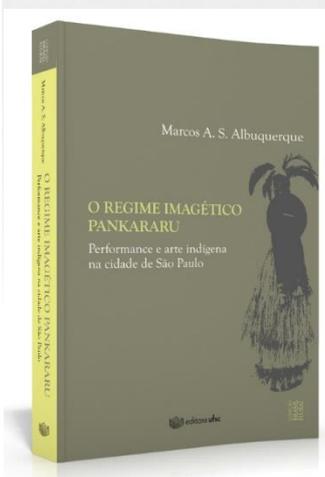


RESENHA
**O Regime Imagético Pankararu:
Performance e Arte Indígena na Cidade de São Paulo**

Ana Carolina Ramos Belei¹
Universidade Federal do Paraná



ALBUQUERQUE, Marcos A. S. *O Regime Imagético Pankararu: Performance e Arte Indígena na Cidade de São Paulo*. Florianópolis: Editora UFSC, 2017. 425p.

BELEI, Ana Carolina. *Resenha – O Regime Imagético Pankararu: Performance e Arte Indígena na Cidade de São Paulo*. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 6 (11): 157-162, janeiro a julho de 2019. ISSN: 2358-5587

¹ Mestranda em Antropologia pelo PPGA-UFPR.

A presença indígena nos centros urbanos brasileiros tem se figurado, já há algum tempo, como uma questão problemática ao poder público e de interesse, ainda que incipiente, aos estudos antropológicos. Para as populações indígenas – e no caso em questão, para o povo Pankararu residente em São Paulo –, percorrer o perímetro urbano requer, muitas vezes, a articulação de estratégias de visibilidade social perante o Estado e a sociedade civil e os impele a uma mobilização em campos de atuação política a fim de enfrentar os estigmas que lhes são atribuídos cotidianamente e assim assegurar direitos e demandas propriamente étnicas. Em *O Regime Imagético Pankararu: performance e arte indígena na cidade de São Paulo*, Marcos Albuquerque debate a problemática da diáspora Pankararu e a emergência da performance “dança dos Praiás” na capital paulista a partir de uma refinada pesquisa etnográfica realizada em meados de 2008 e 2009, fruto de sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina.

O autor nos mostra a nova realidade da distribuição da população indígena no país, em que 52,21% desta população, segundo o Censo do IBGE realizado em 2000, encontra-se nas regiões urbanas, revelando, portanto, que a residência de povos indígenas em centros urbanos está longe de ser uma exceção. No caso dos Pankararu, uma população indígena que habita a região do vale do São Francisco em Pernambuco, a diáspora para a cidade de São Paulo se deu a partir da década de 1940, tendo se intensificado nas duas décadas seguintes. Nos anos 2000, os Pankararu em São Paulo somavam cerca de 2 mil pessoas, estando a maioria na Favela do Real Parque, na zona sul da capital paulista.

No contexto citadino, os Pankararu são cotidianamente interpelados pelo que o autor chama de “preconceitos de autenticidade”, conceito fundamental à sua obra, segundo o qual designa uma das marcas mais violentas que estão atualmente em curso, estigmatizando e marginalizando os indígenas no Brasil. Tal noção, discute Albuquerque, mobiliza conceitos como “assimilados”, “aculturados” e “desaldeados”, que configuram as principais chaves paradigmáticas através das quais o poder público e a sociedade paulistana concebem os Pankararu e que deslegitimam a sua indianidade tanto quanto atualizam o “poder tutelar”. Faltariam aos Pankararu a “cara de índio” (chave fenotípica), um “idioma ancestral” (chave linguística) e um “lugar de índio/aldeia” (chave político-administrativa). A partir desta constatação, os Pankararu de São Paulo se articulam em defesa de sua condição étnica diferenciada na tentativa de superar esses estigmas e preconceitos a partir do acionamento de sinais diacríticos que contestem essas visões estereotipantes e afirme uma imagem da diferença.

Através de uma narrativa clara e instigante, com base em uma antropologia histórica, Albuquerque discute a emergência da versão heterodoxa da “dança dos

praiás” arregimentada pela Associação Indígena Comunidade Indígena Pankararu (SOS-CIP) nas “arenas” de São Paulo. “Arenas”, segundo a acepção defendida pelo autor, “são espaços de negociação e constituição de autenticidade dos conteúdos sociais” (: 37), onde a representação imagética hegemônica sobre o indígena é a do “museu”. Em linhas gerais, o autor conceitua de “modelo museu” o “paradigma do senso comum da etnicidade” que, em São Paulo, constituiu o exotismo como o “gênero estético-imagético” mais requisitado nessas arenas. Nesse sentido, é que a performance “dança dos praiás”, em São Paulo, tornou-se um investimento dos Pankararu enquanto resposta e “prova” das acusações de “não-autenticidade” proferidas nas arenas. E quem monopoliza atualmente essa “tradição indígena” é a associação formada em 1994 pelos Pankararu do Real Parque (SOS-CIP), entidade que os representa formalmente junto aos órgãos públicos como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI).

A obra descortina cinco “atos” engendrados entre si do regime imagético Pankararu, sendo eles: o ato de tradução, o ato de tempo, o ato político, o ato ritual e, por fim, o ato performático, que revelam uma investigação multissituada e que contribui para uma reflexão mais sistemática dos contextos nos quais os Pankararu disputam, interpretam, inventam, modelam, invocam e apresentam uma “experiência da etnicidade” em São Paulo. Para tal, a obra se estrutura em duas partes: na primeira, “Os bastidores”, Albuquerque discute o trabalho social da “dança dos praiás”, isto é, os meandros da produção agenciada pelos Pankararu para levar adiante tal performance no contexto urbano e prospecta uma etno-história do regime imagético Pankararu, conduzindo o leitor a uma arqueologia do momento histórico e político a partir do qual os Pankararu foram reconhecidos como indígenas pelo SPI, na década de 1940, ocasião em que a “dança dos praiás” foi, a partir de então, encarada como um “elemento de indianidade” e registrada em primeira mão pela Missão de Pesquisas Folclóricas, encabeçada por Mário de Andrade, em 1938.

Nessa parte, ele demonstra como o ato de tradução orquestrado pelos Pankararu capta o poder tutelar, enquanto dispositivo estatal para controlar e definir as populações sobre a qual incidem, de modo a gerenciar sua própria legitimidade enquanto “indígenas”. O praiá (enquanto “veste” sagrada, composta por saiote e máscara *tunã* feitas de palha caroá) e toda a imagética relacionada a ele fomentam espaços de visibilidade social e propiciam processos de diálogos entre os Pankararu, a sociedade civil e o Estado, justamente por conter a “cara de índio” (máscara), a “língua de índio” (toante) e o “lugar de índio” (terreiro). O autor demonstra que foi por meio da SOS-CIP e a “cultura política” ali constituída e atuante que a performance “dança dos praiás” pôde emergir de forma heterodoxa nas arenas de São Paulo.

Em Pernambuco, a “dança dos praiás” compõe o domínio do sagrado Pankararu e pode ser apreendida como um “procedimento terapêutico”, cujos personagens centrais são os encantados, definidos pelo autor como “seres divinos que agem no mundo dos homens particularmente realizando curas pela interseção das pessoas, pela instituição da promessa” (: 174). Como investiga Albuquerque, da mesma forma que em Pernambuco, na cidade de São Paulo as famílias influentes na vida ritual da comunidade são aquelas que detêm o poder político da comunidade. Tanto no Real Parque quanto no Brejo dos Padres (TI Pankararu em Pernambuco), portanto, são as famílias com influência política que têm a responsabilidade de manter e guardar os batalhões (um grupo de praiás) e os “terreiros”. O corolário disso como o autor sugere é o fato de que o ato ritual também

organiza o ato político, havendo uma imbricação mútua. Em São Paulo, desencadeou-se um faccionalismo entre a SOS-CIP e a ONG Ação Cultural Indígena Pankararu, que disputavam o monopólio da representação política e, por conseguinte, da performance “dança dos praiás”. Por essa situação, depreendeu-se para o autor duas concepções distintas sobre como os Praiás deveriam ser geridos na capital paulista, que envolveu, por certo, negociações com os Pankararu de Pernambuco e tendo sido, enfim, designado à SOS-CIP o monopólio político e religioso.

A SOS-CIP desde sua formação na década de 1990 estabelece diálogos com o poder público e com parcelas da sociedade civil no intuito de articular projetos e elaborar políticas públicas que atendam as demandas dos Pankararu em São Paulo, sobretudo no âmbito da saúde e da educação. Como mostra o autor, a associação cumpre agendas e pautas, estabelece parcerias, servindo também como ponto de apoio para os indígenas de modo geral da cidade de São Paulo. Ele ressaltava que a “cultura política” da SOS-CIP está associada à emergência da “dança dos praiás” como uma “tradição indígena”, um sinal diacrítico dos Pankararu. As arenas que se abriram à SOS-CIP, a partir de sua mobilização, ou melhor, da sua “cultura política”, tornaram-se o campo onde os Pankararu passaram a performar a “dança dos praiás”, o que acabou por instituir um projeto de “política cultural” da SOS-CIP centrada na “apresentação”. Mais do que apenas sediar e permitir a “apresentação” dos Pankararu, as arenas de São Paulo parecem ter uma considerável importância na constituição de uma política cultural, composta fundamentalmente, como aponta o autor, dos atos político, ritual e performático. O movimento mútuo da cultura política da SOS-CIP para com a sua política cultural foi concebido pelo autor como “ato político”.

Em seguida, Albuquerque aborda a forma como a performance “dança dos praiás”, por meio do “ato ritual”, legitima o ato político de surgimento do praiá como uma política cultural da SOS-CIP. Ele reflete sobre como os sinais diacríticos dos indígenas nordestinos estão remontados, muitas vezes, nas características culturais produzidas no âmbito ritual. Isso tem a ver, argumenta Albuquerque, com a forma como os Pankararu de São Paulo investiram no traço diacrítico do praiá para cooptar uma imagem de diferença nas arenas da capital. É em torno do englobamento entre as esferas política e religiosa que os Pankararu da SOS-CIP reiteram uma ortodoxia ao ato ritual como, por exemplo, o rigor no tratamento dado ao praiá, ao alimentá-lo por meio de defumação com o cachimbo *campiô*, o que envolve prescrições alimentares e sexuais estendidas ao zelador e aos dançadores. E, no entanto, reivindicam uma heterodoxia para “levantar” um praiá, isto é, para apresentá-lo nas arenas de São Paulo, provocando (dis) torções em relação à maneira como ele é cultuado nos terreiros das TIs dos Pankararu em Pernambuco.

Na segunda parte do livro, A “Apresentação”, o autor examina o lugar ou o campo da performance “danças dos praiás” nas arenas de São Paulo e os meandros do funcionamento do “ato performático”. Mais uma vez, o autor identifica a hegemonia do “modelo museu” nas arenas de São Paulo, cujo monopólio de representação condiciona as culturas nativas ao anonimato e à atemporalidade. Quer dizer, o “modelo museu” impõe uma versão da história que não só homogeneiza a imagem de representação das culturas nativas como também invisibiliza as atrocidades da marca colonial, relegando-os da história. O regime imagético do “museu”, como demonstra Albuquerque, constitui o que ele chama de “campo semântico da etnicidade”, aludindo à formulação de Carlos Guilherme Otaviano do Valle, onde é possível investigar o aproveitamento e difusão do mesmo arsenal

conceitual e de referenciais simbólicos entre os indígenas e não-indígenas. Ao que parece os Pankararu da SOS-CIP valeram-se do gênero do exotismo por permitir a eles uma “experiência de etnicidade” nas arenas de São Paulo. O autor defende que o ato performático deve ser pensado enquanto imagem, como o “signo de alteridade”, que é valorizado tanto pelos Pankararu quanto pelas arenas da capital. Isso não significa que há uma conciliação apaziguadora entre os Pankararu e a violência simbólica cometida contra eles. O ato de conciliação que o autor resalta serve muito mais como uma estratégia de contestação dessa violência por meio da “apresentação” da performance “dança dos praiás” nas exóticas arenas de São Paulo (escolas, faculdades, shopping, feiras, centros culturais, shows, manifestações), além de conciliar também o ato político e o ato ritual.



Foto: Os praiás e sua dança na PUC-SP. Fonte: ALBUQUERQUE, 2017: 204.

Dentre as noções fundamentais da obra de Marcos Albuquerque, merece destaque o estatuto conferido pelo autor à “dança dos praiás” como uma “tradução intercultural”. A tradução realizada pelos Pankararu se dá fundamentalmente no movimento de traduzir o complexo ritual dos terreiros de Pernambuco para as arenas de exibição estética e artística de São Paulo, organizadas em torno do paradigma imagético do “modelo museu”. A performance da “dança dos praiás”, com suas máscaras e enunciação de toantes na língua indígena nos “terreiros” montados em São Paulo, se apresenta como um projeto contra-hegemônico a superar as violências simbólicas que invisibilizam os Pankararu enquanto comunidade etnicamente diferenciada em São Paulo.

Além das diversas contribuições de *O Regime Imagético Pankararu*, que remetem à importância dos temas apresentados para a antropologia histórica, para a antropologia visual e para a antropologia da arte, o livro goza do mérito das etnografias bem-feitas, que evidenciam a articulação entre as especificidades da

experiência de campo e a teorização que, no texto, permitem potencializar a análise. Mais do que isso, o livro abre perspectivas para estudar a inteligibilidade das marcas coloniais e seus efeitos práticos na vida dos povos indígenas, permitindo acompanhar as estratégias que estes povos engendram para o agenciamento próprio de suas imagens e de suas histórias.

*Recebido em 12 de fevereiro de 2019.
Aprovado em 17 de maio de 2019.*

Este e outros livros da Coleção Brasil Plural, da Editora da UFSC e do INCT Brasil Plural, podem ser acessados no endereço:
<https://brasilplural.paginas.ufsc.br/colecao-brasil-plural/>

