

**Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak<sup>1</sup>:  
os imbricados caminhos para a compreensão da arte**

Art, Indigenous art, Borum / Krenak art: the intertwined paths to understanding the art

**palavras-chave:**  
arte; cultura; identidade;  
território.

Objetivando compreender e interpretar os desenhos da etnia *Borum Krenak*<sup>2</sup>, o presente artigo propõe uma discussão acerca dos conceitos dados à arte orientados pela hegemonia dos códigos culturais europeus e norte-americanos brancos e das próprias mutações pelos quais estes conceitos têm passado desde a Idade Moderna. Para tanto, trago para análise, os desenhos borum colhidos por meio de uma caminhada etnográfica pelo território<sup>3</sup> *Krenak*, no Vale do Rio Doce, Minas Gerais, aliado a uma reflexão teórica calcada na linha epistemológica baseada na teoria compreensiva de Weber (1864–1920) e na antropologia interpretativa de Geertz<sup>4</sup>.

**keywords:**  
art; culture; identity;  
territory.

With the purpose of understanding and interpreting the drawings of the *Borum Krenak* ethnic group, this article proposes a discussion concerning the concepts given to art guided by the hegemony of the European and North-American Caucasian cultural codes and their own mutations by which these concepts have been gone through since the Modern Age. In order to do so, I bring to analysis the *borum* drawing chosen by an ethnographic journey through the *Krenak* territory, at Vale do Rio Doce, Minas Gerais, allied to a theoretical reflection based on the epistemological line based on Weber's (1864–1920) comprehensive theory and on Geertz's interpretative anthropology.

\* Universidade  
Vale do Rio Doce.

Mira Schendel  
*Sem título*, 1972.

Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak: os imbricados caminhos para a compreensão da arte

## 1. Introdução

Esclareço que este estudo originou-se de uma pesquisa etnográfica entre os *borum/Krenak*, etnia resultante da junção de dois subgrupos de botocudos, os *Nakrehé* e os *Gutkrak*, pertencentes à mesma família linguística, a macro-gê, que ocorreu no início do século XX<sup>5</sup>. Segundo relato dos próprios *borum*, eles se constituem nos últimos Botocudos da região Leste do estado de Minas Gerais e pertencem ao grupo linguístico Macro-Jê, mas cuja língua é denominada por eles de *Borum*. Por muito tempo receberam a classificação de *Aimorés*, dada pelos *Tupi* e que o nome *Krenak* veio de um líder do grupo, o Capitão *Krenak*. Localizaram-se na margem esquerda do rio Doce, entre as cidades de Resplendor e Conselheiro Pena, cidades que fazem parte da mesma região, depois de um exílio imposto pelas forças políticas e econômicas, numa reserva criada pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Em virtude de conflitos com outros grupos e, ainda, pela própria expansão territorial que marcaram os períodos do Brasil Colonial e Imperial, as sociedades nativas migraram para outros espaços a fim de escapar da violência, dos massacres, da exploração a que foram submetidos pelos colonizadores<sup>6</sup>.

O meu contato com os *borum/Krenak*, que se deu aproximadamente por nove anos, permitiu-me verificar, na sociedade *Borum*, ações que evidenciavam o vínculo entre a arte, a cultura, a identidade, o espaço que habitam – geográfico/material – e o que vivenciam – simbólico-cultural/espiritual – sendo possível perceber uma sociedade permeada por uma rede de fluxos de conhecimentos, de saberes, de códigos que se processam entre grupos, indivíduos e sociedades, deixando à mostra a permeabilidade das fronteiras culturais. No entanto, apesar de receber influências de outros códigos culturais, o território *Krenak* ainda se caracteriza por uma sociedade cujo universo mítico, estudado com os *Athorân*, grupo de *borum* com o qual tive mais contato, é centrado na figura dos *Marét*, dos *Nanitiong*, dos *Tokón*, dos *Nandyón* – espíritos de humanos e animais que povoam a vida cotidiana.

Nesse contexto, foi necessário dedicar grande parte do estudo à compreensão da arte, uma vez que a mesma se revelou como elemento fundamental dessa sociedade e, enquanto elemento estético, era bela o suficiente para ser contemplativa. No entanto, revelou-se também como ação integrada nos diversos domínios da vida social – de forma “múltipla, ativa, participante e coletiva”. Não se evidenciou como representação, mas como ação social, levando-me a buscar subsídios na

1. Tomo como referência para este título, o texto de José Antonio Fernandes Dias, curador da “Mostra do Redescobrimto”, São Paulo, em 2000, quando o autor traz as diferentes possibilidades para o estudo da arte, intitulado “Arte, Arte Índia, Artes Indígenas” (FERNANDES DIAS, José Antonio Braga. Arte, Arte Índia, Artes Indígenas. In: **Mostra do Redescobrimto**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.).

2. Os *borum Athorân/Krenak* pertencem à etnia ligada ao grupo linguístico macro-gê e estão localizados no Vale do Rio Doce, região Leste do estado de Minas Gerais. A palavra “*borum*” na língua *Borum* significa “gente”, no sentido de “essência do ser”.

3. Para a compreensão do conceito de território aproprio-me aqui da vertente simbólico-cultural proposta por Haesbaert (HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2012, p. 40) uma vez que ela “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido”.

4. Clifford Geertz é considerado o fundador da antropologia interpretativa ou hermenêutica.

**5. BAETA, A. Memória Indígena no Médio Vale do Rio Doce-Arte Rupestre e Identidade Krenak.**

Dissertação de Mestrado FAE/UFMG, Belo Horizonte, 1998; Cf., também, MATTOS, Izabel Misságia de. **Borum, Tigre, Kraí – constituição da identidade e memória étnica krenak.** Belo Horizonte: UFMG, 1996. [Dissertação de Mestrado].

6. Cf.: BAETA, A. Op. cit.; ARRUDA, Rinaldo E.V. **Existem Realmente índios no Brasil?** São Paulo: Perspectiva, 1994.; LIMA, Antonio Carlos de Souza. Os povos indígenas na invenção do Brasil: na luta pela construção do respeito à pluralidade. In: LESSA, Carlos (org.). **Enciclopédia da brasilidade: auto-estima em verde amarelo.** 1a ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2005, v. , p. 218-231. ; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1992.; PARAISSO, Maria Hilda. Os botocudos e sua trajetória histórica. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1992; ESPÍNDOLA, Haruf Salmen. **Sertão do Rio Doce.** São Paulo: EDUSC, 2005.

7. FREUND, Julien. **Sociologia de Max Weber.** Rio de Janeiro: Forense, 1980

8. GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978; GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

teoria compreensiva de Weber, uma vez que a mesma considera que não se pode sistematizar por completo o saber, o que pode levar a novas interpretações e suposições<sup>7</sup>, indo ao encontro da antropologia interpretativa ou hermenêutica de Geertz<sup>8</sup>.

Cumpre-me aqui informar as dificuldades encontradas para este estudo. A minha formação em Artes Visuais me levou a ficar, durante um bom tempo, indo e vindo nos imbricados caminhos das várias concepções dadas à arte: as tradicionais, as modernas, as contemporâneas, a concepção de arte na antropologia, a concepção de arte de etnias ameríndias vistas em outros estudos antropológicos, e, ainda, a concepção de arte dos *Borum/Krenak* e a percebida por mim, enquanto observadora. Tive que fazer um caminho, muitas vezes, árduo, tentando trazer uma discussão na perspectiva de pesquisador e do pesquisado<sup>9</sup>.

Neste sentido, uma orientação que me foi cara, ainda dada por Silva, no campo da antropologia, é a de estar atenta aos aspectos que levam à construção de um trabalho que optou pela etnografia: a possibilidade de “remodelar” o que se escreve, à medida que novas percepções se delineiam. Para ele a

concepção linear do processo de construção etnográfica (...) em geral não condiz com a realidade em seu desenvolvimento. O envolvimento com o campo pode inclusive começar antes do desembarque do antropólogo em “sua aldeia” e prosseguir mesmo quando ele a abandonou. (...). Junto a essa experiência, o “campo” (no sentido amplo do termo) se forma através dos livros que lemos sobre o tema, do relato de outras experiências que nos chegam por diversas vias, além dos dados que obtemos em “primeira mão” (...). Às vezes é só no final da pesquisa que se encontra o que se procurava. Também pode acontecer de, não se encontrando o que se procura, “remodelar-se” o texto, de modo a valorizar o que já se encontrou<sup>10</sup>.

## 2. As várias concepções de Arte

Guiada, portanto, pela orientação acima, começo refletindo com Alfredo Bosi<sup>11</sup>, que indica três possibilidades para a compreensão do conceito de arte: arte como construção, como conhecimento e como expressão. Na primeira possibilidade, a arte é discutida como sendo a matéria mudando de forma pelo fazer humano, numa transformação de natureza em cultura, cabendo ao artista, conhecedor das técnicas, realizar esta construção que, como num jogo, combinaria “sensações,

**EDILEILA PORTES**

Arte, Arte indígena,  
Arte Borum/Krenak: os  
imbricados caminhos para a  
compreensão da arte

imagens e representações”. A outra possibilidade trazida por esse autor, a arte como conhecimento, seria uma forma de representação tanto naturalista quanto abstrata; e a terceira possibilidade, a expressão, como sendo a tradução da imaginação e da percepção da própria natureza e da cultura, mostrando que os próprios elementos que expressam a arte são repletos: são signos intrincados de vivências, sendo a imagem plasmada pelo sentido que se tem do mundo.

Outra contribuição à discussão proposta foi o estudo dos padrões estéticos impostos pelos cânones clássicos – perspectiva e simetria – e quebrados pelos artistas modernos, no século XIX. O contato com a “estética” das artes pré-colombianas, africanas e da cultura popular, fez com que propusessem novas regras de harmonia, comprovando que as impostas pelo Ocidente<sup>12</sup> não eram universais<sup>13</sup>. Tal proposição sugere, assim, que cada cultura é possuidora de um estilo, de uma obra específica e, conseqüentemente, as formas produzidas em cada contexto podem possuir significados diferentes. Essa vertente dialoga com a antropologia interpretativa de Geertz<sup>14</sup> e a hermenêutica de Gadamer<sup>15</sup>, escolhidas para subsidiar a compreensão e a interpretação dos valores, significados e sentidos “materializados” nos desenhos dos *borum Krenak*, vinculando-as aos sentidos e significados dados pelos próprios *borum*, que busco analisar e interpretar baseando-me no compreendido do pensamento que rege tal sociedade.

Neste ponto, acredito ser válido trazer, numa complementação à discussão a que me propus, a característica mais marcante da concepção do filósofo alemão Immanuel Kant (1724–1804) para o conceito de arte: o objeto artístico é valorizado por aquilo que o distingue dos outros, numa visão “do gosto refinado e informado, que não se deixa levar pelo prazer fácil que satisfaz os sentidos”, quando o “difícil requer esforço intelectual e/ou técnico e se sobressai e se distingue”<sup>16</sup> e que ainda predomina sobre algumas concepções. Tal olhar estético caracteriza um modo específico de visão: a de concentrar o olhar, de forma total, na sua aparência, na sua composição, nas suas propriedades formais. Sem nenhuma função, nem a de representar. É uma arte contemplativa, de transcendência, de encontro com a experiência do belo. É o olhar “ocidental” para a arte que se pretende que seja universal: para ser esteticamente belo, o objeto deve, na sua condição de objeto de arte, ter qualidades que se caracterizariam pela sua forma, pelo seu contorno, pelas suas cores, pelas suas linhas, pelos seus contrastes, pelo

9. SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e Sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 10/01/2011.

10. Idem, p. 27.

11. BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre Arte**. São Paulo: Ática, 2004.

12. Conforme Fernandes Dias (Op. cit., p. 43), “a teoria estética da arte vem (...) da Grécia clássica, desde Pitágoras. (...) Platão retoma-a na sua valorização da arte egípcia contra a de Atenas, sua contemporânea. Ela está na base da primeira academia renascentista, fundada em Florença por Vasari, no século XVI. É sistematizada no século XVIII, quando Alexander Baumgarten introduz a palavra “estética”, no seu sentido moderno de teoria de arte e das condições de belo”.

13. LAGROU, Els Maria. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line], ano 02, vol. 01, n. 02, novembro de 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> Acesso em: 09/03/2011. Gadamer ainda subsidia tal reflexão ao afirmar que

---

“A consciência histórica não é, portanto, uma postura erudita especial ou condicionada pela visão do mundo, mas sim uma espécie de instrumentação da espiritualidade de nossos sentidos que já determina por princípio nossa visão e nossa experiência da arte” (GADAMER, Hans-Georg. **A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 22-23).

14. Cf. Nota 8 deste texto.

15. Cf. Nota 13 deste texto.

16. LAGROU, Els Maria. Arte e Antropologia – uma relação de amor e ódio. In: **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 98. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>. Acesso em: 09/03/2011.

17. Idem.

18. Cf.: WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. Trad. Célia Teixeira. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm>. (Originalmente publicado em **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV, p. 27-35, Filadélfia, 1956).

19. FERNANDES DIAS. Op. cit., p. 38.

20. LAGROU, Els Maria. Arte e Antropologia – uma relação de amor e ódio. In: **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 98.

seu volume, pelas suas texturas, e estes elementos, ou características, tem que estar integrados, harmonizados de tal forma que constituiriam uma totalidade única em si. Para Lagrou<sup>17</sup>, se considerarmos somente esta perspectiva, a arte encontrada nas sociedades ameríndias, de forma particular, no território *Krenak*, não se encaixaria nesta categoria, ficando difícil validar universalmente um fenômeno que “em muitas culturas sequer tem nome”.

Já na abordagem de Fernandes Dias, a grande dificuldade encontrada para definir arte é o “modo impensado” como é empregada – é uma palavra ocidental, mas que o discurso de algumas ciências leva para outras culturas: “(...) ‘arte’ não é uma classe de objetos existentes no mundo para serem identificados e circunscritos, mas uma categoria do nosso pensamento e da nossa prática. Arte é um conceito, e não um fenômeno, e como todos os conceitos, transforma-se e muda”. Fernandes Dias traz ainda o questionamento proposto por Morris Weitz<sup>18</sup>: “O problema com que se deve começar não é ‘o que é arte?’ mas ‘que espécie de conceito é arte?’”<sup>19</sup>.

A ideia do valor dado a arte pelos “civilizados” é vista, ainda por Lagrou como um instrumento de distanciamento dos povos primitivos, onde a “produção artística estaria ausente”<sup>20</sup>, o que seria uma forma excludente de pensamento. Tal afirmação é corroborada por Barbosa, que tem tratado, em seus estudos, das mutações do conceito da arte no próprio campo da educação. Para ela,

Não mais somente os códigos europeus e norte-americanos brancos, porém mais atenção à diversidade de códigos em função das raças, etnias, gênero, classe social, etc. (...) para definir diversidade cultural, temos que navegar por uma complexa rede de termos. (...) multiculturalidade, (...) pluriculturalidade (...), e temos ainda o termo a meu ver mais apropriado – Interculturalidade. Enquanto os termos “Multicultural” e “Pluricultural” pressupõem a coexistência e mútuo entendimento de diferentes culturas na mesma sociedade, o termo “Intercultural” significa a interação entre as diferentes culturas<sup>21</sup>.

Barbosa ainda vai mais longe ao afirmar que não se pode “entender a Cultura de um país sem conhecer sua arte” e que a arte aguça os sentidos e, portanto, pode transmitir significados que nenhuma outra linguagem, nem mesmo a discursiva e a científica, pode transmitir, tornando possível saber quem somos, onde estamos e como

Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak: os imbricados caminhos para a compreensão da arte

nos sentimos<sup>22</sup>. Portanto, seria necessário conhecer a manifestação artística das culturas e sociedades e validá-las como tal.

A partir dessas reflexões, torna-me possível buscar a compreensão da concepção dos ameríndios no que tange à arte vista em outros estudos e aqui, especificamente, a concepção dos *borum/Krenak*: o significado dado à arte não é somente estético ou contemplativo, ultrapassando inclusive a ideia de representação. Neste sentido, “o pensamento selvagem” proposto por Lévi-Strauss<sup>23</sup> para o estudo de sociedades ameríndias também referencia tal compreensão: conhecedores do universo material e espiritual que os rodeiam, inventariam tudo – a terra, o céu, as plantas, os animais, os homens, os espíritos para constituírem o todo, incluindo a arte. Revelam, dessa forma, uma unidade interna com os “entes” e “seres” com os quais estão em contato constante, apontando-me ainda, a seguinte direção: de um valor que se efetiva no sentido de “tudo ser”, contrapondo a visão imposta pelo iluminismo, pela modernidade, pelo sistema de produção, de “tudo ter”<sup>24</sup>, inclusive a de tudo ter uma função. A arte ameríndia é caracterizada por esse autor como sendo de intensa vitalidade plástica e beleza formal, o que encantou os primeiros modernistas, mas que hoje “exercem fascínio” pelos seus significados, pelos seus valores, pelos seus sentidos e pelas “ações que exercem”.

Nessa perspectiva, a abordagem de Lagrou para concepção de arte, apoiada em Alfred Gell<sup>25</sup>, vista enquanto resultado de agentes sociais também entra em diálogo com o autor acima. Tal abordagem faz um convite para olhar o tema da arte sob uma ótica “dessacralizante”, saindo da “veneração quase religiosa” que a sociedade volta para a estética e pelos objetos de arte. Essa teoria antropológica contemporânea de arte busca se interessar pela “vida dos objetos” nos seus respectivos contextos de significação, onde os sistemas de pensamento podem ser “sintetizados e expressos, de maneira exemplar, nos objetos” produzidos pelo grupo<sup>26</sup>. Vínculo tal teoria à antropologia hermenêutica de Geertz<sup>27</sup>, que nos convida a perceber os sistemas de significação que permeiam os símbolos culturais, subsidiando a nossa caminhada etnográfica para análise, interpretação e compreensão dos desenhos *borum*.

Dessa forma, diante das orientações teóricas acima, considerando as diferenças marcantes nas concepções dadas à arte por uma cultura e pela outra e, de uma forma particular, o que revela a arte *Borum/Krenak*, caminho para buscar os seus valores, os seus significados e sentidos e as ações que as desencadearam.

21. BARBOSA, Ana Mae (org.). As Mutações do Conceito e da Prática. In: **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2002, p. 19.

22. Idem, p. 17-18.

23. LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970.

24. FERNANDES DIAS. Op. cit.

25. GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998. Caleb Farias Alves pode nos subsidiar no entendimento da teoria deste autor. O seu artigo evidencia que “certas concepções sobre arte contidas na abordagem que Gell sugerem e ampliam as referências para uma antropologia da arte”. ALVES, Caleb Farias. A agência de Gell na antropologia da arte. In: **Horiz. Antropol.** vol. 14, no. 29, Porto Alegre, janeiro-junho de 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832008000100013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832008000100013&script=sci_arttext). Acesso em: 12/03/2011.

26. LAGROU, Els Maria. Arte e Antropologia – uma relação de amor e ódio. In: **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 107.

27. GEERTZ, Clifford. A **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

### 3. Valores, Significados e Sentidos dos Desenhos *Borum*

“Para mim arte, religião e vida é tudo uma coisa só”.

(Tãm, 2010)<sup>28</sup>

Na busca do proposto acima, foi importante trilhar esses imbricados caminhos – a proposta de Bosi, que nos convida a ampliar o nosso olhar para o conceito de arte; a arte na visão ocidental, baseada em Kant; a proposta de interculturalidade na arte em Barbosa e a antropologia da arte em Fernandes Dias e Lagrou – para analisar os vários conceitos dados à arte uma vez que foram eles que mostraram que, em todas as culturas, sociedades e civilizações, a arte esteve vinculada à forma do indivíduo “ser” e “estar” no mundo. Seja num espaço onde a cultura é tradicional ou moderna, ela sempre esteve presente como necessidade<sup>29</sup> e como ação social<sup>30</sup>. O indivíduo deu um sentido para a arte produzida na sociedade em que estava inserido e a arte, carregada de significados, deu, também, à sociedade e ao indivíduo, um conjunto de valores específicos<sup>31</sup>.

Neste ponto, entram em diálogo os estudos hermenêuticos de Gadamer, como subsídio para compreender os valores, os significados, os sentidos dos desenhos borum. Ao comparar a arte com o jogo – aqui no sentido dado por ele: “algo de movimento de jogo definido e determinado. O jogo, em última instância, é, portanto, a autorrepresentação do movimento do jogo”, significando que “o jogar exige sempre aquele que vai jogar junto” – ele traz o sentido da arte como algo que comunica e que desconhece “a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo”: artista, arte, espectador fazem parte do mesmo jogo, ou, dito de outra forma, “o espectador é notadamente mais que um mero observador que vê o que se passa diante de si: ele é, como alguém que ‘participa’ do jogo, uma parte dele”. O referido autor complementa: no jogo da arte, há um contexto a ser representado – no caso desta pesquisa, compreendido e interpretado –, de que aí há algo que “*quer dizer algo*, mesmo quando não se trata de algo conceitual, significativo, com objetivo, mas de uma mera lei do movimento ditada por si mesma”. Ainda segundo ele, “é a unidade hermenêutica que contribui para a unidade da obra. Como alguém que entende, eu tenho que identificar. Pois lá estava algo que eu julgo, que eu “entendi”. Identifico algo como o que foi ou o que é e só essa identidade dá sentido à obra”<sup>32</sup>. Para Gadamer, a arte só tem sentido se for compreendida, uma vez que só assim haverá a participação do espectador. É preciso perceber que

28. *Tãm* significa na língua *borum* “o filho mais novo”. Recebe o nome, na língua dos brancos, de Geovani *krenak*. O *borum Tãm* é graduado em Design Gráfico cujo trabalho final, fui orientadora.

29. FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

30. HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

31. Cf. Textos supracitados de Lagrou, Barbosa, Gadamer e Fernandes Dias.

32. GADAMER. Op. cit., p. 39-42.

**EDILEILA PORTES**

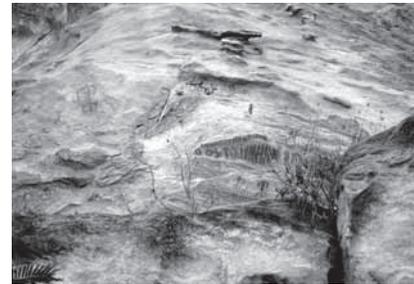
Arte, Arte indígena,  
Arte Borum/Krenak: os  
imbricados caminhos para a  
compreensão da arte

nela há algo que “está lá” para nós. Nesse sentido, tais estudos encontram eco na antropologia interpretativa de Geertz, já referido, uma vez que ambos nos convidam aos estudos da hermenêutica, a ver onde os sentidos “estão escondidos”, ou de onde procedem, corroborando nossa escolha de considerar, neste estudo, a arte como ação.

Diante dos caminhos já percorridos no que tange ao conceito de arte, acredito ser importante vinculá-los à caminhada etnográfica. Ao me ser permitido adentrar um pouco mais – seja pela própria observação, seja pelos relatos – na sociedade *borum* e nos códigos culturais que a regem, percebi que os momentos de contato com os borum *Athorân/Krenak* estavam permeados da presença da arte como um elemento indissociável das outras ações sociais, conforme orienta a teoria weberiana. Nesse sentido, a arte dos *borum/Krenak* – que no início da pesquisa vislumbrei como representação – ganhou uma nova dimensão evidenciando-se como parte integrante daquela sociedade. Corroborando tal percepção, Fernandes Dias<sup>33</sup> afirma que a arte nas sociedades ameríndias, não é uma arte de contemplação e que é “ativa, participante, coletiva” sendo, portanto, não a representação de uma realidade, mas “a própria realidade”. Um objeto, um suporte, um espaço é constituído pelo social. É o social que o fabrica<sup>34</sup>. São as ações que desencadeiam o processo da construção do objeto e, no caso deste estudo, dos desenhos.

Em meio às manifestações de arte borum – danças, cantos, artesanatos – uma particularmente saltou aos meus olhos: os desenhos. Na “Pedra da Pintura” – a *Takruktektek*<sup>35</sup> [fig. 1 e 2] –, nos corpos [fig. 3] e nos objetos [fig. 4], evidenciam-se a presença linhas, cores e formas que se harmonizam e que transitam entre a visão formal/estética e os sentidos que lhes são dados pelos *borum*. Em virtude do que apreendi do pensamento *borum* – do trânsito que fazem entre natureza e cultura – o mesmo pode revelar-me as ações da sociedade *borum* e, neste estudo, os desenhos se tornam objeto principal da minha observação, estudo, interpretação e possível tradução.

Portanto, na busca de evidenciar os dados que possibilitaram uma melhor compreensão do proposto, trago os desenhos do *borum Tâm*, *Geovani Krenak*, colhidos nos momentos do contato que acredito significativos e possíveis de serem interpretados, uma vez que, numa analogia com o proposto por Gadamer, para que a obra de arte tenha sentido, é preciso que a entendamos.



**Figura 1 e 2:**  
Desenhos rupestres  
da *Takruktektek*, a  
“Pedra da Pintura”  
(acervo pessoal, fev/2010).

33. FERNANDES DIAS. Op. cit.

34. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

35. Sítio arqueológico situado no *Território Krenak*, no Vale do Rio Doce, região Leste do estado de Minas Gerais (BAETA, A. Op. cit.). Espaço onde os *borum Krenak* registram memórias e histórias há várias gerações, através de desenhos. Considerado por eles, portanto, como sagrado.

#### 4. A Padronização dos Desenhos: revelação do “Cosmos” Borum

Segundo o borum *Itchó-Itchó*<sup>36</sup> e Tãm, a maioria dos “temas” dos desenhos borum são os *Marét*<sup>37</sup> que inspiram. Outros, no entanto, são inspirados pelas formas que a natureza/ambiente contém; outros, ainda, são inspirados em figuras cosmogônicas. Elementos que estão em sintonia, em interação com a vida cotidiana, com as suas crenças, com os seus valores, conforme observei nos momentos de contato. Ainda segundo o *borum Tãm*, grande parte dos desenhos é retirada das formas, das linhas, dos pontos encontrados nos seres da ontologia *borum*: figuras retiradas das manchas da onça, da cobra, do lagarto, do tatu, da natureza/ambiente, enfim.

Dessa forma, obedecendo a uma estrutura espacial geometrizada, bastante organizada no seu aspecto compositivo, linhas, pontos e formas ornar, mesmo sem ter exatamente o sentido de ornar, os objetos: são padrões<sup>38</sup> portadores de elevado nível estético. Desde o início da pesquisa, portanto, chamaram de forma particular a minha atenção, permitindo-me, inclusive, vislumbrar nos mesmos o encontro da teoria kantiana com a antropologia da arte. A teoria kantiana se fazendo aqui presente no refinamento com que tais composições são elaboradas, satisfazendo ao gosto intelectual e técnico mais exigente e permitindo a contemplação, a transcendência, o encontro com o belo. Ao mesmo tempo, são exatamente esses padrões, essas estruturas que caracterizam os desenhos mais tradicionais dos *borum*, que revelam sentidos particulares, que evidenciam o “Cosmos” *borum*: a terra, o céu, as plantas, os animais, os homens, os espíritos para constituírem a arte. Portanto, na arte *borum* é onde se materializam sentidos. Não é uma arte de contemplação, mas que, pela composição formal, nos leva à ação contemplativa.

Os estudos de Hauser também nos subsidiam na compreensão dos possíveis motivos da arte *borum* ser padronizada em formas geométricas. Para ele, quando a arte se torna geometrizada, isto pode ser um símbolo do “animismo, do culto dos espíritos, de crença na sobrevivência da alma e do concomitante culto aos mortos”<sup>39</sup>, o que caracterizou fortemente a cultura neolítica e que, analogamente, caracteriza algumas sociedades ameríndias atuais estudadas e a dos *borum krenak*. Traçando um paralelo entre a arte neolítica e a estudada na sociedade *borum*, pode-se pensar que a geometrização das formas, cujos símbolos são mais herméticos, caracterizaria o encontro dos *borum* com um mundo que é oculto, misterioso, mas por onde transitam com facilidade.

36. Líder borum do grupo Athorã/Krenak. Na língua borum, *Itchó-Itchó* significa “besouro da beira de rio”. É pai do borum Tãm.

37. Na cosmogonia borum, os *Marét* são espíritos de borum já mortos.

38. Estrutura compositiva que se repete numa determinada superfície (WONG, 1998).

39. HAUSER. Op. cit., p. 12.

**Figura 3:**  
Desenhos corporais  
(acervo pessoal, fev/2010).



**EDILEILA PORTES**

Arte, Arte indígena,  
Arte Borum/Krenak: os  
imbricados caminhos para a  
compreensão da arte

de, natureza e cultura se fundem, sagrado e profano, matéria e espírito se mesclam, tradição e contemporaneidade se hibridizam.

Como exemplo deste padrão de nível estético elevado, trago um *krikók-tondón*, flauta de bambu, que foi “feita para mim” [fig. 5] pelo *borum Tãm*. Fui, durante o contato, presenteada pelo *borum* com uma flauta onde estavam gravadas linhas que se cruzavam por meio de movimentos ritmados, dando forma a desenhos geométrizados feitos, segundo informou, com um arame aquecido no fogo – a exemplo dos desenhos feitos com pirógrafo<sup>40</sup> e que foram retirados da sua observação das formas da natureza. Nessa ação, a de desenhar, novamente trazia a percepção do mundo, do “cosmos” que o envolvia. Num outro momento do trabalho de campo, ele havia dito que cada um, na aldeia, faz a sua própria flauta e coloca nela o “seu” desenho, que pode vir da inspiração do momento. Flauta, desenho e *borum* se tornam um, identificam-se. Diferente de quando vendem os objetos, como artesanato: tanto o objeto quanto o desenho pode ser feito por qualquer um que tenha aptidão, o que me faz refletir: tais ações mudam o sentido dado aos mesmos. Muda também o sentido dado à arte.

Nesse contexto, dois elementos chamam a atenção: o sentido dado à arte em contextos socioculturais diferentes e o papel do artesão/artista na sociedade *borum*. Para Lagrou<sup>41</sup> “é impossível isolar a forma do sentido, assim como é impossível isolar ação e sentido”; os contextos fazem mudar o sentido da arte, tornando-se, muitas vezes “emblemas de identidade étnica”. Aqui, chamo a atenção para uma outra interpretação: tais dados direcionam, assim, para o estudo das identidades presentes nos *borum*, antevistas no momento de contato: a que apresentam – com o próprio desenho na flauta – e a que representam – quando fazem o desenho para vender.

Ao refletir com Lagrou, trago dois problemas considerados por ela como “centrais e interligados”: “a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como ‘artística’”. Para ela,

a importância dada à busca da beleza pode variar enormemente e pode não adquirir a aura de “veneração quase religiosa” que adquiriu no Ocidente pós-iluminista. Visto que as razões que levaram a tal culto são historicamente específicas, fica difícil saber onde está o perigo do etno ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o “esteticismo”



**Figura 4:**  
Padrões na lança  
(acervo pessoal, fev/2010).

**40.** Aparelho utilizado para se gravar em diversos materiais – madeira, chifre, osso – à base de calor.

**41.** LAGROU, Els Maria. Arte e Antropologia – uma relação de amor e ódio. In: **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 103.

**42.** LAGROU, Els Maria. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [online], ano 02, vol. 01, n. 02, novembro de 2010, p. 01.

**43.** Idem, p. 01-02.

**44.** Idem, p. 02.

como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória; é impossível gostar sem desgostar<sup>42</sup>.

Dessa forma, orienta a questionar a chamada “fruição estética” na visão ocidental, uma vez que outros povos podem “ter formulado seus próprios conceitos de beleza e critérios para distinguir e produzir beleza”, conforme descrito acima. E complementa:

(...) toda sociedade produz um estilo de ser, que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social por meio de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e de seu pensamento sobre seu mundo<sup>43</sup>.

No que tange ao processo de criação da arte na maior parte das sociedades ameríndias, a autora ainda afirma que

o papel de artesão/artista não constitui uma especialização e a possível desconexão entre seu fazer e as preocupações do grupo não se coloca. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem, estes são considerados “mestres”<sup>44</sup>.

Nessa perspectiva, posso dizer que é pela própria aptidão que o *borum Tãm* apresenta para o desenho, que o mesmo é considerado, na aldeia, como um “artista”. Seus desenhos transitam entre a linguagem artística tradicional dos *borum* – desenhos estilizados, geométricos – e a criação que segue uma perspectiva e uma simetria ocidental, kantiana, já explicitada.

Tal análise e interpretação se estendeu para o trabalho final elaborado pelo *borum Tãm*, enquanto meu orientando na graduação do curso de Design Gráfico, na instituição em que trabalho. Como observador – designer – e observado – *borum*, desenvolveu uma pesquisa dos desenhos tradicionais dos *borum*, transformando-os em padrões para compor uma coleção de bolsas [fig. 6 e 7], a que deu o nome de *Mun-Hará*, cujo significado na língua *borum* revela o sentido de “*ir para algum lugar e levar algo, alguma coisa*”, segundo relatou-me. Ainda conforme o *borum*, a bolsa é um objeto muito valorizado por eles, uma vez que sempre carregam alguma coisa consigo: ervas, cachimbo.

**Figura 5:**

Desenhos geometrizados, formando estruturas compostivas, feitos pelo *borum Tãm* em um *Krikók-tondón* - flauta de bambu [acervo pessoal, fev/2010]



**Figura 6 e 7:**

Desenhos na coleção de bolsas criadas pelo *borum Tãm* [acervo Geovani Krenak, 2009].



Arte, Arte indígena,  
Arte Borum/Krenak: os  
imbricados caminhos para a  
compreensão da arte

---

Justificando o uso dos padrões geometrizados na bolsa, os mesmos foram desenvolvidos numa determinada forma que, vistos em qualquer direção ou posição, não perderiam seu valor visual, no sentido dado ao design, o de unir forma e função. Assim, mesmo plana, a “superfície” onde seria “registrado” o desenho poderia ser observada de vários pontos e ficaria com o mesmo valor estético. Nesse aspecto, ele consegue aproximar as duas áreas: os desenhos *borum* do design de superfície, escolhido para direcionar a sua pesquisa, unindo sentido, função e forma.

Ao afirmar, o *borum Tãm*, que muitos padrões são criados a partir da observação dos “desenhos” – das manchas – que se encontram nos animais, direciona-me para o relato da *borum Djukurnã*<sup>45</sup>, quando ela afirma que os animais são reverenciados pelos borum pelas características que eles possuem e que as mesmas são apropriadas para a compreensão do mundo e deles mesmos. Vinculo ainda, a esses sentidos, os significados de fecundidade, de criação do mundo dado pelo borum Itchó-Itchó, à figura antropomorfoseada do lagarto, tché-tché-tché, observada na *Takruktektek*<sup>46</sup> [fig. 2] e padronizada como estampa [fig. 7] na coleção de bolsas *Mun-Hará*: independente do espaço “geográfico”, há ali a materialização do mito – seja no espaço sagrado – *Takruktektek* –, seja no profano – a bolsa. Talvez seja interessante levar tal interpretação um pouco mais longe: não estaria também, em função da importância dada à bolsa pelos borum, sendo transformada (a bolsa) num espaço sagrado, uma vez que, segundo Viveiros de Castro<sup>47</sup> e, ainda, Lévi-Strauss<sup>48</sup>, a ação se caracteriza pelo pensamento, ou, ainda, a figura do tché-tché-tché, em qualquer espaço, não seria uma ação desencadeada pela ação de se crer no mito?

Ao buscar a apreensão do pensamento que rege a sociedade borum, percebo que as categorias natureza/cultura adquirem outros conceitos. Eles são dados pelos sentidos que comportam. Nessa perspectiva, Viveiros de Castro convida a perceber “um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas”. Segundo ele, no pensamento ameríndio, “a cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal: a natureza ou o objeto, a forma do particular”, pressupondo “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos”, enquanto que nas cosmologias multiculturalistas, haveria uma “unicidade da natureza e multiplicidade das culturas”, ou seja, “gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do

45. Significado na língua Borum, “A que não envelhece”. Interessante observar que ela é a mais velha de três irmãs: Tãm, já citado e Tã, “o filho do meio”. Os três são filhos de um líder Krenak, Itchó-Itchó – “besouro da beira de rio” – que veio a falecer durante o meu contato.

46. *Takruktektek*, a “Pedra da Pintura”, sítio arqueológico catalogado por Baeta (1998) usado para a prática ritual de desenhos e pinturas, localizado no Território Krenak.

47. VIVEIROS DE CASTRO. Op. cit.

48. LÉVI-STRAUSS. Op. cit.

49. VIVEIROS DE CASTRO. Op. cit., p. 349.

significado”<sup>49</sup>. Perspectiva que percebemos, pelo observado em campo, também no pensamento que rege a sociedade *borum*, uma vez que ali o trânsito entre natureza e a cultura é particular, e as ações que desencadeia são múltiplas. A natureza do pensamento *borum* se materializa nas formas culturais, nos desenhos/ações, uma vez que neles, conforme nos mostra o contexto etnográfico, estão “os traços espirituais, materiais e emocionais” que caracterizam esta sociedade e este grupo social, “seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças”, conforme nos orienta Barbosa<sup>50</sup>.

Aproprio-me, ainda, da definição do próprio *borum*, enquanto designer, para compreender seu trabalho de criação.

Tratam-se de formas simétricas (na maioria das representações) combinadas de forma que percebemos a repetição do grafismo que foi aplicado no artesanato ou em alguma pintura corporal. São motivos geométricos básicos que se combinam de forma a comporem um determinado espaço<sup>51</sup>.

Ao trazer a citação do *borum* para análise e interpretação, três categorias se fazem presentes: a simetria, a repetição, a combinação e, somando-se a elas, novamente o espaço. Simetria que pode ser trazida para compreensão do “Cosmos” *borum*: os dois “mundos” – o material e o espiritual – são vistos pelos *borum* de forma simétrica e, portanto, recebem dos *borum* o mesmo valor – a natureza se materializa na cultura, o desenho/ação/rito é desencadeada pela ação da crença no mito. A repetição presente nos desenhos, que se tornam padrões, pode ser relacionada com os códigos culturais tradicionais vistos na sociedade *Borum*: como uma herança materializada nos desenhos, uma vez que eles se repetem há várias gerações e, assim como buscam combinar tais valores para compor o espaço geográfico *Krenak*, dando-lhe significados e sentidos, combinam os motivos geométricos para compor o espaço – da bolsa, dos objetos artesanais, da *Takruktektek* e do corpo.

Valores, significados e sentidos que o *borum Tãm* manteve, mesmo quando os padrões se tornaram vetorizados<sup>52</sup>, reafirmando a sua identidade *borum* ao mesmo tempo que, percebi na sua fala, a importância da incorporação dos novos códigos culturais para perpetuação da sua cultura, numa relação que evidencia a identidade/alteridade que permeia a sociedade *borum* e que se revela na seguinte citação:

50. BARBOSA. Op. cit., p. 15-16. Aproprio-me aqui dos estudos de Mircéa Eliade para o uso desse termo neste texto: “é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou de outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles” (ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 33).

51. KRENAK, Geovani. ETNODESIGN: **Aplicação dos grafismos da etnia indígena Krenak no Design de Superfície** (memorial descritivo). Governador Valadares: UNIVALE, 2009, p. 12.

o design de superfície pode contribuir para a perpetuação da cultura indígena, pois, o fato de se aplicar algum tipo de grafismo indígena em diferentes superfícies, poderá despertar no espectador uma curiosidade em relação àquele emblema ou sinal cultural, levando-o a querer conhecer a cultura a qual tal signo pertence. As culturas indígenas, consequentemente, com sua diversidade de elementos, por sua vez, poderão ser cada vez mais referendadas como objetos de estudo na área de atuação do design gráfico<sup>53</sup>.

Nesse sentido, a plasticidade dos desenhos *borum* se evidencia tanto nas próprias formas quanto nos vários suportes – espaços – onde se materializavam as múltiplas formas. Nos espaços dos desenhos e no próprio espaço simbólico que transitam: na aldeia e fora dela.

Ao seguir essa direção, portanto, é possível apreender “o mundo social” como categoria fundamental para percepção do real, e as formas adquirem sentido, tornam-se inteligíveis. Tal olhar pode ser corroborado num estudo sobre as concepções contemporâneas de arte de Veneroso<sup>54</sup> ao afirmar que a concepção plástica está vinculada à maneira do artista pensar o mundo e antes de “alcançar a forma” passa por uma “elaboração mental e conceitual”. Ao dar “corpo a um pensamento plástico (...) agrega teoria à práxis”, o que traz a possibilidade de perceber uma concepção mais aberta para o conceito de arte, assim como é aberta a concepção de vida para os *borum*.

#### 4. À Guisa de uma possível conclusão

Ao analisar e interpretar os desenhos *borum*, ficam evidenciados aspectos importantes dessa cultura e a arte se revela como elemento fundamental dessa sociedade: é ação integrada nos diversos domínios da vida social, sem, no entanto, sair de uma concepção contemplativa.

Nas múltiplas formas dos desenhos, a presença de valores, significados e sentidos complexos através dos quais foi possível inventariar o “Cosmos” *Borum*. Nelas, o espaço espiritual/simbólico, que caracteriza o pensamento, a identidade *borum*, transita para o espaço geográfico – o corpo, a *Takrukutetek*, a bolsa, “espiritualizando-o”, sacralizando-o. Espaços dinâmicos, mutáveis, plásticos, híbridos assim como a própria sociedade *borum*, cujas ações são provenientes de um “cosmos” aberto, permeado por um mundo material/geográfico e espiritual/simbólico-cultural.

Nessa sociedade, portanto, códigos culturais são apropriados, fronteiras se mostram permeáveis, costumes se mesclam. Ao se

52. Desenhos baseados em vetores desenvolvidos em programas de computador (Illustrator ou Coreldraw) e que não perdem a resolução quando ampliados

53. KRENAK, Op. cit., p. 12.

54. VENEROSO, Maria do Carmo. Reflexões sobre o artista/pesquisador na Universidade. In: NAZÁRIO, Luiz, FRANÇA, Patrícia (orgs.). **Concepções contemporâneas de Arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 13.



figura 8:  
Padrões vetorizados criados  
pelo borum Geovani Krenak  
a partir das formas do  
“Cosmos” borum

Artigo recebido em 7 de  
dezembro de 2011 e aprovado  
em 8 de dezembro de 2011.

mostrarem dinâmicos, com múltiplas formas e “rearranjos”, os desenhos revelam o esquema conceitual dos *borum* e suas intenções sociais materializados nos espaços onde são produzidos – tanto geográficos/materiais –, nos objetos – quanto culturais-simbólicos/espirituais –, nos sentidos. E, exatamente pelos valores, significados e sentidos que carregam – abertos, híbridos, mutáveis, plásticos –, deixam fluir uma intensa vitalidade estética – também aberta, híbrida, mutável, plástica –, indo ao encontro da concepção kantiana.

Do que colhi na sociedade *Borum*, foi possível compreender a permeabilidade das fronteiras entre religião, mito, arte, espaço e território através dos sentidos materializados na fala reveladora do *borum Tãm*: “Nós não temos como separar a nossa pintura, a nossa arte, a religião, da nossa vida. É tudo uma coisa só”, corroborando Lévi-Strauss<sup>55</sup>: ali, “tudo se encontra unificado” diferentemente das sociedades modernas, onde se separa ciência de religião, religião de história e “arte de todo o resto”. Corroborando, ainda, Viveiros de Castro<sup>56</sup>: arte, cultura, identidade, território são multinaturalizados, territorializados – objeto, corpo, espírito, pensamento, alma, humanos e não humanos – e, mais que categorias e conceitos, ali estão materializados sentidos. E, exatamente por revelarem sentidos, as considerações aqui não são finais, são aberturas para outras possíveis traduções no que tange aos conceitos dados à arte.

**Edileila Maria Leite Portes** é graduada em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais; Especialista em Folclore e Cultura Popular pelo Unicentro Newton Paiva, Belo Horizonte, MG; Mestre em Gestão Integrada do Território pela Universidade Vale do Rio Doce, Governador Valadares, MG, onde é professora e coordenadora do Núcleo de Cultura. É Membro Efetivo da Comissão Mineira de Folclore.