
La artesanía indígena y el tráfico simbólico entre poblaciones del nordeste brasileño

WALLACE DE DEUS BARBOSA

Mestre en Historia del Arte por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro y doctorándose en el Programa de Post Graduación en Antropología Social del Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Profesor del Departamento de Arte de la Universidad Federal Fluminense.

Desde hace por lo menos dos décadas, el Nordeste de Brasil viene siendo palco de un fenómeno social que, a pesar de estar revestido de singularidades, remite a procesos semejantes ocurridos en África, en Oceanía y en las Américas del Norte y Latina. Se trata del movimiento de reafirmación étnica de los grupos indígenas locales, cuya reelaboración cultural en curso viene llamando la atención de antropólogos, historiadores, del público en general, así como de las autoridades responsables, tanto por la forma en que vienen desa-

rollándose como por lo que este proceso representa.

Movilizados debido a una serie de cambios ocurridos en la política indigenista nacional, sobre todo a partir de la década de 1970 – tales como la promulgación de la Ley 6001 de diciembre de 1973 que se volvió conocida como Estatuto del Indio, la creación del Conselho Indigenista Missionário (órgano ligado al CNBB – Conselho Nacional dos Bispos do Brasil) en el año anterior y de la União das Nações Indígenas (UNI)

en 1980 –, varios grupos que hasta entonces eran designados por la población regional como “*caboclos*” pasaron a reivindicar al órgano oficial de asistencia a las poblaciones indígenas (Fundação Nacional do Índio – Funai) su reconocimiento como indígenas con derechos constitucionales establecidos. Varios grupos de diversos estados del Nordeste iniciaron, muchas veces auxiliados por agentes y agencias ligadas a la causa indígena, un proceso de retomada de prácticas tenidas como ‘tradicionales’, como la producción artesanal, diversas modalidades de prácticas rituales y, cuando era posible, la utilización de un idioma propio o de un vocabulario con términos específicos para designar determinados objetos de su cultura material. Ese movimiento resultó en un intenso intercambio cultural, principalmente en el campo ritual – entendido como sistema de prácticas, representaciones y de objetos materiales que les sirven de soporte –, que se dio paralelamente al agenciamiento político en la resolución de sus problemas, sobre todo relacionados con cuestiones concernientes a terrenos (Oliveira Filho, 1993), funcionando como un verdadero ‘tráfico simbólico’ entre los grupos de la región.

Las consideraciones aquí presentadas se basan en algunos años de experiencia con curadoría de material etnológico en el Departamento de Antropología del Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro –, en trabajos de campo en la región del Araguaia, pero sobre todo en el contacto con individuos y grupos indígenas del Nordeste, en su mayor parte del semi árido pernambucano. De entre estos, cabe citar los Pankararu de Brejo-dos-Padres, Fulniô, Kapinawá y, principalmente, los Kambiwá, con quien trabajo desde 1990 y cuya producción ha suministrado la mayor parte de los subsidios para el entendimiento del papel de la producción artesanal en el proyecto de reconstitución de identidades sociales. Sobre este grupo en especial caben algunas consideraciones preliminares.

Los actuales Kambiwá son mencionados en los registros históricos como “indios de la Serra Negra” o “bandos nómadas de la Serra Negra”; especie de micro-clima del *sertão* de Pernambuco, el lugar es referido por los geógrafos como “una isla en el inmenso mar de la *caatinga*”. En tiempos remotos, la Serra Negra abrigaba una serie de etnias diferentes

(Pipipãs, Voués, Aricobés, Umãs) hasta que, debido a la expansión de la pecuaria, esos grupos fueron sucesivamente perseguidos y expulsados, por hacenderos locales, de aquella especie de “territorio sagrado”. Los restos de los diversos grupos fueron inducidos a un itinerante proceso de vagabundeo por el *sertão*: una especie de diáspora que conllevó que muchos hábitos y prácticas rituales tuviesen que ser alterados o, en algunos casos, hasta incluso abandonados, por estar sujetos a represión por parte de las fuerzas policiales del estado.

El nombre étnico Kambiwá – cuyo significado literal es “un retorno a la Serra Negra” – fue adoptado como nombre tribal en un pasado relativamente reciente (décadas de 1960/70), cuando los diversos grupos de descendientes de los antiguos habitantes de la sierra se unieron y ensayaron su última tentativa – frustrada – de ocupación de aquella parte de su territorio, reivindicando incluso el reconocimiento oficial como grupo indígena, con derecho a asistencia gubernamental. Actualmente, los cerca de 3.000 individuos que componen el grupo habitan, desperdigados en cinco poblados o “aldeas”, una región

limítrofe con la sierra (hoy con estatus de reserva biológica) y fueron reconocidos por la Funai como población indígena, con derechos constitucionales establecidos.

Incluso de este modo, los Kambiwá, así como una serie de otros grupos indígenas del Nordeste, tienen su espacio restringido por los medios de comunicación en el sentido de dar salida a sus demandas y denuncias. Son vistos con cierto escepticismo por la opinión pública que tiende a relacionar el hecho de estar socialmente muy próximos al llamado “*caboclo* regional” – en el aspecto físico o fenotípico (por razones históricas bien determinadas), por las prácticas culturales (que en la mayoría de los casos no les son exclusivas) y vida económica (agricultura campesina) – a una supuesta “degeneración” o “indiferenciación”, tanto biológica como cultural, resultante de un largo y compulsivo proceso de mestizaje con el blanco y con el negro.

Habitando una de las regiones más inhóspitas de todo el territorio brasileño, el grupo aprendió, con el transcurrir del tiempo, a vivir de todo lo que pudiese ser extraído con benefi-

cio de su *habitat*. Agricultores obstinados, cuentan todavía con la caza y recolecta de miel para la complementación de su dieta alimenticia. Sufren con los largos períodos de estiaje (la sequía) y con las sucesivas deforestaciones, promovidas por hacenderos vecinos, que causan daños irreparables a la fauna y a la flora nativas (1), así como a su modo de vida diferenciado.

Los grandes ganaderos se benefician del hecho de que la *caatinga*, como nicho ecológico específico, no es vista por la opinión pública como algo digno de preservación, como son la *mata atlántica* o las selvas tropicales. Al ciudadano común se le presenta por su aspecto árido, agresivo, espinoso y seco. Poco se percibe de la riqueza y variedad de las especies locales que los indios aprendieron, con mucha sensibilidad, a manejar.

La crítica de arte especializada también contribuye negativamente

cuando desprecia la producción artesanal más reciente del grupo, alegando que ya no se trata más de objetos “tradicionales”. Las innovaciones técnicas y la utilización de materia prima no convencional son tratadas como producto de la “aculturación” por los especialistas más conservadores que desprecian las novedades cuando se trata de “artes étnicas”; no obstante son valorizadas y recompensadas si se dan en el circuito restringido de las llamadas “artes civilizadas”.

En su proceso de reelaboración cultural, los Kambiwá inventaron algunos adornos y objetos diversos de cultura material, normalmente utilizados como accesorios de la indumentaria, con gran creatividad y valiéndose de tecnologías alternativas y materiales autóctonos como, por ejemplo, el cuero de *caititu* (*Tayassu tajacu*, L.), paja y fibras nativas.

Los fenómenos de “resurrección étnica” o “etnogénesis” – como mo-

1 Recientemente (1993) uno de estos hacenderos promovió una gran deforestación, precedida de quema, que devastó buena parte de los “bancos” (reserva natural) de *caroá* (*Neoglaziovia variegata*), una bromeliácea nativa cuya fibra es largamente utilizada por los Kambiwá en la confección de bolsos, redes y en la mayor parte de los aspectos de indumentaria utilizados en sus rituales.

dernamente han sido denominados – que ahora tienen lugar en el Nordeste, así como su carácter singular, colocan en jaque los modelos teóricos de la “aculturación”, responsables por la instauración y quiebra de lo que Sampaio (1986) cierta vez denominó de “futurologías etnológicas”, entendidas como esquemas analíticos que afirmaban la inexorabilidad de la extinción de determinados grupos indígenas por los sistemas sociales envolventes, como se ve en innumerables trabajos, aplicadas a las más diversas situaciones de contacto y actualmente revistas, no sólo por sus autores, sino por los propios hechos.

Al introducir, en el *Atlas das terras indígenas no Nordeste*, la discusión sobre la reelaboración cultural y el horizonte político de los pueblos indígenas del Nordeste, comenta Oliveira Filho (1993:8):

Con la movilización colectiva por un territorio común, anclada en la dinámica del campo de acción indigenista, la reelaboración de tradiciones específicas (*sea por la importación de símbolos visualizados como indígenas, sea por el rescate de saberes locales o regionales*) podrá venir a consolidarse en un futuro muy

próximo como la dimensión propiamente cultural de un proyecto étnico de gran envergadura” (la itálica es mía).

Arte, artesanía y los indios del Nordeste

Hace mucho tiempo que ‘estabilidad’ y ‘cambio’ son temas queridos para aquellos que se ocupan de las formas tradicionales de producción artística, como la artesanía. No me incluyo entre aquellos que, por despreciar el carácter valorativo implícito en la distinción arte/artesanía, se niegan a trabajar con esa “falsa cuestión”. Hasta porque esa distinción frecuentemente opera con base en las representaciones colectivas sobre la función social del artesano y de la artesanía, de modo que no podemos dejar de analizar algo que forma parte de la contemporaneidad. Además de eso, el mundo moderno puede tener la conciencia, principalmente después de Kant, de que clasificar es, antes de todo, establecer jerarquías. El simple acto de distinguir fenómenos o cosas afines implica el establecimiento de gradaciones, de niveles, de leyes; y muchas de esas leyes operan con fuerza semejante tanto en

la esfera de la opinión pública como en la de la crítica especializada. Si la distinción arte *versus* artesanía todavía es operante, aunque construída por una ideología que pretende usurpar al artesano su condición de artista, debemos echarnos sobre ella – aunque corramos el peligro de rectificarla, en un primer momento – y desvelarle los meandros, analizarla, desconstruirla, en definitiva.

Uno de los presupuestos más frecuentes en lo que se refiere a esa distinción es lo que alía la **artesanía** a la **tradición** (2) – entendida como un modo de vida pretérito, mantenido gracias a un esfuerzo colectivo deliberado – es decir, a su compromiso con la manutención y reproducción de sistemas sociales. Por otro lado, al arte le cabe la **concepción de lo nuevo, de lo inusitado, de algo que todavía no fue experimentado**. Y las distinciones no paran por ahí. En el ámbito de la crítica especializada, Clarival do Prado Valladares (1978) fue uno de los que intentaron

sistematizar algunos puntos, juzgados como primordiales en torno de esa cuestión:

- 1) Se juzga, primeramente, que el artesano tiene el dominio de la labor artesanal y que el artista que se digna reconocerse como tal también debería tenerlo.
- 2) Siendo, a los ojos del pueblo, una especie de guardián de la tradición, el artesano tendría el compromiso con un universo temático específico y limitado (que podríamos en parte asociar a la “coherencia temática” mencionada por Valladares). Igualmente su arte tendrá que ser coherente desde el punto de vista técnico.
- 3) Así siendo, dada la naturaleza limitada de su universo, el artesano tendría más desprendimiento con relación al contenido de originalidad de su obra, que sería mucho más exigido al artista.

2 Jocelyn Linnekin (1983), tomando como base el trabajo pionero de Hobsbawn y Ranger (1983), estudió el proceso de reelaboración de la cultura hawaiana. A su entender la tradición, en muchos casos, constituye “un modelo consciente de un modo de vida del pasado que los pueblos usan para la construcción de su identidad”.

4) El último punto, también relacionado, se refiere al problema de la contemporaneidad, con la que el artista está ineluctablemente comprometido, mientras que el artesano pertenece a una dimensión preterita.

En el caso de la artesanía indígena o “tribal” (como a veces es llamada), esos presupuestos se desdoblan. Inicialmente, en relación a esa dimensión temporal, se hace evidente algo que fue señalado por Lux Vidal (1992), como es: la tendencia del



*Danzantes del Praiá con indumentaria propia del ritual
Dibujo de Mila a partir de una foto de W.D. Barbosa*

hombre occidental a juzgar las artes indígenas como pertenecientes “al orden estático de un Eden perdido”. Además de eso, por tener un tipo de formación cultural en el que aprende a hacer la mayor parte o casi todo lo que necesita, el artista indio no ve normalmente reconocida la autoría de su trabajo, puesto que, grosso modo, todo es hecho colectivamente.

Trabajemos por partes. Inicialmente, lo que se refiere al problema de la supuesta ausencia de autoría individual tratándose de artes étnicas, es suficientemente contradicho por Paul Bohannan, en un artículo sobre el artista y la crítica en la sociedad africana, por Harry Hawthorn al hablar sobre la individualidad y creatividad del artista entre grupos de la costa noroeste de los Estados Unidos y por tantos otros que participaron del Simposio dedicado a la discusión del papel del artista en las sociedades tribales, promovido por el Royal Anthropological Institute en 1961 y publicado en un volumen organizado por Marian Smith. Años más tarde, Nelson Graburn (1976) comentará, a ese respecto, que la creencia en el anonimato en producciones que normalmente eran denominadas como

arte “primitivo” o “folk” es una herencia del siglo 19 y que, infelizmente, se mantiene hasta los días de hoy gracias a una serie de malentendidos. A su entender, el desconocimiento, por parte de los curadores de los museos, de la autoría individual de las piezas recolectadas, no implicaba que los vecinos y colegas de oficio del artesano que las produjo también la desconociesen. De la misma forma, la ausencia de una firma personal en los objetos producidos no asegura que los otros miembros del grupo o el propio artista estén imposibilitados para identificar – hasta incluso por medio de signos alternativos, como los padrones gráficos, por ejemplo – su autoría.

Otro aspecto infalible, tratándose de producción artesanal, se refiere a la estabilidad técnico-formal de los manufacturados, más visible en el caso de la cultura material indígena, que constituye un importante elemento de resistencia étnica, presente en su rigor tradicionalmente inscrito, hasta incluso en aquellos grupos dichos más “aculturados”. Sea en los trenzados o en los trabajos de cordones de fibras vegetales nativas, se testimonia la reproducción literal de técnicas registradas en los ma-

nuales de etnología con extrema exactitud en grupos que ya no disponen de una serie de otros trazos de su cultura, como la lengua, por ejemplo.

Darcy Ribeiro (1986), en un artículo sobre arte indígena, justifica el rigor técnico con el hecho de que, en aquellas sociedades que no cuentan con el recurso del registro escrito, la técnica tradicional tendría que ser pasada de forma rígidamente marcada para que ningún elemento se perdiera en la transmisión. En verdad, Ribeiro apunta un aspecto importante de ese problema, es decir, el del compromiso del artesano con la 'transmisibilidad' de contenidos culturales.

La incorporación de materia prima no tradicional en la confección de los utensilios es una de las principales formas por las cuales se pueden constatar cambios en la artesanía indígena. Tales incorporaciones eran normalmente negativizadas por los representantes de la línea de estudios de los llamados "procesos aculturativos", cuyo exponente en términos de arte indígena en Brasil fue Egon Schaden (1969), para quien las innovaciones eran producto de la

"aculturación". Berta Ribeiro (1983) sigue, de cierta forma, esa tendencia, considerando nocivo el recurso a materiales "heteróclitos". A ese respecto se hizo célebre el caso de las máscaras "Upé" de los Tapirapé, producidas a mediados de la década de 1970 para atender la demanda turística, en las cuales eran utilizados pequeños retales de tejido colorido en sustitución de las plumas que formaban el mosaico principal de la pieza, que fue inventariado entre una serie de otras manifestaciones similares en el artículo de Fénelon Costa y Monteiro (1971) "El *kitsch* en el arte tribal". Esa solución, adoptada por aquel grupo ribereño en función de la escasez de la avifauna local, encontró el repudio de turistas, antropólogos e incluso de algunos de sus vecinos Karajá, por los que fue tratada como una especie de herejía. Al fijarse en ese ejemplo, los críticos "apocalípticos" – para usar la terminología de Eco (1977) – parecen olvidarse de las bellas tangas, confeccionadas por los indios de la Guayana, en las que también son utilizados materiales no tradicionales (como las *miçangas*) sin que nada se pierda en términos estéticos, sino muy al contrario.

Igualmente intrigante es el advenimiento de las innovaciones en el universo temático de los grupos en causa, colocando en pauta ideas y gustos inéditos o importados, en fin, nuevas formas de representación que acaban por contribuir a la ampliación de su repertorio. Actualmente, en la literatura etnológica, abundan ejemplos en los que las influencias y sugerencias de orden temática contribuyeron a la invención de formas que resultaron, en muchos casos, en soluciones bastante originales, a partir de estímulos perceptivos enteramente nuevos.

En 1988, el Sector de Etnografía del Departamento de Antropología del Museu Nacional promovió una exposición de carácter histórico sobre la producción artística de los entonces llamados “Indios Civilizados del Amazonas”, en la que figuraron piezas de inicios del siglo pasado, hechas bajo encargo e inspiradas en el repertorio europeo de la época, como baúles trenzados en paja, remos de madera blasonados, cerámicas concebidas a partir de las vajillas inglesas, además de blasones de plumas en los que eran reproducidas con esmero y creatividad las armas de la Corona.

Graburn (op. cit.) suministra ejemplos más recientes, de carácter experimental, que, si se comparan al anteriormente citado, parecen bordear lo insólito. Tal es el caso de los *batiks* indonesios decorados con imágenes de cohetes y del personaje Superman, o incluso, el de las muñecas confeccionadas por los indios Hopi de América del Norte inspiradas en la figura del ratón Mickey. No queda duda de que se tratan de casos aislados, a los que Graburn, parafraseando a Gillo Dorfles, se referirá como “etno-kitsch”. Según él, el gran público normalmente desprecia esas innovaciones poco ortodoxas por no ser “tradicionales”.

En verdad, uno de los “obstáculos epistemológicos” a la hora de dimensionar como se desea esa cuestión se refiere a la oposición que normalmente se establece entre ‘tradicición’ y ‘modernidad’. Esas designaciones, incluso usadas con carácter provisorio, son inequívocamente relativas, lo que vuelve su eficacia analítica bastante comprometida. A partir del estudio de Hobsbawn y Ranger, anteriormente citado, se tiene la dimensión de cómo toda ‘tradicición’ es construída, inventada, en un

momento histórico dado, casi que por casualidad (3).

Una reflexión crítica igualmente pertinente es aquella dedicada al estudio de las “manifestaciones plásticas del precapitalismo en América Latina”, suministrada por Mirko Lauer (1983). Representante de las nuevas corrientes latinoamericanas, ese autor desarrolla una teoría social del arte, interesada en articular metodológicamente lo social y lo estético, lo popular y lo erudito. Analiza la producción plástica de los Andes peruanos, a través de las realidades sociales de producción, distribución y consumo de los objetos artesanales y los presupuestos ideológicos de esas actividades. Crea, así, condiciones de análisis e iniciación al debate de problemas similares en los demás países latinoamericanos, marcando una tendencia de transición epistemológica en la teoría de la cultura, en ese contexto. Destaco un trecho significativo de su libro, donde el autor analiza las raíces de la

ideología que ata las culturas indígenas a un pasado distante, como un ideal asintótico:

“Nos gustaría mencionar un enfoque que es tributario de una preocupación antropológica, originada a partir del indigenismo cultural de los años 20, nacido éste, a su vez, del indigenismo político de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Se trata de la corriente de pensamiento que propicia, en el contexto de la exaltación del indio como respuesta a su humillación secular, la idea de una relación directa entre el más remoto pasado indígena y su sistema de representación en el presente. El resultado práctico de esta concepción fue no solamente una nueva postergación del indio contemporáneo (de esta vez en nombre del indio histórico), sino también el desarrollo de una nueva ideología del aislamiento del precapitalista dominado como categoría diferenciada dentro del sistema cultural del país.” (op. cit.: 51)

3 Es lo que ocurre con ocasión de la adopción de un nombre étnico o nombre tribal. A ese respecto, Oliveira Filho (1994:123) comenta: “Lejos de ser una profunda expresión de la unidad de un grupo, un nombre étnico resulta de un accidente histórico, que frecuentemente es conceptualizado como un acto fallido, asociado a un juego de palabras y con efecto de chiste”.

Desde la ocasión del inicio de esta investigación, la mayor parte de la producción de los grupos del Nordeste se mostraba reticente al encuadramiento en las categorías usualmente establecidas en términos de “artesanía tribal”, tales como: “tradicional” y “moderno”; “producción para dentro” y “producción para fuera” (esta última distinción establecida por Ribeiro, B.), cuyo potencial heurístico se situaba debajo de las expectativas para la debida apreciación de ese tipo singular de concepción artística. El recurso a tales categorías limitaba el análisis, así como colocaba la producción de los indios del Nordeste en una posición ‘incómoda’ en relación a las demás.

En la tentativa de esbozar un esquema analítico básico, en relación al caso estudiado, vengo buscando utilizar terminologías alternativas de modo que se pueda constituir un instrumento provisorio para la aprehen-

sión adecuada de la tensión que existe, en el ámbito de la producción artesanal indígena, entre concepciones conservadoras y heterodoxas, tomadas aquí como ‘modos’ diferenciados, sin embargo coexistentes, en su naturaleza. (4)

Partiendo de la idea, propuesta por Bohannan (1973), de entender no sólo la artesanía, sino toda la cultura material como un fenómeno ‘doblemente codificado’ (primeramente en la mente del artesano y, después, en la forma física del objeto), se puede aprehender como un tipo de producción donde actúan, como mínimo, dos formas de concepción o – en el decir de Deleuze & Guattari (1980) – de ‘segmentariedad’ (que, para estos autores, se toma, en un sentido más amplio, como una especie de ‘sobrecodificación’), operando igualmente en diversas esferas de la vida social de los grupos.

4 Las reflexiones aquí presentadas vienen siendo desarrolladas desde la elaboración de mi *Disertación de Maestrado* (1991), así como en las dos últimas Reuniones de la *Associação Brasileira de Antropologia – ABA* (1992 y 1994), donde he integrado el Grupo de Trabajo “*Antropologia das Representações Sensíveis*”, coordinado por las Profesoras *Maria Heloísa Fénelon Costa* (Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro) y *Dorothea Voegeli Passetti* (Pontificia Universidade Católica – São Paulo).

Deleuze & Guattari se valieron de la noción de 'segmentariedad', forjada por los etnólogos con base en trabajos de campo entre grupos tribales africanos, y extendieron su aplicación a dominios diferentes de aquellos para los cuales fue inicialmente concebida. Primeramente no se debe, según esta perspectiva, tomar la segmentariedad como atributo exclusivo de ciertas sociedades tribales – sin aparato de Estado central fijo, cuyos “segmentos sociales tienen cierta maleabilidad” – en lo que ellas tienen de diferente de las llamadas 'sociedades complejas', puesto que éstas también tienen sus formas de segmentariedad. Sería de más valía, por tanto, distinguir dos tipos (o modos) de sobrecodificación: una molar o dura y otra molecular o flexible – formas distintas de operar a partir de un código específico. La primera sería representada por aquél tipo de producción cuyo código se encuentra más establecido, menos mutante, comportando variaciones más discretas en relación a él (código), mientras que la segunda comportaría producciones concebidas a partir de un proceso de reinterpretación sistemática de contenidos culturales, además de estar sujetas a múltiples combinaciones, en el proyecto

de constitución de un ideario técnico temático sobre el cual irán a tener lugar sucesivas mudanzas. Se debe, igualmente, evitar el “error cualitativo” de considerar una forma ‘mejor’ que la otra, como si las producciones más estables, menos mutantes, fuesen más legítimas que aquellas concebidas a partir de un modo de concepción molecular. En verdad, se lidia aquí con la oscilación y la interdependencia entre dos tipos de actitudes que orientan conductas más generales, susceptibles de ser detectadas en aspectos diversos de la vida social del grupo. Se trata de dos formas de representación que no son excluyentes, ni compiten entre sí. Si el conservadurismo técnico formal es un aspecto indiscutible cuando se trata de arte indígena, es de la experimentación que depende, en última instancia, el mantenimiento de la forma.

Una de las prácticas más comunes en el contexto de los pueblos indígenas del Nordeste es el “Toré”, una modalidad ritual que, desarrollada como una especie de dramatización, envuelve elementos lúdicos y religiosos. Definida de diversas formas, esa práctica – que todavía puede ser tomada como una especie

de iniciación (5) – tiene, normalmente, un carácter menos restringido que los demás rituales encontrables en la región, tal como el Praiá y el Ouricuri. El Toré, además de comportar innumerables variaciones de un grupo para otro grupo, puede ser realizado prácticamente en cualquier lugar y ocasión y su traje principal es la “cateoba”, una especie de faldón, hecho con fibras vegetales nativas, preso por la cintura hasta la altura de las rodillas. Normalmente es usado sobre pantalones largos (tipo vaqueros) y en combinación con camisetas de malla. El Toré se manifiesta normalmente a través de la evolución de movimientos del grupo, dispuestos en hileras alrededor de un “*cruzeiro*”, sea en un “terrero” (área abierta) o en casa de algún anfitrión que, en este caso, tendrá la responsabilidad de suministrar la “*garapa*” (agua con azúcar) y tabaco para los participantes. En el Toré son incluso actualiza-

dos los repertorios de los “toantes” – especie de cánticos con letra en portugués, cuya temática envuelve elementos religiosos, con frecuentes referencias a santos católicos, pudiendo hacer mención a la historia del grupo, a los tiempos de persecución a cargo de los hacendados, o incluso al trabajo en el campo.

Se aprecia igualmente, en ese contexto del Nordeste, la actualización de determinadas prácticas más restrictivas, que podríamos situar de forma un poco diferente a la del Toré, como el Praiá, cuyo carácter reservado, relativa complejidad y una cierta ‘estabilidad plástica’ de los elementos de indumentaria y otros (materiales) que les sirven de soporte, permiten su encuadramiento en un tipo de concepción molar, en los términos de Deleuze & Guattari.

El Praiá es la principal indumen-

5 Ya hubo ocasión en que me definieron el “Toré” como una especie de “iniciación” que forma parte de la “ciencia indígena”, pero que, de hecho, no es exactamente lo que se entiende por “ciencia”. Entre los Truká de la Ilha de Assunção (Pernambuco), tal práctica es, a veces, denominada como “ciencita” (Batista, M. R. R. – 1992). Mata (1989), en su etnografía sobre los Kariri-Xocó de Alagoas, distingue dos modalidades de Toré, a saber: el “Toré de broma” y el “Toré de Bucios”. Esta última modalidad es definida por la autora como una especie de “cartón de visita” de esos indios, cuando de la presencia de eventuales visitantes deseosos de conocer sus “costumbres” se trata.

taria utilizada en el ritual homónimo. Se trata de una máscara, en cuya primera descripción – suministrada por Estevão Pinto con base en su visita a los Pankararu de Brejo-dos-Padres, en 1937 – ya aparecen elementos cristianos. Entre los Kambiwá, su aspecto no difiere mucho de lo que fue descrito, si tenemos en cuenta el contexto y la época del

relato de Pinto: son formadas por cinco piezas, entre las cuales el faldón de *caroá*, como parte componente; la máscara propiamente dicha, hecha de fibra de *caroá* y cubriendo la cabeza hasta la altura de la cintura, con los manojos de fibras tejidos de forma que se puedan hacer dos agujeros en el lugar de los ojos y con los hilos cayendo sueltos a partir de los hom-



*Adorno para cabeza hecho en cuero de caititú
Dibujos de Mila a partir de una foto de W:D: Barbosa*

bros; el “penacho” que es fijado en el eje superior de la máscara (minimizado entre los Kambiwá) y, por fin, la pequeña toalla de paño que es amarrada a través de un cordón a la máscara, cayendo desde la cabeza hacia la espalda. Este último elemento es el que permite mayor variación: confeccionadas con retales de *chita*, presentan normalmente estampado discreto con motivo floral y, en muchos casos, una aplicación en forma de cruz latina.

En su proceso de transmisión, el Praiá se limitó a apenas dos grupos en todo el estado de Pernambuco, a saber: Pankararu de Brejo-dos-Padres, y Kambiwá, donde fue introducido por el jefe espiritual João Tomaz. Sigue un sistema de prácticas (coreografía, cánticos, calendario, dieta, etc.), visto por el grupo de forma estricta y rigurosa en la tentativa de conservarlo, lo máximo posible, en su forma ‘original’.

La práctica del Toré, en contrapartida, además de comportar numerosas variaciones, se encuentra difundida entre casi todos los grupos de Pernambuco y en algunos de los estados de Alagoas y Bahia, y su principal elemento de indumentaria

– el faldón o “cateoba”, entre los Kambiwá – es designado de diversas formas en los demás grupos (“cataioba”; “tacaioca”, “saiota”, entre otras), además de admitir una enorme variedad en cuanto al aspecto plástico (pueden ser coloreadas con tinta industrial o minerales como el ‘*tauá*’), a lo largo y en el momento de su uso. El Toré tiene todavía un aspecto lúdico observado en expresiones como: “vamos a jugar al Toré” (sic), impensables en el contexto del Praiá. De esa forma, es posible, tomando el modelo propuesto con base en Deleuze & Guattari, tomar el Toré como práctica o forma de representación molecular, distinto del Praiá, visto y tenido, en la medida de lo posible, como más estable, restrictivo o ‘duro’, en los términos ya propuestos.

A fin de analizar los procesos de importación e intercambio de elementos culturales en la región, parece igualmente interesante recurrir al esquema analítico propuesto por Dan Sperber (1985) para la constitución de lo que denomina “Epidemiología de las Representaciones” al lidiar con el problema del mantenimiento y reproducción de los sistemas culturales. Para ese autor, el hecho cultural –

teniéndose en cuenta sus aspectos materiales e inmateriales – debe ser discutido como “distribución de representaciones” en una población humana específica. De esa forma, propone el establecimiento de una “epidemiología de las representaciones”, basado en el modelo que la patología clínica desarrolló para el estudio de la transmisión de enfermedades infecciosas, caracterizado por un proceso de replicación de virus o bacteria. Anticipándose a las posibles objeciones en cuanto a la importación de un modelo utilizado para el estudio de las “enfermedades” para el entendimiento del hecho cultural, Sperber recuerda que, a pesar de que las “representaciones” no sean, en muchos casos, algo que se pueda considerar “nocivo”, por otro lado, no se puede decir más que cualquier “representación cultural” sea “adaptable” o “benéfica” (Sperber, op. cit.:74). Prosigue, por tanto, cuestionando las razones por las cuales, en contextos específicos, determinadas representaciones tienen más éxito, en una población humana, que otras. O, dicho de otro modo, ¿por qué algunas son más ‘contagiosas’ que otras?

De acuerdo con Sperber, se en-

cuentran, de hecho, algunas “similitudes superficiales” entre el modelo epidemiológico propuesto y aquél oriundo de la patología clínica. Con todo, una distinción inicial puede ser establecida y nos parece bastante dilucidadora para entender el esquema propuesto. Mientras la ‘epidemiología de las enfermedades’ se preocupa con los cambios oriundos del proceso de transmisión (del virus o bacteria), la ‘epidemiología de las representaciones’, al contrario, procura entender por qué algunas formas de representación se mantienen relativamente estables, es decir, cómo tales representaciones se vuelven “propiamente culturales”. Se trata, por tanto, de un esquema que permite la distinción de formas diferenciadas de transmisión y concepción de contenidos culturales. Algunas de esas formas, llamadas por Sperber “epidémicas”, se caracterizan por la rapidez en la propagación en un medio específico, poseen un tiempo de vida relativamente corto y, por sus ‘mensajes’ estar más sujetos a la transformación en su proceso de propagación, son asociadas a la moda. Otras, normalmente asociadas a la idea de tradición, tienen reducida su área de propagación, trabajan en intervalos de “larga duración” y tienden a

vehicular representaciones más estables, es decir, que poco se alteran en su proceso de transmisión. A éstas, Sperber se referirá como “endémicas”.

A estas alturas, se pueden hacer algunas añadiduras a las nociones propuestas por Sperber de “endémico” y “epidémico” y las propuestas por Deleuze & Guattari de “molar” y “molecular”. De hecho, de la misma forma que es posible tomar los elementos constituyentes del Toré – musicales, coreográficos, materiales, plásticos, cosmológicos – como una forma molecular de representación, en contraposición a los elementos envueltos en el Praiá (molar), también podríamos, teniendo en cuenta la forma de propagación y la estabilidad relativa de esos elementos – particularmente de sus respectivas características de indumentaria (6) – designarlas como ‘epidémicas’ y ‘endémicas’, respectivamente. En ver-

dad, lo que distingue tales formas de representación son menos sus términos y más la manera por la que son transmitidas.

Lo que fue aquí denominado como ‘tráfico simbólico’ permite actualizar, en bases etnográficas, el proceso descrito por Nestor García Canclini (1983) con respecto a las producciones populares mexicanas, donde se da la “migración” de mensajes y objetos que van de un circuito de producción que él identifica como “étnico” a otro, más genérico, reconocido como el “típico” (o regional), y de este a un tercero, todavía más global, identificado como el “nacional”. En la retomada de prácticas y saberes regionales y en su incorporación por lo étnico como afirmación de singularidad, los grupos del Nordeste también afirman el carácter nacional de un indio que se identifica, de forma conspicua y sin cualquier duda, como “brasileño”.

6 Los principales elementos de la indumentaria concernientes al Praiá y al Toré son, respectivamente, el praiá (nombre de la máscara y del ritual, propiamente dicho) y la cateoba (especie de faldón de *caroá*, de dimensiones, nomenclatura y acabado variados). A este respecto, ver nuestro “A cateoba e o praiá: por uma epidemiologia do tráfico simbólico entre grupos indígenas no Nordeste”, presentado en la XIX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, en 1994, en la Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFÍA

AMORIM, Paulo M. de.

Índios camponeses: os Potiguara da Baía da Traição. *Revista do Museu Paulista*, N.S. XIX. São Paulo, 1971.

BARBOSA, Wallace de Deus.

Os índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica. Dissertação em História del Arte (Área de Concentração: Antropologia da Arte). Maestrazgo de Artes Visuales, Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

Artesanato e identidade étnica entre os índios do Nordeste. Comunicação apresentada en la XVIII Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Grupo de Trabajo “Antropologia das Representações Sensíveis”. Coordinación: M.H. Fénelon Costa (MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro) & Dorothea Passetti (PUC – São Paulo). Belo Horizonte, 1992.

Kambiwá (Ficha específica de terra indígena). En *Atlas das terras indígenas no Nordeste*. Coordinación: João Pacheco de Oliveira Filho. PETI – Projeto de Estudo sobre Terras Indígenas no Brasil. PPGAS/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.

A “Cateoba” e o “Praiá”: Por uma epidemiologia do tráfico simbólico entre grupos indígenas no Nordeste. Comunicação apresentada en la XIX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Grupo de Trabajo “Antropologia das Representações Sensíveis”. Coordinación: M. H. Fénelon Costa (MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro) & Dorothea Passetti (PUC – São Paulo). Niterói, 1994.

BATISTA, Mércia Rejane Rangel.

De caboclos de Assunção a índios Truká: estudo sobre a emergência da identidade étnica Truká. Maestrazgo en Antropología Social. PPGAS – MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

- BOHANNAN, Paul.
Rethinking culture: a project for current Anthropologists. Illinois, Current Anthropologist, 1973.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mille Plateaux.
Capitalisme e schizofrénie. Paris, Minuit, 1980.
- ECO, Umberto.
Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FÉNELON-COSTA, Maria Heloísa & MONTEIRO, Maria Helena Dias.
Okitsh na arte tribal. En *Cultura*, Brasília, 1:124-30, enero/marzo, 1971.
- GRABURN, Nelson H. H.
Ethnic and tourist arts. Cultural expressions for the Fourth World. Berkeley, University of California Press, 1976.
- HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence.
A invenção das tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- HOHENTHAL, Jr., William D.
 As tribos indígenas do Médio e Baixo São Francisco. *Revista do Museu Paulista*, n.s., número XII. São Paulo, 1960.
- LARAIA, Roque de B. e MATTA, Roberto da.
Índios e castanheiros. A empresa extrativista e os índios do Médio Tocantins. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- LAUER, Mirko.
Crítica do artesanato. Plástica e sociedade nos Andes peruanos. São Paulo, Nobel, 1983.
- LINNEKIN, Jocelyn S.
 Defining tradition: variations on the Hawaiian identity. *American Ethnologist*, vol. 10, n. 2, 1983.
- LUYTEN, Joseph M.
O que é literatura popular. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MATA, Vera Calheiros da.
A semente da terra: identidade e conquista territorial por um grupo integrado. Doctorado en Antropología Social. PPGAS/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1989.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de.
 “A viagem de volta”. Reelaboração cultural e horizonte político dos

povos indígenas no Nordeste. En *Atlas das terras indígenas no Brasil*. PETI/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.

Os instrumentos de bordo: expectativas e possibilidades do trabalho do antropólogo em laudos periciais. En Silva, O. S.; Luz, L. y Helm, C. M. (orgs.). *A perícia antropológica em processos judiciais*. Florianópolis, Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

PINTO, Estevão.

Alguns aspectos da cultura artística dos Pancarus de Tacaratu. (Índios dos sertões de Pernambuco.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1938.

RIBEIRO, Berta G.

Artesanato indígena: para quê? Para quem?. En *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte/INF, 1983.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. En Ribeiro, B. G. (coord.)

Suma Etnológica Brasileira, vol. III. Petrópolis, Vozes/FINEP, 1986.

SAMPAIO, José A. L.

De caboclo a índio: etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil. O caso Kapinawá. Proyecto para Dissertación de Maestrazgo en Antropología Social. São Paulo, IFCH/Unicamp, 1986.

SCHADEN, Egon.

Aculturação indígena: ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos. São Paulo, Pioneira/Universidade de São Paulo, 1969.

SMITH, Marian W.

The artist in tribal society. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961.

SPERBER, Dan.

Anthropology and psychology: towards an epidemiology of representations. En *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 20, n. 1, 1985.

- VALLADARES, Clarival do Prado.
Artesanato brasileiro (introdução). Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- VIDAL, Lux.
Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. En Vidal, L. (org.).
Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo,
Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- WAGLEY, Charles & GALVÃO, Eduardo.
Os índios Tenetehara: uma cultura em transição. Rio de Janeiro, MEC,
1949. ■