

O Exotismo Inverso Pankararu

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque¹

Resumo

Este artigo aborda a mobilização étnica de uma população indígena migrante na cidade de São Paulo. De forma a promoverem a visibilidade de sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas, organizaram apresentações públicas de uma tradição até então restrita a suas aldeias. Neste artigo defendo a ideia de que os indígenas Pankararu construíram, em uma situação e um local não usualmente indígena, um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica.

Palavras-chave: exotismo; etnicidade; Pankararu; indígenas.

Pankararu Inverse Exoticism

Abstract

This article aims to analyze the ethnic mobilization of an indigenous migrant population in the city of São Paulo. In order to promote the visibility of their social condition and to claim the identity of indigenous people, they organized public performances of a tradition hither to restricted to their villages. In this article, I defend the idea that the Pankararu indigenous people built, in a situation and a place that is not usually indigenous, a space for the exhibition of authentic cultural renewals and new reflections one ethnic identity.

Keywords: exoticism; ethnicity; Pankararu; indigenous people.

¹ Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em História da Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Introdução

Em minha tese de doutorado (2011) analisei a mobilização étnica de uma população indígena migrante de Pernambuco e que vive na cidade de São Paulo, os Pankararu. Uma das principais questões da política cultural desse grupo é com relação ao trabalho de valorização de sua distintividade étnica a partir do incremento de sinais diacríticos. Essa política cultural tem a difícil tarefa de vencer uma série de preconceitos que pretendem descaracterizar os Pankararu enquanto indígenas.

Os Pankararu que estão na cidade de São Paulo são fruto da migração do grupo de suas Terras Indígenas no sertão de Pernambuco. Historicamente, os Pankararu são fruto do aldeamento no século XVIII de uma gama de povos autóctones no sertão de Pernambuco. Esse aldeamento foi formado pela união num mesmo local de diversos povos com línguas e costumes diferentes. De maneira a normatizar esse aldeamento, os padres e administradores do estado instituíram nos seus relatórios a denominação geral para esses povos como sendo a de Pankararu (o nome mítico do grupo é Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fulô).

Durante o século XIX, o aldeamento dos Pankararu também se constituiu em um espaço para a proteção e adoção de escravos fugidos. No século XX, esse território também incorporou a população branca sertaneja através de casamentos interétnicos. Desse modo, obviamente, uma série de mudanças fenotípicas, linguísticas e culturais aconteceu no seio dessa população híbrida e se constituiu em um entrave ao reconhecimento deles como uma população etnicamente diferenciada.

Dessa maneira, apenas no ano de 1940 foi que essa população obteve, do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), o reconhecimento de sua distintividade étnica e a delimitação de parte do

seu território tradicional, que só foi regularizado em 1996, e outra parte em 2004. Sofrendo anos com a violência da luta pela terra, da violência institucional que retardou por décadas a demarcação e homologação de seu território - e da escassez de terras cultiváveis e de emprego nas cidades vizinhas - a partir dos anos 1950, assim como muitos nordestinos, os Pankararu também foram atraídos para a cidade de São Paulo, a fim de tentar uma vida melhor, garantia de emprego e oportunidade de dar aos filhos educação e maiores chances de profissionalização.

Um importante elemento de reconhecimento dos Pankararu como indígenas, pelo SPI em 1940, foi o fato de que esse grupo realizava um ritual cuja última etapa consistia em uma dança cerimonial com o uso de uma indumentária, chamada de praiá. Essa dança (a *dança do praiá*) é o ápice de uma festa em homenagem as entidades espirituais (Encantados), em agradecimento pela intervenção na cura de uma determinada pessoa. Naquela época, o SPI identificou nesse elemento de cultura material (o praiá) uma marca de autenticidade e tradicionalidade que reforçava a legitimidade do pleito e a origem autóctone dos Pankararu.



2 Praiá. 11/mar/1938. Brejo dos Padres, Tacaratu (PE). Fotógrafo: Luis Saia (http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao_p.htm). Praiá. 11/mar/1938. Brejo dos Padres, Tacaratu (PE). Fotógrafo: Luis Saia (http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao_p.htm).

Em São Paulo, os Pankararu migrantes formaram uma associação em 1994 e começaram a se apresentar em diversos locais da cidade, executando essa *dança* com o uso do praíá. Essas apresentações na cidade apareceram em um contexto muito preciso, quando, após a constituição de 1988, emergiu com mais força na sociedade civil um tipo específico de demanda (digamos *pós-moderna*³) por tradições, culturas e *autenticidades* nativas, que promoveram a visibilidade e o empoderamento das demandas indígenas. Nesses espaços de *valorização* do multiculturalismo (arenas), com todas as exigências por *exotismo* e *autenticidade* demandadas por seu público⁴, os Pankararu construíram a performance “dança dos praíás” como um sinal diacrítico e como linguagem simbólica de ingresso em tais locais. Essas apresentações nas arenas da cidade pretendiam restituir aos Pankararu a imagem de “índios” e, portanto, reforçar a legitimidade de suas demandas políticas, culturais, educacionais, de saúde e outras.

A performance “dança dos praíás” emerge na cidade de São Paulo incrementando a participação dos Pankararu em espaços de visibilidade social e nos processos de diálogo e intervenção junto ao poder público e a sociedade civil. Essa performance se constituiu num projeto contra hegemônico, no sentido de que ele se propõe a responder ao que denominei de *preconceito de autenticidade* (ALBUQUERQUE, 2011).

Esse tipo específico de *preconceito* não está claramente expresso e nem definido em termos e códigos jurídicos. Desse modo, não-

nomeado, ele vem sendo recorrentemente negligenciado, fazendo-se passar por inexistente e inócuo. Atuando nas redes do poder simbólico (BOURDIEU, 1989), o exercício desse tipo de preconceito é evidente na vida cotidiana dos indígenas. Portanto, cabe ao pesquisador nomear e construir um caminho para que o tema possa vir à luz como uma categoria analítica. Nesse sentido, proponho apresentar a noção de *exotismo inverso* como um elemento-chave, que questiona o preconceito de autenticidade e abre uma chave interpretativa do “lugar” da performance analisada nesse texto. Assim, capturo essa performance pelo viés de uma *estética (poesis)* específica: o *exótico*.



O “exotismo inverso”: o paradoxo da autenticidade

A autenticidade constituída nas arenas de São Paulo se pauta por uma dupla e ambígua aliança, pois trata-se da constância e alternância entre dois princípios aparentemente opostos: a xenofobia e a xenofilia. A xenofobia pode ser definida como a “aversão às pessoas e coisas

3 “Após décadas em que a assimilação de ex-escravos e de nativos era considerada o modelo para a incorporação dessas diversas populações, ainda que dentro de um quadro hierárquico no qual continuavam constituindo as classes subalternas, um pluralismo cultural, impulsionado também por movimentos de afirmação étnico-raciais, emergiu dando lugar a um outro paradigma sociopolítico no qual as tradições e as etnias nativas eram celebradas como tais. O que antes era visto negativamente tornou-se um valor. Na pós-modernidade esses movimentos tendem a ser engolfados em um modelo do que poderíamos chamar de mercantilismo cultural, numa ‘nova era capitalista’ onde bens culturais, da chamada tradição ancestral de um povo, tornam-se mercadorias, servindo aos propósitos tanto das classes dominantes como dos próprios indígenas” (MOTA, 2008, p. 23).

4 “Esta imagem de um ‘índio autêntico’ tem sido divulgada principalmente por uma parcela da sociedade brasileira não-indígena, correspondendo ao desenvolvimento de um movimento alternativo conhecido como o *new age*. Essa visão aproxima-se muito da visão do ‘bom selvagem’ preconizada por [Jean-Jacques] Rousseau” (MOTA, 2008, p. 23).

5 O *batalhão* de praíás de São Paulo em uma “apresentação”. Autor: Edson Nakashima.

estrangeiras”⁶ e também pode incluir a noção de nacionalismo extremado⁷. O seu antônimo, a *xenofilia*, pode ser definida como o “apeço e afinidade pelas pessoas e/ou coisas estrangeiras”⁸. Tanto uma como a outra estão presentes nessas arenas.

A autenticidade tende a ser xenofílica quando exalta traços culturais que são considerados exóticos nas arenas de São Paulo. Eu defini, em Albuquerque (2011), tais parâmetros como sendo os demarcados por um modelo “museu”, cujas noções mais importantes são a demanda por uma “cara de índio”, uma “língua ancestral” e um “lugar de índio” (no tempo e no espaço). Por outro lado, a autenticidade xenofóbica refuta todo traço diacrítico que não corresponda aos atributos citados acima e que, portanto, possam carregar sinais *marginais*, cujas categorias são, por exemplo, “assimilado”, “aculturado” e “desaldeado”. Investindo na autenticidade xenofílica, a performance “dança dos praiás” “suspende” num *ato de tempo* (ALBUQUERQUE, 2011) a intrusão dessas categorias como autenticidade xenofóbica⁹.

Logo, a *dança dos praiás*, desde os anos 1930, se tornou para os Pankararu um elemento de afirmação de sua “indianidade”. Ao longo do século XX, os Pankararu foram alvo de “exotismo” de vários locais/agências, tendo como referencial privilegiado a imagem do “praiá”. Essa imagética em torno do *praiá* se configurou em uma imagética hegemônica sobre os Pankararu. Jornalistas, folcloristas, antropólogos, funcionários públicos (por exemplo, SPHAN / IPHAN e SPI / FUNAI) e muitos outros foram autores de uma imagética que, embora estivesse interessada em valorizar essa população como indígena, não pôde deixar, entretanto, de valorizar, de uma forma ou de outra, uma experiência “exótica” que lhes direcionava

os “olhos” para algo já bastante presente tanto no imaginário ocidental sobre o “outro”, quanto no imaginário nacional sobre o “índio”.

Da mesma forma, também os Pankararu não se furtaram a dialogar com tais expectativas. O praiá, esse item de visibilidade, foi incorporado ao circuito cultural e político dessa população. Essa estratégia social permitiu ao longo dos anos - como mostra o exemplo dos Pankararu em São Paulo - a instrumentalização de ferramentas de afirmação de sua condição étnica diferenciada, de indígenas.

Grünewald denominou de “ilusão autóctone” a reificação de uma visão essencialmente aculturativa acerca das populações indígenas, “pois é uma falácia pensar em índios apenas com referência aos nativos, aborígenes que se apresentam a nós como exóticos em sua língua, seus trajes, seus costumes; como os descendentes diretos dos mesmos” (GRÜNEWALD, 1993, p. 52). Denominou de “exotismo inverso” o uso contra hegemônico que os Pankararu fazem da hegemonia das representações que organizam o imaginário sobre o indígena em um modelo homogêneo (o índio genérico), e de suas tradições como consuetudinárias (ancestrais e anônimas).

A palavra “exótico” é um adjetivo cuja origem vem do latim *exoticus* e, este, do grego *ἔξωτικός* (*exô- de fora; eexôtikos - estrangeiro, exterior*). A palavra significa algo que vem de fora, ou seja, que não é originário do mesmo país. Significa também esquisito, extravagante. A etimologia da palavra *indígena* vem do “Late Latin *indigenus*, from Latin *indigena*, noun, native, from Old Latin *indu*, *endo* in, within + Latin *gignere* to beget — more at end-, kin”.¹⁰ *In* – de dentro, *digena*, -ae, (natural da terra, do lugar ou país). 1. Que ou aquele que é natural da região em que habita. = aborígene, autóctone, nativo. 2.

6 <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>.

7 <http://www.dicionariodoaurelio.com/Xenofobia>.

8 <http://pt.conscienciopedia.org/Xenofilia>.

9 A xenofobia contra nordestinos, indígenas e negros em São Paulo se tornou mais evidente após a eleição de Dilma Rousseff como presidente do Brasil, um manifesto contra os nordestinos e um contra manifesto vieram a público, para detalhes ver, por ex. <http://www.conversaafiada.com.br/brasil/2010/11/08/o-que-pensa-quem-quer-sp-so-para-paulistas>.

10 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/indigenous>

Que ou quem pertence a um povo que habitava originalmente um local ou uma região antes da chegada dos europeus. = aborígene. 3. Natural de um país ou localidade. ≠ ádvēna¹¹.

O antônimo da palavra *indígena* é *alienígena*, que significa o estrangeiro, o forasteiro. Portanto, a palavra “exótico” remete ao conceito de alienígena, ou seja, o contrário de indígena. Ou seja, algo exótico é aquilo que vem de fora, é estrangeiro, de outro lugar, país ou região (a esse significado, somam-se outros, como esquisito, extravagante, cujo uso é mais comum na língua portuguesa e em outras). Assim, algo exótico é alguma coisa que vem de outro lugar e chega a nós como algo esquisito, esdrúxulo.

Desse modo, chamar a “dança dos praiás” de “exotismo inverso” se refere ao modelo de gestão dessa imagética pelos Pankararu em São Paulo, como ferramenta contra hegemônica nas arenas da cidade, tendo em vista que esse elemento de sua cultura encarna muito bem a “ilusão autóctone”. O paradoxo interessante dessa “autenticidade” (talvez a *autenticidade* como valor ocidental seja em si mesma sempre paradoxal, uma não categoria) advém do fato de que é como *indígenas* e ao mesmo tempo *alienígenas* que os Pankararu podem invocar o *exotismo* nessas arenas. *Exotismo* que, nesse sentido, comporta a adição do complemento-adjetivo *inverso*, já que ele supõe constituir um consenso entre a xenofilia e a xenofobia.

Utilizo aqui a palavra *exótico* com a intenção de valorizar seu sentido *estético*. Desse modo, essa noção de *exótico* tem uma carga semântica muito forte e carrega um tipo específico de recurso estilístico desenvolvido tanto no discurso das ciências, quanto no das artes (literatura, cinema, fotografia, música e outros). É desse ponto de vista que a noção de *exotismo inverso* tematiza o efeito estético que a performance “dança dos praiás” realizava no público das arenas em São Paulo. Isso quer dizer que aqueles atores sociais, os indígenas, que seriam em princípio objeto do exotismo, se

tornam agentes da “produção” desse exotismo, e é por dispor na performance de elementos estéticos *exóticos* que tal performance é, portanto, um *exotismo inverso*.

Uma boa definição geral do termo *exotismo* pode ser essa:

Exoticism, by definition, is ‘the charm of the unfamiliar’. Scholar Alden Jones defines exoticism in art and literature as the representation of one culture for consumption by another. An archetypical exoticist is the artist and writer Paul Gauguin, whose visual representations of Tahitian people and landscapes were targeted at a French audience. While exoticism is closely linked to Orientalism, it is not a movement necessarily associated with a particular time period or culture. Exoticism may take the form of primitivism, ethnocentrism, or humanism¹².

Assim, o exotismo tende a assumir categorias ambíguas e projetos diferenciados, sendo usado tanto como valor positivo (humanismo), quanto negativo (etnocentrismo). É nesse sentido que Jones (2007) reconhece que, “to my relief, I landed at the logical: that literary exoticism — the presentation of one culture for consumption by another — was not always ‘bad’. It was, in fact, a way to promote cultural dialogue”. Portanto, com sua performance, os Pankararu estão realizando algo a mais do que simplesmente apresentando “sua cultura” para consumo de uma determinada demanda “cultural pós-moderna”. Eles realizam também, e francamente, a extensão de um projeto dialógico intercultural traduzindo “coisas culturais”.

Como escreveu Puga:

Da cartografia medieval a actual ficção científica, o exotismo apresenta-se como uma temática recorrente, sendo que a imagem do Outro é (des)construída de acordo com cosmovisões, interesses político-religiosos de assimilação, e ideologias que a crítica das fontes-enunciados poderá desvendar.

11 <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ind%C3%ADgena>

12 <http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>.

O *homo viator* ao descrever novas realidades presta atenção, implícita ou explicitamente, a determinados pormenores em detrimento de outros, pelo que será também necessário descodificar quer sistemas mentais quer a retórica do silêncio do exotismo. O discurso exótico é uma ferramenta conceptual, auxiliar da interpretação de novos mundos que geram dúvidas, medos e ameaças perante os dogmas estabelecidos no Velho Continente. Muitos dos temas e das formas intimamente relacionadas com o exotismo desenvolvem-se e intensificam-se, de forma sistemática, sobretudo na Época Moderna com a Expansão e os Descobrimientos Ibéricos. A partir dos séculos XV-XVI, a representação do Outro vai sofrendo alterações à medida que se fazem novas descobertas, se disseminam e assimilam conhecimentos e se desmistificam e racionalizam realidades diversas. O *jamais vu* torna-se progressivamente *dejá vu*, podendo dar origem a um exótico saudosismo (PUGA, 2010, n.p).

Assim, o *exotismo* é, digamos, uma “moda”, um tipo de discurso, cuja origem, nomeação, é o contexto da Europa no século XIX. O termo é, portanto, contemporâneo e esteve ligado ao colonialismo europeu, momento em que o exotismo aparece como um tema importante nos discursos dos ideólogos nacionalistas europeus. Para o “bem” ou para o “mal”, o exotismo vem funcionando a distintos projetos estéticos-políticos:

(...) das narrativas de viajantes greco-latinos às dos portugueses e espanhóis, as ilhas longínquas e ‘afortunadas’ marcam uma presença constante, envoltas de elementos fantásticos que espelham medos, ânsias e expectativas de quem descobre, apreende, até certo ponto, e descreve, nem que de forma alegórica, o Outro. O exotismo funde-se também com o maravilhoso, sendo estes termos, por vezes, sinónimos e marcas da tentativa de desbravar e domesticar o desconhecido. Assim, O *Livro de Marco Polo* (1298) recebe também o título de *Livro das Maravilhas*. (PUGA, 2010, n.p)

Correspondendo a uma gama muito grande de adjetivos, a palavra exótico

pode ser sinónimo de “estranho, macabro, diferente, Oriente, tropical, cor local, evasão, pitoresco, longínquo, étnico e países em vias de desenvolvimento” (PUGA, 2010, n.p). O exotismo é um procedimento típico de uma sociedade que constituiu um lugar de privilégio para a aventura da viagem. Nesse sentido, o exotismo é um procedimento de cunho estético cujo significado político é direto: ele é tanto “fruto de pura invenção artística, devaneio criativo e, outras”, quanto, “fruto de necessidades de ideologias imperialistas, podendo, então, materializar-se em forma de exótica fantasia” (PUGA, 2010, n.p.).

No campo semiótico o exotismo tende a ser capitalizado, pois “as temáticas e metáforas do exotismo funcionam como ‘significantes flutuantes’ que veiculam sentimentos, bem como sensações, tornando-se adereços do exotismo como espetáculo onde se fundem diversos marcadores simbólicos e metáforas do desejo de uma apreensão total por parte do Eu-espectador” (PUGA, 2010, n.p). Nesse campo está situado o contexto dos Pankararu em São Paulo, ou seja, o contexto de que “através de alguns destes lugares comuns, o exotismo torna-se estereotipado na chamada ‘aldeia global’ onde reina o cosmopolitismo” (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo, portanto, traça um contorno e define “traços e signos da estética da alteridade”, que podem ser: “a panóplia de nomes próprios, topónimos, epítetos, expressões e imitação de sons da língua autóctone bem como outros indicadores qualitativos que transportam o leitor para um universo semântico diferente do seu, onde imperam vestes, traços faciais, gestos, objetos característicos, vícios e clichês como o harém” (PUGA, 2010, n.p.).

O campo semântico da noção de exotismo incorpora temas como “o racismo, o escravagismo, a (des)colonização, o nacionalismo, o relativismo, o evolucionismo e a (in)tolerância, condicionados pela visão do Outro como ser mais simples e ‘primitivo’ ou como ser mais sofisticado e sábio que o Eu” (PUGA, 2010, n.p.). Nesse sentido, a noção de exótico instaura um projeto próprio e “poderá então funcionar como *tropos* ou técnica

de simulacro e desfamiliarização do real como acontece com os índios norte-americanos nos *westerns* de Hollywood” (PUGA, 2010, n.p.), ou com os Pankararu nas arenas de São Paulo. Os discursos que apelam à noção de exótico são:

(...) cobertos de máscaras-artifícios que servem o propósito da ficção, mas deturpam uma visão que, em determinadas situações, se deseja mais real. Todos estes temas e figuras simbólicas se constroem e utilizam recursivamente auxiliando a interpretação do leitor, indo, por vezes, de encontro ao seu ‘horizonte de expectativa’. O Outro é então (des)coberto através da ordenação de um mundo semi-encontrado que exige recursos estilísticos e uma linguagem própria para o espelhar (PUGA, 2010, n.p).

O caso do termo no campo da música de concerto europeia do século XIX é bem significativo. Nesse campo, exotismo é um gênero no qual ritmos, melodias ou o arranjo orquestral são feitos de forma a evocar a atmosfera de “terras distantes” e “tempos antigos”¹⁵-, essa condição reporta muito bem o tema ao encontro dos “sentidos” numa performance, tal como definido por Bauman (1977).

Desse modo, o exotismo tinha uma função estética bem definida no campo da música de concerto do século XIX. Como escreveu Dahlhaus (1989):

O exotismo musical é uma tentativa de acrescentar uma dimensão musical a uma descrição pictórica, um ambiente remoto e alheio, no palco ou na literatura. (...) sem uma pintura para destacar um ambiente, ou um título que sugira um país de origem os elementos étnicos inseridos na composição erudita europeia são raramente distinguíveis o suficiente para identificar um local específico exceto talvez no caso de algumas danças (apud CAZARRÉ, 2003, p. 4).

Como esclarece o autor, este aspecto

ilusório não é uma deficiência do gênero, ao contrário, ele é “a sua razão de ser estética: sejam genuínos ou espúrios, os estilos étnicos numa ópera ou poema sinfônico são tão imateriais quanto os fragmentos da realidade num romance, quer sejam historicamente documentados ou livremente inventados” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Portanto, “a semelhança de ‘autenticidade’ passada por uma citação estilística em uma ópera, ou um extrato de uma reportagem de jornal num romance, é um efeito cuja legitimidade não depende de ser genuíno do ponto de vista antropológico ou histórico” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7). É assim que o exotismo e o folclore (folclorismo) possuem “funções estéticas análogas manifestadas musicalmente por dispositivos estereotipados usados para representar ambientes locais e estrangeiros” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Tomando o *exotismo inverso* Pankararu como um projeto dialógico intercultural, é curioso observar que ele é também, nesse sentido, um projeto de tradução intercultural que preza pela utilização de códigos não linguísticos para se fazer valer como *positivo*. Tal como escrito por Puga, o exotismo é:

Uma metáfora representativa do encontro de diversas esferas civilizacionais, apresenta-se como uma questão de identidade, de pertença sócio-cultural; uma questão ontológica e também gnoseológica, um jogo de espelhos transversal a todas as manifestações artísticas, filtrado quer pela sensibilidade de quem o elabora quer pelo contexto histórico-cultural da sua produção e posterior recepção (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo, tal como a performance, é “transversal a todos os gêneros” artísticos, ele “enquanto fenômeno literário e social, não apresenta uma poética particular, evocando o longínquo e o estranho de forma diferente

15 Por exemplo, *Ravel com Daphnis et Chloé* e *Tzigane* para Violino e orquestra, *Debussy com Syrinx for Flute Solo* e *Rimsky-Korsakov com Capriccio espagnol* (<http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>).

ao longo dos tempos” (PUGA, 2010, n.p). Os Pankararu puderam construir um exotismo inverso na medida em que eles se empoderaram no processo do “jogo dialéctico” em que a noção de exotismo se processa, pois nesse campo reflexivo há inevitavelmente “julgamentos axiológicos” que conseqüentemente levam “à analogia e à comparação, quer por aproximação/semelhança quer por distanciação/dissemelhança” (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo é, portanto, um tipo de discurso político-estético que abarca um modelo político de gestão “cultural” do *outro*, ao mesmo tempo em que fundamenta um *estilo* artístico como uma *forma* e não propriamente um conteúdo. O exotismo do “exota se inspira e procura o ‘plaisir de sentir le divers’” (PUGA, 2010, n.p). A “estética do diverso” (SEGALEN *apud* PUGA, 2010, n.p.), apela então a um imaginário “policromático e atraente para escritores, com base num saber multicultural progressivamente acumulado, uma vez que a descoberta empírica da diferença do Outro, sendo multidimensional e fruto de contemplação emotiva é algo difícil de se conseguir de uma forma objectiva” (PUGA, 2010, n.p.).

Por isso, com a noção de *exotismo inverso* Pankararu, me refiro à percepção desses indígenas do campo semântico da etnicidade (VALLE, 1999; ver adiante), das arenas de São Paulo, onde fluem como “correntes” ou fluxos culturais (HANNERZ, 1997) determinadas categorias e elementos de cultura que remetem a um lugar genérico, o exótico.

Portanto, tornar o exótico *inverso* significa uma apropriação do exotismo. Do ponto de vista nativo, são eles que provocam a experiência do exótico, mas não mais como objeto desse exotismo e sim como agentes dele. Apropriando-se dessa imagem e atualizando-a a seu modo, produzem-na como diálogo, uma tradução intercultural. Dessa maneira, tornam-na viva, ao invés do exótico que “morre” nos museus e em outros espaços coloniais. “Exotismo inverso” produz o “museu” fora do museu, momento contemporâneo em que a *viagem* não é mais ir atrás do exótico, mas aventurar-se no exótico que

vem até a cidade.

Tecendo a imagem da performance: tradução

A partir das considerações acima, proponho analisar o exotismo da imagética Pankararu em São Paulo através de uma abordagem semiótica da etnicidade. Desse modo, sigo o trabalho de Valle (1999) sobre os indígenas Tremembé (CE) e a sua noção de *campo semântico da etnicidade*. Para esse autor, esse campo fornece condições analíticas de:

Circunscrever um horizonte discursivo e simbólico no qual os diversos atores sociais conseguem entender, descrever e interpretar, por processos estruturados ao nível consciente e inconsciente, a vida social, os fatos e fenômenos sociais, como também as suas próprias ações e as práticas de outros atores e agentes, todos dotados de conteúdos originados na dinâmica das relações interétnicas (VALLE, 1999, p. 305-6).

Esse campo semântico não se estrutura por si só, ele “requer operações sintéticas de apreensão dos fatos e questões de perfil étnico por parte dos mais diversos atores sociais” (VALLE, p. 306). Desse modo, o autor entende que esse campo semântico está “aberto” para produzir interpretações étnicas díspares e até mesmo antagônicas, tomando em consideração os atores e grupos sociais que as fazem, afinal eles o aproveitam de maneira diferencial, conforme as posições sociais que ocupam e as ideologias que investem (VALLE, p. 306).

Valle diz que “a semântica da etnicidade possuía uma abrangência que se dispersava para além das situações, dos contextos interétnicos, constituindo uma ‘tradição’ genérica a respeito do ‘índio’” (VALLE, 1999, p. 331). É nesse sentido que essa “tradição genérica” é o “lugar” possível (uma *tradução* como *pragmática*) para a emergência da “dança dos praiás” como uma *tradição inventada*. E isso porque, tanto no caso dos Pankararu nas arenas de São Paulo, quanto no caso analisado por Valle:

Paradoxalmente, os elementos que caracterizavam as similaridades estruturais, considerados os mais pertinentes nos critérios de homogeneização étnica das três situações [Tremembé], foram encontrados nas interpretações do campo semântico da etnicidade por parte de todos aqueles grupos e atores sociais em divergência e conflito com os índios, ainda que de forma menos retórica, prolixa ou criativa (VALLE, 1999, p. 306).

Assim, o campo semântico da etnicidade era “matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos aos dispersos pelos Tremembé. Assim, o campo semântico tinha uma estruturação de caráter pluralizado, permitindo aproveitamentos ‘discursivos’ de significação antagônica” (VALLE, p. 332). Do mesmo modo, o modelo de ação político-cultural dos Pankararu nas arenas de São Paulo realizava “aproveitamentos discursivos” da noção de exotismo como “matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos” (VALLE, 1999, p. 332).

Portanto, seguindo as conclusões do autor, acima mencionado, de que “é a perspectiva da *experiência da etnicidade* que pode mostrar, de modo radicalmente positivo, que não existia redundância cultural entre os Tremembé e seus oponentes” (VALLE, 1999, p. 333), eu também considero que era no *ato performático* como uma *experiência da etnicidade* particular que estavam presentes os elementos que permitem afirmar que os Pankararu não realizam redundância entre as interpretações étnicas.

O contexto de violência simbólica no qual se encontravam os Pankararu em São Paulo e o projeto de uma *tradição inventada* como um fenômeno intercultural deve ser considerado como fazendo parte de um quadro maior. Valle descreveu o objeto do seu estudo nesses termos,

“numa experiência singular da etnicidade, o que estava presente nos discursos dos Tremembé podia ser confrontado por um processo de violência simbólica nas acusações, no descrédito e na minimização da diferenciação étnica. Assim,

eles acabavam deflagrando um movimento de resistência ao processo contínuo de dominação simbólica que subsistia na minimização dos fatores étnicos locais” (VALLE, 1999, p. 333).

O autor entende as manifestações culturais (rituais, paradas, festas, textos e narrativas, encenação e outros) como “unidades estruturadas da experiência”, no sentido de que toda “expressão/manifestação cultural projeta em seus participantes, produtores ou não, incluindo suas ‘audiências’, um modelo específico de como experimentá-las”. Porém, “a experiência não é reiterativa, pois toda vez que se repete ocorre um movimento de inovação, uma singularidade nutrida e absorvida ao correr das interpretações. Portanto, a experiência pode ser vista como uma estrutura processual, sempre associada às expressões culturais, à reflexividade e à construção de interpretações” (VALLE, 1999, p. 334).

Em outro lugar, Valle escreveu que uma de suas conclusões no seu trabalho com os Tremembé com relação aos significados culturais da dança (torém) foi a de que “os Tremembé alcançavam uma experiência do passado pela própria performance do torém, reatualizando-o bem como à diferença étnica. Dessa forma, experiência e performance devem ser analisadas de forma conjunta” (VALLE, 2005, p. 214). Do mesmo modo que a experiência Pankararu em São Paulo, “a performance do torém [Tremembé] era também uma encenação e, como tal, devia produzir certos efeitos dramáticos. Era uma forma de suscitar identificações, expondo uma imagem pública indígena” (VALLE, 2005, p. 215). É nesse sentido que a noção de exótico e de autenticidade vem a público através dos Pankararu e sua performance. Lembrando Oscar Wilde, Valle escreveu que “o vestuário, assim como a representação, é um meio de expor o caráter sem descrição e de produzir situações e efeitos dramáticos. Acho que a caracterização ‘indígena’ foi gerada a fim de dar tal efeito cênico”, e conclui, “de fato, as identidades podem ser expressas por meio de comunicação visual não verbal” (VALLE, 2005, p. 215).

A vestimenta tem um importante papel nas performances étnicas em arenas interculturais. Se por um lado,

a vestimenta contribui para o adorno corporal e para modificações físicas. Por outro lado, contribui para a formação identitária e da diferença de gênero, por exemplo, associando pessoas a contextos históricos e culturais, ligando-as também a grupos e comunidades (BARNES & EICHER, 1992). Dessa forma, as vestimentas permitem formas de inclusão e exclusão, sendo usadas como meios de diferenciação e identificação étnica, associando certo tipo de vestimenta com uma origem ou identidade comum. Assim, vestimenta e etnicidade precisam ser articuladas (VALLE, p. 215).

Qualquer indumentária, vestimenta, ou “roupa” que tenha atribuições étnicas não pode ser considerada como “uma produção cultural estática, já que pode mudar tanto na forma como nos detalhes (EICHER, 1995). Nesse caso, a própria definição de indumentária e vestimenta étnica como sendo ‘tradicional’ pode gerar confusão” (VALLE, 2005, p. 215). É por isso que a “construção da etnicidade pode ser derivada da combinação de elementos materiais, como roupas e adornos” (VALLE, 2005, p. 215), em contextos específicos. Valle acentua em sua análise como percebeu que a cultura material tinha uma enorme importância na história da construção da etnicidade Tremembé. Ele escreveu que:

O interesse pelas vestimentas e adornos indígenas estava presente entre os folcloristas (Novo 1976; FUNARTE-INF-CDFB 1976). Certamente, as vestimentas podiam pressupor e assinalar, para eles, tanto idéias de aculturação como de pureza ou autenticidade cultural. A progressiva transformação do torém de *brincadeira* em manifestação folclórica e depois em tradição ‘étnica’ pode ser percebida na sua objetivação, pela performance e pela apresentação visual por meio de símbolos e insígnias específicas. As vestimentas e os adereços usados foram se modificando na sua história, politizando-se e etnicizando-se mais recentemente. A fabricação

da indumentária serve de bom caminho para tal questão, de como a tradição pode ser re-elaborada ou recriada em termos processuais (VALLE, 2005, p. 216-217).

Assim, em ambos os contextos, Tremembé (VALLE, 1999, 2005) e no caso Pankararu em São Paulo, a performance “com sua plethora de efeitos dramáticos, símbolos e valores atualizavam-se e projetavam-se, (VALLE, 2005, p. 218) tanto para os dançarinos como para o público que assistia. Sendo assim, os Tremembé dançavam o torém modelando-se nos valores que definiam a etnicidade”. Ao modelarem alguns sinais diacríticos segundo valores que definem uma etnicidade num determinado campo, esses indígenas estão realizando um tráfego de mão dupla, pois “na experiência da dança queriam persuadir que eram *índios* e, ao mesmo tempo, fortaleciam a diferença étnica de modo reflexivo” (VALLE, 2005, p. 219).

Durante minha pesquisa de campo ao longo do ano de 2008, o presidente da Associação Indígena SOS Pankararu (SOS-CIP), conhecido por Seu Bino, mantinha também a função de *zelador* (responsável por cuidar) de um *batalhão* (grupo) de dez *praiás* que realizavam apresentações da performance da “dança dos praiás”. Esse *batalhão* de *praiás* se apresentava em diversos lugares (arenas) da cidade de São Paulo e, na quase totalidade das ocasiões, eram convites, com ou sem remuneração, feitos por escolas, igrejas, órgãos públicos, faculdades e outros.

Em 1994, quando foi fundada a Associação SOS Pankararu, havia somente um *praiá* em São Paulo; em 2008, eram dez. Além dos *praiás* propriamente ditos, ou seja, as “roupas”, havia uma imagem própria que foi construída em torno dessa imagem principal, que acabou se tornando o elemento central na produção de material audiovisual dos Pankararu em São Paulo, particularmente na construção de uma “identidade visual” da entidade que os representa em São Paulo, a SOS-CIP.



pela existência de arenas específicas? Penso que devemos superar a noção de autenticidade como corolário de consuetudinário para perceber que essas arenas eram um espaço “para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica” (GRÜNEWALD, 2001, p. 11-2). A criação de um mercado afeta o *modus* de produção, papel e significado de objetos de Arte (ou ritual) (PRICE, 2000, p. 114-15), mas não os destituem da qualidade de autênticos (SAPIR, 1970)¹⁵, e nem da de tradicionais (LINNEKIN, 1983; HANDLER, 1984; HANDLER & LINNEKIN, 1984).

Ao darem visibilidade à sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas pela apresentação pública de uma tradição até então restrita a aldeia, os Pankararu construíram em uma situação e um local não usualmente indígena, um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica.

Portanto, se é verdade que a sociedade nacional apenas “vê” os indígenas quando eles estão paramentados como “índios”, então, no caso dos Pankararu, o praiá é o elemento da sua cultura mais próximo a esse imaginário sobre o “índio”. Assim, como forma de se desvencilhar do preconceito de autenticidade, a SOS-CIP gerenciava sua legitimidade de indígenas pela valorização de sua imagem de “índios” através de um elemento da sua cultura: o praiá. E isso porque o praiá consegue vencer a violência simbólica desse tipo de preconceito de autenticidade e dar legitimidade aos Pankararu.

Em suma, a presença do praiá e toda a imagética relacionando esse elemento aos Pankararu os legitima enquanto indígenas, e assim abre espaços de visibilidade social, já que a performance da “dança dos praiás”, enquanto um exotismo inverso, produz a sensação de distância temporal (passado) e espacial (aldeia):

Grünewald (2001) utiliza o conceito de “eticidades reconstruídas” para se referir ao incremento étnico como resultado das relações de transações comerciais globais, que permitem aos grupos a ressignificação de seus itens de cultura e “a restauração, preservação e recriação de atributos étnicos” (2001, p. 4-5).

Não seria então o espaço urbano da capital paulista um lugar que promoveria a “restauração, preservação e recriação de atributos étnicos”

14 O batalhão de praiás de São Paulo em uma “apresentação” na escola da comunidade do Real Parque. Autor: Marcos Albuquerque.

15 “Sapir’s notion of genuineness refers to the possibility of creativity. Genuine cultures provide individuals both with a rich corpus of pre-established (traditional) forms *and* with the opportunity to ‘swing free’ (1949, p. 322) in creative endeavors that inevitably transform those forms. For Sapir, genuine culture has a dialectical quality, for it embodies the seeds of its own transformation” (HANDLER & LINNEKIN, 1984, p. 287).

o “lugar de índio”.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, M. A. S. *O regime imagético Pankararu: tradução intercultural na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC, Florianópolis: 2011.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. *Exotismo e Folclorismo na obra de Arthur Napoleão (1843-1925)*. UFRGS, 2003. Disponível em: [<http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/Exotismo%20e%20Folclorismo%20na%20obra%20de%20Arthur%20Napoleao.pdf>] (acessado em: 19/01/2011).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. *Regime de índio e Faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação de mestrado. Museu Nacional. UFRJ, 1993.

_____. *Turismo, Cultura e Identidade Étnica*. Trabalho apresentado na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia. Olinda, PE, 2001. (digitado).

HANDLER, R. “On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec”. In: *Current Anthropology* 25(1):55-71, 1984.

HANDLER, R. & LINNEKIN, J. “Tradition, Genuine or Spurious”. In: *Journal of American Folklore* 97(385):273-90, 1984.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos:

palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana* 3: 7-39, 1997.

HOBSBAWM, E. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In: HOBSBAWM, E. & RAGER, T. (orgs.) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JONES, Alden. *This Is Not a Cruise*. 2007. Disponível em: [<http://www.thsmartset.com/print/article/article08060708.aspx>] (acessado em: 19/01/2011).

LINNEKI J. S. “Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity”. In: *American Ethnologist* 10 (2): 241-252, 1983.

MOTA, Clarice Novaes da. “Ser indígena no Brasil contemporâneo: novos rumos para um velho dilema”. In: *Ciência e Cultura* 60(4): 22-24, 2008.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PUGA, Puga. *Exotismo*. 2010. Disponível em: [<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/exotismo.htm>] (acessado em: 10/10/2010).

SAPIR, Edward. “Cultura ‘Autêntica’ e ‘Espúria’”. In: PIERSON, Donald *Estudos de Organização Social: Leituras de Sociologia e Antropologia Social*; Tomo II. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

VALLE, Carlos Guilherme Otaviano do. “Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará”. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ LACED, pp. 279-337, 1999.

_____. “Torém/Toré: Tradições e Invenção do Quadro de Multiplicidade Étnica no Ceará

Contemporâneo”. In: GRÜNEWALD Rodrigo (Org.) *Toré: Regime Encantado dos Índios do Nordeste*. Recife: Ed. Massangana (FUNDAJ), 2005.