 2, p. 345-361, jul./dez. 2007.

PINTO, Ernesto Renan Melo de Freitas. **Viagens das idéias**. 2.ed. Manaus: Valer, 2008

RAMOS, Alcida Rita. **A profecia de um boato**. Brasília: UnB, 1995. (Série Antropologia, 188).

_____. **Sociedades indígenas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Auaris revisitado**. Brasília: UnB, 1991. (Série Antropologia, 117).

_____. **Memórias Sanumá: espaço e tempo em uma sociedade Yanomami**. São Paulo: Marco Zero; Brasília: UnB, 1990.

RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2. ed. São Paulo: Stúdio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RODRIGUES, W. **Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado**. CulturaVisual, Salvador, n. 18, p. 85-95, dez. 2012.

SCHULER ZEA, E. **(Trans)formações Waiwai**. In: Barbosa, R.I.; Ferreira, E.J.G.; Castellón, E.G. (Eds.), *Homem, ambiente e ecologia no estado de Roraima*. 2010. Manaus, INPA.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOCIOAMBIENTAL.ORG. **Povos Indígenas no Brasil (PIB)**. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/yekwana>>. Acesso em: 7jan. 2017.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **O Belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assirio & Alvim, 2003.

_____. **Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana**. in RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Stúdio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

VIVAS, Caroline Gonzalez. **Histórias em jenipapo: arte, identidade e patrimônio indígenas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. (Dissertação de Mestrado).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

YEKUANA, Julio; YEKUANA, Wellington; YEKUANA, Maurício. **A lenda Yekuana**. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/AUeVU4RLnmU> . Acesso em: 19/02/2018

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales São Paulo: Cosac Naify, 2010 Título original: *The invention of Culture*.