ARTE COUSSIOUAR, PERSPECTIVAS HISTÓRICAS DE ALTERIDADE E RECONHECIMENTO

PAULIANY BARREIROS CARDOSO¹
UNIFAP, BRASIL

CARINA SANTOS DE ALMEIDA²
UNIFAP, BRASIL

RESUMO: *A arte coussiouar ou Kusiwa pertence ao povo Wajãpi e integra seu repertório cultural. Aparentemente circunscrita ao grafismo corporal, vem a expressar muito mais que padrões gráficos, como também a cosmovisão, as crenças e as práticas xamanísticas do povo através de narrativas orais. No início do século XXI ela foi considerada patrimônio da humanidade pela Unesco e tal fenômeno pareceu indicar um deslocamento da condição de “outro”, exótico e exógeno, para o reconhecimento da indianidade. Mas o processo de patrimonialização da arte Kusiwa revela, em essência, a resistência dos Wajãpi, da mesma forma que a apropriação de ferramentas do mundo contemporâneo para registrar e salvaguardar seu patrimônio imaterial. Assim, nesse artigo partimos dos relatos etnográficos de viajantes oitocentistas para adentrar à história do tempo presente, considerando que essa trajetória de reconhecimento da arte Coussiouar não se traduz em um percurso linear e sem ressalvas, mas, sobretudo, em um enfrentamento contemporâneo epistêmico de alteridade, poder e de patrimonialização das diferenças.*

PALAVRAS-CHAVE: *Indianidade, cultura, memória, história, patrimônio*

ABSTRACT: *The coussiouar art belongs to the Wajãpi people and integrates its cultural repertoire. Apparently circumscribed to body graphics, it comes to express much more than graphic patterns, as well as the cosmosview, the beliefs and the shamanistic practices of the people through oral narratives. At the beginning of the 21st century it was considered a world heritage by Unesco and this phenomenon seemed to indicate a shift from the condition of “other”, exotic and exogenous, to the recognition of indianness. But the process of patrimonialization of Kusiwa art reveals in essence the resistance of the Wajãpi as well as the appropriation of tools of the contemporary world to record and safeguard their intangible heritage. Thus, in this article we start from the ethnographic accounts of nineteenthth century travelers to enter the history of the present time, considering that this trajectory of recognition of Coussiouar or Kusiwa art does not translate into a linear and unqualified journey, but above all, in an epistemic contemporary confrontation of otherness, power and patrimonialization of differences.*

KEYWORDS: *Indianness, culture, memory, history, heritage*

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal do Amapá (PPGH/UNIFAP). E-mail: paulianybarreiros@bol.com.br

² Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH/UFSC), pesquisadora colaboradora no Laboratório de História Indígena (LABHIN/UFSC) e professora de História Indígena e Ensino de História no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (CLII) da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: carina_almaid@yahoo.com.br

Arte *Kusiwa*, uma questão de cultura

Nós Wajãpi usamos essas pinturas para enfeitar, proteger e fortalecer os nossos corpos. Cada pintura que usamos tem seus próprios donos que são os seres que usaram primeiro aquela pintura. Por isso não podemos usar as pinturas de qualquer jeito³.

Para além de enfeitar, proteger e fortalecer, *Coussiouar* ou, simplesmente, *Kusiwa* aparece de forma recorrente acompanhada de complexos adjetivos como “arte”, “marca”, “pintura”, “grafismo” e “desenho”, sempre com a finalidade de atribuir significado e sentido ao vocábulo. O povo Wajãpi compreende *Kusiwa* como o repertório codificado de padrões gráficos que decora e colore o corpo e os objetos. Mais detalhadamente, esses padrões ultrapassam a noção estética e alcançam a cosmologia e as crenças religiosas, conforme explicita o *Dossiê Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá*, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

A tradição gráfica que os Wajãpi do Amapá denominam *kusiwa* aplica-se à decoração de corpos e objetos, envolvendo técnicas e habilidades diversificadas, como o desenho, o entalhe, o trançado, a tecelagem, etc. Sua função principal, no entanto, vai muito além deste uso decorativo, pois o manejo do repertório de padrões gráficos é um prisma que reflete, de forma sintética e eficaz, a cosmologia deste grupo, suas crenças religiosas (IPHAN, 2006, p.12).

Os Wajãpi pertencem ao grupo macro linguístico Tupi, da família Tupi-Guarani e situam-se atualmente na Amazônia setentrional, em uma região que se estende do rio Jari, no sul do estado do Amapá (Brasil), até a margem esquerda do rio Oiapoque na Guiana Francesa (França). Contudo, os estudos de etnologia e antropologia histórica demonstraram que estes são originários da margem direita do rio Amazonas, especificamente da “volta grande” do baixo rio Xingu, nas proximidades da cidade de Altamira/PA, de onde principiaram “um movimento migratório” no início do século XVIII que confluiu, paulatinamente, à região onde hoje vivem, qual seja, as cabeceiras dos rios Jari e Oiapoque (GALLOIS, 1994, p. 09 – 15).

No século XIX foram identificados como *Indiens Oyampis* e situados pelos relatos dos expedicionários franceses Jules Crevaux (1882 e 1883) e Henri Coudreau (1887 e 1893) na grande região do platô das Guianas. Todavia, antes mesmo já estabeleciam relações de contato intermitente

³ Esta frase está citada no *Mosikoa 'y rã kô* – Plano de Ação Wajãpi e se refere a “*Kusiwara*, nossa pintura e pintura dos animais” (SZMRECSÁNYI e KAHN, 2012, p.16).

com o “mundo não indígena” dos balateiros, garimpeiros e gateiros.⁴ A liderança e professor indígena Viseni Wajãpi (2019, p.28) expõe a fragilidade destas relações historicamente invasivas:

Os exploradores há muitos anos e há muito tempo vinham invadindo o território Wajãpi, circulavam pelo rio Jari e pelo rio Amapari. Chegavam exploradores de pele de animais, caçadores e tiradores de ouro que são os garimpeiros, cada vez mais vinham não índios de vários outros lugares. Nós, Wajãpi, tínhamos medo deles, pois todos estavam armados e nós não queríamos brigar com eles, não conseguíamos caçar sozinhos, tínhamos medo dos invasores. Todas as famílias se mudavam de aldeia devido à pressão destes exploradores em nosso território, mas assim mesmo, fugindo deste contato, os não índios alcançavam onde estavam as famílias. Esses exploradores eram os gateiros, que são os caçadores de *jawarã* (onça), *maracaja* (gato-maracajá) e *taitetu* (caititu). Costumavam caçar para tirar a pele dos animais para a venda no Brasil e no exterior.

Pode-se dizer que hoje a arte *Kusiwa* adquiriu uma representação de resistência, de política, de poder e de indianidade em face ao mundo ocidental. Em uma perspectiva historicista, este artigo se dedica a discutir a presença da arte *Coussiouar* ou *Kusiwa* dos Wajãpi nas narrativas escritas oitocentistas dos viajantes franceses Crevaux e Coudreau e que entraram em contato com aldeias Wajãpi no final do século XIX, durante expedições científicas patrocinadas pelo governo francês, no então território do Contestado franco-brasileiro.⁵ Foi Crevaux quem produziu um dos primeiros registros escritos sobre a cultura gráfica desse povo. Portanto, de mera “curiosidade” etnográfica como se apresentava na visão dos viajantes europeus, a arte *Kusiwa* adquiriu em 2002 amplo reconhecimento e visibilidade como patrimônio do Brasil e da Humanidade através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), respectivamente.

⁴ Balateiro consiste em uma expressão recorrente entre os povos autóctones que vivem nas terras indígenas demarcadas e homologadas do Amapá e norte do Pará para se referir aos não indígenas que contatavam em seus territórios e territorialidades e que subiam os rios em busca do látex da árvore balateira ou *Manilkara bidentada* (CARVALHO e SILVA, 2017). Esses balateiros tinham o objetivo de extrair e confeccionar a balata: “A balateira faz parte da família das sapotáceas, assemelha-se à maçaranduba (*Manilkara huberi*) e, fornece madeira nobre de excelente qualidade, mas tem sido historicamente visada pelo seu látex. Dotada de propriedades semelhantes às da seringa (elasticidade e ductibilidade), esse látex tinha como principal destino econômico as indústrias dos Estados Unidos da América e Inglaterra que produziam e financiavam estoques bélicos para a manutenção da Segunda Guerra Mundial” (SILVA, 2018, p.266).

⁵ O Contestado franco-brasileiro consiste num episódio histórico que se refere ao impasse de dominação territorial e política entre França e Brasil sobre a denominada “Guiana brasileira”. Teve suas origens numa disputa histórica entre franceses e portugueses assumida pelos brasileiros frente aos estranhamentos geopolíticos. No ano de 1900 encerrou-se esse impasse regional com a arbitramento decisivo e favorável da Suíça ao Brasil, que passa desde então a ter plenos poderes políticos sobre as terras situadas à margem direita do rio Oiapoque (RIO BRANCO, 2008).

Os Wajãpi foram oficialmente contatados pelo órgão indigenista brasileiro da Fundação Nacional do Índio (Funai) em 1973, que visava a promoção da abertura da Rodovia Perimetral Norte, BR-210, que atravessaria a Amazônia setentrional, de leste a oeste, desde as terras dos Wajãpi no Amapá até as terras dos Yanomami em Roraima. Esses povos indígenas eram considerados pelo indigenismo da época como de recém contato. Portanto, os impactos de um projeto desenvolvimentista em tempos de Ditadura Civil-Militar (1964-1985) nas terras deles poderia e veio a trazer consequências graves à saúde e à organização social dos Wajãpi e dos Yanomami. Por diversos motivos que não serão aqui explorados, a construção da Perimetral Norte estacionou os trabalhos em 1976, impondo ao povo Wajãpi, assim como aos Yanomami, a tessitura de novas relações com os *karai kô*⁶ na luta pelo direito de viver autonomamente em suas terras.

Os Wajãpi apresentam formas variadas de se organizar socialmente e, embora estejam articulados como grande povo, se dividem em cinco subgrupos (*wanã*), que tem seus chefes principais exercendo papéis com autonomia entre si. No ano de 2017, um sentimento antagônico alcançou o cotidiano das aldeias Wajãpi. Ao mesmo tempo em que conquistavam a “revalidação” da arte *Kusiwa* como patrimônio imaterial do Brasil (IPHAN), surgia a apreensão pela ameaça iminente de um Decreto presidencial que extinguiu a Reserva Nacional do Cobre e Associados – RENCA. Tal Reserva está localizada na área em que as terras Wajãpi estão inseridas.⁷ A extinção da RENCA teria como resultado alavancar a exploração mineral e outras atividades que poriam em risco a vida nas aldeias, posto que trariam consigo diversos problemas ambientais e sociais conhecidos do passado histórico e recente dos Wajãpi. Felizmente, após pressões do povo e das organizações governamentais e não governamentais, o Decreto foi revogado.

A arte *Kusiwa* expressa diferentes aspectos da sociedade Wajãpi. Ensinados desde a infância, os desenhos *Kusiwa* são transmitidos oralmente, sendo necessária a memorização dos repertórios desses desenhos como também as regras de seus usos. O repertório da estética Wajãpi é muito diversificado, contando com aproximadamente 21 padrões (motivos) que se transformam de forma dinâmica com constantes introduções de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de variantes. Essa padronização artística, compreendida como bem cultural, não se refere a produtos fixos, finalizados, mas em desenvolvimento contínuo, agregando novos significados e sentidos para seus detentores (IPHAN, 2006, p.19).

Segundo consta no *Parecer Técnico Regional* que instruiu o processo de registro da arte *Kusiwa* do IPHAN, o povo Wajãpi recebeu apoio, a partir de 1992, de instituições nacionais e internacionais que os ajudaram e capacitaram para participação ativa na defesa de sua cultura, frente às adversidades que enfrentam do mundo externo. Esses apoios os levaram a cambiar perspectivas ocidentais no âmbito cultural a tal ponto

⁶ Expressão na língua Wajãpi para se referir aos não indígenas.

⁷ A Terra Indígena Wajãpi foi demarcada e homologada em 1996.

que, se antes os Wajãpi eram etnografados pelos não indígenas, a partir de então começaram, eles próprios, a falar sobre si, a produzir materiais que abordam seu mundo, o mundo Wajãpi, cenário esse que pode ser compreendido como autoetnografia, expressão para descrever uma pesquisa em que os membros de determinada sociedade narram, registram e escrevem sobre sua própria cultura. Essa autoetnografia do povo Wajãpi está materializada nas várias publicações realizadas por eles, em sua língua, inclusive, como por exemplo nos livros que versam sobre seus conhecimentos tradicionais. Tais publicações fizeram parte do *Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Wajãpi*.⁸

Baseado nas pesquisas da antropóloga Dominique Gallois, o referido *Parecer* diz que a sociedade Wajãpi, compulsoriamente, precisou adotar, em defesa, elementos do mundo contemporâneo dos não indígenas. Dessa interação, efetuada entre indígenas e não indígenas, derivam os diálogos interculturais e o fortalecimento da diferença e da indianidade. O *Dossiê Wajãpi* expõe que não é da “natureza dos saberes e práticas criadoras de significados culturais” do povo Wajãpi serem “associados à identidade”, assim como também não era “função ou característica” em sua sociedade tornar o sistema gráfico e a arte verbal *Kusiwa* em um “patrimônio”. Contudo, os Wajãpi foram e são impactados pelas transformações sociais, ambientais e econômicas impostas pelo mundo não indígena que, sobretudo, promoveu a invasão e destruição de suas terras e a “perda da qualidade de vida” (IPHAN, 2006, p.89).

Nesse artigo, compreendemos que a arte *Kusiwa* se trata de uma questão de “cultura”, mas, intencionalmente, cultura percebida aqui entre aspas. A partir do movimento de *ida y vuelta* emprestado da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, percebemos que as noções de “patrimônio”, “bem cultural e imaterial”, “identidade” e “arte” são, por exemplo, categorias analíticas “fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo” e que “retornam hoje para assombrar aqueles que as produziram” (CUNHA, 2009, p.312).

Os diversos vocábulos utilizados para acompanhar e significar *Kusiwa*, como arte, grafismo, desenho, marca e pintura não mantém o sentido original e etimológico destas palavras. Em perspectiva aqui, a arte está para além do sentido atribuído em sua formulação etimológica.⁹ A “situação pós-colonial, na concepção de Carneiro da Cunha, não caracteriza apenas as “ex-colônias”, mas também as “ex-metrópoles”, que precisam aprender a compreender os novos sentidos que as categorias assumem nesses espaços de “periferia” para onde migraram, foram adotadas e reapropriadas.

Nesse raciocínio, a categoria “cultura” foi introduzida no mundo todo mais recentemente pelos antropólogos, que a levaram na bagagem e garantiram sua viagem de ida: “Desde então, a ‘cultura’ passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central [...] não só nas reivindicações de terras como em todas as demais.” (CUNHA, 2009, p.312). Dessa forma, chegamos à ideia central da antropóloga

⁸ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>. Acesso em: mar. 2019.

⁹ Não nos interessa aqui abordar os significados de “arte” entre e para o mundo ocidental e, muito menos, as variações de significados que esta palavra percorreu e agregou nestas sociedades ao longo dos tempos.

Carneiro da Cunha: a “cultura” veio a assumir um “novo papel como argumento político” e a servir de “arma dos fracos”.

Essa “arma dos fracos” ou “cultura” está sendo utilizada pelos povos indígenas para “obter reparações por danos políticos”. E a Universidade, que contribuiu ao longo do século XX para a compreensão e profusão da categoria “cultura”, assim como participou da emergência dos “estudos culturais” e dos “estudos de cultura”, não pode “ignorar que a ‘cultura’ está ressurgindo para assombrar a teoria ocidental” (CUNHA, 2009, p.313). No caso dos povos indígenas, a cultura enquanto “arma dos fracos” garante a indianidade, a diferença, a permanência e a manutenção de saberes das sociedades originárias. Sem embargo, a arte *Kusiwa* pode ser compreendida como um singular exemplo de “indigenização” da cultura (SAHLINS, 1997, p.53; CUNHA, 2009, p.314).

A arte *Coussiouar* nos escritos oitocentistas de Crevaux e Coudreau

Os viajantes, exploradores, expedicionários, naturalistas e cientistas Jules Nicolas Crevaux e Henri Anatole Coudreau produziram significativos relatos de cunho etnográfico sobre os povos autóctones e outras sociedades contatadas na Amazônia setentrional. Ambos circularam e conviveram com os *Indiens Oyampis* (Wajãpi), entre outros, sendo que suas narrativas destacam elementos da corporalidade, dentre inúmeras observações, o grafismo, as marcas e os desenhos corporais descritos em algumas passagens como *arabesque* (arabesco), *grecque* (grego) ou, simplesmente, *coussiouar* (*kusiwa*).

Jules Crevaux tinha formação em Medicina e tornou-se um viajante naturalista que percorreu a América do Sul a serviço do governo francês, isso tudo em um contexto de expansão imperialista francesa, que cobiçava ouro e outras riquezas minerais e naturais. Sua história de vida nos relata uma jornada pelas terras amazônicas envolta em episódios de aventura e mistério. Derradeiro expedicionário, no período de 1876 a 1882, visitou inúmeras aldeias indígenas, a começar pela Guiana Francesa, passando por Brasil, Venezuela e Bolívia, sendo este último lugar a provável localização de seu desaparecimento, em que ele e sua equipe supostamente foram mortos pelo povo Toba¹⁰ em um ritual antropofágico, pois seus restos mortais nunca foram encontrados, mas tão somente seus pertences, em um local próximo da aldeia dessa etnia (COMBÈS, 2017).

Em 1876, Crevaux foi destinado a uma missão exploratória na Guiana Francesa. Das anotações dessa viagem, originou-se um livro chamado *Voyages dans l’Amerique du Sud*, obra póstuma com a narrativa de suas investigações. É nesse volume que podemos encontrar estudos e observações de cunho etnográfico de Crevaux a respeito dos povos originários que atualmente estão situados no Estado do Amapá, norte do Pará e na Guiana Francesa, sendo eles principalmente *Oyampis* (Wajãpi), *Roucuyennes* (Wayana), *Émerillons* (Teko), *Galibis* (Kali’na), dentre

¹⁰ Também conhecidos como *Qom*.

outros. Nessa mesma obra, os padrões gráficos *Kusiwa* foram mencionados, nominalmente, e ilustrados como desenhos *coussiouar*. Possivelmente trata-se de um reconhecimento histórico inédito:

*Je m'amuse à reproduire les figures et les arabesques dont sont couverts les gens du village. Elles présentent beaucoup d'analogie avec les gravures de la roche Tinéri du Maroni. 11 me vient ensuite l'idée de tailler un morceau de charbon et de le donner au capitaine Jean-Louis en le priant de dessiner sur mon cahier, qu'il nomme caréla, tandis qu'il appelle les dessins qu'il exécute **coussiouar** (CREVAUX, 1883, p.211).*

Em sua busca do mitológico lugar repleto de ouro, Crevaux se auto-intitulava “o mendigo do *El Dorado*”, por caminhar com os pés descalços após seus sapatos apodrecerem pelas longas jornadas dentro das matas e riachos (LÉZY, 2008). O que de fato encontrou, em profusão, foi uma considerável flora e fauna e distintas gentes. Ele cartografou não somente lugares, rios e montanhas, como também descreveu aspectos e elementos de cultura dos nativos das regiões que circulou, deixando registros de relevância etnográfica, linguística e antropológica.

O naturalista francês em todos os contatos mantidos com povos da Amazônia setentrional, em especial *Oyampis* e *Roucuyennes*, destacou, evidenciou ou mesmo explicou a respeito do hábito que estes tinham de cobrir seus corpos com cores ou formas geométricas. Crevaux observou e descreveu as características físicas dos *Indiens de la Guyane*, assinalou o costume de se utilizar tintas para pinturas e desenhos de origem vegetal a partir do urucum (*roucou*), de cor vermelha obtida da maceração de sementes, e da coloração preto-azulada, derivada da oxidação do suco da fruta do jenipapo (*genipa*). O viajante atentou para os momentos em que ocorria o uso dessas pinturas e desenhos, que, embora, fosse diariamente nas aldeias, eram mais frequentes em eventos considerados solenes, ritualísticos ou comemorativos, “*Les jours de fête, les Indiens agrémentent leur peinture rouge de quelques arabesque noires*” (CREVAUX, 1883, p.112).

Quando as expedições de Jules Crevaux encerraram com sua morte na América do Sul, outro francês desembarcou na área do Contestado franco-brasileiro. Henri Coudreau era historiador e geógrafo, e, a despeito de suas concepções políticas apresentarem-se inclinadas às ideias libertárias em alguns momentos, também veio com a missão de atender aos interesses do Estado francês no ultramar. Mais que um estudioso, Coudreau se revelou um exímio conhecedor para negócios empresariais, enxergando nas potencialidades naturais e minerais das Guianas, possibilidades econômicas a serem exploradas pelo Estado moderno e liberal. Além de sua esposa Octavie Coudreau, contou com uma equipe em suas expedições e, teve, muitas vezes, a companhia do mesmo guia de Crevaux, o nativo *Apatou*.

Em 1883, Coudreau começou sua primeira viagem a pedido do Secretário de Estado para as Colônias, na responsabilidade de mapear e

explorar os territórios em disputa entre França e Brasil. Além desse trabalho, igualmente prestou serviços para o governo do Pará (Brasil) e, mais impressionante ainda, influenciou na criação e instalação em 1885 de uma “república anarquista” independente na região do Counani, atual Estado brasileiro do Amapá (SOUZA FILHO, 2008, p. 53 e 54). Essa ação ocorreu em conjunto com o escritor francês Jules Gros, constituindo a “República do Counani”, com direito a uma Constituição própria, baseada evidentemente na francesa, mas, também, com uma bandeira e moeda, cujo território englobaria toda a área litigiosa franco-brasileira. Tal projeto político, não vingou, e ele voltou às expedições até 1899, quando faleceu próximo do rio Trombetas, no Pará, em decorrência de constantes malárias contraídas e não tratadas (SOUZA FILHO, 2008, p. 25). Em 1900, a região do Contestado franco-brasileiro tornou-se brasileira, a partir de arbitragem internacional.¹¹

Historicamente, é importante entender o enfoque que esses viajantes davam aos desenhos e pinturas dos povos indígenas. Suas próprias concepções de arte, cultura e religiosidade são fundamentais para perspectivar um perfil das suas observações que, demonstram, em primeiro plano, o eurocentrismo próprio de seu tempo. Serão destacados aqui, alguns apontamentos de Crevaux e Coudreau sobre a iconografia percebida por eles, e, de uma maneira geral, seus entendimentos e suposições auferidas entre os diversos povos contatados. A historicidade dessas trajetórias no contexto de exploração europeia na Amazônia do final do século XIX, período de expansão imperialista no mundo ultramarino, permite-nos perceber a difícil compreensão da arte *Coussiouar* (*Kusiwa*) para àqueles homens, naquela época. Filhos de seu tempo, o pensamento desses viajantes esteve permeado pela *sciencia* e pelo etnocentrismo dos oitocentos, em que práticas e costumes ocidentais eram sobrepostos aos incompreensíveis códigos socioculturais ameríndios. Tais exploradores, que também podem ser caracterizados como cientistas, foram influenciados pelas teorias raciais e pelo determinismo geográfico que jaziam na Europa da segunda metade do século XIX, viam os nativos da Amazônia como intelectualmente inferiores e, em grande medida, os adjetivavam de “selvagens”, “bárbaros” e “primitivos”. Para ilustrar essa afirmação, destacamos os seguintes trechos extraídos de diferentes obras:

*Je vois que ces **sauvages** qu’ on accuse d’être abusolument ignorants des beaux-arts dessinent tous avec une facilité extraordinaire; les femmes elles-mêmes, que les voyageurs ont l’habitude de décrire comme des bêtes de somme, me demandent également des crayons pour gagner quelques aiguilles en reproduisant les dessins qu’ elles ont l’habitude d’exécuter sur les poteries* (CREVAUX, 1883, p.212).

*Peu à peu, à mesure qu’on s’identifie davantage avec les **hommes primitifs** au milieu desquels on vit, on arrive*

¹¹ Para maior compreensão, ver Rio Branco (2008) e Romani (2012).

à se croire très rapproché des âges primitifs du monde. Il semble qu'on assiste au commencement des temps (COUDREAU, 1893, p.156).

*Les plateaux moyens de l'Alleghani et des Grands-Lacs, du Brésil et de Guyane, plus humides, n'ont donné le jour qu'à des **populations de barbares**; les régions intermédiaires, plus humides encore, n'ont vu naître aucune civilisation* (COUDREAU, 1887, p.320).

Entretanto, apesar de serem homens dos oitocentos, Crevaux admitiu-se surpreso ao constatar que os indígenas, acusados de serem “absolutamente ignorantes” e considerados pela maioria dos viajantes como desprovidos de entendimento sobre o que chama de *beaux-arts* (belas artes), podiam produzir desenhos com uma “facilidade extraordinária”. Inclusive, mostrou-se impressionado com a atitude criativa das mulheres, o que pressupõe-se, no mínimo, como uma aceção paradoxal de suas culturas.

Em períodos e sociedades distintas, a arte é geralmente entendida como a representação da beleza, embora não só a beleza interessa à arte (FREND, 2013). Apesar de certos estranhamentos serem evidentes nos relatos de viagem aqui abordados, nota-se que a questão do belo esteve relacionada à estética dos indígenas, pois sua ornamentação é colocada como indicativo de vontade de parecer-se formoso: “*Quelques indiens, voulant paraître plus beaux que leurs compagnons, ont eu l'idée bizarre de se présenter à moi peints en noir des pieds à la tête.*” (CREVAUX, 1883, p.112).

Crevaux mencionou em *Voyages dans L'Amerique du Sud* que existiam indivíduos nas aldeias com “algum talento para pintura”. Por sua vez, Coudreau, na obra *A França Equinocial*, foi mais enfático e chegou a nomear de “artistas indígenas” quem fazia “caprichosas” figuras ornamentais. Mostrando sua percepção de alteridade entre os grafismos dos *Roucuyennes* e *Oyampis*, Crevaux foi capaz de distinguir os desenhos dos primeiros como “alegorias” de sua mitologia e os desenhos dos últimos com nome próprio: *coussiouar* (*Kusiwa*). Em 1882, Jules Crevaux reuniu uma lista com um vocabulário e gramática de línguas da região das Guianas, nessa compilação, a palavra *dessiner* (desenhar), na língua dos Wajãpi, consta como *coussiouar* (CREVAUX, 1882, p.7).

As crônicas de Coudreau, sobretudo, mas também de Crevaux, chamam a atenção quando utilizam termos relacionados às artes em seu tempo, denominando-as, por exemplo, de *arabesques* ou chamando alguns desenhos de *la grecque*:

Ils usent et abusent du roucou et du génipa. Le génipa est employé à dessiner des arabesques sur le corps; le roucou donne préalablement le fond (COUDREAU, 1893, p.134).

Quand il leur arrive, ce qui est rare, de faire un hamac em tissu plein, un hamac oyampi, au lieu du hamac

Roucuyenne en filé, l'ornement dont ils usent, comme pour leurs cataris, leurs pagaras, leur poterie et leur vannerie, c'est la grecque, qu'ils ont découvert évidemment tout seuls. Il est vrai que depuis des siècles ils en sont toujours là. N'importe! C'est la Grèce! (COUDREAU, 1893. p. 536).

Le reste de leur costume consiste en une couche de peinture rouge entremêlée d'arabesques noires, qui les recouvre comme un maillot d'arlequin des pieds à la tête (CREVAUX, 1883, p.134).

Mais especificamente, Coudreau fala de redes de dormir, cerâmicas, louças e cestarias decoradas dos *Oyampis* e *Roucuyennes*, sendo que os desenhos encontrados nestes objetos apresentam certos padrões de estilo que lhe causaram uma impressão de similaridade à arte grega, observação destacada por Lucia Hussak van Velthem em relação a alguns desenhos do povo Wayana e os registros de Coudreau (2007, p.63).

Ao chegar em uma aldeia dos *Oyampis*, Crevaux logo percebeu que os seus anfitriões apresentavam uma característica marcante, homens e mulheres estavam todos devidamente pintados de vermelho e preto *des pieds à la tête* (dos pés à cabeça), com distinção e destaque para a pintura no corpo do *chef de la tribu* (chefe da tribo). Essa sociedade costumava pintar seus corpos nas mais diversas ocasiões, mas em especial, ao receber um convidado, todos desejavam apresentar-se bonitos, atraentes e de boa aparência, constata:

Les Indiens Oyampis, qui ont été prévenus de notre arrivée et qui par consé ont eu les temps de mettre ordre à leur toilette, ont autant de goût pour la peinture que les Indiens Roucuyennes; je ne trouve pas un homme ou une femme qui ne soit bariolé de rouge et de noir des pieds à la tête. Celui qui se croit le plus beau de tous est le chef de la tribu, qui a tout les corp recouvert de taches noires sur um fond rouge (CREVAUX, 1883, p. 201).

As pinturas e gravuras contidas não somente na pele, mas também em outros suportes como cestarias, cerâmicas, arcos e flechas, bijuterias, vestimentas e até em afloramentos rochosos, foram elementos que não passaram despercebidos aos olhares dos expedicionários. As descrições de Crevaux se detiveram aos detalhes ornamentais, sendo possível encontrar em anotações, algumas observações filosóficas sobre o significado das imagens feitas pelos indígenas. O médico francês percebeu a importância das pinturas no universo espiritual dos nativos, pois afugentavam os seres sobrenaturais que poderiam lhes fazer mal quando longe de casa ou em guerra. Outrossim, se verá mais adiante que esse é apenas um dos variados aspectos que o grafismo representa, uma vez que essas gravuras e desenhos rupestres se assemelhavam aos que eram feitos no cotidiano das aldeias, de origem imemorial:

On doit se faire une autre question : Quelle est la signification de ces dessins? Il y a lieu de supposer qu'ils ont été exécutés avec une intention religieuse. Les Indiens actuels ne parlent jamais en voyage ou en guerre sans se couvrir le corps de peintures qui ont pour but, disent-ils, de chasser les diables qui pourraient les faire mourir. Ces peintures étant absolument semblables à ces anciennes gravures, on peut croire que les unes et les autres ont la même signification (CREVAUX, 1883, p.144 e 145).

Explica Crevaux que as gravuras encontradas em rochas eram as mesmas vistas em outros objetos do dia-a-dia daquelas sociedades, e, o sapo, simbolicamente, representava o homem. No *Dossiê* do IPHAN, sobre a arte *Kusiwa*:

Sapos e rãs são considerados pelos Wajãpi como os “donos da chuva”, pois eles anunciam, com seus cantos, a chegada desta estação. Como se verá adiante, todos os seres da floresta, apesar de sua aparência animal, são na verdade humanos, que apreciam decorar seus corpos como fazem os Wajãpi (IPHAN, 2006, p.22).

Apesar de sua postura de alteridade, o médico viajante já presumia que o grafismo dos povos originários se revestia de simbologias polivalentes e que ultrapassavam as noções do que seria estética. Esse significado religioso percebido por Crevaux se confirma nos estudos da antropóloga e etnóloga Dominique Gallois:

O uso do urucum não implica cuidados tão drásticos, uma vez que sua função consiste em dissimular a pessoa ao olhar dos espíritos da floresta, que não gostam do “cheiro” dessa pintura. Os Wajãpi costumam cobrir o corpo de urucum menos na aldeia que por ocasião de caminhadas na mata, sobretudo nas viagens pelo rio (GALLOIS, 2007, p. 228).

O grafismo apresenta inúmeros significados entre as sociedades indígenas existentes no Brasil, inclusive, sociológico, indicando estratificações, *status* ou o papel de cada indivíduo na hierarquia social. É o caso dos Kadiwéu, que vivem na fronteira Brasil-Paraguai, e têm uma bem definida divisão de classes e categorias, existindo até mesmo uma casta nobre (URBIETA, 2011). Entre os Wajãpi, conforme explica Gallois, essa eficácia simbólica opera em outro nível, pois sua expressão corporal gráfica evidencia a situação dos indivíduos na vida da sociedade, seu estado pessoal, e não sua posição social.

As pinturas corporais Wajãpi expressam a individualidade de cada pessoa, em que são percebidas as composições inventivas de motivos *Kusiwa*, de diferentes grupos locais, sendo possível verificar a origem ou

estado pessoal de cada membro do grupo (GALLOIS, 2007, p.224). No livro *Chez Nos Indiens*, Coudreau (1893, p.431) captou o caráter individual do grafismo quando descreveu fisicamente um homem de uma aldeia *Oyampi*. Nesta descrição, se reporta às formas geométricas do repertório gráfico desenhado com jenipapo no rosto do homem como se fossem raios, quadrados, que seriam *le blason de la famille*, denotando valor identitário.

A dupla Crevaux-Coudreau, derradeiros expedicionários dos oitocentos na Amazônia setentrional, pode conhecer, ao longo de suas andanças, as nuances e singularidades das manifestações culturais de diversos povos nativos. O grafismo estava presente e foi reconhecido em todas as sociedades abordadas. Ainda que houvesse generalizações, conceitos pré-concebidos e estranhamentos dessa manifestação entre os indígenas, tais viajantes, mesmo que de forma superficial, vislumbraram nos desenhos e pinturas nativas seus propósitos e significados no âmbito artístico e cultural. A perspectiva paradoxal dos expedicionários franceses, de captar os valores multidimensionais do grafismo ameríndio, persistindo na incredulidade monopolizada pelo etnocentrismo, impediu, ao que parece, o aprofundamento de estudos sistematizados que só se consolidariam no século XX.

Ao descrever o outro em contextos latentes de alteridade, os viajantes franceses expuseram suas próprias concepções de mundo, sempre condizentes com o lugar de onde vieram e com os pressupostos de seu tempo. Somente quando se transcende os elementos que sustentam a colonialidade é possível perceber a arte indígena *Kusiwa* como um patrimônio, uma riqueza, uma herança ou um bem material e imaterial da sociedade. Vivemos no mundo hodierno a partir de outras experiências políticas, culturais, econômicas e de saberes. Tais experiências marcam, profundamente, o rompimento com os múltiplos aspectos da colonialidade e se afirmam no que é chamado de giro decolonial, um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico frente à lógica da modernidade/colonialidade (BALLESTRIN, 2013). Quando uma política pública torna uma arte indígena reconhecida como patrimônio da humanidade, o giro decolonial é, então, concretizado, ainda que nem sempre compreendido por todos.

A arte *Kusiwa* como indigenização da cultura

No mundo colonial de Crevaux e Coudreau seria impossível haver o reconhecimento das expressões gráficas e orais dos Wajãpi – *Coussiouar* – enquanto patrimônio cultural da humanidade, conquista materializada em outro momento e contexto histórico no ano de 2002. Os expedicionários franceses habitualmente exportavam artefatos, os mais diversos que conseguiam, através de compra ou troca com os indígenas, para agregar aos *cabinets de curiosités* (gabinetes de curiosidades) da Europa. Tais lugares serviam como uma espécie de museus em que se colecionavam objetos considerados “pitorescos” ou “exóticos” dos povos autóctones – como, por exemplo, peças de

vestimentas, cestarias, cerâmicas, acessórios decorativos, redes de dormir, arcos e flechas – e que foram enviados pelos viajantes à França.

O teuto-brasileiro Curt Nimuendajú, reconhecido pela história como um dos pioneiros etnólogos do Brasil, se não o primeiro, recolheu e colecionou nos museus brasileiros e estrangeiros objetos arqueológicos e etnográficos de diversos povos nativos com que conviveu ao longo de sua vida. Muitas de suas expedições tinham a pretensão de contatar, conhecer, mas também adquirir artefatos para universidades e museus – o “[...] colecionismo era cerne de uma concepção de etnologia e de um fazer etnográfico [...]”, conforme destaca Peter Schöder (2013, p.41). Na atualidade, tais acervos são considerados de extrema relevância para a história dos povos indígenas no Brasil.

No final do século XIX, a lógica do evolucionismo social, inspirado em Charles Darwin, predominava na curadoria dos gabinetes de curiosidade, que intencionavam exemplificar, através de materiais etnográficos, que os povos nativos das Américas estariam em uma “etapa atrasada da humanidade” (SCHWARCZ, 1992, p.92). Jules Crevaux afirmou em seu diário de viagem que tinha prazer em comprar o que chamava de *curiosité ethnographique* (curiosidade etnográfica), quando as achava interessantes ou mesmo belas, como o caso de uma vestimenta contendo “arabescos” gráficos (CREVAUX, 1883, p.213).¹² Esses artefatos geralmente eram enviados aos seus governos – os patrocinadores das expedições – para fazer parte da coleção particular dos famosos gabinetes. Hoje, esses acervos se encontram em grandes museus na França, como no *Musée de l'Homme*¹³ e no *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac*¹⁴. Assim, apesar do pensamento atávico da época, já se intuía que o grafismo indígena, também cunhado como “hieróglifo” por Jules Crevaux (1883, p.145 – 146), continha um potencial além do que normalmente lhe era atribuído, não sendo apenas de cunho estético, mas de religiosidade, mitológico ou mesmo filosófico.

No referido ano de 2002, finalmente, os desenhos *Coussiouar* ou *Kusiwa* adquiriram uma posição de reconhecimento no mundo não indígena, sendo concebidos como arte, cultura, identidade e patrimônio. De acordo com Gallois (2005), tais concepções exógenas foram gradativamente incorporadas ao universo Wajãpi, e, para se representar, essa etnia precisou absorver e praticar “as regras do jogo” dos *karai kō*, a fim de alcançar maior respeito e compreensão de seus saberes, de seu modo de viver e se posicionar no mundo. Os Wajãpi, então, reelaboraram uma política de prevalência cultural, para realçar a presença de sua alteridade, que os fez alcançar reconhecimento à sua arte. Não obstante,

¹² *J'ai le plaisir d'acheter un comjou, qui est une fort belle curiosité ethnographique. Ce vêtement est appliqué enire les cuisses par le milieu, tandis que les extrémités passées sur une petite ceinture en coton tombent en avant et en arrière. Il mesure un mètre quarante de long et sa largeur est de trente-quatre centimètres au milieu et de quarantecinq aux extrémités. Fait de coton blanc, il est ornementé de raies noires formant des arabesques et de franges tombant aux quatre coins. La coloration noire est obtenue au moyen d'une infusion faite avec la feuille d'une liane dans laquelle on trempe les fils de colon avant de procéder au lissage. La perfection de ce tissu exécuté par des gens absolument sauvages ne le cède en rien aux travaux fabriqués dans nos aleliers.* (CREVAUX, 1883, p.213).

¹³ Acesso em: <http://www.museedelhomme.fr/fr>

¹⁴ Acesso em: <http://www.quaibranly.fr/fr>

para se compreender o porquê de uma construção e autoafirmação de indianidade Wajãpi, é necessário olhar para a história recente do povo, isto é, perceber como eles conseguiram se fortalecer nas últimas décadas, conhecer o mundo dos brancos, construir instrumentos legais de luta, garantir e permanecer em seu território.

Para se entender todo o itinerário que levou os Wajãpi a reivindicar a patrimonialização de sua arte, é preciso também conhecer os trabalhos da assessora deles, a antropóloga e etnóloga belga Dominique Gallois, que desde 1977 desenvolve pesquisas junto a essa sociedade. Gallois atuou substancialmente no processo de salvaguarda da arte *Kusiwa* Wajãpi e, em especial, na articulação das relações sociais entre o povo e os outros, muitas vezes adversas. Por conseguinte, contribuiu na condução dos diálogos e na estruturação das relações Wajãpi, visando o posicionamento com autonomia frente aos garimpeiros que invadiam suas terras para promover a exploração mineral, bem como em face da própria agência indigenista da Funai, que procurou intervir na abertura da Rodovia Perimetral Norte BR-210.

Na década de 1970, muitos povos indígenas, como os Wajãpi, enfrentaram o avanço violento das frentes de expansão na Amazônia. Nesse período, a Funai tinha como preceito estabelecer contato com grupos indígenas isolados e/ou em contato intermitente com a sociedade nacional. Tais povos estavam sendo ameaçados pelas frentes de expansão. Porém, somente mais tarde é que se viu o impacto, obviamente negativo, que essa estratégia de contato causara. Com a abertura de picadas nas florestas para a construção de rodovias, vieram novas levas de migração de garimpeiros – apesar de alguns já estarem instalados desde um período anterior –, bem como de madeireiros e de missionários (DAVIS, 1978; VALENTE, 2017). Como no passado, esses contatos trouxeram consequências trágicas aos povos autóctones por meio da propagação de doenças, como o sarampo, para as quais não tinham resistência, além de gerar conflitos de interesse pela terra (GALLOIS, 2011). Esse cenário trouxe aos Wajãpi vulnerabilidade para a continuidade de suas tradições e até mesmo de sua existência, o que despontou nessa população a necessidade de se encontrar estratégias que os permitissem assegurar sua sobrevivência como povo e de seus modos de vida ancestrais.

A antropóloga Gallois pontua que a vontade e o interesse Wajãpi em escolher o grafismo *Kusiwa* e suas narrativas orais como candidatos ao processo de patrimonialização surgiu dos anseios de dois marcos geracionais: os jovens e os anciãos Wajãpi. Os primeiros, por uma questão de proteção ao uso indiscriminado dessa arte para fins comerciais e publicitários. Em contrapartida, os mais velhos sentiram a necessidade de afirmar a beleza dessas pinturas, que acreditavam subestimadas por uma parte da juventude. Em comum, o objetivo primordial foi alcançar maior respeito e compreensão de sua cultura (GALLOIS, 2005, p.01).

Nos anos 1990, com as novas gerações se formando e atuando no campo da Educação Escolar Indígena, várias articulações, por parte do Conselho das Aldeias Wajãpi (APINA), iniciaram ações no sentido de promover a cultura Wajãpi. Gallois (2005) acentua que eles começaram a

se engajar na construção de sua identidade mediante os *karai kō*. A escola se tornou a principal “zona de contato”¹⁵ para se acessar os saberes não indígenas e, isso foi muito desejado pelos Wajãpi mais velhos para seus filhos. A compreensão de conceitos do mundo não indígena foi primordial para se alcançar a patrimonialização. Identidade e cultura são conceitos que emergem quando se quer caracterizar os povos indígenas, pois são elementos do universo dos “brancos” que necessitavam ser compreendidos por todos das comunidades Wajãpi. A escolarização, portanto, consistiu em um ponto de intersecção entre o mundo Wajãpi e o não indígena. O contexto escolar foi alimentando uma expansão de conhecimentos em duas vias, ou seja, da cultura indígena para os não indígenas e vice-versa.

O interessante na decisão coletiva de se patrimonializar a arte e narrativas orais Wajãpi foi o desafio de se chegar a um consenso do que deveria ser inventariado, pois as tradições são em sua essência de cunho oral. Gallois percebeu na sua vivência com os Wajãpi que a transmissão de conhecimentos pela via oral era extremamente valorizada e se acreditava que “prendê-las” através da escrita ou de imagens impressas poderia gerar uma dependência de meios materiais como livros e vídeos, transformando totalmente o interesse e a perpetuação da transmissão entre gerações.

Denota-se que houve todo um processo de capacitação que permitiu aos Wajãpi obterem o sucesso na sua reivindicação. Primeiramente, foi preciso se “apropriar” das noções das sociedades ocidentais, como a de “bem cultural”, “patrimônio”, “herança”, “salvaguarda” etc., traduzindo-as e as introduzindo no seu entendimento cultural. Porém, apropriar-se, nesse caso, de conceitos ocidentais como “cultura”, não implica dizer que os povos indígenas ou os próprios Wajãpi não tenham a sua concepção nativa do que seja cultura ou, mesmo, elementos para reconhecer outras culturas enquanto alteridades. Todo etnossaber, na Amazônia, advém do outro, seja humano ou não humano, visível ou invisível nas relações inclusive com a própria natureza (CUNHA, 2009, p. 360).

E, é exatamente isso que ocorreu com a gênese da arte gráfica *Kusiwa*. Há uma interessante forma de conceber a “propriedade” dos desenhos e marcas *Kusiwa*, fundamentada na cosmogonia dos Wajãpi. Para eles, o grafismo personificado em formato de borboleta (*panã*), sucuri (*moju*), jiboia (*aramari*), jaboti (*jawi*), peixes (*pira*) e uma múltipla variedade de seres da natureza, cotidianos no habitat das aldeias, não são, na verdade, pertencentes aos homens, e, sim, aos próprios seres, que “autorizam” os homens a utilizá-los em seus corpos e objetos (GALLOIS, 2012, p.30 e 31). Ao mesmo tempo em que consideram ser a arte *Kusiwa* própria de sua cultura, eles alegam que receberam de herança esses padrões. Assim, não é qualquer um que pode utilizar os padrões *Kusiwa* e nem de qualquer jeito, pois existem as regras e, por esse ângulo, também se pode inferir a importância da salvaguarda dessa arte. Os

¹⁵ Terminologia proposta por Mary Louise Pratt, as “zonas de contato” são espaços de interações sociais nos quais se estabelecem intercâmbios entre sujeitos heterogêneos que permutam saberes locais com conhecimentos sistemáticos (PRATT, 1999, p.31).

Wajãpi explicam através das narrativas orais a origem dos motivos *Kusiwa*, que tem a cobra *Moju* como personagem principal que originou as cores e a padronagem dessa arte.

O conjunto de desenhos chamado *Kusiwa* pelos Wajãpi são grafismos surgidos no início dos tempos, quando os primeiros humanos e os animais surgiram na Terra, segundo sua mitologia. Eles são derivados de uma entidade mítica muito poderosa e respeitada, que é a anaconda *Moju*, na língua Wajãpi. Segundo a tradição oral, no centro do planeta Terra morava um ser muito temido que foi morto pelos humanos e, ao morrer, transformou-se na *Moju*. A tradição oral dos Wajãpi narra a gênese dos padrões *Kusiwa*, e há muitas formas diferentes de se contar a narrativa mitológica originária. Todavia, no *Dossiê* do IPHAN, está presente uma descrição bem emblemática, que explica o surgimento do grafismo Wajãpi:

Os primeiros homens abriram o cadáver e extraíram seus excrementos, que eram todos coloridos. Organizaram uma festa e disseram para seus convidados se pintarem com as cores deixadas pela anaconda. Estes, assim o fizeram e, enfeitados, dançaram e cantaram. (...). Ao observarem a ossada e a pele da *anaconda* morta, viram as espinhas dos peixes que ela havia comido e assim descobriram os padrões com os quais continuam até hoje a decorar seus corpos e seus artefatos, em composições infinitas (IPHAN, 2006, p.14).

No documentário *Kusiwarã – Marcas e criaturas de Cobra-Grande*, produzido no ano de 2009, estão presentes as narrativas de alguns Wajãpi em uma aldeia, cenário em que foram realizadas as gravações deste vídeo. Eles contam as histórias que lhes foram repassadas por seus antepassados. No depoimento de Kasipirinã, a importância da anaconda é frisada: “Os Wajãpi não são donos dos grafismos *Kusiwa*. Aprendemos imitando a pintura da Cobra-Grande.” (DOCUMENTÁRIO, 2009). A Cobra-Grande tem uma presença paradigmática na cosmogonia dos povos indígenas amazônicos, e até mesmo fora desta grande região.¹⁶

No *Dossiê Wajãpi*, são listadas outras formas de expressão gráficas e orais similares às do Wajãpi do Amapá, tais como as dos Aparai, Wayana, Tiriyo, Kaxuyana, Karipuna, Galibi Marworno, Palikur e de outros povos mais distantes. Muito além da Cobra-Grande *Moju*, vários outros padrões integram o repertório gráfico chamado *Kusiwa*, que podem ser formados através de singularidades do corpo de animais e objetos, como, os motivos que representam as borboletas através do formato de suas asas, ou, as figuras geométricas que representam o jabuti que são encontradas em seu casco. Atualmente, são cerca de 21 padrões de desenhos que se transformam dinamicamente com novos formatos e com o desuso de outros. Cada padrão tem uma nomenclatura específica,

¹⁶ “O fato de existir, em todas estas culturas, uma associação entre desenho e a sucuri, mostra que se trata de algo mais do que uma simbologia idiossincrática de uma cultura particular, trata-se de um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região.” (LAGROU, 2009, p.77).

representativo de algum domínio cósmico, interligado ao mundo sobrenatural, às suas cosmogonias. Os Wajãpi são enfáticos em afirmar que eles não são os “donos” dos grafismos *Kusiwa*, mas, sim, que “imitam” e observam os desenhos e pinturas que seus ancestrais os ensinaram.

Considerações finais sobre a arte *Kusiwa* e sua patrimonialização

Etimologicamente, o termo *Kusiwa* deriva, em sua origem, de outra palavra Wajãpi, *akusi*, que significava dente do animal cotia, que era utilizado pelos antigos Wajãpi como instrumento de incisão (GALLOIS, 2012, p.66). Com o passar do tempo, ocorreram ampliações de significados atribuídos a este termo, como por exemplo, o surgimento do vocábulo *kusi*, antes exclusivamente utilizado para designar todo traço, risco ou desenho produzido com outros tipos de instrumentos, feitos em pedra, cerâmica, ou ainda no corpo, com finalidade decorativa ou terapêutica. Na atualidade, a palavra *kusiwa* significa, literalmente, “o caminho do risco” (GALLOIS, 2003, p.11).

A arte *Kusiwa* consiste em uma amálgama de elementos como estética, espiritualidade, estado, filosofia, moral, alteridade, ritual. Essa composição multifacetada de atributos é muito representativa do universo Wajãpi (SZMRECSÁNYI e KAHN, 2012, p. 16). O uso das pinturas *Kusiwa* reflete o respeito com o mundo dos mortos. Há proibições quanto ao modo ou quem as utilizam. Igualmente, o tipo de material usado para os desenhos (jenipapo ou urucum) pode aproximar ou afastar os entes sobrenaturais, pois esses materiais contêm propriedades mágicas (VIDAL, 2007, p. 226 e 227). O emprego da arte *Kusiwa* não pode ser indiscriminado ou indevido, pois seu conteúdo não é somente decorativo, mas requer também cuidado e sensibilidade. Na cosmogonia Wajãpi, as regras de uso precisam ser respeitadas. Caso contrário, a utilização incorreta poderá atizar a ira dos seres que são os verdadeiros donos do grafismo (GALLOIS, 2012, p.32).

Paris, a capital francesa, foi palco de um evento de grande importância para o povo Wajãpi no ano de 2003. Na sede da UNESCO, a arte gráfica *Kusiwa* foi proclamada “obra prima do patrimônio imaterial da humanidade”, resultante da candidatura apresentada por instituições do Estado, entre elas, Funai, IPHAN e Ministério da Cultura (Brasil). Esse dia foi o ápice para a coletividade Wajãpi, resultado de um longo processo de experiências do povo frente à sua cultura, e foi fartamente comemorado e brindado com o *caxiri*¹⁷ em cinco aldeias, concomitantemente (GALLOIS, 2005).

Pode parecer emblemático o reconhecimento ter se efetuado no país de origem dos viajantes que, outrora, chegaram a conhecer os *dessins coussiouar Oyampis* (desenhos *kusiwa* Wajãpi). Mas a arte *Kusiwa* dos Wajãpi é um dos poucos saberes indígenas a alcançar uma projeção tão relevante mundialmente, e isso não ocorreu por acaso. Os Wajãpi têm

¹⁷ Bebida tradicional fermentada, à base de mandioca.

uma forte tradição de atuação política. Nos próprios relatos de viagens isso fica evidente. Em uma ocasião específica, quando o francês Jules Crevaux chegou em uma determinada aldeia *Oyampi*, ele foi recebido pelo Chefe com uma pintura de pontos negros (feitos de jenipapo), com um fundo vermelho (urucum). O comentário de Crevaux foi que o Chefe, “sem dúvida”, queria parecer um jaguar, uma onça pintada, que, segundo o viajante, era considerado pelos indígenas como o principal dos animais (CREVAUX, 1883, p. 201).

Os Wajãpi são conhecidos historicamente como um povo guerreiro, como mostram as crônicas de viajantes, descrevendo guerras interétnicas em que se envolviam (GALLOIS, 2005, p.118). Nos dias hodiernos, essa etnia atua de forma predominantemente política, em constante diálogo com os não indígenas, logrando êxito em muitas demandas das que estejam imbuídos. A participação estatal brasileira é consubstancial para o reconhecimento, a revitalização e a afirmação de elementos culturais das populações originárias. Sem a implementação de políticas públicas voltadas para a salvaguarda dos saberes e conhecimentos ameríndios, seria muito dificultoso, no Brasil, a promoção e visibilidade desses saberes no cenário nacional, para que sejam conhecidos e respeitados, acima de tudo, por todos.

Nas últimas décadas, as instituições do mundo passaram a atribuir o “selo” de reconhecimento de “patrimônio” para bens materiais e imateriais de diversas sociedades, sobretudo as nativas, autóctones e, recorrentemente, nominadas como tradicionais. Todavia, esse reconhecimento, sempre seletivo, não alcança todos os bens da humanidade, uma vez que seria inimaginável mensurar que todas as expressões materiais e imateriais das sociedades possam ser passíveis de patrimonialização. O que temos e sempre tivemos, em essência e desde os tempos imemoriais, é um duelo entre memórias e histórias da humanidade, uma disputa – sempre desigual e narrativa – de critérios e valores considerados mais ou menos relevantes para o processo de patrimonialização (PEREIRA FILHO, 2018). A presença constante de *arabesques* e desenhos *à la grecques* nos apontamentos dos viajantes Crevaux e Coudreau representa essa disputa histórica de poder e influência, em que algumas sociedades conseguem transpor o tempo e o lugar – árabes e gregos – e se sobrepõem como modelos de beleza e estética a serem utilizados como parâmetro pelos outros.

A antropóloga Dominique Gallois postula que o mais relevante é entender “como” os desenhos e narrativas orais Wajãpi podem continuar a criar significados culturais e não apenas “o quê” deveriam continuar a simbolizar. A revalidação da arte *Kusiwa* em 2017 demonstra que ainda reverberam sua presença étnica e cultural. Mais que um patrimônio do Brasil e do mundo, a arte *Kusiwa* atua como referência de indianidade ou de indigenização da cultura. Na sensibilidade do mundo nativo, que envolve os universos terrestre, celeste e aquático neles englobados, o meio ambiente e as suas cosmovisões, protegê-los significa igualmente defender o mundo dos não indígenas, ainda que, uma parte destes, não acredite nesta interrelação de alteridade.

Referências bibliográficas

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

CARVALHO, Luciana G. de.; SILVA, Marcelo A. da. Os balateiros da Calha Norte: a emergência de um grupo diante das concessões florestais no Pará. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 42, p.164-198, 1. sem. 2017.

COMBÈS, Isabelle. **¿Quién Mató a Crevaux?** Un asesinato en el Pilcomayo en 1882. Santa Cruz de la Sierra: Heterodoxia Libros- Editorial El Pais, 2017.

COUDREAU, Henri. **Chez Nos Indiens**: Quatre années dans la Guyane Française (1887-1891). Paris: Hachette, 1893.

_____. **France Equinoxiále**. 3 v.. Paris: Chalamel Ainé, 1887.

CREVAUX, Jules. **Vocabulaire Français-Roucouyenne**. Grammaires et vocabulaire roucouyenne, arrouage, piapoco et d'autres langues de la région des Guyanes. J. Crevaux, P. Sagot & L. Adam (eds), 1-20. Paris: Maisonneuve, 1882.

_____. **Voyage dan l'Amerique du Sud**. Paris: Hachette, 1883.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAVIS, Shelton H. **Vítimas do milagre**. O desenvolvimento e os índios do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DOCUMENTÁRIO. **Kusiwarã, as marcas e criaturas de Cobra-Grande**. Direção Gianni Puzzo e Dominique T. Gallois. Produção: Anthares Multimeios e Anágua Filmes. 2009. Disponível em: <<https://m.youtube.com/Watch?V=UletLdi8GQis>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

FRENDIA, Perla; et al. **Arte em interação**. São Paulo: IBEP, 2013.

GALLOIS, Dominique T. Arte iconográfica Wajãpi. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo Indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2007. p. 209 – 230.

_____. Donos, detentores e usuários da arte gráfica Kusiwa. **Revista de Antropologia/USP**, São Paulo, v. 55, n. 1, p.19 – 49, 7 dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46956>. Acesso em: 20 ago. 2018.

_____. **Kusiwa**: pintura corporal e arte gráfica wajãpi. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI/APINA/CTI/NHII/USP, 2002.

_____. **Mairi Revisitada**. A reintegração da Fortaleza de Macapá na tradição oral dos Wajãpi. São Paulo: FAPESP, 1994.

_____. Os Wajãpi frente à sua cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p.110-129, 2005.

_____. **Terra indígena Wajãpi**: da demarcação às experiências de gestão territorial. São Paulo: IEPÉ, 2011.

_____; GRUPIONI, Denise Fajardo. **Povos Indígenas no Amapá e Norte do Pará**: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam? São Paulo: IEPÉ, 2003.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. **Dossiê 2 (Wajãpi)**. Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LÉZY, Emmanuel. **Jules Crevaux**: L'explorateur aux pieds nus – un mythe géographique amazonien. France, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/echogeo/9983>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PEREIRA FILHO, Hilário F. **Memórias em disputa**: a Unesco e a patrimonialização de acervos documentais. 303 f. Tese. (Programa de Pós-Graduação em História). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.

RIO BRANCO, Barão do. **Questões de limites**: Guiana Francesa. Brasília: Ed. Senado Federal, 2008.

ROMANI, Carlo. **Missões científicas, imperialismo e política externa nas fronteiras com as Guianas**. Encontro internacional de história, fronteiras e identidades, realizado na UFPA, Campus Bragança, 2012.

SAHLINS, Marshal. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). **Mana**, vol.3, no.1, p.41-73, abr. 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002. Acesso em: dez. 2019.

SCHÖDER, Peter. Curt Unckel Nimuendajú – um levantamento bibliográfico. **Revista Tellus**, Campo Grande, MS, n. 24, p. 39-76, ano 13, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/issue/view/21>. Acesso: dez. 2019.

SCHWARCZ, Lilia M.. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Marcelo A. da. Balateiros da Flota Paru: relações de trabalho, conhecimentos tradicionais e memória como experiência social. **Revista Ciências da Sociedade**, Santarém, vol. 2, n. 3, p.260-280, Jan/Jun 2018.

SOUZA FILHO, Durval de. **Os retratos dos Coudreaus: índios, civilização e miscigenação através das lentes de um casal de visionários que percorreu a Amazônia em busca do ‘Bom Selvagem’ (1884-1899).** 219 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). UFPA, Belém, 2008.

SZMRECSÁNYI, Lúcia; KAHN, Marina (Org.). **Mosikoa’y rã kô – Plano de Ação Wajãpi.** Macapá: IEPÉ, 2012.

URBIETA, Luz A. **La outra piel:** Catálogo de Etno Diseño – La Sociedad Caduvea y su expresión corporal. Asunción: Pefaur Comunicaciones, 2011.

VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas:** história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELTHEN, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo Indígena:** estudos de antropologia estética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2007. p.53 – 65.

VIDAL, Lux. **A Cobra Grande:** uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque Amapá. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

WAJÃPI, Viseni. **Memórias sobre a atuação da Funai entre o povo Wajãpi.** 2019. 36 p. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), Licenciatura Intercultural Indígena, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP, Oiapoque, AP, 2019.

Recebido em: 12/04/2020 * Aprovado em: 06/05/2020 * Publicado em: 11/09/2020