

A “DANÇA DA CAÇA”: PERFORMANCE E AUTENTICIDADE

Rodrigo de Azeredo Grünewald

RESUMO

Este artigo aborda uma performance indígena desempenhada em contexto de encontro intercultural. A “dança da caça” dos Pataxó de Barra Velha foi executada em abril de 1998 durante a comemoração do Dia do Índio, quando eu realizava trabalho de campo etnográfico entre essa população indígena que habita porções do litoral do Extremo Sul da Bahia. Este artigo situa esta dança no contexto da produção cultural Pataxó em notável fortalecimento na década de 1990 e explora possibilidades analíticas para sua compreensão a partir da perspectiva da teoria da performance e sob o tema da autenticidade cultural.

Palavras-Chave: Pataxó, Performance, Autenticidade, Tradição.

THE “HUNT DANCE”: PERFORMANCE AND AUTHENTICITY

ABSTRACT

This article approaches an indigenous dance performed in a crosscultural context. The Pataxó “hunt dance” was performed in April 1998 at the Barra Velha village during the celebrations of the Day of the Indian, when I was doing ethnographic fieldwork among this Indigenous population that lives in some areas of the extreme South of the Bahia state coastline. This article places that dance in the context of Pataxó cultural production, that was been strengthened in the 1990’s. The paper explores analytical possibilities for the understanding of that phenomenon from the perspective of the performance theory and under the theme of cultural authenticity.

Keywords: Pataxó, Performance, Authenticity, Tradition.

INTRODUÇÃO

Em 19 de abril de 1998, tive a oportunidade de participar da comemoração Pataxó do Dia do Índio na aldeia de Barra Velha, em Porto Seguro - Bahia. Entre vários aspectos culturais e políticos ali em exibição performática, um deles me chamou especialmente a atenção; nem tanto em função de seus elementos substantivos, mas por conta, mais especificamente, do seu efeito *mágico*. Trata-se de uma performance que foi, na época, chamada de “dança da caça”.

Já escrevi em outro momento (Grünewald, 2009) sobre essa performance indígena em comparação a outros dois casos de performances executadas em contextos de encontros interculturais entre indígenas e visitantes de suas aldeias, enquadradas no âmbito de uma perspectiva teórica sobre autenticidade cultural. No presente artigo, retomo as considerações sobre o tema da autenticidade, porém passo a explorá-la mais especificamente em termos do mote da performance, tentando esmiuçar ainda mais o domínio de uma experiência que unifica semanticamente história, cultura, sentidos individuais e coletivos a partir de uma expressão artística (simbólica) e por meio de uma comunhão intercultural que legitimou, *por encantamento*, a autenticidade de uma dança recém-inventada enquanto *tradição cultural indígena*.

A experiência cultural aqui em evidência encontra respaldo em um tratamento etnográfico que, de forma análoga a efetuada por Bruner (2005), considera a história e enfatiza construtivamente noções de performance, experiência, processo e prática. Teoricamente, além da perspectiva da autenticidade trazida no tex-

to em termos relacionais e experienciais (Grünewald, 2009), as abordagens sobre o tema da nostalgia (Rosaldo, 1989; Graburn, 1995), da serendipidade (Cary, 2004), bem como das recriações históricas (Raposo, 2010) estarão presentes. Como pano de fundo podemos ressaltar outras perspectivas que subjazem no texto, tais como uma noção construtivista de tradição (Linnekin, 1983; Handler e Linnekin, 1984) e a simbologia comparativa de Turner (1982), ambas fundamentais para o entendimento da experiência (efêmera e, portanto, situacional) aqui analisada.

1. OS PATAXÓ: SUAS DANÇAS E AS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA

Os Pataxó são um povo indígena falante do Português, com uma população total de mais de doze mil indivíduos que, expropriados de suas terras durante momentos de expansão da sociedade Brasileira (ou, muito marcadamente, pela situação da criação do Parque Nacional do Monte Pascoal em 1961), passaram por diásporas e tiveram, depois, que reconquistar seus territórios. Ainda hoje esse povo luta por terras na região e já estão de posse de cerca de vinte aldeias espalhadas pelos municípios de Santa Cruz Cabralia, Porto Seguro, Itamaraju e Prado, no litoral do Extremo Sul do estado da Bahia. Os Pataxó vivem da agricultura, pequenas criações domésticas, pesca no mar, em rios e mangues, extração vegetal e alguma caça. Todas as aldeias, em menor ou maior grau, são influenciadas pelo turismo na região. Ou eles estão extraindo sementes e madeira para serem repassadas para a muito expressiva pro-

dução artesanal comercializada para as centenas de milhares de turistas que anualmente visitam a região, ou empregam sua mão-de-obra em várias atividades remuneradas alavancadas pelo turismo.

Barra Velha, com uma população atual de cerca de três mil indivíduos, é tida como a “aldeia-mãe” Pataxó. Trata-se do aldeamento original de índios das etnias Pataxó, Maxacali, Botocudo, Tupiniquim e Camacã em 1861. A reunião desses índios promoveu a composição étnica do atual povo Pataxó. Proibidos de caçar, coletar e ter agricultura devido à criação do citado Parque Nacional, os Pataxó viveram momentos de extrema carência de meios para sua subsistência. Com a criação de um polo turístico na cidade de Porto Seguro no início da década de 1970, os índios foram informados que a venda de artesanato poderia se transformar numa importante alternativa econômica para eles. Além da produção artesanal, outras formas de interação com segmentos socioeconômicos trazidos pelo turismo foram importantes na remodelação da vida desses indígenas. A Terra Indígena Pataxó de Barra Velha se estende de Caraíva a Corumbau no sentido Norte-Sul e do Oceano Atlântico ao Monte Pascoal no sentido Leste-Oeste.

Na lembrança dos Pataxó dessa aldeia, durante todos os anos de luta pelos seus direitos desde o início da demarcação do Parque Nacional nos anos 1940, passando pelo episó-

dio do Fogo de 51, até sua criação em 1961¹, quando o antigo IBDF² queria terminantemente retirar os Pataxó de suas terras, eles só faziam uma “dança indígena”, que era o Auê: sua principal tradição, que afirmava sua identidade quando se reuniam para dançar por horas um “único passo de dança”. Além do Auê (que representava “a reunião dos índios na alegria” – e cujas siglas servem para se afirmar os temas Alegria, União e Espiritualidade), eles conheciam e realizavam festas com outras danças e músicas por eles chamadas, principalmente, de chulas ou samba. Mas o Auê, pelo ancestral desvio diferencial com relação ao mundo dos “brancos”, foi o que melhor lhes serviu como sinal diacrítico da sua indianidade.

E foi assim que, quando fizeram a “primeira representação da cultura” em fins dos anos 1960 “em frente à guarita do IBDF no pé do Monte Pascoal”, o Auê foi a única dança executada. Pouco depois que a administração indígena passou do SPI³ para a FUNAI⁴, os Pataxó, logo no início dos anos 1970, voltaram a “fazer representação da cultura” e dançavam o Auê a pedido de prefeitos, especialmente na cidade de Porto Seguro por ocasião de festejos do Descobrimento do Brasil⁵ no mês de abril em troca de feiras – além de uns trocados recebidos dos convidados que assistiam às representações e que contribuíssem, assim, “para ajudar o índio a comprar alguma coisa”.

1 Todas essas situações históricas podem ser minuciosamente examinadas em Grünewald, 2001.

2 O Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal.

3 Serviço de Proteção aos Índios.

4 Fundação Nacional do Índio.

5 Dançaram também, nesse período de abril, em escolas por ocasião do Dia do Índio.

1.1 A TRADIÇÃO IMEMORIAL DO AUÊ E A RENOVAÇÃO DE SEUS ELEMENTOS TRADICIONAIS PERFORMÁTICOS

Em Barra Velha, como apontamos, uma única dança⁶ é considerada “coisa dos antigos”, algo que “sempre existiu” e que “nem os avós dos velhos sabiam dizer quando começou”. Trata-se do Auê. Parece que essa tradição antigamente era composta por um único movimento de canto-dança, o qual se repetia performaticamente inúmeras e monótonas vezes durante todo o tempo (que fosse dedicado à dança) de duração dos cerimoniais, que poderiam ser intra ou interétnicos. No primeiro caso, seriam as celebrações de casamentos e outros rituais realizados entre os próprios membros de linhagens etc. Já as cerimônias interétnicas são, por exemplo, as referentes à lenda do encontro dos índios antigos do mato com uma índia de Barra Velha numa localidade da Terra Indígena chamada de Céu. Acreditam os Pataxós atuais que os cerimoniais que se realizavam nas trocas comerciais interétnicas deveriam ser acompanhados de danças, cantos, uso do cauim. A essa festa dançante, referem-se como Auê.

Mas “fazer um Auê” é uma expressão que hoje nos remete a contextos diversos de festas dançantes, englobando um conjunto bem variado de coreografias, cada qual com um sentido determinado. Além dessa tradição tida co-

mo imemorial e a mais importante tradição cerimonial do povo Pataxó, existem outras tradições de cantos-danças com histórico de desempenho performático mais recente. O Toré⁷ foi uma dança que eles aprenderam com alguns Pataxó Hã-hã-hãe e em encontros com indígenas nordestinos (principalmente os Kiriri) vinculados à APOINME⁸. Em determinado momento do processo de revitalização étnica Pataxó na territorialização da Terra Indígena de Coroa Vermelha na segunda metade dos anos 1990, o complexo ritualístico do Toré foi testado para fortalecer a luta política e de afirmação cultural dos Pataxó dessa Terra Indígena, embora isso não tenha vingado devido ao fato de que os Pataxó, em geral, não identificarem o Toré como uma tradição Pataxó, mas apenas enquanto uma tradição indígena⁹.

Voltando à Barra Velha, notemos que do seu amplo conjunto atual de cantos e danças (e outros elementos cerimoniais), destacam-se importantes momentos para sua realização, como as comemorações de Reis que seguem, com larga festa, do dia 6 de janeiro ao Dia de São Sebastião (20/1). Há então o Boi de Reis e todo um conjunto de cerimoniais dentro das igrejas da Terra Indígena (com ladainhas, orações etc) – e as músicas-danças que se seguirão nos festejos principais contam com instrumentos musicais tais como cavaquinho, violão, zabumba,

6 Toda dança tem obviamente sua contrapartida cantada, pois se dança seguindo um acompanhamento sonoro (ou vice-versa). Através das danças e dos cantos as pessoas se afirmam como membros de uma comunidade. A dança é uma linguagem corporal que simboliza inúmeros fenômenos sociais e, como forma expressiva, celebra uma infinidade de sentimentos, emoções, desejos e interesses de uma sociedade (Fiamoncini e Galli, 2006). A dança, além disso, está vinculada às capacidades criativas dos indivíduos, que exploram o uso de seus corpos como instrumentos para expressar elementos da vida.

7 Famosa tradição cerimonial difundida por todo nordeste indígena (ver Grünewald, 2005).

8 Articulação dos Povos e Organizações indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo.

9 Note-se que o Toré é respeitado e tem algumas de suas cantigas executadas pelos Pataxó mais como sinal de indianidade do que de etnicidade. Os Pataxó (do Leste) não são e nem se identificam como Índios do Nordeste, pois seus trâmites culturais sempre foram mais próximos a outros indígenas do Leste, tais como os Maxacali.

triângulo, reco-reco e ainda seguem em variados estilos tais como Beira-Mar, Coco (“dança do Massapê”) etc.

A festa de São Brás foi inaugurada pela família Brás e é mais recente e vem contando com a visitação de muita gente não-indígena (trabalhadores de fazendas, por exemplo) que vão lá dançar forró e tomar cachaça. As “chulas” em Barra Velha já se remetem, segundo alguns, às danças-cantos (e outras performances corporais) desempenhadas em rituais coordenados por algumas médiuns da aldeia, que receberam, através da incorporação de entidades espirituais, a tarefa de levar adiante tais ritos. Essas chulas, por fim, são mais recentes e se alguns reservam esse nome apenas para as performances de inspiração divina e livre de influência direta externa, a maioria dos indígenas (os mais idosos) os usa mesmo de maneira alternativa ao samba e em referência (como no caso dos outros elementos festivos apontados acima) a algo que surgiu na aldeia em decorrência do contato com pessoas não-indígenas, em especial com representantes de igrejas ou “negros baianos” vinculados ou não a terreiros religiosos.

Além da chula, os Pataxó cantavam e dançavam, pelo menos desde o início da primeira metade do século XX, o samba, a valsa, o xote, a cambota, o batuque, cantigas de louvor, marcha, massaca, dança do Piau etc. Entretanto, os Pataxó não usavam, quando realizei minha pesquisa para o doutoramento em fins dos anos 1990 (Grünwald, 2001), o termo tradição para se referir ao samba ou à chula - embora essas tradições fossem também muito antigas ao ponto de nem lembrarem como come-

çaram a ser desempenhadas entre eles. O caso de eles não acionarem em sua etnicidade esses elementos característicos dos Pataxó enquanto tradição (ou de não transformarem essas tradições em sinais diacríticos) se deve simplesmente ao fato de elas estarem também presentes entre segmentos populacionais de brasileiros não indígenas. Da mesma forma acontecia com a “brincadeira dos caboclos”, que, embora seja pensada como algo desenvolvido por eles nos contatos espirituais com os seres da mata (ou “espíritos da natureza”), reconhecem que essa espiritualidade é algo que passou a ser compartilhada com não-indígenas com quem trocaram ao longo dos tempos conhecimentos cerimoniais, esotéricos.

Mas é o Auê, portanto, que os índios consideram, de fato, como *sua* tradição: dança considerada imemorial, que sempre foi feita pelos índios (o que não quer dizer que não ocorreram mudanças no Auê). Em Barra Velha, durante os anos 1990, Arauê Pataxó era tido como o “representante da cultura indígena”, ou seja, o “representante da dança, que fala, apresenta e comanda a dança”. Em fevereiro de 1995, Arauê me informava que a dança devia ser realizada nos dias 6 de janeiro (“Santo Reis”) e 19 de abril (Dia do Índio) - datas em que as mesmas serviriam para “representar a cultura indígena”. Contudo, tais danças podiam raramente ser realizadas em festas outras como comemorações de aniversários, casamentos etc. Nessa época, estavam com seis modalidades de danças (1^a- Auê; 2^a- Hanauê; 3^a- Hanaum [“fila com dança rodada”]; 4^a- Aruanda [“fila”]; 5^a- Toré¹⁰ [“fila par com par”]; 6^a- Agi-

10 Perceba-se que é diferente do de Manoel Santana como diferente também dos outros Pataxó (de Coroa Vermelha e os Hãhãhã) e dos índios do Nordeste em geral.

nô [“roda no chão”]), mas o objetivo era alcançar oito. Se no passado havia apenas um único movimento da dança e em fevereiro de 1995 se anunciava seis, querendo se alcançar oito, está então nítido aí um movimento de produção cultural, onde as tradições são incrementadas com acréscimos de elementos variados. Inclusive, nas aulas de cultura de escolas indígenas Pataxó, além dos ensinamentos sobre história, cultura, língua etc, havia também o trabalho coreográfico do Arauê, que ensinava, através de ensaios, as danças e seus respectivos cantos aos índios da aldeia (não só aos alunos das escolas). Em dezembro de 1997, Arauê dançava o Auê todos os dias e afirmava que estava “ensinando tradição na escola”. Mas vale observar a evolução dessa tradição.

Primeiro, as danças e músicas (que não são da tradição indígena do Auê) entoadas desde o tempo em que a aldeia se chamava Bom Jardim (primeira metade do século XX) ainda são lembradas e largamente cantadas até os dias atuais e inclusive mantidas em algumas de suas representações culturais. O fato, contudo, é que aumentou o número de danças e a sofisticação das festas.

No Dia do Índio de 1998 as danças realizadas foram as seguintes, como lembrou Itajá Pataxó¹¹ no dia seguinte: primeiro entraram com o louvor (“significa a alegria da comunidade cantando todo mundo junto”, isto é, “chamando qualquer tipo de pessoas que venham cantar e dançar junto”). Depois outro louvor (também chamando todos para “rameiar”, ou “festejar juntos”). Depois a do “índio guerreiro”

(música “ecológica mesmo” e que tem por finalidade os levar a uma reflexão sobre o que já destruíram da natureza). Em seguida, a “alegria da festa”.

Antes de continuar listando as músicas que foram exibidas nessa festa, vale, com base nessas primeiras, adiantar uma explicação, fornecida pelo Itajá, sobre o sentido do Auê. Segundo ele, nessa tradição eles têm união (todos reunidos), alegria (pela união) e espiritualidade (sensação resultante dessa “união na alegria”). Nesse sentido o Auê não é uma simples música ou dança, mas todo o conjunto da festa (“isso tudo é um Auê para gente”) é um Auê e todas as “músicas trazidas”, por exemplo, de louvor, samba, toré, fazem parte do Auê, que não seria então um tipo de música, mas “o conjunto de tudo que se faz na festa”. Assim, antigamente o Auê era “um passo de dança só” e continuaria “hoje sendo o mesmo Auê” porque não interessa quantos passos de dança se tem; o que interessa é o conjunto. Mesmo se elementos são criados, gerados, “sempre é o Auê, porque o Auê é o conjunto da alegria, da união e do espiritual”.

Mas, dentro da festa há também a dança chamada Auê¹², que foi a música que os Pataxó de Barra Velha sempre cantaram “a noite inteirinha dançando esse ritmo, só existia essa música, cantada, no idioma”. Ou seja, era o único movimento de dança e canto que faziam em suas festas “de antigamente” (até os quatro primeiros decênios do século XX, ao que parece). Por isso, por ser “a primeira” e a que “sempre existiu”, é uma “música de muito respeito”

11 Mais conhecido como Ção – apelido de José da Conceição.

12 A letra da música é assim: “meu cuminga, cúica; inhã cumã, cúica; moi iné, auê; auê ê ê, auê”.

e, além de dar nome ao conjunto da festa, é o carro-chefe dessa *reunião espiritual na alegria*. Nas palavras do Itajá:

É a única, foi a primeira música que os pataxós cantaram, a primeira música, aí quando começaram a conhecer já o que é a dança, isso foi a música, e eles dançava, só era uma dança também, esse o Auê, que depois a gente, acho que em 40 mais ou menos, ou um ano antes de 40, eles já começaram a cantar outras músicas que foi o Aruana.

Aruana “é tipo o Auê, ela se dançava Aruana-Aruanê¹³”. Seria então uma segunda música que teria surgido na década de 1940. Depois dessa, “aí começou a vir, aí depois o pessoal começou a tirar música... aí depois veio o Mirapé, música composta pelo Salvino”, até chegar ao movimento de produção coreográfica e musical dos anos 1990.

Voltando à representação do Dia do Índio, depois das falas do Presidente da FUNAI e outras autoridades brasileiras e indígenas, os Pataxó dançaram o Hanauê, que “anuncia o canto”, trazendo a ideia “que estamos unidos com a natureza” porque recebem a “força da natureza que traz cura”. Depois foi a vez da “pajelança, que é cantada”. Pajelança, segundo ele, traz “a união dos pajés com o perfume do charuto deles, as folhas de ervas, mostrando como ele faz o seu trabalho, que é a música”. Por isso, no meio do círculo da dança coloca-se um tronco em forma de charuto, onde em brasas foi colocada uma panela com almes-

ca, capim aruanda e raiz de fedegoso. Foi cantada a música Tupavéi, própria da “pajelança”.

Teve também, em outro momento da festa, a realização de uma dança com maracá e arco e flecha, que foi quando Arauê “passou o poder” para algumas mulheres. Houve também a execução da música Caboclo de Pena, “que é onde as pessoas se divide o sentimento, que é a hora que se encabocla¹⁴”. De fato duas mulheres começaram a “encaboclar”, o que só não ocorreu totalmente porque Arauê, com o arco na mão, as trouxe de volta rodando no sentido contrário de onde haviam partido. Esse chamado para “encaboclar” é feito intencionalmente.

Outro momento da festa foi uma homenagem ao Galdino — índio Pataxó Hã-hã-hãe morto queimado por jovens de classe média em Brasília enquanto dormia num ponto de ônibus — pelo Toré Iababelô “que é o símbolo que traz o Toré lá de Caramuru, onde era a aldeia dele, Toré Iababelô”. A música Treze Mil Anos de História foi cantada em seguida e trata-se de uma composição feita conjuntamente pelo Itajá, o irmão, uma índia Hã-hã-hãe e outra Tuxá a partir de uma conversa num Encontro de Educação em Caramuru e que punha em reflexão educação e história indígenas. Ambas músicas foram cantadas em frente ao palanque onde estavam o Presidente da FUNAI, o ministro responsável pela Comissão Bilateral do Descobrimento e outras autoridades.

Houve também a dança desempenhada em volta de um boi previamente assado e do qual uma grande parte foi colocada em cima

13 Uma música Aruana-Aruanê foi representada na festa do Dia do Índio como composta na escola e que as crianças cantam passando o significado de “vamos estudar com alegria

14 Receber (ser possuído por) um caboclo, ou seja, o espírito de um índio que já morreu, ou simplesmente, um espírito da natureza.

de uma folha no chão. Os índios dançaram em volta da carne com suas lanças e arcos homenageando, “como o índio de primeiro, uma família ou grupo de índios fazia, por exemplo, ele trazia a caça, aí ele colocava a caça, jogava no terreiro, aí os outros índios que tava em casa ia cantar de alegria porque o índio tinha trazido uma caça pra todo mundo pra pegar o mangute¹⁵”. Disse Itajá que essa tradição não é recente, que “isso já vem trazendo desde a época mesmo dos índios”, quando “nós recebiam os Maxacali no Céu”. Parece-me, na verdade, que há uma *memória social* que aponta para essa festa em torno de alimentos nos antigos encontros no Céu, os quais foram atualizados na prática a partir desse “resgate da cultura” em Barra Velha. Mas voltaremos a essa dança logo adiante porque, enfim, ela é o ponto central deste artigo.

Havia na festa também um círculo com várias pequenas cabanas cada qual com seu significado. Nas duas maiores, mulheres distribuíram caranguejo, beiju e cauim. A carne do boi também foi distribuída depois da dança.

Se esses são elementos de um Auê que assisti nessa festa indígena, cabe agora, por fim, examinar como o seu representante sintetiza a presença dos cantos e danças tradicionais nessa comemoração do Dia do Índio. Segundo Arauê, os antigos dançavam mais as “marchas” que aprenderam com os “brancos”. Existe o “samba” característico das “festas de santos” e tem também o “Toré” que aprenderam mais recentemente. A única dança tradicional deles e que sempre fizeram é o Auê. Esta dança se configurava como um movimento único e constante, mas atualmente existem vários movimentos, que passaram a ser criados por ele (Arauê) que

foi compondo (ritmo, dança e música) conforme sua inspiração. Essas composições tiveram como impulso uma necessidade por ele percebida de construir uma cultura íntima do grupo para sua unidade diferencial. O conteúdo dessas músicas reporta principalmente a elementos da natureza.

A partir dessa sumária caracterização dos elementos tradicionais do repertório coreográfico e musical Pataxó de Barra Velha, exploremos agora especificamente a performance do que veio a ser, na época, chamada de “dança da caça”.

1.2 BARRA VELHA E A DANÇA DA CAÇA

O turismo se insinua na região do litoral do extremo sul da Bahia no início dos anos 1970, quando os indígenas de Barra Velha tiveram seus primeiros contatos com mochileiros que muito esporadicamente alcançavam seu território - bem como foi a década quando alguns de seus habitantes migraram para Coroa Vermelha a fim de se instalarem junto ao recém-inaugurado Marco do Descobrimento do Brasil. Nessa década, os Pataxó de Barra Velha foram ensinados por um funcionário da FUNAI a fazer colares e outras peças artesanais para vender a turistas. Foi quando vários deles começaram a se descolar a Porto Seguro para deixar suas peças em consignação em lojas de *souvenirs*.

O turismo foi crescendo e, nos anos 1980, os indígenas de Barra Velha já estavam bastante acostumados aos turistas, os quais passaram a visitar recorrentemente a aldeia a partir dos anos 1990, quando a produção de no-

15 Comida.

vos elementos culturais Pataxó tem um grande impulso com o aprendizado e a invenção de muitas novas formas de artesanato e com diversos materiais. Como vimos, é nessa década que as danças e cantos vão também ganhando uma produção mais intensa de modo a, rapidamente, ser gerada uma maior diversidade de elementos dentro da tradição do Auê.

A partir do início dos anos 1990, mocheleiros e outros turistas alternativos¹⁶ se hospedavam na vila de pescadores de Caraíva, de onde atingiam Barra Velha. Durante toda a década de 1990, os Pataxó não precisaram mais ir a Porto Seguro vender seu artesanato, pois esses viajantes as compravam diretamente na aldeia ou eles as levavam para venda em Caraíva.

Os antigos moradores de Caraíva, assim como os que se mudaram para lá para viver do novo *point* que se estruturava, entre donos de pousadas e restaurantes, todos percebiam o movimento de acréscimo cultural entre os Pataxó e consideravam sua cultura como inautêntica, pois misturada e de criação recente, não representando uma antiga cultura ancestral indígena¹⁷.

Com relação a essas tradições dos Pataxós, sabemos que em 1995 havia menos de seis danças desempenhadas em Barra Velha, mas esta aldeia já podia contar com mais de doze em 1998 e o trabalho de “juntar as pedrinhas espalhadas da tradição”, isto é, o “resgate da cultura” seguia também acompanhando o movimento de invenção de uma língua, de nomes indígenas, pintura corporal e adornos rituais, que visava à reconstituição de um patrimônio cultural próprio. Obviamente, pelo fato de esses ele-

mentos de cultura estarem em processo de gestação nesses anos, os vizinhos não os consideravam autênticos na medida em que fugiam à perspectiva do senso comum de um patrimônio imutável e que deveria ter sido transmitido, como supostamente deveriam ser as tradições genuínas, pelas gerações desde tempos antigos.

Mas vejam que, durante tal movimento de produção cultural, foi criada uma dança na qual os índios homens dançaram em volta de um pedaço assado de animal morto (na ocasião um bovino que foi cedido por um fazendeiro para ser abatido e assado na brasa para a comemoração do Dia do Índio aos 19 de Abril de 1998), “representando”, segundo os nativos, a época de quando eles caçavam nas matas e repartiam a caça numa festa na aldeia. Esta dança foi criada para aquela festa do Dia do Índio e a maioria dos índios presentes na festa a viram pela primeira vez porque esta não existia antes. Mesmo os índios que dançaram não a conheciam e ensaiaram seus passos na véspera somente. Os visitantes da festa, quer fossem autoridades da FUNAI local e de Brasília, quer *video makers* de canais de televisão, missionários, amigos e parentes dos índios de outras aldeias e de cidades vizinhas como principalmente viajantes e turistas que estavam hospedados em Caraíva para a Semana Santa, puderam contar com esse passeio que foi ainda acompanhado de muitos moradores comerciantes e empresários do ramo de pousadas da vila. Todas as pessoas que eu entrevistei, de todos os segmentos sociais apontados acima, unanimemente afirmaram que aquela era uma “autêntica dan-

16 Alternativos aos lugares atingidos pelo turismo em larga escala.

17 Todos os elementos e processos culturais apresentados aqui podem ser mais fartamente encontrados em Grünewald, 2001.

ça indígena”. Até os que falavam que os Pataxó não tinham mais tradições, afirmaram que haviam se “enganado” e que os índios deviam ser incentivados a não mais buscar empregos nas vilas ou fazendas e ter condições de ficar nas aldeias, onde poderiam resguardar um tal acervo.

FIGURA 1 – DANÇA DA CAÇA



Foto: Rodrigo Grünewald. 19/04/1998

Antes de avançarmos para nossas considerações finais, vale ainda mais algumas palavras contextualizadoras sobre os dois possíveis significados salientes quanto à execução da performance em questão e a reação da audiência. Primeiro, cabe nos perguntar o que exatamente foi exibido, ou seja, sobre o que a performance falava. Segundo, se os Pataxó tinham sua cultura-para-turistas considerada inautêntica pela vizinhança de Caraíva (e muitos outros que os visitavam e conheciam), como uma dança que foi criada para a festa, ensaiada por pessoas que não a conheciam (até porque não existia) e executada para surpresa de todos (os próprios ín-

dios e não-índios), promoveu uma aura de autenticidade generalizada sobre tudo e todos?

1.3 A DANÇA DA CAÇA: SIGNIFICADO E AUTENTICIDADE DA PERFORMANCE

Já vimos como se expressou o Itajá sobre o significado da performance em questão. E vemos que, em sua fala, Itajá estabelece uma dupla interpretação: primeiro a performance evocaria a reunião de uma família indígena após a chegada de uma caçada, quando dançariam de alegria em volta da caça abatida e que seria distribuída; segundo, ele sugere que isso seria uma tradição da época dos índios antigos, quando os de Barra Velha recebiam “os Maxacali no Céu”. Em Barra Velha, todos conhecem a “história do Céu”, que é uma importante alegoria sobre a relação dos índios ali aldeados com outros que os visitavam periodicamente para trocas de alimentos e de outras coisas – além da comunicação em geral. Contudo, as narrativas sobre essa lenda são variadas, cada grupo familiar de Barra Velha a recontando à sua maneira.

Notemos que, nessa aldeia, seus habitantes confirmam que eles são índios de diversos “tipos misturados”. Segundo um avô do líder Adalton, eles em Barra Velha seriam índios misturados e os antigos Pataxó moravam “nas matas lá para cima de Corumbau” e costumavam descer para pescar no mangue; que nunca foram pescadores do mar, mas que “trocavam coisas com os amigos Tapuios” e costumavam se encontrar numa estrada que passa pelo Céu e que era o caminho utilizado pelos índios que moravam nas matas para descer em direção à beira do mar, onde trocavam produtos da mata por produtos da praia e do mangue. Es-

se local era tido como ponto de encontro dos índios, que, embora pensados como diferentes, eram considerados todos parentes¹⁸.

A “história do Céu” (e o lugar tem o nome de Céu por causa dessa história) parece ser muito importante para os Pataxó uma vez que celebra - muito mais do que qualquer achado arqueológico - um modo de vida pretérito dos habitantes de Barra Velha. Segundo Arauê, o Céu era o lugar do encontro dos índios que andavam no mato. Sua “bisavó” era a “única índia de Barra Velha” que participava de tal encontro periódico. Ela precisava ir “se esfregar na mata” para tirar o “cheiro de branco” do corpo, “porque os índios daqui já não tinham o cheiro de índio do mato e os índios que se encontravam lá poderiam estranhar”. Essa mulher conseguia se comunicar na língua deles e “passou algumas palavras para os daqui”. Parece que esses índios se reuniam lá para trocas comerciais, trocas de informação e tal encontro era sempre ritualizado.

Segundo Penina, essa mulher se chamava Maria Correia, e “era mulher do Vicente velho, pai de Vicente e Epifane Ferreira”:

Maria Correia é que ia encontrar os índios no Céu, ela passava folha nela e não preparava coisa de branco, ficava três dias amoitada na mata para encontrar com índios. Fazia beiju, cauim e levava peixe. Eles traziam muita caça: anta e porco do mato. Traziam isso para ramiar: a dança e canto que esses índios traziam ninguém sabe como é, eles faziam um círculo de pedra, botava o porco do mato no meio e dançavam ao redor. Eles festejavam o Auê deles e voltavam para aldeia.

Maria Correia morreu velha e Caetano foi ser o representante no Céu e “foi fazer o mesmo trabalho de receber os índios que vinham de outros lugares, que Barra Velha foi toda vida encontro desses índios. Só que foi morto pelos índios porque estava já num jeito diferente”¹⁹.

Se Adalton diz “que no Céu era o lugar do encontro dos índios daqui mesmo”, Luis Ferreira²⁰ diz que índios que se encontravam no Céu “não eram índios daqui não”. Nana diz que eram índios Pataxó (e também ciganos) que andavam lá por Monte Pascoal que marcavam de se encontrar no lugar do cacique²¹ Caetano no Céu. Levavam “uma feira”, tomavam muito Aluá²² (já era feito para esse encontro) e iam

18 Esse costume de os parentes irem a Barra Velha fazer troca, segundo Manoel França da Conceição que ouvia a declaração de Adalton, seria “esse mesmo costume que tá tendo hoje porque tem um bocado que mora aí pra dentro dessas matas, para cima do rio Caraíva e até para perto do Monte Pascoal, que é tudo parente ... e quando a gente pensa que não, chega eles aí com uma farinha, essas coisas e faz troca pra levar de novo, por peixe né, e aí eu acho que ele tá no mesmo costume”. Ambos informantes enfatizam que os Pataxó sempre andaram muito fazendo essas trocas, “que maior parte dos parentes outros mora na roça, então traga coisa da roça e troca com os daqui, e é boa convivência” — e “os daqui também sai e troca lá e já traz também, é uma convivência unida né?”. É assim que o velho Boré afirmava que Pataxó não brigava nem se encontrava com (ou conhecia) nenhum índio de outra qualidade porque era tudo Pataxó, que “é o índio do Extremo Sul da Bahia”. A partir desta hipótese paralela, todo o comércio que circulava entre praia e mato faria parte de uma distribuição das mercadorias Pataxó.

19 Parece que encontrou com esses índios bêbado de cachaça.

20 Também conhecido como Luis Capitão.

21 Na verdade, “nessa época não tratava como cacique, era *guerreiro de bandeira* (que andava na frente da trilha [trioacá]), cacique veio pela FUNAI, Luis Capitão é coisa depois dos brancos, comparando com os guardas brancos” (IBDF).

22 Diz-se também que Maria Correia (ou Caetano, em outra versão) teria sido morta(o) por esses índios uma vez que eles chegaram e o Cauim não estava pronto

para o mangue pegar ouriço, caranguejo etc para levar para eles. José Baraiá diz que a história do Céu é dos Tapuios Velhos que vinham do mato encontrar com os que moravam no litoral. Itajá, por fim, disse que “nós recebiam os Maxacali” no Céu.

Seja lá como for, o cerne deste artigo está em que, durante o referido movimento de produção cultural Pataxó, foi criada, para a comemoração do Dia do Índio de 1998, uma dança (nunca antes executada) na qual os índios homens dançaram em volta de um pedaço de boi assado e que esta dança, surpreendentemente, promoveu na audiência (e entre os próprios performers indígenas) um encantamento que gerou uma aura de autenticidade que recobriu inteiramente tanto aos indígenas quanto à plateia. Entendemos que tal fenômeno decorre das experiências nostálgicas que tal performance deu existência.

Segundo Graburn (1995), nostalgia significa a “angústia ocasionada pelo *deslocamento temporal*, a perda de algo passado, presumivelmente outrora familiar, ou algo que é um símbolo ou um marcador afetivo do passado” (Graburn 1995: 166). Para os Pataxó, seja se a dança da caça significou exatamente a distribuição de alimentos entre familiares ou se o encontro dos índios no Céu, o que, em termos expressivos, ela trouxe de fato foi essa *re-ligação* afetiva com um passado coletivo imaginado e que marca suas origens indígenas. Isso tem o impacto sagrado que os rituais religiosos promovem de *religar(e)* as pessoas a um tempo (quase) mítico. A performance da dança da caça os religou a uma autenticidade autóctone, a uma pureza indígena original.

Devemos, por outro lado, lembrar aqui-lo que Rosaldo (1989) chamou de “nostalgia

imperialista”, isto é, segundo Graburn, um “tipo de pesar que as pessoas do Ocidente tem forjado sobre outros modos de vida através da colonização, ou sobre a natureza através da exploração industrial” (Graburn 1995: 166). Essa nostalgia é a fonte para experiências “mais autênticas” de pessoas que tentam se conectar com pequenas comunidades, com sua cultura e até com a natureza intocada, que, quando emerge como autêntica, passa a ser sacralizada. Essa nostalgia talvez seja a que tenha se abatido sobre os expectadores visitantes da festa do Dia do Índio, que identificavam os Pataxó como não mais índios (porque misturados) e, conseqüentemente, não mais autênticos e que, através da performance em questão, foram acometidos dessa força expressiva que produziu a *re-indianização* dos Pataxó que passaram, pelo menos enquanto o efeito mágico da performance durou, a receber a benção da autenticidade.

De fato, ao contrário de outros contextos onde a questão da autenticidade das representações indígenas não se faz presente, aqui autenticidade é um elemento de suma importância no discurso dos visitantes. Apesar de considerados “aculturados” ou “civilizados”, nesse encontro intercultural uma imagem do que é um índio foi satisfeita, a alteridade foi consolidada numa confraternização intercultural que surtiu um momento de serendipidade, onde, segundo Cary (2004) uma experiência temporária e espontânea ocorreu levando a “uma descoberta inesperada de algo valioso que é percebido como verdadeiro naquele momento” (Cary, 2004:66). Vejamos que esse momento de serendipidade com a apresentação da dança da caça em Barra Velha não configura completamente uma alteridade indígena tal como existente no período pré-colonial (ou pelo menos

pré-aculturação), o qual é representado com a performance, mas trata-se de um contexto moderno no qual se registrava invariavelmente representações, por parte dos visitantes da aldeia, de uma inautenticidade indígena e que, com essa experiência mágica de encantamento, a dança foi experienciada como autêntica²³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RECRIAÇÕES HISTÓRICAS, PEDAGOGIA E ANTI-ESTRUTURA

Ao avançar nessas derradeiras reflexões sobre a performance aqui em pauta, não percorrerei a fórmula acadêmica de retomar considerações já alinhavadas no texto e fixa-las contundentemente, mas pretendo prosseguir em linhas interpretativas com novas perspectivas para evocar algumas abordagens que poderiam ser aprofundadas no futuro. Ao fazer isso, vou iniciar com observações gerais sobre performance a partir do tema das recriações históricas e, em seguida, avançarei considerações sobre o caráter pedagógico da performance e sua relação com a tradição.

Primeiramente, portanto, seguindo Raposo (2010), alerto que a *recriação histórica* surge “articulada com um tipo de ansiedade comemorativa dos Estados-nação modernos” (Raposo, 2010:28). Penso que o Dia do Índio é um momento comemorativo também propício a reconstruções históricas (quer, no caso, a dança em foco seja uma recriação de uma atividade indígena antiga, quando famílias Pataxó dançavam ao redor da caça; quer represente o encontro dos índios no Céu – tanto faz para nos-

sos propósitos). A arte, segundo o mesmo autor, é uma modalidade criativa que pode permitir a exposição da realidade no limite do possível, do representável possibilitando uma ilusão construtiva da história retratada. Contudo, ao abandonar uma separação absoluta entre real e ilusão (ou ficção), entre vida e representação, Austin, segundo Raposo, nos faz perceber que os atos performativos não são meras ilusões da realidade, mas podem, na práxis, ser conformativos dessa realidade a partir de algo encenado. A memória, inclusive, se constitui de forma similar ao dessas recriações – e não percamos de vista que a recriação histórica é uma experiência da memória e que ambas (recriações e memória) são performativas²⁴.

Já na esfera dos sentidos dos indivíduos (e até da coletividade), podemos sugerir que as interpretações sobre o passado recriado são provisórias e o que interessa é que esse passado seja experimentado (domínio da experiência) pela plateia e pelos atores – embora muitas vezes a intenção dessas performances seja fixar um determinado passado. E, de fato, a recriação histórica nesse caso que aqui tratamos tem seu principal valor não na autopromoção da identidade face aos outros - não é um fenômeno de etnicidade com vistas apenas a apresentar aos outros um sinal diacrítico que sirva como marcador étnico, mas parece uma metodologia didática que visa transmitir aos mesmos certos conhecimentos sobre eles próprios.

Isso nos leva ao segundo ponto que queremos tratar nesse arremate de texto: o amplo tema da interface entre educação e performance, ou uma *pedagogia da performance*. Ao ta-

23 Para um maior aprofundamento conceitual que sustenta essa argumentação, ver Grünewald, 2009.

24 Raposo (2010) evoca Laurejane Smith para sugerir que “reminiscência é uma performance da lembrança”.

tear essa ideia, busco salientar a importância dos corpos e da experiência sensível de um modo geral no aprendizado das tradições, o que, parece-me, deve ser valorizado tanto quanto a educação escolar. Vejamos que, em função da escolarização entre as populações tradicionais, com a educação elaborada em salas de aula, a tradição aparece como projeto que muitas vezes deixa de ser vivido ou apreendido subjetivamente, mas se torna um objeto consciente de estudos, de projetos - de maneira muito semelhante como a tradição também foi desenvolvida como projeto para mercantilização no turismo, na política etc.

Sugiro, com isso, que se o turismo levou os índios a aprenderem tradições, tais tradições nunca foram vividas. Quero salientar que tradição nas sociedades tradicionais (e mesmo na nossa) é coisa que se aprende observando, participando, se apreende com o corpo, com todos os sentidos. Além do turismo, a escola tem tido um papel importante ao criar projetos de resgate cultural onde as tradições são recriadas e passam a ser performatizadas, mas isso vem conscientemente via projetos: agora se lê sobre as tradições e sobre a história que passam a ser canonizadas nos livros didáticos, nos escritos indígenas sobre seu passado. Nunca ninguém dançou aquela dança da caça, não há acúmulo de experiência sensorial nem de memória coletiva sobre aquela dança - e dançaram uma única vez e foi um sucesso absoluto. Nunca mais repetiram, conforme informam seus inventores e performers. Esses novos elementos de cultura que venho chamando de tradições Pataxó foram assim chamados por eles porque aprenderam assim a se referir a eles com os "brancos". Com tais elementos, o objetivo é expressar algo. Penso que a dança da caça, como ou-

tras inúmeras representações culturais Pataxó, podem, para além do tema da invenção da tradição, muito frutiferamente ser estudadas pelo viés da performance.

Por fim, se através dessas novas canalizações simbólicas, os Pataxó resgatam cultura ou recriam elementos históricos sob a retórica axiomática da tradição, tais elementos são sempre novas combinações culturais sem precedentes em termos de uma prática vivida no passado. Nesse processo, pensando em Turner (1982), muitos fenômenos *liminóides* pretendem resgatar o *liminar*, que efemeramente, cede novamente lugar ao cotidiano, de onde novos projetos surgirão para tentar fazer mais uma vez o *liminóide* buscar a alma da autêntica *liminaridade* própria dos povos tradicionais.

Trabalho recebido em 15/10/2013

Aprovado para publicação em 20/04/2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNER, Edward. "Introduction: travel stories told and retold". In: E. Bruner. *Culture on Tour: ethnographies of travel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

CARY, Stephanie H. "The Tourist Moment". *Annals of Tourism Research*, 2004.

FIAMONCINI, Rafaela L. & GALLI, Silvia Regina L. "Dança: movimento e identidade". In: Efedportes.com (<http://www.efdeportes.com/efd103/moviment.htm>), 103. 2006.

GRABURN, Nelson. "Tourism, Modernity and Nostalgia". In: A. Ahmed and C. Shore (eds.),

The Future of Anthropology: its relevance to the contemporary world. London: Athlone Press, 1995

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. *Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. “As Múltiplas Incertezas do Toré”. In: *Toré: regime encantando do índio do Nordeste.* Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. “The Contingency of Authenticity: intercultural experiences in indigenous villages of Eastern and Northeastern Brazil”. *Vibrant*, v. 6 n. 2, 2009.

HANDLER, Richard. & LINNEKIN, Jocelyn. “Tradition, Genuine or Spurious”. *Journal of American Folklore*, 97(385), 1984.

LINNEKIN, Jocelyn. “Defining Tradition: variations on the Hawaiian identity”. *American Ethnologist*, 10(2), 1983.

RAPOSO, Paulo. “Diálogos Antropológicos: da teatralidade à performance”. In: Ferreira, Francisco. C. B. y Müller, Regina. P. (Orgs.). *Performance: arte e antropologia.* São Paulo: Hucitec, 2010

ROSALDO, Renato. *Culture and Truth: The remaking of social analysis.* Boston: Beacon Press, 1989.

TURNER, V. “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, Ritual: an essay in comparative symbolology”. In: *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play.* New York: PAJ, 1982.