# Entrevista com Lux Vidal*

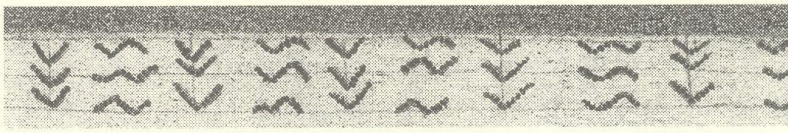
Alecsandro J. P. Ratts
Fraya Frehse
Janine H. L. Collaço
Melvina A. M. de Araújo

## Apresentação

Neste ano em que Lux Vidal, antropóloga e professora aposentada da USP, completa 70 anos de idade, nada é mais indicado do que recuperar, com ela, um pouco de sua complexa trajetória de vida e de profissão. Afinal, o que não faltam são histórias para contar e reflexões a fazer, depois de toda uma vida dedicada à docência e à Etnologia.

Nascida em Berlim, tendo passado por França, Espanha e Estados Unidos, foram longos e tortuosos os caminhos que conduziram Lux ao Brasil, à USP e aos Kayapó-Xikrin, grupo indígena do sul do Pará, com os quais realizou o seu primeiro trabalho de campo, em 1969. Foi desse passado que Lux conversou conosco, mas, também, de muito do que veio depois: vivências das mais diversas, entre os Xikrin e entre outros grupos indígenas, dentre os quais merecem destaque os da região do Uaçá, no Oiapoque, extremo norte do Brasil. Além disso, cabe mencionar a sua envolvente e generosa atuação como professora e orientadora, sempre disposta a transmitir uma nova descoberta e a trocar experiências – com colegas, alunos, entrevistadores...

No interior desse itinerário tão variado, procuramos conhecer melhor, além da biografia de Lux, sua atuação na política indigenista, a avaliação que faz do seu percurso como etnógrafa e antropóloga e, em especial, a sua reflexão acerca de uma das temáticas que lhe é mais cara: a "etnoestética".



*Cadernos de Campo*: Sabemos que você está se preparando para mais uma viagem a áreas indígenas, que deverá acontecer nos próximos dias. Para onde você irá, desta vez?

Lux: Agora vou para o Amapá, para o Oiapoque, no extremo norte do Brasil, onde trabalho já há mais de dez anos com meus alunos. Será muito bom porque passarei por todas as aldeias dos rios Curipi, Urucauá e Uaçá. Mas estou um pouco cansada, não muito tranqüila. Além disso, tem outra coisa. Já fiz setenta anos e estou perdendo a memória, o que é uma coisa muito engraçada, muito interessante de se observar. Você perde a memória, porém isso não quer dizer que você possua menos memória. Pelo contrário, a memória começa a ficar autônoma. Nada é linear; os símbolos correm soltos. A memória começa a ficar criativa, ela inventa. E você não a controla mais, o que pode ser muito agradável se você possui uma certa tranqüili-

* Realizada em São Paulo, no dia 2 de agosto de 2000.

dade, digamos. Mas se você tem responsabilidades, tarefas, a cumprir, essa deficiência, ou evolução mesmo do cérebro – acho que, na verdade, é uma evolução normal –, começa a atrapalhar. Isso não é muito bom. Por isso mesmo acho bom falar pouco; senão... haverá romance, ficção nesta entrevista.

*Cadernos de Campo:* Gostaríamos de começar a nossa conversa com você perguntando a respeito do início de sua carreira como antropóloga: sua formação intelectual, o início de seu trabalho como docente...

## Uma Antropóloga, Vários Trajetos

Lux: É difícil para mim falar em carreira. Não vejo como aplicar a palavra "carreira" à minha vida. Sempre trabalhei, por assim dizer. Sempre fui muito estudiosa. Desde pequena adorava estudar. Ir para a escola, para mim, era o maior prazer. Mas sempre fui transferida de escola para escola, de país para país e fiquei bastante tempo sem ir à escola, durante a guerra. Fiquei três anos, muito tempo, sem freqüentar a escola. Tanto que, quando tinha nove anos, já estava entrando no ginásio. Mas, posteriormente, aos treze anos, refiz o ginásio. Mais tarde fiz teatro, o que também me marcou muito.

Por isso tudo, não vejo, nesse processo todo de vida, muita coisa passível de ser considerada parte de uma "carreira". As coisas foram assim, mas poderiam ter sido de outra forma...

Na realidade, fiz muitos estudos na França, na Espanha, nos Estados Unidos. A graduação fiz nos Estados Unidos, no Sarah Lawrence College, no Estado de Nova Iorque. Era uma universidade de mulheres apenas, de pessoas ricas e de esquerda, onde professores e alunas de vanguarda podiam fazer e criar o que queriam. Era uma coisa extremamente boa. Tive os melhores professores. Afinal, como se situava perto de Nova Iorque, esta universidade contava com a presença de Joseph Campbell, de Marguerite Youcenar e de Isabel Garcia Lorca, de quem fui assistente, entre outros.

Foi esse o momento em que despertei para a Antropologia. O currículo de graduação do aluno naquela universidade, que em 1950 era bem alternativa, se constituía a partir da escolha de três cursos por ano apenas, sendo que um deles tinha de ser na área de artes. Só que o ingresso de fato dependia de uma entrevista, na qual o aluno era co-orientado para a escolha de determinado curso. Já que eu vinha da Espanha do Pós-Guerra e franquista, os coordenadores devem ter achado que Antropologia seria uma boa para mim e me sugeriram isso (risos).

*Cadernos de Campo:* Eles, portanto, escolheram o curso para você?

Lux: Aqui, no Brasil, os alunos são abandonados nas universidades. Lá não; os alunos são mais enquadrados. Enquadrados, aliás, pelos próprios alunos *senior*. Contam com monitores que nos primeiros tempos os acompanham individualmente. Para mim, que falava mal inglês, foi bom.

*Cadernos de Campo:* E o curso de Antropologia em si? Houve algum professor que a tenha influenciado mais?

Lux: Com certeza, Irving Goldman. A minha turma foi a primeira para a qual ele deu aula. Ele tinha acabado de sair das Forças Armadas, com o cabelo todo raspadinho.

Precisamente naquele ano, aliás, a universidade passou a admitir alunos homens que tinham servido na Guerra, os *GIs*. Goldman havia trabalhado com os Cubeo, com os Tukano aqui da Amazônia e depois escreveu sobre a Polinésia.

Fui tão bem na universidade que, em vez de fazer a graduação em quatro anos, a concluí em dois anos. Na seqüência, prestei o exame de seleção para a pós-graduação na Universidade de Columbia. Passei no exame, mas acabei fazendo as minhas malas, mudando-me para a França. Casei com um amigo de infância. Ali fiz o DUEL, um diploma universitário em Letras. De fato, eu estava estudando para me licenciar em Espanhol, mas abandonei o curso pela metade. Passei a trabalhar como intérprete na Unesco, atividade esta que também acabei deixando de lado. Fiquei grávida, e nesse momento surgiu a ocasião de virmos para o Brasil. Acompanhei o meu marido, que era engenheiro. Ou seja: não vim por minha causa; não teria nunca vindo (risos).

Na realidade, naquela época eu só sabia que não queria ir para a Argentina. O Brasil eu não fazia idéia do que era, de forma que não tinha nem condições de opinar. Mas o fato é que cheguei aqui com a promessa de retornar para a França depois de dois anos.

Cheguei em Porto Alegre em 1955 com o meu marido e uma filha de três anos. Durante os seis primeiros meses fiquei sentada em cima da minha mala, olhando para o rio Guaíba e chorando. Acabamos ficando mais um ano, e fiquei grávida novamente: a Bel [Isabelle] nasceu naquela cidade, na Beneficência Portuguesa, em 56. Findo o segundo ano, fomos para São Paulo, em vez de voltar para a França. Nesse momento comecei a trabalhar na Aliança Francesa e depois no Liceu Francês, onde permaneci durante muito tempo como professora. Dez anos. Fui professora de francês, no sistema francês, e também de língua e literatura inglesa. Até 1969. Enquanto trabalhava no Liceu, refiz o ginásio, só que, agora, brasileiro. Estudei primeiramente sozinha e, depois, passei os exames no Colégio Estadual São Pedro, lá no Parque São Pedro – aliás, não sei se ainda existe.

*Cadernos de Campo:* Você tinha, então, decidido ficar no Brasil?

LUX: Não, nunca quis ficar no Brasil. Mas o fato é que fiquei anos sem sair do País por falta de dinheiro. Fui ficando (risos). Tive três filhos; depois da Bel veio um menino, o Jean-Jacques, e fiquei trabalhando mesmo assim.

No ensino secundário atingi o meu ápice como professora. Foi o melhor período da minha vida. Formar jovens é uma coisa maravilhosa. Mas no secundário não se pode sempre inventar: chega um momento em que você não avança. Não agüentava mais aquela correção de trabalhos o tempo todo, aquela rotina. Sentia que teria de dar o grande salto. Nesse momento, fui aceita para fazer a pós-graduação em Antropologia na USP.

Nessa época, em 68, a minha filha maior morre num acidente aqui no interior do Estado de São Paulo. Eu estava começando a universidade, com um projeto em Antropologia Urbana, um estudo sobre o Liceu Pasteur e o positivismo francês em São Paulo.

É interessante notar que a influência do positivismo francês aqui no Brasil é que levou à fundação do Liceu Pasteur. Além disso, a instituição contou com professores muito importantes, em especial nos anos 60, quando, com o *boom* industrial de São Paulo, vêm para cá muitos franceses – engenheiros, executivos, mas também operários especializados. Os empresários tinham o "braço longo" para contratar bons professores. Depois, vieram a Guerra de Israel e os distúrbios no Oriente Médio, o que trouxe para cá muita gente re-

fugiada, de educação francesa, do Egito, do Líbano. Assim, no próprio Liceu havia grupos dos mais diversos: eram todos de formação francesa e estavam espalhados pelo mundo; mas, às vezes, no Liceu, encontravam-se em lados opostos – como, por exemplo, em plena época da Guerra da Argélia. Neste contexto, muitos franceses argelinos vieram para cá, fugidos; e nós, em contraposição, éramos a favor da Argélia independente. Por tudo isso, havia um caldo ideológico dos mais interessantes nesse Liceu Francês de São Paulo.

Minha idéia original era estudar isso na USP. Entretanto, em outubro 68 morre minha filha Martine. Havia sido um ano muito importante para o Liceu francês, com grandes confrontos. Minha filha estava do lado dos estudantes, enquanto eu me encontrava do lado dos professores. Foi uma coisa muito bonita! Só que ela morre. E me senti totalmente desamparada, incapaz de continuar fazendo esse tipo de trabalho. Houve um corte.

Nesse contexto conturbado, encontrei um padre dominicano, o Frei Caron, que me levou para os Xikrin. Na época eu estava levitando, naquele jeito. E ele disse: "Você vem comigo. Verá uma situação onde a maioria das mulheres perdeu todos os filhos. Elas perderam tudo. São noventa pessoas. É o que sobrou. E você vai ver um pouquinho desse tipo de coisa". Foi assim que as coisas aconteceram.

Depois, evidentemente, eu não quis mais voltar para a França. Já estava reconciliada com o Brasil. Foi o começo do trabalho com os Xikrin. Quando estive com o grupo, vi o interesse que ele suscitava para pesquisa. A Simone Dreyfus já tinha feito um trabalho sobre os Kayapó Gorotire. Quando eu saí de lá é que tive contato com o pessoal que já estava trabalhando com os Jê: Maybury-Lewis, todo esse grupo. Foi muito bom, foi uma boa amizade e uma boa formação. Fiz uma tese sobre os Xikrin. Mais tarde foi interessante fazer um trabalho comparativo. Em 69 fui contratada para trabalhar na USP.

*Cadernos de Campo:* Você fez a pós-graduação muito rapidamente: o mestrado em 1972 e o doutorado em 1973...

LUX: Fui "empurrada" pelas circunstâncias. O doutorado foi feito de memória. Não usei fichas nem nada: fiz do meu jeito. Ou tenho a coisa na cabeça, ou não. É uma maneira mais literária, devido à minha formação literária, em teatro etc. Por isso – novamente – não gosto muito de falar em carreira. É mais um processo. A tese foi publicada e se esgotou rapidamente.

*Cadernos de Campo:* E sua ligação com a Antropologia? Você começou estudando Antropologia Urbana...

LUX: João Baptista [Borges Pereira] era meu orientador, mas quando mudei para o campo indígena fiquei sozinha. Naquela época não havia bolsas, nada, especialmente no doutorado. Além disso, os Xikrin ninguém conhecia. Na verdade, você trabalha sozinha. Mas a questão é que, quando comecei na Antropologia, já tinha quase quarenta anos. Ou seja, já tinha completado toda a minha formação, inclusive como professora. É por isso que falar apenas da carreira antropológica não faz muito sentido: essa trajetória se desdobra em muitos outros interesses.

*Cadernos de Campo:* Você, então, fez tudo sozinha...

LUX: Mas nunca me senti sozinha. Pelo contrário. A USP foi extremamente acolhedora. Pude contar com o João Baptista, com a Thekla Hartmann, com a Gioconda [Mussolini]. Havia também os professores [Egon]

Schaden, Rui Coelho, Aziz Simão. Apesar de todas as dificuldades, pude sempre fazer na USP o que queria. Não estou me queixando. Na verdade, o que *não* houve, durante muito tempo, foi a possibilidade de se constituírem grupos estruturados de pesquisa. Afinal, não dispúnhamos de financiamento. Assim, vinha gente de todos os lugares. Hoje em dia já é diferente; é possível contar com equipes de pesquisadores estruturados ao redor de um projeto comum.

Por outro lado, naquela época os estudantes estavam bastante dispostos. Havia muitos alunos fantásticos que, paralelamente à formação acadêmica, se ligavam intensamente à questão indígena e a toda essa trajetória de luta indigenista. Esses dois aspectos, aliás, não estão, de forma alguma, separados. Na verdade, há uma enorme articulação entre eles, que se enriquecem e se atrapalham mutuamente. Esse período foi difícil, mas acabou por formar toda uma geração, perceptível atualmente, quase trinta anos mais tarde. Hoje podemos todos dizer: "Essa foi a nossa vida, foi a nossa formação, a nossa experiência, a nossa contribuição; e também foi essa a situação responsável por nossas grandes lacunas".

*Cadernos de Campo:* Como começou a sua atuação em relação à política indigenista?

LUX: Trabalhei nos Xikrin do Cateté – Pará – fazendo várias coisas, dentre as quais a assessoria, ou melhor, a iniciativa em questões de demarcação de terras. Posteriormente, já nos anos 80, este trabalho foi extremamente difícil, já que começaram as grandes invasões de fazendeiros e madeireiras na área dos Xikrin.

Na verdade, sempre trabalhei muito sozinha: havia *eu*, e não uma ONG. Em relação à demarcação dos Xikrin do Bacajá, contei com o apoio de Gilberto Azanha, que naquela época estava na FUNAI. Se não fosse ele não teríamos conseguido a demarcação daquela área. Além disso, houve muita ajuda do Márcio Santilli, que se relacionava com o Ministério da Justiça. Havia ainda uma verba daquele programa da Companhia Vale do Rio Doce (um milhão de reais) destinada à demarcação de várias áreas, sendo que a área dos Xikrin do Bacajá estava incluída.

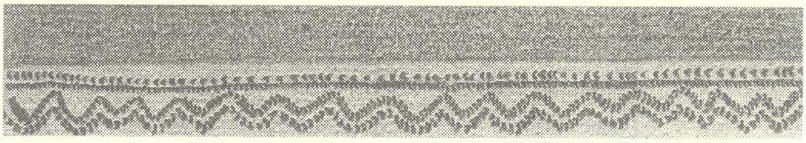
Infelizmente, após 89 as áreas dos Apiterewa, no Xingu e dos Guajá, no Maranhão, não foram demarcadas, apesar de constarem do programa.

É importante enfatizar que tive alunos trabalhando em outras áreas também; até com grupos que eu mesma não conheço.

O meu interesse pela etnologia e a questão indígena transcende em muito os Xikrin. Para mim, a questão indígena é algo amplo, e o meu interesse é sempre diferenciado. Por isso, não posso dizer que trabalho mais com os Xikrin do que com outros grupos.

*Cadernos de Campo:* Quando você começou a trabalhar com os Xikrin não havia muito interesse de ONGs estrangeiras, com recursos, em investir na demarcação de terras...

LUX: Não, isso não existia. Era algo totalmente estatal. Era o governo brasileiro que investia na demarcação. Para os Xikrin do Cateté foi com a *FUNAI*, na época do General Ismarth de Araújo e para os Xikrin do Bacajá já foi pela *FUNAI*, com os recursos da Vale do Rio Doce, uma exigência, é verdade, do Banco Mundial, que, por sua vez, já começava a ser pressionado pela opinião pública dentro e fora do Brasil.



## POLÍTICA INDIGENISTA E O *BOOM* ECOLÓGICO

*Cadernos de Campo:* Quer nos parecer que a questão indígena começa a ganhar mais visibilidade no seio de um movimento internacional mais amplo atualmente, em defesa da ecologia. Isso tem implicações sobre a formulação de políticas indigenistas (ou a reivindicação dessas políticas), em especial a demarcação de terras indígenas? Como você avalia esse processo?

LUX: A demarcação de terras sempre foi, nos anos 70 e 80, o primeiro objetivo de todos os que lutavam pela causa indígena. Nos anos 70, em meio a todos os movimentos sociais na luta contra o regime militar, a questão indígena contava com um apoio e espaço muito grandes nos jornais, na mídia. Reuníamos em torno de nós os melhores jornalistas. Enfim, era uma luta importante; as terras foram sendo demarcadas assim.

Hoje em dia isso não existe mais. O *boom* ecológico traz outras preocupações, além das demarcações. Penso que, a partir de um certo momento se percebeu que a demarcação é um objetivo entre vários outros. É importante hoje levar em conta as questões ambientais e de desenvolvimento: o que hoje se chama de "desenvolvimento sustentável", ou seja, como essas populações todas – não somente as indígenas – conseguiriam viver e sobreviver nas suas regiões e progredir sem destruir.

*Cadernos de Campo:* Mas essa questão ganha visibilidade, não?

LUX: Sim, sem dúvida nenhuma; mas de forma ampliada e muito mais complexa.

*Cadernos de Campo:* Como você avalia o fato de que a questão ecológica seja, pelo menos em parte, fundamento para a visibilidade da questão indígena atualmente? Até para a imagem do índio?

LUX: A meus olhos, a questão que chamamos de "ecológica", "ambiental", é planetária. Ela é fundamental para todo o mundo. Para os índios, mas também os ribeirinhos e outros segmentos da sociedade – especialmente na Amazônia. É evidente que, no âmbito dessa problemática, a questão indígena também começa a ganhar relevo, especialmente após a Constituição de 88, momento em que as comunidades indígenas e suas organizações se tornam parceiros desta discussão toda.

Mas há uma porção de outras coisas importantes. A questão ambiental é a mais importante. Porque um bom programa de desenvolvimento sustentável regional acabaria por diluir um pouco o drama indígena. Se você acha que tem de apenas preservar os índios, não está, na verdade, fazendo absolutamente nada. Assim, apesar de a demarcação estar acabada, se se começa a derrubar e poluir o que está fora da reserva, o que está dentro dela também será destruído. Além disso, você acaba por opor as populações entre si, criando, portanto, conflitos artificiais. Isso tudo porque faltam uma visão global e políticas públicas mais abrangentes.

Em suma: considero a questão indígena importante, mas mais fundamental é aquilo que se refere a toda a população e seu ambiente. Consideremos nesse sentido, por exemplo, a população amazônica. A maioria hoje em dia está nas cidades; na periferia das cidades. Então, pelo amor de Deus, demarquem para os índios, demarquem para os quilombolas e para os ribeirinhos.

Atualmente, na Comissão Pró-Índio – da qual faço parte – uma parte do trabalho é desenvolvido junto aos quilombolas da Amazônia. Eles também têm uma maneira coletiva de lidar com as suas terras. Todo o nosso

esforço é de que pelo menos fiquem nelas: "Demarquem o que for possível para que essas populações possam ficar no seu lugar. E possam se desenvolver com identidade e projetos próprios". E conseqüentemente mais livres também. Todos construíram suas culturas, ao longo da história, naquele ambiente.

*Cadernos de Campo:* A questão da demarcação no Brasil parece funcionar mais quando há pressão internacional. Apesar disso, não tem havido muitas demarcações nos últimos tempos...

LUX: Não sei se essa pressão internacional ainda é tão forte, mas tem havido demarcações. Na verdade, desde 73 já deveria estar tudo demarcado. Sempre estamos atrasados com as demarcações. No entanto, está-se caminhando. [Fernando] Collor demarcou a área Yanomami. Recentemente foram demarcadas grandes extensões no Alto e Médio Rio Negro. Agora o Javari também está em estudo.

Penso que há um momento em que o processo atinge uma certa maturidade. E, dentro do avanço em relação a essas demarcações, há certos nichos extremamente complexos cujo processo de demarcação não anda. São os casos sem visibilidade ou dotados de maiores problemas. Os Guajá, esses poucos Tupi do Maranhão; os Apiterewa, esses poucos Tupi do Xingu: meu Deus, está tudo pronto, discutido, preparado! Apesar disso, não demarcam. A Raposa Serra do Sol, por sua vez, não demarcam porque o governo de Roraima hoje em dia é totalmente antiindígena. Lá a questão da demarcação é uma questão de ideologia, de confronto político.

No Amapá, diferentemente, temos atualmente um governo realmente a favor dos índios. Mas ali as áreas já tinham sido demarcadas antes, porque na época havia uma conjuntura boa. Houve uma pessoa da Funai muito boa, alguém do Cimi muito bom. Esses indivíduos conseguiram, através das assembléias indígenas, viabilizar a demarcação.

Em resumo: a demarcação depende fortemente da conjuntura, apesar de a Constituição ser muito clara a este respeito.

## DOS XIKRIN DO CATETÉ AOS POVOS DO UAÇÁ

*Cadernos de Campo:* Você iniciou sua trajetória de antropóloga com os Xikrin e parece ter passado a maior parte do tempo trabalhando com grupos do tronco lingüístico Jê. Como ocorreu a passagem para o trabalho com os grupos indígenas do Uaçá, considerados, por vezes, índios "misturados", de longo contato com a sociedade envolvente?

LUX: É um processo. Na verdade, quando saí dos Xikrin estava cogitando seriamente em me aposentar.

*Cadernos de Campo:* Por que saiu dos Xikrin? Como se deu esse processo de decidir de repente: "Vou sair dos Xikrin"?

LUX: Não é bem assim. Não saí dos Xikrin: levei outros a continuarem o trabalho. Gosto de passar as coisas adiante. Os povos indígenas não são reserva privada de ninguém. O que me estressava um pouco era a pressão das madeireiras, mas este aspecto de forma alguma influiu na minha decisão. Busquei mesmo foi incentivar outros alunos a irem para lá: a Bel [Isabelle Vidal Giannini], que fez um interessante trabalho sobre as aves e realizou toda a pesquisa para um projeto

de desenvolvimento sustentável naquela área[1]; a Clarice [Cohn], que fez o mestrado sobre os Xikrin do Bacajá[2]; a Fabiola Andréa Silva, que é etnoarqueóloga[3]; o [meu aluno de iniciação científica] Chico [Francisco Simões Paes], que também estará na área dos Xikrin estudando música. Não há ruptura. Outros pesquisadores ainda, do Museu Nacional e da Unb, desenvolvem seus trabalhos de doutoramento entre os Xikrin.

Mas acontece que, ao mesmo tempo em que estava me aposentando, o Dionísio, que é um índio Karipuna do Oiapoque, e que passou bastante tempo com a gente aqui em São Paulo, acabou voltando para sua área. Ao despedir-se, combinamos que iria visitá-lo na aldeia. Ora, em 90 a Pró-Reitoria de Pesquisa da USP tinha algum dinheiro disponível para pesquisa: algo que hoje em dia corresponderia a dois mil reais, mais ou menos. Foi o que me incentivou a viajar para a área Karipuna levando comigo um aluno, com o fim exclusivo de iniciá-lo na atividade de pesquisa de campo. Já que o projeto foi aceito pela Universidade, eu e a Aracy [Lopes da Silva] elaboramos um pequeno projeto, fizemos umas entrevistas para descobrir quem realmente teria interesse em participar. Quem de fato se interessou foi a Antonella [Tassinari].

E acabamos indo para aquela região, tida como um lugar sem "índios verdadeiros", sem nada. Apesar disso, prestava-se muito bem à iniciação de uma jovem pesquisadora no trabalho de campo. O fato é que me entusiasmei por aquela região habitada por um povo índio misturado, ribeirinho. A situação correspondia ao que procurava! Gosto das coisas bastante diversificadas. Além disso, as pessoas são ótimas. Os Karipuna diziam: "aqui nós não temos nada; é melhor vocês irem ali, nos Palikur. Ali vocês vão ver índios de verdade". Por isso mesmo decidimos ficar entre eles mesmo. Foi um período muito bom, muito tranqüilo: meu reencontro com o Dionísio; o fato de termos assistido a uma das assembléias de todos os povos do Uaçá.

A tranqüilidade na região se devia em boa parte ao fato de que a demarcação tinha sido feita. Nossa pesquisa foi maravilhosa. Tanto que a Antonella escreveu uma tese importante[4] e continua a trabalhar na região. A equipe de alunos aumentou também.

Atualmente, estou trabalhando com a cosmologia dos povos indígenas do Oiapoque, no âmbito de uma pesquisa muito maior[5]. O projeto combina estudos específicos referentes a cada povo, além de buscar uma caracterização mais abrangente daquela área. Estamos avançando nesta tarefa. A história da região é complexa e fascinante: os ecossistemas são muito variados, e as etnias que lá residem também são de origens e tradições muito heterogêneas. Tudo isso se reflete na mitologia, na cosmologia e nas múltiplas redes de sociabilidade. Estou muito entusiasmada também porque os índios da região querem fundar um museu em Oiapoque.

*Cadernos de Campo:* Como você lidou com as diferenças entre os Jê e os povos do Uaçá, levando em consideração que os Jê têm uma

1. GIANNINI, Isabelle Vidal. *A Ave Resgatada: A impossibilidade da leveza do ser*. Dissertação de mestrado em antropologia social, USP, 1991.
2. COHN, Clarice. *A criança indígena: A concepção Xikrin de infância e aprendizado*, Dissertação de mestrado em antropologia social, FFLCH-USP, 2000.
3. SILVA, Fabíola Andrea. *As Tecnologias e Seus Significados*, Tese de doutorado em antropologia social, FFLCH-USP, 2000.
4. TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. *Contribuição à história e à etnografia do baixo Oiapoque: A composição das famílias Karipuna e a estruturação das redes de troca*, Tese de doutorado em antropologia social, FFLCH-USP, 1998.
5. Projeto Temático da Fapesp sobre as Guianas. Coordenado especialmente por Dominique Gallois e por mim, com uma equipe significativa de pesquisadores.

organização bastante rígida, que se espelha, inclusive, na disposição espacial da aldeia?

LUX: Isso, para mim, não foi problema nenhum. Foi um problema para os alunos. Tanto a Antonella quanto outro orientando meu, o Laércio [Fidélis Dias], tinham sido alunos da Aracy, que trabalhou também com os Jê. Por isso, a formação acadêmica deles tinha se pautado precisamente num diálogo com a bibliografia sobre os Jê. Em campo eles estranhavam, de início, a falta de uma aldeia redonda e de um visual mais "indígena". Mas isso logo se resolveu. Outra orientanda de mestrado, Artionka [Capiberibe], não teve esse problema, porque ela é da região.

Pessoalmente não tive problemas com aquela ausência de referências. É importante frisar que os povos do Uaçá não são menos organizados que os Jê. Pelo contrário, eles têm todas as suas aldeias e assentamentos ao longo dos rios. E eles têm a maneira mais estruturada possível de lidar com aquele meio-ambiente de savana alagada. Além disso, apesar da grande riqueza e diversidade social na área, encontramos formas padronizadas de organização social e ritual.

O que realmente está sendo muito interessante para mim é, por meio de todo esse trabalho no Uaçá, repensar os Jê. Eu estava bastante presa a uma certa estrutura, enquanto trabalhava com os Xikrin. E isso por mais que a Bel tivesse contribuído, com o trabalho dela sobre a cosmologia ligada ao estudo das aves e do xamanismo, para tornar menos rígida essa apreensão. Com efeito, em relação à cosmologia há, sim, uma grande diferença entre os Jê e os norte-amazônicos, que só quem conhece bem os dois lados pode testemunhar. Este é um estudo que preciso ainda desenvolver melhor.

*Cadernos de Campo:* Trabalhar com diferentes grupos indígenas ao longo do tempo trouxe mudanças à sua forma de pensar a Antropologia?

LUX: De maneira alguma. Continuo a pensar como antes, fazendo Antropologia de uma maneira muito pessoal. Sempre fui professora, sempre fui formadora de alunos. Isso eu trouxe de minha formação francesa. Só posso falar em carreira em relação à formação de alunos. No ensino não se cria sempre; trabalha-se sobre o conhecimento acumulado e a contextualização de cada período. É importante saber ensinar. Acho que tive um papel importante, nesse sentido.

Mas penso também que esse papel se intensificou, desde que estou aposentada. Agora, que venho trabalhando muito mais na orientação, sinto que estou, com efeito, começando minha carreira. A experiência no Uaçá também está sendo importante, nesse sentido. Atualmente a pesquisa está coordenada, estruturada, financiada. Os meus cadernos de campo em dia e digitados. As fotografias encontram-se organizadas; a curadoria das coleções está sendo feita. Em outras palavras: estou realmente orientando, construindo um acervo científico, e não apenas correndo atrás do tempo escasso.

*Cadernos de Campo:* Como você enxerga a Antropologia hoje?

LUX: A meu ver, a Antropologia é hoje uma das disciplinas mais consolidadas, com uma articulação efetiva das diversas áreas do conhecimento. Nada de muito novo do ponto de vista teórico, mas o aproveitamento do avanço teórico anterior aplicado aos campos mais diversos. É um efeito multiplicador.

*Cadernos de Campo:* Você imaginava isso, na época das suas primeiras pesquisas com os Xikrin? Naquele momento você estava lidan-

do num grupo que tinha acabado de passar por uma experiência traumática...

LUX: Naquele momento, tanto eu quanto eles tínhamos acabado de vivenciar uma experiência traumática, a morte. Pessoalmente, acredito que me recuperei porque eles se recuperaram. Na verdade, estávamos ambos nos recuperando ao mesmo tempo.

## ETNOESTÉTICA E ARTE

*Cadernos de Campo:* No seu primeiro livro, *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena no Brasil*, de 1977, aparece, como que esboçado, delineado, o seu interesse pela arte; tudo isso muito fortemente ancorado na sua experiência etnográfica entre os Kayapó-Xikrin. Como você despertou para a questão da arte?

LUX: Eu já nutria uma certa ligação com a arte por razões familiares, digamos. Meu pai era arquiteto; minha mãe, ceramista. Houve sempre esse interesse pela arte lá em casa. Mas não tive uma formação em artes plásticas. Na verdade, fiz também teatro nos Estados Unidos e obtive o *Bachelor of Arts* nesse curso também. Isso me forneceu sobretudo noções de *performance*, que, mais tarde, iriam me conduzir aos rituais, no meu trabalho com os Xikrin.

Quando parti para a minha primeira pesquisa de campo não tinha nenhuma intenção de trabalhar com arte. Trabalhei, na verdade, com o ritual como um todo. Esse foi o meu primeiro interesse. O fato é que, realmente, entre os Kayapó, toda essa questão da ornamentação, em especial a ornamentação corporal, expressiva, cotidiana e ritual é tão fundamental, tão absolutamente central, que não se pode *não* tratar dela. Aliás, em outros trabalhos de outros autores, realizados em especial entre os Jê, nos anos 60 e 70, esse assunto também era essencial. Assim, ele se tornou central inclusive na Antropologia, como contribuição teórica.

Eu não chamaria a questão da ornamentação de "arte". Considero-a uma das expressões culturais fundamentais das sociedades Jê e amazônicas. Isso, hoje, é uma obviedade; mas precisava ser comprovado. E muitos autores o fizeram. Eu, pessoalmente, fiz isso em relação à pintura corporal, porque consegui de fato desvendar a estrutura, o código, a linguagem dessa atividade entre os Xikrin. Acho que essa é a minha maior contribuição teórica. É por isso que eu não chamaria essa questão de "arte". A meu ver, isso é filosofia e teoria, ou uma arte maior.

Uma vez despertada para essa questão, comecei a me interessar por esse tipo de expressão nas mais diferentes sociedades. Daí resultou um seminário em "etnoestética", que eu organizei ainda nos anos 70, e cujos trabalhos foram publicados depois em *Grafismo* [*Indígena*, de 1992]. Este não é um livro sobre arte. Foi publicado como livro de arte sem de fato sê-lo. Trata de grafismo e este seminário deveria levar, mais tarde, a outros desdobramentos. Isso realmente aconteceu, de certa forma, já que tive vários alunos que fizeram as suas teses de mestrado e de doutorado desenvolvendo essa temática.

Agora, com o novo artigo que acabo de escrever[6] é que começo a aprofundar-me, a interessar-me mais pela arte e, especialmente, a fazer conexões mais amplas e também a

6. VIDAL, Lux et alii, "As Artes Indígenas e seus Múltiplos Mundos". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, Rio de Janeiro, 2000 (no prelo).

estabelecer relações mais densas com a cosmologia, especialmente a partir dos trabalhos dos alunos. E também busco uma relação mais estreita com a Arqueologia. O meu artigo, entretanto, é mais "solto", abordando também a música, a poesia, a dança e as máscaras.

*Cadernos de Campo:* Então a arte indígena, de certa forma, não existe? Seriam diversas formas de expressão, aplicadas seja em máscaras, por exemplo, seja em rituais?

LUX: Bem, não podemos dizer que a arte não existe, porque existe a idéia de belo e de perfeição a partir de certas formas, de certos códigos, de uma certa tradição. Sempre há inovações, há a criação por parte de indivíduos que fazem essas coisas porque gostam de fazê-las. Os outros também fazem, mas, até certo ponto, porque têm de fazer. Existe algo que pode ser chamado de arte, mas não foi esse o meu caminho. Fui levada a reconhecer esse aspecto como absolutamente fundamental. Na Amazônia, as expressões artísticas estão intimamente ligadas à noção de pessoa, à religião, ao sobrenatural e aos "grandes mestres". Estes são espíritos sobrenaturais que se manifestam, por um lado, através dos sonhos, visões ou das curas dos xamãs visionários; por outro, através da atuação das mulheres pintoras. Existem vários atores receptores dessa coisa maior que se dá no nível do sobrenatural e que se distingue de outros domínios do cosmos. As expressões artísticas, portanto, são extremamente importantes porque fornecem uma abertura para a compreensão de algo muito mais amplo, como a sociedade se pensa e, conseqüentemente, se representa.

*Cadernos de Campo:* Você já afirmou aqui que a arte não é o seu eixo, que a experiência etnográfica foi fazendo você se aproximar dela. No entanto, fica a questão: como você pensa a arte indígena hoje?

LUX: Vejo-a como algo que sempre me conduz a coisas básicas e extremamente estruturais. É sabido que um dos grandes expoentes para o estudo desse aspecto é Lévi-Strauss. Minha abordagem parte sempre de um ponto de vista estruturalista. Ele me fornece as balizas para tratar desse tema. Isso quer dizer: a arte significa *realmente*. Ela significa coisas absolutamente fundamentais, relações de oposição e de complementaridade. É o que me permite, ao fim, desvendar aspectos que me parecem muito importantes, específicos a cada sociedade.

Consideremos, por exemplo, uma pequena escultura em madeira em forma de ave, uma arara. Este animal representa um espírito. São espíritos auxiliares dos xamãs. Eles ajudam nas curas. São chamados também paras as festas do Turé, a fim de serem recompensados pelas curas que fizeram com bebida de caxiri e com cigarros de tabaco, os tawari.

Interessante é, entretanto, que, quando o espírito desce, os índios colocam uma pena em cima dessa escultura de pássaro, que, na verdade, é o banco do xamã. Aí amarram a boca da escultura, o que significa que o espírito, naquele momento, está dentro dela. E eis que se tem uma outra representação.

Neste banco-pássaro existem desenhos abstratos. São desenhos fechados ou desenhos abertos. Representam toda a filosofia daquela sociedade, que é uma sociedade que se abre para o mundo e que se fecha sobre seu próprio sistema. Comprova-se isso do ponto de vista da história, da ideologia, da mitologia. Isso está representado graficamente na escultura. E há mais: o desenho é representado de maneira assimétrica dos dois lados da escultura. Ora, a assimetria deixa sempre uma

abertura para a criação e para algo novo, ainda segundo Lévi-Strauss.

Essa é a maneira como consigo trabalhar e trazer alguma coisa nova, interessante, a respeito dessas sociedades. E continuo trabalhando assim.

*Cadernos de Campo:* Cabe diferenciar entre arte indígena e arte, por assim dizer, ocidental?

LUX: Sim e não. Mas não me coloco essa questão. Afinal, não vou pela arte, e, sim, pela etnologia ou pela semiótica. No entanto, penso que as expressões artísticas, nas sociedades indígenas, significam – como coloca Lévi-Strauss. Elas estão lá realmente para significar, e não apenas para representar. É uma coisa muito estruturada, articulando-se com outras esferas da cultura. Essas expressões possuem, até certo ponto, essa natureza semiótica de serem um código, uma quase-linguagem que precisa ser desvendada. Se o observador as enxerga só como arte, não as desvenda de jeito nenhum. Isto é que define a abordagem antropológica. Mas há muitas outras maneiras de abordar.

*Cadernos de Campo:* Mas você sempre usa a categoria "arte" para trabalhar...

LUX: "Etnoarte". Utilizamos "etnoarte" ou "antropologia da arte". Na verdade, não me preocupo muito com isso. Estou preocupada em ver e encontrar. De acordo com a visão antropológica, concebe-se a experiência estética como aprendida, culturalmente definida, sem que, no entanto, se descartem, como já disse, as possibilidades de investigação a partir de conceitos elaborados pela psicologia, pela teoria da comunicação e pela estética.

Segundo Geertz, um discurso genérico sobre a arte parece inútil. A ação sobre a matéria não é criadora por si mesma. É preciso remetê-la à dinâmica geral da experiência humana. Sendo assim, os trabalhos de arte acabam por ter uma significação cultural localmente elaborada.

Poderíamos, entretanto, para definir melhor o fenômeno estético, falar em experiências em tom qualitativo, sendo que o produtor, a platéia e o objeto interagem dinamicamente.

Um pequeno artigo que escrevi agora, sobre o ralador[7] – do qual tenho um exemplar na minha casa –, deixa clara essa questão. O texto aborda um objeto que é, a princípio, uma tábua com umas pontas de ferro incrustadas. Só que há mais em jogo: você tem de ter amor pelo *objeto*. Não é amor pela arte. É amor pelo objeto, pelo significado do objeto. E isso já a partir do momento da conceituação. Chamamos isso de curadoria. Você começa a pensar o que quer fazer, qual é a matéria-prima que utilizará, como executará o objeto e qual a sua finalidade. Todos esses aspectos que vão sendo acrescentados, aumentam a densidade simbólica do próprio objeto. A madeira do ralador não é muito difícil de ser encontrada. As pontas, na verdade, são lascas finas de antigas panelas de ferro, fabricadas na França nos séculos XVIII e XIX, e que foram levadas para a Guiana Francesa, onde os escravos as usavam para fazer rapadura, cachaça e todo o resto. Essas panelas de ferro você não as encontra mais hoje em dia para além do nível, digamos, arqueológico. Elas se prestam a serem lascadas – algo que não se pode fazer com uma panela de ferro moderna – sendo, depois, incrustadas. Trata-se de uma matéria-prima escassa, passível de ser comprada apenas na Guiana Francesa e, assim mesmo, aos pedaços, a um alto custo,

7. VIDAL, Lux. "O Ralador de Mandioca. Povos indígenas do Uaçá, Oiapoque, Amapá". *In: Catálogo da Exposição sobre Artes Indígenas no Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa: setembro de 2000.

em francos franceses. No entanto, essas panelas são muito importantes do ponto de vista simbólico. Os índios poderiam usar simplesmente o ralador elétrico, mas não o fazem. Têm quinhentos anos de contato nas costas, são enfermeiros, professores, vereadores, prefeitos, tudo que você quiser, mas o ralador usado permanece o mesmo. Com ele, as mulheres e os homens fazem, à mão, artesanalmente, toneladas de farinha por mês, a fim de vendê-la para fora, e também para o consumo familiar. Os homens, especialistas, fazem esses raladores por encomenda: um faz um ralador para o chefe, o amigo etc. de outras aldeias. Existe toda uma transação social, simbólica e política envolvendo a fabricação e a circulação desses raladores. Isso é o que interessa e perturba.

Agora: é arte? Sim, porque o indivíduo que fabrica o ralador desenvolve uma representação perfeita de sua obra. Há também tecnologia em jogo. Interesso-me muito mais por isso – pela tecnologia, pela fabricação do objeto e por tudo o que ele significa, inclusive o aspecto estético, mas também social e político – do que por uma coisa chamada "arte", a não ser que arte represente realmente esta plenitude, em síntese.

*Cadernos de Campo:* Em sua tese de doutorado, "Put-Karôt (Xikrin), grupo indígena do Brasil Central", de 1973, você afirma que despertou para a importância do grafismo indígena por meio do desenhos do xamã da aldeia...

LUX: Voltemos, ainda uma vez, para a questão da arte: no mestrado abordei apenas o ritual do Mê-rêrê-mê, e isso foi a melhor coisa que já fiz[8]. Esse trabalho sim considero uma obra de arte. A obra de arte sou eu que elaboro com base nos dados. É minha concepção. Os índios têm a deles e não sei bem qual é.

*Cadernos de Campo:* Sem dúvida...

LUX: Não adianta me fazer dizer o que é arte; arte é o que eu faço. O artigo que escrevi a respeito da guerra[9] é, para mim, uma obra de arte, minha. Ou o artigo "Outros viajantes"[10]. Certas coisas que escrevo vejo como obras de arte. Mas não dos índios, e, sim, minhas. O que faço com os índios é a parte analítica.

*Cadernos de Campo:* Como você acha que os índios enxergam essa sua percepção de que o que eles fazem não é, a princípio, arte?

LUX: Não digo que não seja arte, mas também não digo que seja o que entendemos por arte. Não estou interessada na definição do que é ou não arte. Interesso-me pelo fazer, pelo processo, pela fabricação, pela tecnologia, pelo que os índios falam. Afinal, eles falam que isso ou aquilo é belo. Se lhes pergunto: "Mas o que é 'bonito'?", eles dizem: "Você não tá vendo? Você não sabe ver? Você não tem olhos para ver?". Pronto, eles universalizam o particular exatamente como nós.

Elaborei um artigo muito bonito, a ser publicado num dos livros do Projeto Temático do MARI, que trata das cores entre os Kayapó, como eles lidam com as cores[11]. Isso

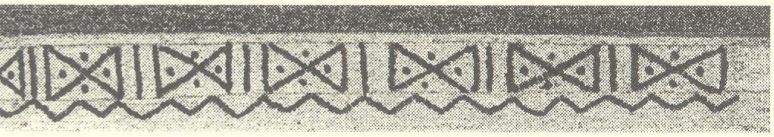
8. VIDAL, Lux. *O Mê-rêrê-mê, análise de uma cerimônia entre os Xikrin do Cateté*. Dissertação de mestrado em antropologia social, FFLCH-USP, 1972.

9. VIDAL, Lux. *Mito, História e Cosmologia: As Diferentes Versões da Guerra dos Palikur contra os Galibi entre os Povos Indígenas da Bacia do Uaçá, Oiapoque, Amapá*. Inédito.

10. VIDAL, Lux. "Outros Viajantes. De Maná ao Oiapoque, a Trajetória de uma Imigração". *Revista USP – Formação do Brasil depois de Cabral*, São Paulo, agosto 2000.

11. VIDAL, Lux. "O Mapeamento Simbólico das Cores na Sociedade Indígena Kayapó-Xikrin do Sudeste do Pará". *In: Antropologia, História e Educação*, São Paulo, Global/FAPESP/MARI, 2000 (no prelo).

é muito interessante porque no fim da pesquisa reencontro toda a estrutura Jê e Kayapó. O informante pega os lápis de cor e identifica as árvores, os vegetais, os peixes, os pássaros, tudo e, ao final, me deparo com a estrutura social. Ele pega o lápis roxo e põe no meio daquela caixa de lápis, e aí diz: "É o chefe! Outros lápis são os secretários". E com a caixa de lápis o informante vai montando uma aldeia dotada de organização social e política, tudo colorido. Volta-se, portanto, para a mesma estrutura. Mas quando você pergunta coisas mais íntimas, a mesma pessoa diz: "Quando estou fora da aldeia eu me lembro de uma paisagem, assim, cor-de-rosa – de areia com o sol poente, fim de tarde no Brasil Central –, aí, sim, você vê algo que entende". Ele diz que vê as coisas em preto e vermelho, porque essa é a pintura que os Kayapó usam e que é realmente bonita para eles; dizem que, quando pensam, pensam nessas cores, com saudade. São elas que compõem o dia-a-dia deles; são as coisas das quais eles gostam mesmo. Em outras palavras: eles têm uma maneira de expressar essa sensibilidade. Eles falam muito sobre o que é belo e bonito, um conceito muito amplo e de presença constante nas suas vidas.



## Etnoestética e Mudança

*Cadernos de Campo:* Os Kayapó mudaram a maneira de ver o belo em função do contato com a sociedade nacional? Houve alguma incorporação?

Lux: Ah, sim! Muitas, muitas incorporações. As expressões "artísticas" acompanham a vida, a arte também a acompanha. E acompanha para quê? Para mudar ou, às vezes, pelo contrário, para reiterar as coisas que são do grupo, ou reinterpretá-las, ou individualizá-las um pouco também. Mas há muitas incorporações.

*Cadernos de Campo:* Você poderia citar alguma que a impressionou mais?

Lux: Há uma coisa extremamente tradicional entre os índios, que são as miçangas tchecoslovacas. As miçangas tchecas, desde o início do contato, são algo totalmente tradicional entre os índios, o que eles mais gostam, mais apreciam, mais usam. E é uma coisa que veio de fora e é muito cara. Seria um exemplo. Além disso, há os fios, os barbantes, sejam de algodão industrializado ou mesmo sintéticos. Usam também os tubos de plástico, de PVC, que podem ser cortados e usados para fazer colares e outras coisas. Ou as agulhas de costura, os botões, placas de metal etc. É uma constante bricolagem.

Nesse sentido, o papel foi um novo suporte, extremamente importante porque não é o corpo, não é um objeto de uso; é algo novo, que se pode sempre renovar, sobre o qual se pode, em particular, experimentar. Se há novidades, elas se dão no papel. Afinal, se você faz uma pintura no corpo, tem de obedecer a certos parâmetros e a certos símbolos inerentes ao próprio corpo: tem de fazer a pintura com um certo cuidado. Se sou mulher, por exemplo, não posso trajar uma pintura de homem. Ou seja, não posso experimentar, porque a linguagem, a mensagem, fica confusa. A pintura corporal sempre "diz" o que tem de "dizer": que você é criança, homem, mulher que você está grávida; de luto. Se ela não consegue transmitir isso, a comunicação não opera. No papel, pelo contrário, podem representar muitas coisas que estão na mente, mas que nunca tiveram oportunidade de ser

expressas. Os xamãs visionários são os maiores transmissores dessas representações. Não quero chamá-las aqui de "arte". É mais do que isso. São representações que são transmitidas, que significam. Entretanto, são transmitidas com o quê? Com formas, com cores diversas. Chamamos *isso* de "arte".

O papel, portanto, é extremamente importante porque permite inovar. Mas também porque permite diferenciar os indivíduos uns dos outros. Há os que têm maior controle, digamos, técnico sobre as próprias representações. A pintura do corpo implica que todas as mulheres façam a mesma coisa; não há, de fato, pintoras que sejam melhores do que outras. Elas são melhores porque têm mais prática. Porém elas têm de fazer a mesma coisa. No papel, por sua vez, as pinturas se diferenciam. Algumas pinturas resolvem melhor o seu "quadro", inovam com maior desenvoltura e criam o seu estilo.

E a segunda grande coisa, evidentemente, são as cores. Por isso mesmo é fundamental hoje em dia levar para o campo sempre papel de boa qualidade, além de lápis de cor ou tintas de excelente qualidade.

*Cadernos de Campo:* Você costuma levar esse material com você quando vai a campo?

LUX: Hoje sim. Aliás, o Aristóteles, que trabalhou com os xamãs visionários Waurá no mestrado[12], trata disso atualmente, em sua pesquisa de doutorado. É importante levar material de primeira qualidade. A Jussara, entre os Tikuna, fez a mesma coisa[13]. Se você leva cachaça, você tem um resultado. Se, diferentemente, você leva bom material, você tem outro resultado. Isso é importante lembrar.

Como vocês disseram, as coisas mudam. Muda a relação entre sujeito e sujeito, ou – se vocês quiserem – entre o antropólogo e o índio. Hoje se estabelece muito mais um diálogo, sem fronteiras muito rígidas. Além do grafismo, temos de estudar a poesia e a música, até agora menos pesquisada, talvez por ser mais especializada. Isso tudo é muito mais difícil.

Mas um dos melhores exemplos de mudança, que nós temos avaliado de forma relativamente contínua, são as Licocó, as bonecas Karajá, que sempre obedeciam a um certo estilo. Elas não eram cozidas e prestavam-se a símbolos, além de ser brinquedos. Mais tarde começaram a ser comercializadas, como as nossas bonecas. Do ponto de vista comercial, esses objetos tiveram grande êxito. Os índios do Araguaia tinham uma longa experiência de contato. Mais tarde, os índios começaram a fazer não só bonecas, mas também bichos, canoas, árvores; passaram a criar cenas completas de caça, de rituais. Bichos diferentes, coisas diferentes, cenas diferentes. Por outro lado, já que para a comercialização é importante que os materiais sejam bem resistentes, os Karajá começaram a cozer e, portanto, a fazer cerâmica cozida, queimada. Além disso, começaram a pintar as bonecas – algo que até então não faziam. Nesse novo contexto, passaram a afinar braços e pernas das bonecas: como o objeto agora é cozido, conta-se com mais possibilidades plásticas e esculturais de lidar com a matéria. Assim, a forma mesmo do objeto acabou ficando mais diversificada. Na seqüência, os índios começaram a fazer bonecas de madeira.

Tudo isso foi incorporado. Algum tempo depois, os Karajá passaram a fazer objetos *kitsch*, por exemplo, três bonecas segurando um cinzeiro de metal. Ou seja, apareceram

12. BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional.* Dissertação de mestrado em antropologia, UFSC, 1999.
13. GRUBER, Jussar Gomes (org.). *O Livro das Árvores.* Benjamin Constant, Organização Geral dos Professores Tikuna Bilíngües, 1997.

objetos exclusivamente para venda – o que se costuma chamar de *souvenirs* ou artefatos para turistas, de aeroporto –, para comércio mesmo, inseridos já nos nossos padrões. Mais tarde, os índios passaram das miniaturas para os objetos monumentais. Fizeram com madeira coisas pequenas, mas também muito grandes. Atualmente eles não criam apenas objetos grandes de madeira, mas, também, novamente, bonecas totalmente abstratas, estilizadas. Há coisas simples, minimalistas: um pau de madeira com um pouco de cabelo numa ponta, e mais nada. São objetos que vão do figurativo ao abstrato e vice-versa que, remetendo a uma tradição absolutamente reconhecida e reconhecível, contêm em si mudanças muito grandes. Até porque as esculturas hoje são feitas também por homens, aspecto esse que nos remete a toda uma discussão sobre a temática da divisão do trabalho: os homens Carajá, afinal de contas, precisariam se inserir no mercado também. Em suma: tudo isso são manifestações artísticas.

*Cadernos de Campo:* E a clientela? Como influi sobre a mudança dessas manifestações "artísticas" ao longo do tempo?

LUX: Nessa "arte" há objetos de maior ou menor qualidade. Isso, sem dúvida nenhuma, é reconhecido tanto pelos índios quanto por nós. Por exemplo, uma clientela apressada, que quer material de *souvenir* para vender em lojas, evidentemente, faz com que as coisas se deteriorem, sejam mal feitas. Se bem que às vezes consigam reequilibrar o seu *design*. Porém o que os índios fazem para si mesmos é muito bem feito. O mesmo vale para o material destinado a colecionadores.

Hoje em dia os índios estão começando lentamente a discutir entre si a qualidade de sua produção, em especial como atingir uma qualidade que seja ao mesmo tempo boa e paga a um preço justo. Em países como os Estados Unidos e o Canadá os índios também têm passado por esse processo. Vendem tudo, e por um bom preço: desde a arte mais *kitsch*, mais "*souvenir*", até as produções artesanais de grandes artistas como os da Costa Noroeste ou os Navajo e outros, coisas de alto nível artístico que são apreciadas nos museus pelos colecionadores. Estes objetos entram no mercado e são reconhecidos – mesmo que não por todos os artistas indígenas – como tendo o mesmo nível e valor que qualquer outra obra de arte contemporânea.

*Cadernos de Campo:* A seu ver, quem não reconhece essa arte não a reconhece por quê?

LUX: Há muitos artistas, por exemplo, nos Estados Unidos, que não querem nem ouvir falar de arte étnica. Dizem que vender etnicidade dessa forma é complicado, politicamente incorreto. Dizem-se índios, porém alegam que não fazem arte indígena, e, sim, arte contemporânea. Esta pode até ter um fundo social, mas no sentido de uma preocupação social universal – não apenas indígena. E isso apesar de se reconhecerem como índios.

Por outro lado, há artistas na Costa Noroeste, por exemplo, que fundaram grandes escolas onde se aprende realmente a arte tradicional, a escultura. São escolas freqüentadas por índios e não-índios, sendo que alguns destes últimos são grandes artistas indígenas. Assim, os índios da Costa Noroeste recuperaram a sua arte tradicional, que tinha sido destruída, e se consideram artistas tradicionais. Há outros, por sua vez, que criam, a partir da memória, cartões postais, pinturas, aquarelas, mas também objetos antigos que eles não possuem mais. É uma outra maneira de ser índio.

Então, no que se refere à mudança, o futuro da arte será, a meu ver, algo muito plural,

diversificado, dotado de muitas linhas, ideologias, atitudes e, conseqüentemente, de produtos também variados. Existem coisas muito interessantes atualmente e que podem ser pesquisadas com grande proveito mútuo.

*Cadernos de Campo*: Uma última pergunta sobre os índios artistas. Você se referiu ao contexto norte-americano. Mas e no Brasil? Já se pode falar desse tipo de processo?

LUX: Sim. Há alguns artistas reconhecidos entre os Tukano, Trumai, Tikuna e Cadiweo e que, com um estilo bastante específico, estão expondo os seus trabalhos.

Só que há duas questões, no Brasil. Primeiro, aqui os índios ainda não se reuniram para "quebrar o pau" a respeito do tema. Nos Estados Unidos, esse tipo de reunião prova ser muito complicada. No nosso país, diferentemente, os índios estão mais preocupados em assegurar direitos coletivos. Assim, a comunidade não acha justo quando o artista diz, em relação a uma determinada manifestação artística que criou, que "isso é meu". A noção vigente é, na verdade, de uma arte coletiva; portanto, o reconhecimento também deveria ser coletivo. Mas as leis existentes não vão nesse sentido em relação às obras de arte.

Entretanto, acredito que, com o passar do tempo, teremos evidentemente artistas individuais. Não é todo mundo, por exemplo, que gosta ou tem a oportunidade de pintar. Existem alguns indivíduos que se empenham mais e cuja autoria você tem de reconhecer – por mais que o desenho faça parte da tradição coletiva.

*Cadernos de Campo*: Mas em que termos se estabelece atualmente a relação entre o coletivo e o individual, no que diz respeito à arte?

LUX: Observemos a trajetória da discussão que tivemos até agora. Partimos de algo mais coletivo, mais ligado à técnica, aos símbolos compartilhados, que representam a visão de mundo, a organização social dos diferentes grupos, para uma outra esfera, na qual todos esses elementos podem ser transformados em algo que chamamos "arte". É algo a que os próprios índios podem aderir. Acredito que na evolução das coisas haverá essa pluralidade de perspectivas e essa discussão. Haverá polêmica. Há de se considerar ainda as relações de poder. A cultura de massa pode tanto promover como aniquilar as "artes" indígenas.

*Cadernos de Campo*: Que relação você pensa existir entre as várias manifestações artísticas – a dança, a música, a poesia?

LUX: São altamente articuladas.

*Cadernos de Campo*: Se voltamos à escultura do pássaro do Uaçá, isso significa que ele conseguiria, em si, indicar uma visão de mundo mais ampla...

LUX: Esse pássaro é chamado através do canto durante o ritual. Ele aparece cantando e dançando, mas invisível. E é pelo canto e pela dança de cada espírito de bicho que o xamã reconhece com quem está falando nesse mundo. O canto e a dança são fundamentais porque carregam em si toda uma mímica que representa todos esses seres, todo esse cosmos, enfim. Isso é tão rico! Num outro sentido, indicar uma visão de mundo mais ampla depende de um maior conhecimento e difusão das filosofias indígenas, e aqui tanto os índios como os antropólogos têm uma tarefa a cumprir.

*Cadernos de Campo*: Você acredita que nessas várias manifestações exista um código passível de ser decifrado?

LUX: Sim. Pelo menos em relação ao grafismo isso já foi demonstrado. Tratei disso no meu trabalho. Vale notar também trabalhos que tratam do grafismo entre os Assurini, um grupo Tupi[14]. Em seus estudos referentes à música, Anthony Seeger, por sua vez, mostrou a existência de um código[15]. Rafael de Menezes Bastos também comparou a estrutura da música e a estrutura cosmo-sociológica entre os Kamayurá[16]. Mas não se trata de articulações rígidas, e, sim, sempre abertas.

## ETNOESTÉTICA E PÚBLICO

*Cadernos de Campo*: Há aproximadamente trinta anos você trabalha com arte indígena. Como você avalia a compreensão da etnoestética pelo público mais amplo ao longo desse tempo todo?

LUX: Trazer essas várias manifestações indígenas para um público maior é sempre difícil. Porque o grande público, em especial no Brasil, já tem idéias formadas a respeito do que deve ser o índio e o que devem ser as manifestações indígenas. Além disso, a apreciação que o público faz da "arte e da estética" indígena obedece a um preconceito positivo do tipo: "Ai, que bonitinho o que eles fazem!". Mas cabe notar que, no Brasil, por outro lado, tudo que é feito à mão não é valorizado. É tido como barato, como simples objeto de ornamentação, não sendo merecedor de uma discussão mais aprofundada. O mesmo acontece com a arte popular, com raras exceções.

Portanto, fica muito difícil encetar, em relação a essas manifestações, uma discussão que seja de melhor nível. Na época em que dei aulas na USP organizávamos exposições com a Dominique [Gallois] semestralmente. Em meio a esse processo se formaram muitos estudantes. Além das exposições internas, havia as externas. Uma das coisas mais maravilhosas era o contato com as escolas e, portanto, com as crianças. Se podemos mudar alguma coisa, é por meio da educação; é com as crianças. Elas são muito receptivas às artes e à cultura material.

Mas acho que, ao longo dos últimos trinta anos, a compreensão da etnoestética pelo público se modificou. Hoje tudo isso está na televisão, na mídia, de forma que o conhecimento está mais difundido. Corretamente ou não, há um conhecimento e respeito maiores.

*Cadernos de Campo*: Como você avalia a exposição de "Arte Indígena" da Mostra do Redescobrimento?

LUX: É importante enxergar o evento como um todo na perspectiva mais ampla do Descobrimento de nossa pluralidade cultural. São mais de quinze mil obras, expostas em três grandes espaços [na Oca, no prédio da Pinacoteca e na Bienal], que é impossível considerar isoladamente. Nesse contexto, acabou havendo antes uma opção cenográfica do que museológica. Levando em consideração esse aspecto como ponto de partida, percebe-se que há muita coisa junta, e muita coisa boa. Entretanto, uma falta total de informação.

Na Oca [onde foram expostos os módulos "Arte Indígena" e "Arqueologia"], contrariamente ao que muita gente comenta, gostei da

14. MÜLLER, Regina Polo. *Os Assurini do Xingu (História e Arte)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
15. SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
16. BASTOS, Rafael Menezes. *Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*, Brasília, FUNAI, 1978.

parte de Arqueologia. Isso porque ela contou com um espaço contínuo. O resto daquela Oca é como o Guggenheim: fica mais difícil fazer algo ali por causa das características espaciais do local. No que se refere à "Arte Indígena" especificamente, a opção pela ausência de informação tornou o conjunto muito "desencarnado". O índio não estava lá, nada estava vivo. Vi montagens bem feitas, mas desprovidas de qualquer informação: só ó nome dos colecionadores! Sem folhetos – ao menos para os diferentes conjuntos. E, assim, a exposição acabou por ser o produto da visão dos *designers* apenas.

A parte superior da exposição, relativa aos Wayana-Apalai, e que contou com a curadoria da Lúcia [Hussak van Velthem] está bem feita, contém uma dimensão conceitual forte[17]. Só que ali foram colocados tubos refletores de luz, de forma que não se tem visão de conjunto. Mas isso é tudo imposição, e que também não funcionou. Ao conjunto de obras das partes laterais do piso superior deram o nome de "Hibridações". Criações maravilhosas chamadas de "hibridações"? É um absurdo. Também não deu certo.

De qualquer forma, acho que o empreendimento valeu por apresentar ao grande público objetos que este não teria oportunidade de ver de outra forma. A Oca teve o mérito, pelo menos, de mostrar que ali está exposto quase 1% do total que existe nos museus; e que esse material possui uma potencialidade incrível. A exposição deixou claro o que devemos fazer e para que devemos batalhar no futuro, já que nos forneceu um parâmetro. Muitos opinavam que, melhorada, a exposição deveria ser permanente.

17. VELTHEM, Lúcia Hussak van. *O Belo é a Fera*. Tese de doutorado em antropologia social, FFLCH-USP, 1995.

*Cadernos de Campo:* Você acha que uma mostra como essa pode ajudar, por exemplo, a conseguir recursos para ampliar o MAE [Museu de Arqueologia e Etnologia da USP] ou para a construção de outro museu, um grande museu etnológico?

LUX: Acho que sim, sem dúvida. É uma esperança.

*Cadernos de Campo*: Você poderia citar algum exemplo de museu, de proposta museológica concreta, em relação a essa temática, que considere um modelo a ser seguido? Estamos pensando não apenas no Brasil...

LUX: É importante que um museu seja "vivo", que seja um lugar onde se criem coisas novas e que seja, ao mesmo tempo, educativo. Na França, por exemplo, e nos Estados Unidos, há muitíssimos museus temáticos interessantes. Mas com relação à temática indígena, especificamente, cabe citar Vancouver, no Canadá, que possui museus lindíssimos. O *Metropolitan Museum*, de Nova Iorque, seria um exemplo. Além disso, há museus menores, mais específicos. O Museu do Índio foi bem recuperado no Rio de Janeiro. O MAE aqui, com o auxílio da Fapesp e da Fundação Vitae, melhorou muitíssimo com relação à reserva técnica.

Além disso, há museus regionais próximos a áreas indígenas ou sítios arqueológicos e de pinturas rupestres: no Piauí, por exemplo; ou o Magüta, um local de exposição dos Tikuna, no Solimões, Amazonas; e esse que estamos criando agora no Oiapoque. É um processo interessante.

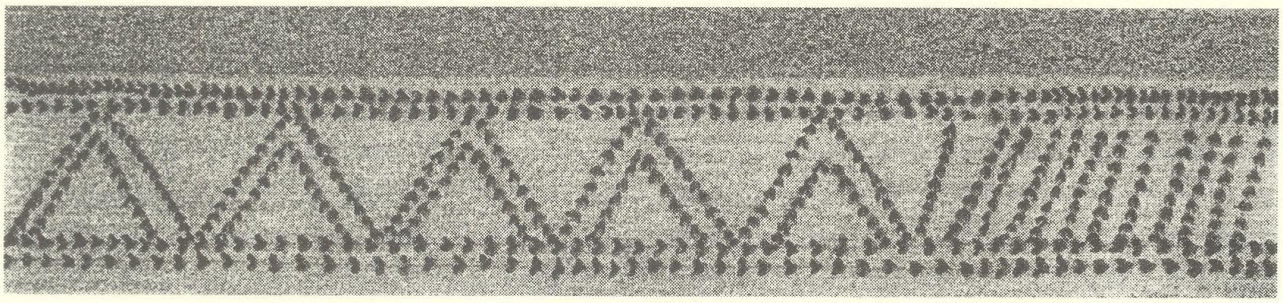
*Cadernos de Campo*: Gostaríamos de finalizar esta entrevista com uma pergunta que é mais um comentário. Nessa nossa conversa com você, ouvimos que fazer Antropologia é

mesmo envolver-se com teoria, envolver-se com pesquisas, envolver-se com política indigenista, envolver-se com o público. Você não faz mesmo separações entre essas várias esferas, não é?

LUX: Tenho interesse por tudo. Adoro teoria, infelizmente me falta tempo para ler mais. O trabalho de campo é o que me motiva – não consigo ser turista, tenho de fazer alguma coisa. Me interesso pelo vídeo, pelo cinema, pelo trabalho de orientação. Gosto de escrever. Só de política não gosto.

*Cadernos de Campo*: Ela é que gosta de você... (risos)

LUX: De política eu realmente não gosto. Ela me deixa muito preocupada, insatisfeita. O tremendo esforço que faço é porque penso que algo tem de ser feito. Não se pode deixar as coisas como estão, de jeito nenhum. Interesso-me, sim, pela política mais ampla. Leio bastante jornal, revistas. Economia também me interessa. Mas política indigenista, não. Acho algo muito pesado, difícil... Ela acaba com a gente.



*Desenhos: Esther de Castro, baseados em ornamentos de cuia dos povos indígenas do Oiapoque.*