

HISTÓRIA, ARTE E ATITUDE EDUCATIVA: TENSÕES ÉTNICAS E POLÍTICAS

MANUEL COELHO ALBUQUERQUE*

Resumo: Este artigo analisa as tensões geradas entre as novas ações e representações construídas sobre os índios nas décadas de 1970 e 80 e algumas imagens e concepções tradicionais a respeito desses povos. Destaca-se o papel educativo das artes na formação e na sensibilização da sociedade brasileira para as questões da etnicidade, direitos e cidadania dos povos indígenas. As artes (música, cinema, teatro...) se alimentavam das aspirações de movimentos sociais e ao mesmo tempo colaboravam para a fixação de concepções que se confrontavam com certas imagens estabelecidas, ou reforçavam outras, como às da pretensa inevitabilidade do “desaparecimento indígena”. Neste sentido, os novos significados de canções e obras literárias, por meio de releituras deste universo de transições, configuram-se em ações e discursos que se opõem e dialogam com algumas concepções tradicionais.

Palavras-chave: História e Educação; Arte; Etnicidade.

Abstract: *History, art and educational attitude: ethnic and political tensions. The aim of this study is to examine the tensions between the new actions and representations built on the indians during the decades of 1970s and 1980s and some images as well as traditional*

* Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e docente da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) e pelas Faculdades INTA. E-mail: <manuece@hotmail.com>.

views about these people. We highlight the educational role of arts in training and awareness of brazilian society to issues of ethnicity, citizenship and rights of indigenous peoples. The arts (music, cinema, theater...) would be fed by aspirations of social movements, and, at the same time, they would contribute with the establishment of concepts that would confront with certain set images or would reinforce others like those of the alleged inevitability of the “vanishing indian”. In this sense, the new meanings of songs and literary works, from readings in such universe of transitions, actions are set up and also speeches that oppose and dialogue with some traditional views.

Key-words: *History and Education; Art; Ethnicity.*

“Aonde o povo está”

Em abril de 1988, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) produziu e divulgou uma campanha para homenagear o índio na semana em que se comemorava o seu dia. Um comercial de 60 segundos foi gravado para a televisão pelo cantor Roberto Carlos, que, no ano anterior, havia composto uma música apresentando o índio como preservador da natureza.¹ “O comercial foi gravado no Xingu, onde Roberto Carlos, acompanhado de um coro de 500 índios, aparece cantando as belezas de um povo que vive em paz com a civilização e em harmonia com a natureza.”² Nos instantes finais da

¹ A canção chama-se Águia dourada do LP *Roberto Carlos*, de 1987.

² CASTANHO, Valério. Paz de índio é só no anúncio. *Jornal do Brasil*, 19 abr. 1988. AMIT – Acervo Missão Tremembé. Fortaleza (CE).

propaganda, o locutor expressou o “recado” do órgão governamental: “A FUNAI acredita que mais do que nunca é preciso falar dos índios, cuidar de sua liberdade, preservar suas terras, sua cultura e principalmente ouvi-los.”³

Ouvir os índios e respeitá-los era uma recomendação que a própria Fundação Nacional do Índio estava longe de cumprir, diante das suas práticas de dificultar o reconhecimento de povos indígenas e da demarcação de suas terras e, principalmente, diante do seu atrelamento a governos anti-indígenas estabelecidos no poder desde a década de 1960. Megaron, líder dos Txucarramãe e chefe do posto indígena do Xingu, observou:

A FUNAI se aproveitou da intenção do cantor de homenagear e defender os interesses indígenas, para passar aos brasileiros a imagem de um povo pobre, pacífico, bom e sempre pronto a estender as mãos aos brancos. Não aceitamos um comercial de índio sem que sejam citados problemas de terras, invasão e ataques, enquanto eles existirem: estamos sendo arrancados à força de nossas terras pelos garimpeiros, fazendeiros e madeireiros, e assassinados, como aconteceu recentemente com os Ticunas, e essas coisas precisam ser ditas.⁴

Em meio a isso tudo, sobressai-se uma questão: a deliberação e motivação do órgão indigenista oficial em patrocinar e tornar pública tal campanha, utilizando-se da arte e do prestígio de Roberto Carlos. Em primeiro lugar, está a própria canção, o forte apelo sentimental nela contido, sintonizada com o crescente ideário

³ Trecho reproduzido no filme *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, de 1995.

⁴ CASTANHO, Valério. Paz de índio é só no anúncio. *Jornal do Brasil*, 19 abr. 1988. AMIT – Acervo Missão Tremembé. Fortaleza (CE).

de defesa da ecologia. No trecho gravado para a televisão, Roberto Carlos cantou: “Mostra a esse povo civilizado que todo índio sabe viver com a natureza sempre a seu lado [...]”

A canção assume, dessa forma, o seu papel educativo. A mensagem é clara: o índio merece respeito por saber viver em harmonia com a natureza e, por isso mesmo, ser capaz de civilizar o dito homem civilizado. Mas, por qual motivo a canção? Por que a campanha da FUNAI? Podemos pensar, inicialmente, que setores, cada vez mais amplos da sociedade – índios, negros, movimentos sociais, classe média, incluindo a classe artística – estavam a exigir tais valores e parâmetros de sociabilidade.

Ao “promover” os índios, na verdade, a FUNAI estava realizando uma auto-promoção. Ao difundir o que a sociedade queria ouvir, procurava legitimar-se junto a ela. Roberto Carlos, segundo a opinião de um leitor do jornal *Correio Brasiliense*, estava participando de algo fictício, distante e destoante do real: “Admira-me que um artista como Roberto Carlos, tão preocupado com sua imagem e com os problemas ecológicos, tenha se sujeitado a gravar um comercial superposto a imagens que desfiguram a verdade.”⁵

Acusado por muitos de participar de um movimento musical “alienado” na década de 1960, chamado Jovem Guarda, e certamente um dos maiores beneficiados e benquistos da indústria cultural no

⁵ ALMEIDA, João L. Espaço do leitor. Jornal *Correio Brasiliense*, 11 maio 1988, p. 3. AMIT – Acervo Missão Tremembé. Fortaleza (CE).

país, Roberto Carlos posicionou-se, a partir dos anos 1970, em algumas parcerias com Erasmo Carlos, ao lado dos defensores da natureza. A composição *O Progresso*, de 1976, é exemplo: “Eu queria não ver todo o verde da terra morrendo”, diz a letra. E ainda, deixa claro, todo o desapontamento com os homens que implementam o progresso material a qualquer custo: “Eu queria falar de alegria/ ao invés de tristeza/ mas não sou capaz/ Eu queria ser civilizado/ como os animais.”⁶

A música, nos seus aspectos harmônicos e melódicos, expressa a mesma tristeza e melancolia presente na letra. Ora, associar certo tipo de progresso, abraçado pelos governos militares, à tristeza e à morte, não deixa de ser uma manifestação contrária ao pensamento e à ação dos governantes da época, queiram ou não os autores da composição. Sabemos que os militares tinham como símbolos maiores de progresso, na década de 1970, os megaprojetos de abertura de estradas e uma apologia otimista ao desenvolvimentismo, especialmente na Amazônia.

O mesmo Roberto, na composição *O ano passado*, de 1979, apresentou um misto de denúncia e ironia: “Diante da economia, Quem pensa em ecologia?/ Se o dólar é verde, é mais forte que o verde que havia.” E concluiu, de forma irônica e pessimista: “Quem sabe um museu no futuro/ Vai guardar em lugar seguro/ Um pouco de ar puro, relíquia do ano passado.”⁷ É bem verdade que, quando

⁶ CARLOS, Roberto. Águia dourada. In: *LP Roberto Carlos*, CBS, 1987.

⁷ CARLOS, Roberto. O ano passado. In: *LP Roberto Carlos*, CBS, 1979.

da composição dessas canções, o “milagre econômico” da Ditadura Militar já estava em decadência e, por isso mesmo, as críticas ao modelo econômico vigente se faziam mais intensas. O fato, todavia, é que a partir deste momento os povos indígenas e a causa ecológica ganharam, de forma crescente, adeptos em diversos segmentos sociais, destacando-se, muito especialmente, os artistas.

Milton Nascimento, por exemplo, em setembro de 1989, foi vivenciar de perto a realidade de índios e seringueiros que, naquele ano, fizeram uma aliança para lutar juntos, após a morte de Chico Mendes. A aliança dos povos da Floresta incluía o apoio às lutas pela demarcação imediata de todas as áreas indígenas do Acre e do sul do Amazonas, bem como a não aceitação das Colônias Indígenas.⁸

A convite do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e da União das Nações Indígenas(UNI), Milton Nascimento navegou 17 dias pelas águas castanhas do Alto Juruá e do rio Amônia, no extremo oeste do Acre, fronteira do Brasil com o Peru, no mês de agosto passado. Trocou seu tradicional boné por um chapéu de palha e ‘veio ver de perto para saber de perto’ a realidade dos povos da floresta. [...] Milton falou pouco, mas reparou em tudo com muita atenção. Recebeu dos ribeirinhos peixe e frutos de presente. Ao final, a viagem foi avaliada pelo

⁸ Proposta inspirada nas colônias agrícolas, conforme o Estatuto do Índio – Lei n. 6.001, de 19 de dezembro de 1973, artigo 29: “Colônia agrícola é a área destinada à exploração agropecuária, administrada pelo órgão de assistência ao índio, onde convivam tribos aculturadas e membros da comunidade nacional.”

próprio Milton e pelos demais integrantes do grupo como uma experiência marcante, que trará bons fluidos para o disco e show que fará no próximo ano, para apoiar a aliança dos povos da floresta.⁹

No ano seguinte, 1990, a luta histórica de Chico Mendes e dos povos da Floresta tornou-se parcialmente vitoriosa. O presidente da República e o Ministro do Interior assinaram um decreto criando a reserva extrativista do Alto Juruá, no Município de Cruzeiro do Sul, extremo Oeste do Estado do Acre. Também foi criada a Reserva Extrativista Chico Mendes. A área reservada incluiu todos os seringais reivindicados por Chico Mendes e, também, as áreas localizadas no rio Iaco, nas quais os seringueiros desenvolviam atividades de cooperativas, escolas e atendimento à saúde.

Neste mesmo ano, Milton Nascimento lançou os discos *Txai*, composto de canções com fortíssima referência à cultura e modo de vida indígenas. Do show, resultou o disco *O planeta blue na estrada do sol*, com a regravação emocionante da música *Um índio*, de Caetano Veloso, original do LP *Doces Bárbaros*, de 1976. Assim, mais uma vez, Milton Nascimento cumpriu com o que pregava na sua canção *Bailes da vida*: “Todo artista tem de ir aonde o povo está.”¹⁰

⁹ RICARDO, Carlos A. *Povos indígenas no Brasil – 1987/88/89/90*. Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), Acre, set. 1989, p. 410-411. Milton Nascimento no Juruá. In: *Povos indígenas no Brasil – 1987/88/89/90*. São Paulo: Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), 1991.

¹⁰ NASCIMENTO, Milton. Nos bailes da vida. In: *LP Caçador de mim*, 1981.

Releituras em trânsito

Na segunda metade da década de 1970, o Brasil começou a viver a chamada “reabertura política” da Ditadura Militar instalada no país desde 1964. Mesmo com a persistência da repressão e a censura, o Brasil plural, silenciado, ousava mostrar a cara. Novos personagens entravam em cena e antigos sujeitos políticos se reorganizavam em sindicatos, associações, comunidades eclesiais de base, entre outros espaços. Assim, inúmeros movimentos populares reapareceram, lutando por cidadania e liberdade. O movimento indígena é um exemplo da inquietação social que ressurgiu à época.

Ainda em 1972, a partir da integração da Igreja com as lutas indígenas do continente latino-americano, foi criado o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Em 1974 intensificou-se a realização de assembléias indígenas em todo o país. O antropólogo Gerson Augusto Jr. oferece alguns dados importantes a esse respeito:

Em abril de 1974 o CIMI viabilizou e coordenou a organização do primeiro encontro de líderes indígenas, realizado no Estado de Mato Grosso. A partir desse ano, os encontros entre lideranças indígenas passaram a ser realizados sistematicamente em forma de assembléia, sendo que, no curto período de 1974 a 1980, o CIMI organizou 15 assembléias, ampliando a participação dos grupos indígenas.¹¹

O CIMI, desde 1978, possui o jornal *Porantim*, cujo objetivo é o de divulgar as lutas e os problemas enfrentados pelos diferentes grupos indígenas do Brasil. O editorial deste jornal, no número 89, de julho de

¹¹ OLIVEIRA JUNIOR, Gerson Augusto. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo/Fortaleza: AnnaBlume/Secretaria da Cultura e Desportos, 1998, p. 20.

1986, é elucidativo sobre as posições do CIMI na luta ao lado dos povos indígenas: “Ou o governo se dispõe a dialogar seriamente com a sociedade e com os índios, ou levantaremos a voz e os braços. Somos, ao lado do índio, sujeitos da História: exerceremos nossa cidadania plena.”¹²

Na música popular, o diferencial em relação à temática indígena ocorreu também na década de 1970. Desde então, há uma crescente inserção da temática na canção popular, aliada às questões relativas à saúde do planeta terra. O novo enfoque da canção apresenta um olhar que oscila, ora se distanciando, ora se aproximando, do índio representado até então: romantizado, mitificado e/ou reivindicado como elemento significativo na paisagem de apologia ao nacionalismo. O novo olhar, contudo, é mais questionador, crítico e considera a pluralidade de grupos e culturas. A grande mudança, todavia, consiste em dar ênfase ao ponto de vista do próprio índio como sujeito de direitos e dono da sua história.

Representativa dessa transição e desse diálogo entre perspectivas antagônicas é a releitura de *Aquarela do Brasil* no disco *Saudade do Brasil*, de 1980, de Elis Regina.¹³ O diálogo entre letra e

¹² VIEIRA, Regina. *O Jornal Porantim e o indígena*. São Paulo: AnnaBlume, 1995, p. 53.

¹³ REGINA, Elis. *LP Saudade do Brasil*, Elektra/WEA, 1980. O disco é representativo do clima de “abertura política” que se experimentava no Brasil daquele momento. De um lado, a Ditadura Militar sendo forçada a “abrandar” na censura e a fazer algumas concessões e, de outro, a emergência de movimentos sociais envoltos a sentimentos de mudança. Os artistas, influenciados por esse contexto, e inseridos nele, ajudaram a disseminar esse sentimento por meio de canções. Exemplos disso estão neste disco de Elis. Entre composições novas e regravações, o LP apresentou, nesse sentido, algumas pérolas: *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes; *Maria, Maria*, de Milton Nascimento e Fernando Brant; *Aos nossos filhos*, de Victor Martins e Ivan Lins; *O que foi feito deverá*, de Milton Nascimento e Fernando Brant; *Redescobrir*, de Gonzaguinha, dentre as 20 músicas deste álbum duplo.

música, neste caso, expressa a presença da inovação a partir do tradicional. *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, considerada hino ufanista de apologia ao *Brasil brasileiro*, por meio dos seus elementos característicos, como a natureza, o samba e a morena, é uma canção ainda identificada com o tipo de nacionalismo tradicional, em que o índio tem lugar como figurante na composição da nação.

A gravação de Elis Regina resignificou completamente a canção. Se na gravação original, de 1939, o samba expressava os elementos “neutros” que serviam à apologia de um Brasil oficial, em pleno Estado Novo, na regravação é o Brasil indígena que aparece com força máxima, através dos arranjos e da nova interpretação. Os tambores, flautas, maracás e chocalhos ditam o ritmo. São as vozes indígenas e suas danças que aparecem em primeiro plano, numa batida forte e pulsante. Um canto de afirmação, uma dança ou um grito de guerra. A voz de Elis e a letra de Ary Barroso no fundo, ao longe, num tom muito abaixo das vozes e cantos indígenas, parece sugerir que o Brasil oficial estava perdendo espaço para um outro Brasil, que era o Brasil popular, o Brasil dos excluídos.

O cantar de Elis, por sua vez, também resignifica a letra da canção. É um cantar intenso, sofrido, palavras arrastadas, plenas de dor e, contraditoriamente, também plenas de amor. Certamente, amor pelo outro Brasil, que precisava se afirmar e ganhar expressividade. O Brasil dos oprimidos, representado pelo povo indígena.

Elis não cantou toda a composição de Ary Barroso. Neste sentido, a desconstrução da música também se encontra na seleção de determinados trechos, na exclusão de outros, e no desprezo à sua linearidade. Cantou, inicialmente, a última estrofe. Nesta parte, o canto indígena quase abafou a sua voz:

Ah, ouve essas fontes murmurantes/ Ah, onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar/ Ah este Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim.¹⁴

De repente uma parada, e, volta-se para a 2ª estrofe, agora com a voz de Elis mais acentuada e mais audível: “Deixa cantar de novo o trovador/ À merencória luz da lua/ Toda canção do meu amor.”¹⁵ E, novamente, avança-se para o final da última estrofe. Ouvem-se vozes de crianças indígenas ao lado dos adultos, a sugerir, quem sabe, que as conquistas efetivas dos índios ficariam para as novas gerações. Este começar pelo fim, este voltar, talvez expresse a disputa entre os Brasis e a insistência do Brasil oficial em se manter.

No final da música, o canto indígena distancia-se e a voz de Elis aparece solitária. Acompanhada de algumas notas dissonantes, a voz da intérprete é prenhe de lamento e, no fim, o tom é expressamente fúnebre. Talvez por conta da negação e destruição do mundo indígena, no presente e no passado. Talvez por saber que, embora os índios se organizassem e lutassem por direitos, as conquistas eram muito limitadas naquele momento.

¹⁴ REGINA, Elis. Aquarela do Brasil. In: *LP Saudade do Brasil*, 1980.

¹⁵ REGINA, op. cit., 1980.

O lamento podia ser, também, pela constatação de que, não obstante a emergência de movimentos sociais no país, o Brasil oficial ainda dava as cartas e sobrevivia com altivez. A batida forte, repetida e compassada do final, também pode ser a batida da dança indígena que, como último acorde, fica na memória.

A relação identitária entre o Brasil e os índios também é tema de *Iracema Brasil*.¹⁶ Trata-se de um maxixe, cantado com a irreverência peculiar de Eduardo Dusek. Espanto e desaprovação diante da atitude de Iracema: apaixonar-se pelo seu dominador. “Meu bem, que horror!” Dominação, diz, não é amor. “Por favor, Ira/ Chega de ais!/ Pois na hora ‘H’/ Ele se faz de gostoso/ E acaba cortando o seu gozo.” Entregaste tua riqueza, honra, identidade, entre outras coisas. Entregaste “teu ouro/ Teu único tesouro.” Desde a colonização, a exploração permanente. Iracema, teu nome é Brasil.

A perspectiva do “desaparecimento”

O primeiro registro musical lançando um olhar realmente crítico à situação do índio no Brasil, a partir do ponto de vista do próprio índio, na canção popular, foi realizado por Martinho da Vila, em 1974, no LP *Canta, canta, minha gente*. O samba-enredo *Tribo dos Carajás*, faixa quatro do disco, apresentava pioneiramente, na música brasileira,

¹⁶ DUSEK, Eduardo. *Iracema Brasil*. In: *LP Olhar brasileiro*, de 1981.

o olhar do índio sobre a sua própria situação. Durante festa e ritual tradicional, o grande chefe da tribo refletia sobre a situação do seu povo.¹⁷

Na primeira parte da música, a memória do que foram os índios no passado, referência à posse exclusiva da terra e a livre convivência com a natureza. Depois, a situação presente, desfavorável aos índios, provocada pelos homens que chegaram para “construir”, “progredir” e “desbravar”. Expressões com as quais tantas vezes se justificaram ações autoritárias, seja na tomada de terras para a produção colonial ou na construção da Transamazônica no governo militar. Os dois últimos versos da canção, “Não se escravizou” e “Mas está sumindo da face da terra”, denota a resistência indígena e a fatalidade do extermínio continuado e crescente desse povo, concepção de que num futuro próximo os índios iriam sumir da face do Brasil.¹⁸

¹⁷ Alguns versos do samba-enredo: “Noite de lua cheia/ A tribo dança/ e o grande chefe pensa em sua gente/ Que era dona deste imenso continente/ Onde sonhou sempre viver da natureza/ Respeitando o céu/ Pescando nos rios/ E com medo do mar.../ Estranhamente o homem branco chegou/ Pra construir, pra progredir, pra desbravar/ E o índio cantou o seu canto de guerra/ Não se escravizou/ Mas está sumindo da face da terra.” DA VILA, Martinho. Tribo dos Carajá. In: *LP Canta canta, minha gente*. RCA Victor, 1974.

¹⁸ A perspectiva da extinção indígena vicejou, pioneira e largamente nos estudos de antropólogos e etnólogos, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970. Compreendia-se que o contato entre os índios e a sociedade nacional provocava, nos primeiros, irremediavelmente, a perda de suas especificidades culturais e, por consequência, a própria morte física desses povos. Darcy Ribeiro foi certamente o representante mais expressivo na sustentação e na disseminação desse paradigma. Ribeiro dedicou-se apaixonadamente à causa indígena, vivenciando o cotidiano de alguns povos, estudando apuradamente os seus costumes e as consequências das suas relações com a sociedade nacional. O seu estudo *Os índios e a civilização*, de 1970, é contundente na denúncia do progressivo e acentuado desaparecimento indígena provocado pelo processo civilizador insensível e indiferente à vida e à cultura dos primeiros donos do Brasil. Ver RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

O samba, na verdade um samba-enredo feito para o desfile carnavalesco da escola Vila Isabel, foi considerado subversivo e proibido pela censura do regime político dominante. O próprio Martinho da Vila relembra:

Era tempo de opressão e a diretoria da Vila, na época presidida pela Pildes Pereira, foi pressionada pela censura política e, sob ameaça, foi obrigada a cortar o meu samba (tachado de subversivo) e mudar o desenvolvimento do enredo, passando a fazer uma exaltação à estrada Transamazônica. Ai! Que tristeza [...]. Nem gosto de lembrar.¹⁹

Na verdade, a música não deixava de ser uma contundente denúncia da situação de inúmeros índios, vitimados pelas ações dos governos da Ditadura Militar em suas terras, objetivando “construir, progredir, desbravar”. O sonho indígena de “viver da natureza, respeitando o céu e pescando nos rios”, foi imensamente prejudicado nesse período. Claro que o samba era subversivo, maravilhosamente subversivo. Falava dos colonizadores do século XVI, ou dos que continuavam atuando em meados da década de 1970?

A mudança do enredo, passando a fazer uma exaltação da estrada Transamazônica, símbolo e expressão maior do desenvolvimentismo implementado no país pelos militares, era o exemplo definitivo de que a música original seguia um caminho proibido. Uma outra canção que também toca na questão da extinção indígena é *Chorando pela natureza*, de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, gravada

¹⁹ DA VILA, Martinho. *Kizombas, andanças e festanças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 193.

originalmente por Beth Carvalho em 1980. Um samba chorado, um lamento que apresenta uma perspectiva nada otimista: índios, pássaros, rios, árvores, e todos em estado de penúria e de destruição.

As matas sumindo da nossa bandeira
O ouro cruzando as fronteiras do mar
O azul é só poeira
O branco em guerra está
E o nosso índio tombou
Pouca gente lutou
Pela sua defesa.²⁰

Natureza e indígenas na mesma dor. Os que guerreiam e exterminam os índios são os mesmos que destroem as matas, roubam as riquezas da nação e poluem o ar, encobrindo o azul. E assim o poeta chora o seu canto de dor. Essa mesma perspectiva perpassa por outras canções. O fato é que “até os anos 1970 do século XX, a perspectiva pessimista do inevitável desaparecimento dos índios predominava entre os intelectuais brasileiros, incluindo os mais dedicados defensores de seus direitos.”²¹

Os anos 1980 assistiram a uma intensa e surpreendente mobilização dos próprios índios que, “ressurgindo” em várias regiões do Brasil, organizaram-se em torno da luta por direitos históricos que

²⁰ CARVALHO, Beth. *Chorando pela natureza*, de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, 1980.

²¹ ALMEIDA, Maria Regina Celestino. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 18.

desejavam ver assegurados na nova Constituição do país, promulgada em 1988. Assim, “os índios, nos anos 1980, contrariando as previsões acadêmicas, davam sinais claros de que não iriam desaparecer.”²²

Os povos indígenas, neste contexto, se por um lado receberam significativos apoios de setores religiosos da igreja progressista e da classe artística, por exemplo, por outro lado também enfrentaram hostilidades de grupos governamentais e econômicos que se empenharam em negar as suas identidades étnicas. Os índios, que ao longo do processo histórico brasileiro tiveram acentuado contato com a sociedade não-indígena, foram os que mais experimentaram investidas contra seus direitos.

Uma “fértil imaginação”

No dia 4 de maio de 1988, há poucos meses da aprovação de uma nova Constituição Federal, os direitos dos chamados “índios aculturados” foram ameaçados por uma portaria assinada pelo presidente da FUNAI, Romero Jucá Filho. O *Jornal do Brasil* do dia 16 de maio daquele ano destacou: “De agora em diante, os índios do Brasil estão proibidos, entre outras coisas, de dominar a língua portuguesa, sob o risco de não mais serem considerados índios e perder alguns de seus direitos fundamentais – como o direito à terra, por exemplo.”²³

²² ALMEIDA, op. cit., 2010, p. 18.

²³ Portaria da Funai restringe os direitos de índios aculturados. *Jornal do Brasil*, 16 maio 1988, p. 5.

Na verdade, a FUNAI estava apenas tentando regulamentar um decreto do presidente José Sarney que criava distinção entre as terras indígenas habitadas por “silvícolas não aculturados” e por “silvícolas aculturados ou em adiantado processo de aculturação.” Estes últimos, considerados a “esmagadora maioria”, teriam seus territórios drasticamente reduzidos, sob a alegativa de que os seus modos de vida não condiziam com a necessidade de “extenso território”.

Na mesma reportagem, Ailton Krenak, coordenador da União das Nações Indígenas (UNI), observou: “Às vésperas do centenário da abolição da escravatura, o governo decreta a escravidão indígena e coloca definitivamente a canga em nosso pescoço.” O jornal destacou a foto de Ailton pintando o rosto de negro, em protesto, antes de realizar pronunciamento sobre o assunto. Krenak afirmou ainda que os “índios são obrigados a falar português para poderem se comunicar com o governo e mesmo com os próprios funcionários da Funai, que não são treinados em língua indígena.” Megaron, liderança indígena no parque do Xingu, indagou: “Será que os brasileiros que falam inglês são aculturados?”²⁴

Foi neste contexto de tentativas de redução dos direitos indígenas que se inseriram as lutas dos Tapeba no Estado do Ceará. Deputados estaduais, proprietários da fazenda Soledade e outros integrantes políticos e econômicos da região de Caucaia (CE) pressionavam a FUNAI e setores do governo federal para o não

²⁴ Portaria..., op. cit., 1988, p. 5.

reconhecimento dos Tapeba como índios. Esmerino Arruda, um dos que se disseram proprietários da área, em requerimento enviado à FUNAI, afirmou que “a pretendida área indígena não passa de fantasia, alimentada pelo Cardeal Arcebispo de Fortaleza, dom Aloísio Lorscheider, com pretensão de recriar, com sua fértil imaginação, nos Mangues de Caucaia, um Brasil pré-cabralino, habitado por silvícolas.”²⁵ No entanto, como bem observou o impresso, “ele próprio se contradiz ao anexar um laudo de avaliação onde, por duas vezes, a área é identificada como um antigo aldeamento.”²⁶

Neste caso, evocou-se o “Brasil pré-cabralino” para deslegitimar os Tapeba como índios, dada a distância e as diferenças entre ambos. Ao referir-se à área dos Tapeba como o lugar de “antigo aldeamento”, Esmerino Arruda quis associá-la a algo pertencente a um passado superado, reforçando a idéia de que os aldeamentos jesuíticos eliminaram a identidade indígena. O que ele não conseguiu perceber é que grupos étnicos podiam resistir, e, de fato, resistem, por caminhos sinuosos, não-lineares, conquistando para sua causa, inclusive, lideranças religiosas do catolicismo, como o Dom Aloísio Lorscheider.

²⁵ Jornal *O Povo*, Caderno Cidade, 22 maio 1988. AMIT – Acervo Missão Tremembé, Fortaleza (CE).

²⁶ Jornal *O Povo*, op. cit., 1988.

Outras faces do ser índio

No dia 19 de abril de 1988, o grupo Circo Tupiniquim deu a sua contribuição no movimento Pró-Índio, no Ceará: “A peça do grupo Circo tupiniquim, de teatro de bonecos, intitulada ‘Coragem de ser índio’ resulta de demorada pesquisa feita pelo grupo, com o objetivo de resgatar a história dos Tapeba, para os que ainda vivem na comunidade, no município de Caucaia.”²⁷

Outras formas de arte e outros apoios também estiveram nessa luta pela memória e afirmação identitária. Uma exposição de 30 fotografias de José Albano, por exemplo, intitulada *Índio-criança-tapeba* abriu a programação da Semana do Índio na praça José de Alencar, em 19 de abril de 1988. No dia seguinte, o periódico *O Povo* anunciou em destacada manchete: “Exposição de fotos abre a semana do índio no Ceará”. Na abertura da reportagem, uma bela e interessante foto mostrou as crianças Tapeba apreciando-se nas fotografias, e a legenda: “Garotos Tapeba foram à exposição que exhibe fotografias com eles como tema.”²⁸ Assim, não apenas o grande público entrou em contato com os rostos indígenas do Ceará, mas também os próprios índios fortaleceram a sua identidade neste ato. O próprio José Albano nos falou da intencionalidade educativa da sua *fotografia-arte*:

Fiz essas fotos em 1986, sob encomenda da Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza, em parceria com a ‘Hoje Assessoria em Educação’. A exposição era parte de um projeto de valorização e resgate

²⁷ Jornal *O Povo*, 19 abr. 1988, p. 7. AMIT – Acervo Missão Tremembé, Fortaleza (CE).

²⁸ Jornal *O Povo*, 20 abr. 1988, p. 11. AMIT – Acervo Missão Tremembé, Fortaleza, (CE).

dos remanescentes indígenas do Ceará que viviam na negação da sua cultura desde que foram declarados extintos em 1863. Os patrocinadores me pediram fotos só das crianças, mas não me disseram como deveria fotografá-las. [...] Depois de alguns momentos de indecisão, entendi que o meu trabalho ali não deveria ser de fotojornalismo. Decidi, então, isolar as crianças do seu problemático contexto de miséria, fome e doença, optando pelos retratos em “close-up”, até porque, na forma do rosto e dos olhos, era mais visível e evidente a sua herança genética indígena. Restava o problema de onde posicioná-las para as fotos, onde encontrar um fundo neutro adequado. Não vendo nada em torno, resolvi, então, sentar as crianças na frente das janelas ou das portas abertas das suas casas, enquadrando somente as suas cabeças. Como as casas eram muito escuras por dentro, o filme não captaria detalhes internos, assim como a objetiva zoom, na posição tele e com o diafragma bem aberto, não daria foco no plano de fundo. A claridade no rosto das crianças era a luz natural do céu e a luz do sol refletida da rua que gerava também o brilho em seus olhos. Assim, eu queria passar, da forma mais pura, a emoção da beleza daqueles rostos.²⁹

No campo audiovisual, o documentário *Tapeba: resgate e memória de uma Tribo*³⁰, também de 1986, participou do mesmo esforço desenvolvido pela Igreja Católica progressista do Ceará. O documentário foi dirigido por Eusélio Oliveira, com roteiro de José Cordeiro e o apoio da Arquidiocese de Fortaleza. O jornal *O Povo*, do dia 29 de dezembro de 1985, trouxe reportagem especial, onde comentou os objetivos do vídeo, em pleno processo de produção: “O documentário/vídeo tenta expressar a esperança dos Tapeba pela

²⁹ TAPEBA. Disponível em: <<http://josealbanofotografias.wordpress.com/tapebas/>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

³⁰ Uma das raras cópias deste filme encontra-se na Casa Amarela, da Universidade Federal do Ceará (UFC).

sua reunificação e reconquista da dignidade perdida.”³¹ Destaca-se, no vídeo, os depoimentos orais. A relação dos índios com o rio Ceará merece enfoque especial: “Esse rio é nosso, aqui dá muitos frutos, nós vivemos aqui, não queremos que homem ‘branco’ tire isso aqui. Aqui é nosso”, afirmou o tapeba Alberto.

A câmera, inquieta, quase sempre captura os Tapeba em movimento, proporcionando a ideia de estarem sempre em deslocamentos, expulsos de suas terras. Deslocando-se por uma verde plantação ou caminhando sobre o trilho de ferro, deslizando numa canoa sobre o rio Ceará ou retirando areia do rio para a venda [...], e rezando na igreja. O deslocamento é também cultural. Noutra cena, a imagem de uma índia acolhendo o filho no peito (do monumento na praça José de Alencar, em Fortaleza) e uma sequência de imagens de crianças índias sendo alimentadas pelas mães.

No final, o enfoque demorado nas expressões de uma figura robusta, heróica, quebrando os grilhões no centro do Parque da Liberdade. Todo o espaço da tela, por alguns minutos, é tomado pela estátua do índio que, em posição altiva, livra-se das correntes que o aprisionam. O rosto, em close, destacou a expressividade do grito indígena, transmutando-se a memória oficial.

A construção daquele monumento, edificado noutra contexto, erigido como símbolo do heroísmo de um povo, representou uma apologia ao índio do passado, inofensivo, superado, e apenas

³¹ Igreja lança vídeo sobre cultura dos índios Tapeba. *Jornal O Povo*. 29 dez. 1985, p. 13.

reivindicado como símbolo de nacionalidade e de patriotismo, tal qual a índia Iracema, de Alencar. Ao se acreditar pertencentes a um passado distante e morto, a sua memória podia ser reverenciada no presente, sem maiores consequências. Mas naquele instante, ao receber ênfase no filme, o monumento suscitou questionamentos sobre o reconhecimento do lugar que os índios ocuparam na história, no passado, e que ainda ocupavam no presente, como sujeitos de direitos históricos, e que eram usurpados ao longo dos tempos. Assim, lugares de memórias tornaram-se também lugares de conflitos a partir da reelaboração de sentidos.

Os índios, no Ceará, como tantos outros no Brasil, durante muito tempo, calaram-se sobre a sua condição de índios.³² No início dos anos 1980, acompanhando a emergência de movimentos sociais diversos, com o definhamento da Ditadura Militar, os Tapeba ensaiaram os primeiros passos na reivindicação de suas terras e no reconhecimento da sua identidade étnica. Com o apoio da Arquidiocese de Fortaleza, e de diversas entidades sociais, os Tapeba organizaram, em 1986, uma manifestação contra a fábrica TBA – Tecnologia Brasileira em Alimentos, que ameaçava expulsá-los de terras que há muito ocupavam.

³² No Ceará, um dos Estados brasileiros com maior número de índios “ressurgidos”, cerca de 14 grupos indígenas lutam, atualmente, por direitos e pela demarcação de suas terras, reivindicando o que estabeleceu a Constituição Federal de 1988.

O jornal *O Povo* anunciou: “haverá uma manifestação contra a expulsão dos índios tapebas de sua terra.”³³ A passeata e as manifestações contariam com a presença de artistas, poetas, atores e intelectuais, além de entidades ecológicas, culturais e de várias outras categorias profissionais. Essas entidades, por sua vez, divulgariam um documento no qual denunciaram que o problema dos Tapeba era parte de um amplo problema de exclusão social, no qual os índios estavam inseridos. A manifestação contaria, inclusive, com um show do cantor cearense Raimundo Fagner. “No início do show de Fagner, às 22 horas, no Circo Voador, será lida uma carta dos próprios índios Tapeba, contando suas origens e os problemas que vêm enfrentando ao longo do tempo.”³⁴ Desta forma, a arte se congratulou e se comprometeu com as lutas e os direitos dos índios.

A confrontação de valores

Em 1977, Gilberto Gil colocou em evidência o contraste entre valores do capitalismo e os valores que se identificavam com outro tipo de organização social, onde o prioritário passava a ser a cultura do lazer, do descanso e da poesia. De um lado, a perspectiva capitalista e a defesa da exploração da força de trabalho e da obtenção do lucro máximo por meio do crescimento econômico do

³³ Jornal *O Povo*, 19 jul. 1986, p. 9. AMIT – Acervo Missão Tremembé, Fortaleza (CE).

³⁴ Jornal *O Povo*, 19 jul. 1986, p. 9.

país e da criação de “pólos industriais”; uma “pujança econômica” baseada no pragmatismo alienante e sem espaço para se pensar no efetivo bem-estar humano coletivo.

Nessa lógica, o lazer, a ampliação de espaços culturais e a poesia tornaram-se dispensáveis. Afinal, a receita para um país do futuro era a dedicação exclusiva ao trabalho, ao desenvolvimentismo da Ditadura Militar e às verdades dos seus discursos e das suas práticas autoritárias. Mas, de outro lado, um “velho”, desacreditando e desobedecendo, “Levantou-se da cadeira/ E saiu assoviando/ Uma triste melodia/ Que parecia/ Um prelúdio bachiano/ Um frevo pernambucano/ Um choro do Pichinguinha.”³⁵

Assim, a rebeldia se fez presente por meio do que era tido como não prioritário, a cultura: erudita e popular, local e universal. Tocadas, as pessoas começaram a seguir o “velho”, “uma a uma”. O discurso oficial perdeu autoridade e o seu propagador estava nu, despido de legitimidade.³⁶ Os estudantes e os operários, os movimentos sociais que se reorganizavam após o período mais fechado da Ditadura, deram vivas ao índio do Xingu. Os valores indígenas,

³⁵ GIL, Gilberto. Um sonho, composição de 1977. In: *Gilberto Gil*, LP Parabolicamará, Warner Music Brasil, 1991.

³⁶ Aqui podemos nos reportar para uma dimensão da própria cultura indígena: líderes só permanecem líderes enquanto são legitimados pelo grupo como um todo. A esse respeito, ver CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

neste caso, representaram a oposição e o contraponto ideal àqueles que se posicionavam “a favor de mais trabalho, mais empenho, mais esforço, mais controle, mais-valia.”³⁷

Também na contramão da História oficial e dominante do período, a canção *Amor de índio*, de 1978, trouxe uma representação da cultura indígena como sacração do amor e da liberdade. Uma apologia ao movimento, à transformação, à superação de obstáculos, com zelo e dedicação. “Tudo que move é sagrado/ E remove as montanhas/ Com todo cuidado, meu amor.” A conquista duradoura e “o arco da promessa” de viver juntos. Abelha construindo o alimento para o futuro vôo: “Abelha fazendo mel vale o tempo que não voou.” O ócio criativo, o céu inspirando crença, desejo, concretizando sonhos e conquistando o amor. Viver intensamente para ser tudo e ser pleno. “Todo dia é de viver/ Para ser o que for/ E ser tudo.”

O fruto do trabalho é sagrado, o pão com o exato valor do suor, sem exploração: “A massa que faz o pão vale a luz do teu suor.” O sono também é sagrado, “e alimenta de horizontes o tempo acordado [...]”³⁸ Nas quatro estações, a relação envolvida pela proteção, lazer, conhecimento e gostar. No estio, na chuva, dançar e andar junto, sentir o calor de estar juntos e ser tudo.

³⁷ CLASTRES, op. cit., 2007.

³⁸ GUEDES, Beto. Amor de índio. In: *LP Amor de índio*, 1978.

Enquanto a Ditadura Militar esteve de pé, mas em crise, defender o mundo indígena e o ambiente, de alguma forma, tornou-se sinônimo de defesa de um mundo livre da opressão e, assim, sinônimo de contraposição à Ditadura. A partir de 1985, na chamada Nova República, as expectativas direcionaram-se para a conquista de direitos na Constituição Federal a ser construída para e pelos brasileiros.

Na canção *Borzeguim*, de 1987, índios e natureza apareceram relacionados, quase sinônimos, quase confundidos, contudo, numa perspectiva bastante diferenciada da tradicional simbiose reivindicada por determinados nacionalismos ao longo da nossa história. Na estrutura da canção, a supressão de uma palavra a cada verso foi bastante sugestiva e inquietante. Foi um apelo, talvez, para que cessasse a destruição ou, pelo menos, para que se deixasse vivo o que restava do índio e do verde.

Deixa o índio vivo no sertão
Deixa o índio vivo nu
Deixa o índio vivo
Deixa o índio
Deixa, deixa
Escuta o mato crescendo em paz
Escuta o mato crescendo
Escuta o mato
Escuta.³⁹

Na canção, o exemplo de um mundo que, apesar de crescentemente reivindicado como merecedor de respeito, continuava

³⁹ JOBIM, Antonio Carlos. *Borzeguim*. In: *LP Passarim*, Verve Records/Polygram, 1987.

e continua ainda a ser negado, ceifado, especialmente por conter valores incompatíveis com a sociedade vigente. “Escutar o mato crescendo em paz” é uma atitude que expressa contraste com os valores e o modo de vida das sociedades industriais e capitalistas contemporâneas.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maria Regina Celestino. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DA VILA, Martinho. *Kizombas, andanças e festanças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

OLIVEIRA JUNIOR, Gérson Augusto. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo/Fortaleza: AnnaBlume/Secretaria da Cultura e Desportos, 1998.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

VIEIRA, Regina. *O Jornal Porantim e o indígena*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

Fontes

ALMEIDA, João L. Espaço do leitor. *Jornal Correio Brasiliense*, 11 maio 1988, p. 3.

BACK, Sylvio. Filme *Yndio do Brasil*, 1995.

CARLOS, Roberto. Águia dourada. In: *LP Roberto Carlos*, CBS, 1987.

_____. O ano passado. In: *LP Roberto Carlos*, CBS, 1979.

CARVALHO, Beth. *Chorando pela natureza*, de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, 1980.

CASTANHO, Valério. Paz de índio é só no anúncio. *Jornal do Brasil*, 19 abr. 1988.

DA VILA, Martinho. Tribo dos Carajá. In: *LP Canta canta, minha gente*. RCA Victor, 1974.

DUSEK, Eduardo. Iracema Brasil. In: *LP Olhar brasileiro*, de 1981.

GIL, Gilberto. Um sonho, composição de 1977. In: *Gilberto Gil*, LP Parabolicamará, Warner Music Brasil, 1991.

GUEDES, Beto. Amor de índio. In: *LP Amor de índio*, 1978.

Igreja lança vídeo sobre cultura dos índios Tapeba. *Jornal O Povo*. 29 dez. 1985, p. 13.

JOBIM, Antonio Carlos. Borzeguim. In: *LP Passarim*, Verve Records/Polygram, 1987.

Jornal O Povo, 19 abr. 1988, p. 7.

Jornal O Povo, 19 jul. 1986, p. 9.

Jornal O Povo, 20 abr. 1988, p. 11.

Jornal *O Povo*, Caderno Cidade, 22 maio 1988.

Milton Nascimento no Juruá. In: *Povos indígenas no Brasil – 1987/88/89/90*. São Paulo: Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), 1991.

NASCIMENTO, Milton. Nos bailes da vida. In: *LP Caçador de mim*, 1981.

Portaria da Funai restringe os direitos de índios aculturados. *Jornal do Brasil*, 16 maio 1988, p. 5.

REGINA, Elis. *LP Saudade do Brasil*, Elektra/WEA, 1980.

_____. Aquarela do Brasil. In: *LP Saudade do Brasil*, 1980.

RICARDO, Carlos A. *Povos indígenas no Brasil – 1987/88/89/90*. Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), Acre, set. 1989, p. 410-411.

TAPEBA. Disponível em: <<http://josealbanofotografias.wordpress.com/tapebas/>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

Recebido em 10 de agosto de 2011; aprovado 12 de dezembro de 2011.