
Sobre as Definições de Percepção, Olhar e Imagem: Considerações Sobre Símbolos e Representações Indígenas na Cultura Brasileira¹

Sarah Rocksane ARAUJO²

Jonathan Estevam MARINHO³

Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, São Paulo, SP

RESUMO

Este texto discute a relação entre a produção e interpretação de imagens e as dinâmicas sociais, com base na teoria semiótica como chave interpretativa útil. O texto destaca que as linguagens que moldam e organizam o mundo são formadas no momento da performance da produção dessas imagens. A imagem é vista como uma ferramenta poderosa que pode capturar a história e a memória, permitindo que as mulheres indígenas se sintam representadas e reafirmem sua identidade cultural, além de ser usada como uma forma de resistência contra a opressão e marginalização das mulheres indígenas na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; representação; arte; símbolos; povos indígenas

Em 28 de dezembro de 1895 era exibido na cave do Boulevard des Capucines em Paris o filme "Chegada do trem na estação" pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. A pequena exibição entrou para a história como a primeira exibição comercial de uma peça cinematográfica e conforme as lendas, causou alvoroço por parte do público que presenciava a exibição de tal forma que o público presente correu na direção oposta à cena do filme. A imagem tem uma força tão poderosa que as pessoas tiveram uma reação desproporcional, ainda que cientes que estavam diante de uma representação e não da realidade. A partir deste exemplo, podemos empreender certas questões decorrentes da percepção da imagem. A cultura, entre suas muitas definições, pode ser pensada como um sistema semiótico baseado em símbolos, que atua como um sistema perceptivo responsável pela difusão de informações textuais, imagéticas e sonoras. Os processos de recepção e percepção destes símbolos estão intrinsecamente ligados à memória e,

¹ Trabalho apresentado na IJ08 - Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 8º. Semestre do Curso de Publicidade da FECAP, e-mail: sarah.rocksane@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade da FECAP, e-mail: jonathan.marinho@fecap.br

portanto, a construção e orientação de um certo tipo de memória - não a individual, mas a coletiva. Em resumo, a cultura pode ser definida como a memória coletiva não-hereditária.

Símbolos são grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos. Por isso as imagens evocam os símbolos, e, ao evocá-los, os ritualizam e os atualizam. [...] As imagens não apenas evocam arqueologicamente as representações da finitude, como também trazem à tona as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando suas personagens e sua arqueologia. (BAITELLO JUNIOR, 2014; p.24)

De acordo com Norval Baitello Junior em *A era da Iconografia*, comunicação e cultura se constroem a partir dos símbolos expressos nas imagens, e estas por sua vez, constituem esferas indissociáveis. O autor afirma que não é possível pensar a comunicação na sociedade descolada da cultural dos grupos sociais que a produzem, e ao mesmo tempo, não é possível compreender a história de uma sociedade sem pensar nas formas de comunicação dos grupos que as constituem.

Ao pensarmos o desenvolvimento das técnicas de representação das imagens durante a história do ocidente, nos deparamos com ciclos de impulso científico-tecnológicos vinculados a necessidades de comunicação de certas esferas sociais. Diante da impossibilidade de expressão de textos, imagens e sons nas formatações disponíveis, a sociedade cria formas de expressão, muitas delas descritas na história da arte. O primeiro estudo sobre a construção das imagens no ocidente, o tratado *Da Pintura* de Leon Battista Alberti, da Itália datado do século XV, nos apresenta uma primeira proposta técnica-metodológica sobre as representações técnicas da realidade e de quanto o artífice deve fazer uso de saberes que vinculam a teoria da cor, geometria e a óptica euclidiana para a produção de imagens que, mais do que reproduzir a realidade como existem, possam servir como aspirações do mundo intangível.

O renascimento, período artístico do qual Alberti é normalmente englobado, constitui um período de desenvolvimento de métodos e práticas artísticas que permanecem até hoje como essenciais na formação estética da sociedade. O uso da perspectiva, o jogo entre sombra e luz além dos estudos anatômicos fizeram da Itália o berço da arte e da cultura durante séculos, e este status moldou a forma como o ocidente passa a ver e valorar o mundo no qual se desloca. Conforme o historiador Norbert Elias em *O processo civilizatório*, a realeza e a burguesia europeia buscam constantemente, durante os séculos subsequentes ao renascimento, na Itália não apenas modelos de educação e produção artística, mas também seus valores éticos e estéticos, seus modos à

mesa, sua etiqueta social assim como respostas às aspirações teológicas, estas, na religião católica, que no que lhe concerne, mais tarde, será a autora dos preceitos que seriam utilizadas como justificativa para os empreendimentos marítimos e colonizadores. A necessidade da compreensão da importância da criação de uma teoria estética da imagem a partir destes pressupostos pode ser encontrada nas obras de diversos historiadores, críticos e teóricos da arte, que dedicam seu trabalho na reflexão do que constituem a imagem e a representação do mundo dentro da história da comunicação e da sociedade.

Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seus significados e dignidade, ela está além da natureza. Ela quer ser apreendida pelo espírito que nasceu e foi formada harmoniosamente, e este encontra o que é excelente, o que é em si mesmo perfeito também de acordo com a natureza. (GOETHE, 2008; p.22)

Segundo Goethe em seus escritos sobre arte, coletânea onde o autor tece considerações acerca da construção de uma estética que vai além das artes visuais, culminando no que viria a ser conhecido mais tarde como o movimento *Sturm und Drang* (do alemão, tempestade e ímpeto, movimento artístico que ocorre de 1760 a 1780 e que dará origem ao movimento literário romântico), este afirma que é na natureza que o artista deve buscar a fonte de suas produções, uma vez que sendo o artista oriundo ele mesmo da natureza, é capaz de produzir uma segunda natureza a partir da primeira, sendo a segunda, fidedigna da primeira.

Ele eleva o objeto do qual a obra de arte busca refletir, dando destaque a natureza e ao mundo como objeto, em particular ao tecer o conceito universal de beleza onde diz "O belo é um fenômeno originário que, na verdade, nunca vem ele mesmo a aparição, mas cujo reflexo torna-se visível em milhares de exteriorizações distintas do espírito criador e é tão variado e distinto como a natureza mesma" (Ensaio sobre arte, p.24-25). Esta discussão aparece principalmente na correspondência do poeta alemão com outro pensador da época, Friedrich Schiller, onde ambos buscam encontrar uma solução para a cisão entre o sujeito e a natureza através da criação artística. É necessário apontar também que esta discussão é posterior ao tratado do filósofo franco-suíço Jean-Jacques Rousseau denominada de "o bom selvagem". Fruto das teorias iluministas quanto a sociedade da época, Rousseau aponta as falhas sociais no sistema vigente usando como contraponto a visão das sociedades originárias das américas.

Podemos perceber a partir disso que as sociedades europeias que originaram a cultura e a comunicação presentes nos processos coloniais no Brasil no período das invasões portuguesas, possuíam uma estética fortemente formada a partir de um repertório imagético. Seus valores, sua etiqueta social, e sua cultura não somente possuía signos já estabelecidos e compartilhados socialmente, mas também eram regulados pelas organizações e instâncias sociais. Podemos compreender então que estes códigos culturais funcionam, como programas modalizadores e de domínio, O exercício de olhar para o mundo visível, que se difere em seus códigos culturais, ambientais, linguísticos e sociais, com uma série de preceitos e normas que definem e regulam o outro é problemática na medida em que a noção de representação, seus métodos e abordagens enfatizam um aspecto dual da construção das imagens como produtoras e produtos de "realidades" sociais. A interpretação do mundo pelo viés colonial produz imagens deste "novo mundo" que não são fidedignas.

A apropriação e produção de imagens enquanto símbolos-chave de interpretação do mundo estão relacionadas às dinâmicas sociais. A intencionalidade e a interpretação do mundo segundo os códigos e aspectos oriundos das culturas ocidentais não são fruto de situações acidentais, mas resultado das tensões e regulações históricas. O homem é agente transformador de sentidos, produtor de significados e no momento da performance da produção destas imagens que as linguagens que moldaram e organizam o mundo são formadas. Para a compreensão destes códigos de linguagem e interpretação do mundo e das imagens, a teoria semiótica nos auxiliará enquanto chave interpretativa. A linguagem é um sistema organizado de geração, organização e interpretação da informação por meio de signos, sendo um meio de comunicação que se diferencia dos sistemas não comunicativos e dos sistemas comunicacionais que não usam signos por possuir regras de combinação definidas. Ou seja, a linguagem é um sistema semiótico amplo que utiliza signos como forma de comunicação. De acordo com a semiótica da cultura, que será utilizada neste trabalho como fundamento teórico, podemos identificar três campos distintos na linguagem: as línguas naturais, as línguas artificiais e as linguagens secundárias que se sobrepõem à língua natural, como a arte, o mito e a religião.

A linguagem é entendida como a expressão que contempla não apenas signos linguísticos, mas também outros signos, como a arte, a representação técnica e gráfica, e a imagem de temas reais ou fictícios, com uma variedade de objetivos, incluindo os artísticos e científicos. Um dos textos que vão inaugurar a corrente artística do

romantismo no Brasil publicado em meados de 1865 é o romance *Iracema* de José de Alencar. O primeiro da trilogia indianista do autor, o texto confere uma analogia quanto a origem do que viria a ser o Brasil nos ideais pós-monárquicos, pintando uma imagem que coloca a mulher indígena (Iracema) como mãe e o homem português (Martim) como pai da nação, representado na figura do infante Moacir. A personagem central, cujo nome é um anagrama para a palavra América, é apresentada em terceira pessoa no início da narrativa do livro como uma espécie de visão etérea, onde sua primeira característica descrita é seu local de origem (*Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema* - capítulo 2, página 14), que é descrita no capítulo anterior como terra selvagem. O autor então segue com sua descrição da personagem;

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápido que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas de Ipu, [...]. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1865, p.14-15)

Iracema talvez corresponda a uma das primeiras tentativas de representação da imagem feminina indígena no Brasil, representação essa permeada de intencionalidade do autor que deseja comunicar em sua narrativa a formação deste estado-nação para amenizar as violências e violações aqui cometidas durante o período em que a obra se localiza. A utilização de elementos regionais para a criação da atmosfera e imagem na qual a personagem é inserida constitui os ecos que hoje correspondem aos estereótipos do fenótipo de uma mulher indígena. Essa obra mostra de forma equivalente como a colonização, e conseqüentemente, a globalização foram estabelecidas como fundamentos do novo padrão de poder político-social-econômico-cultural neste lugar. Foi aqui que começou o processo histórico que levou à dependência estrutural da América Latina, nesse caso particular, o Brasil, com a colonização e a globalização ocorrendo simultaneamente.

Essas estruturas de poder, que são também as estruturas que dominam e constroem as narrativas destas sociedades, aplicam fórmulas similares no período em que se forma a América Latina nos territórios em que estão presentes. De acordo com o sociólogo peruano Aníbal Quijano, ao considerar que a Europa Ocidental foi construída com base na exploração da América, é impossível ignorar as conseqüências históricas do estabelecimento do novo padrão de poder e da relação histórica de dependência estrutural entre a América e a Europa Ocidental.

A produção histórica da América Latina começa com a destruição de todo um mundo histórico, provavelmente a maior destruição sociocultural e demográfica da história que chegou ao nosso conhecimento. Este é um dado conhecido por todos, obviamente. Mas raras vezes, se alguma, pode ser encontrado como elemento ativo na formulação das perspectivas que concorrem ou confluem no debate latino-americano pela produção de nosso próprio sentido histórico. E suspeito que agora mesmo seria um inapreensível argumento, se não estivesse presente o atual movimento dos chamados “indígenas” e não estivesse começando a emergir o novo movimento “afro-latino-americano”. (QUIJANO, 2005; p.16)

Ainda de acordo com Quijano, a formação da América Latina foi marcada por conflitos e violência, resultado de intensas crises e mudanças históricas profundas, cujas consequências ainda não foram completamente resolvidas. Como uma forma de combater essas crises políticas e sociais no Brasil, muitos movimentos artísticos buscam encontrar no redesenho da história de formação do país, não apenas uma chave de leitura para os problemas sociais, mas também alento e esperança, e é nas culturas e nas mitologias indígenas que esses movimentos buscam por séculos fonte de referências que se contrapõem e contrasta com os modelos eurocêntricos.

É importante ressaltar que a nossa compreensão dos movimentos artísticos se baseia nas manifestações inseridas em um sistema de obras conectadas por elementos em comum, que permitem identificar características predominantes em uma determinada fase. Quando encontramos elementos em obras de determinados períodos que mostram uma continuidade, conexão entre substâncias, temas e motivos, encontramos a chave de leitura de um movimento, conquanto a ideia de transmissão e de continuidade. Dentro da literatura temos como exemplos "Os Sertões" (1902), obra de Euclides da Cunha que trata do conflito entre a população sertaneja e os indígenas no interior do Brasil e que inaugura um pré-modernismo na arte e na literatura e propõe uma explicação metodológica científica quanto a formação do estado e a origem de seus problemas sociais; "Macunaíma" (1928), romance de Mário de Andrade que retrata as aventuras do herói indígena Macunaíma e que se insere no movimento modernista propriamente dito, ainda que com fortes influências das artes modernas francesas, as obras que pertencem ao modernismo no Brasil vão buscar no momento de formação do país o leitmotiv de suas criações, ainda que sob a égide da interpretação europeia dos elementos aqui citados, por exemplo, para a elaboração de seu personagem central, Mário de Andrade parte de um estudo antropológico de um cientista alemão, do século anterior; "O Grande Sertão: Veredas" (1956), romance de Guimarães Rosa que inclui personagens e temas indígenas

em sua narrativa e que aparece já no fim do movimento modernista e que inaugura de fato uma inovação estética narrativa ao utilizar elementos linguísticos, espíritos e personagens locais não com o olhar de fora, mas colocando estes personagens em primeira pessoa; "A queda para o alto" (1964), poema de Ferreira Gullar que inclui versos que homenageiam a cultura indígena e mostra como esta temática está presente na literatura contemporânea.

O que podemos perceber como fator comum às obras aqui citadas é uma consciência de uma função de colocar-se como agente formador da história do país, uma necessidade de prova de suas capacidades enquanto artistas e de inserir-se em um contexto e panorama global, ainda que referenciando a elementos locais como prova de suas identidades, e isto acontece, sobretudo, com a utilização de símbolos e personagens indígenas pois os mesmos são compreendidos como elementos distintivos, incomuns e de alguma forma pertencentes, a uma hegemonia nacional. Na escultura temos "Monumento ao Índio" (1953), escultura de Humberto Cozzo, importante representante do movimento artístico do abstracionismo geométrico no Brasil, movimento que surgiu na década de 1950, em meio a uma busca por uma linguagem artística nacional que se distanciasse do figurativismo predominante na época; "A Lenda do Guaraná" (1958), escultura de Alfredo Ceschiatti, que se destacou pela sua produção escultórica que dialogava com as vanguardas europeias, em especial o cubismo e o abstracionismo. Ele também foi influenciado pelos princípios do construtivismo e da arte concreta, que privilegiavam a geometria e a racionalidade em detrimento da expressão emocional. Além disso, Ceschiatti também se envolveu no movimento artístico chamado de "Grupo dos Cinco", juntamente com outros artistas como Bruno Giorgi, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Esse grupo teve grande importância na renovação da escultura brasileira, ao propor uma abordagem experimental e aberta a novas possibilidades formais e conceituais.

Citado anteriormente, Bruno Giorgi é o autor da escultura "Monumento às Raças" (1960), já "Aruanã" (1967), é escultura de Franz Weissmann, também buscam nas culturas indígenas elementos que trazem o diferencial estético de sua vanguarda artística. Nas correntes contemporâneas temos "Escultura do índio Potiguara" (1973), escultura de Francisco Brennand, com uma estética que busca romper com as tradições figurativas e com as técnicas convencionais, e explorar novas formas de expressão, o que também podemos identificar em obras como "Monumento ao Cacique Cobra Coral" (1974), escultura de Alfredo Ceschiatti e "Índio de Minaçu" (1975), escultura de Neusa Moraes.

Dentro dessas correntes artísticas podemos perceber a presença de um nacionalismo infuso aplicada a representação de um imaginário que compreende uma combinação de realismo e fantasia. De acordo com o sociólogo Antônio Candido, o nacionalismo artístico é fruto das condições históricas, quase como uma imposição nos momentos em que os movimentos sociais alteram o curso do estado;

Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado às formas polidas, mas incharacterísticas. (CANDIDO, 1975; p.27)

Ainda na esteira de uma discussão sobre como as linguagens artísticas partem destes elementos presentes na construção da cultura de suas respectivas sociedades o historiador da arte alemão Hans Belting afirma:

[...] A história escrita da arte não nasceu em um espaço apartado da ciência pura, nem obedecia somente, como se quer acreditar, ao desenvolvimento interno de sua própria especialidade, mas repercutia a discussão do seu presente, ainda que de maneira muito indireta ou contraditória. (BELTING, 2006; p.74)

Tanto o historiador de arte quanto o artista, neste contexto, se assemelham na busca por uma compreensão objetiva e universal da arte, com o objetivo de conduzi-la para o futuro um ideal coletivo de modernidade. Belting aqui nos ajuda a refletir como qualquer análise retrospectiva da modernidade só pode nos ajudar a entender melhor a nova experiência cultural que surgiu a partir de mudanças sociais significativas. Podemos compreender ainda que a modernidade nas linguagens artísticas existe em meio à oposição de modelos, um focado no futuro e outro na tradição secular. Essa tensão interna criou uma resistência à criação de utopias.

Quando buscamos na música exemplos de obras com referência a povos e culturas indígenas encontramos "Uirapurú" (1917), poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos que retrata a lenda do pássaro Uirapurú na mitologia indígena brasileira, é importante ressaltar que esta obra se insere no movimento modernista, que se iniciou na década de 1920. Villa-Lobos foi um dos mais importantes compositores desse período e teve um papel fundamental na consolidação de uma identidade musical brasileira, ao incorporar elementos da música folclórica e indígena em suas obras. Igualmente relevante, a obra "Yporanga" (1956), suíte para orquestra de câmara de Camargo Guarnieri, um dos fundadores da Sociedade de Compositores, que teve um papel importante na promoção da música brasileira no país e no exterior, e inspirada na vida dos índios Tupi; Francisco

Mignone, compositor do mesmo período e movimento artístico de Villa-Lobos e Guarnieri é autor de "Três lendas indígenas" (1946), obra para orquestra de câmara que retrata lendas indígenas brasileiras; Dentro da música erudita contemporânea temos "Canções de Marajó" (1979), obra de João Guilherme Ripper que inclui canções baseadas em lendas indígenas da região de Marajó, no Pará; "Melopeias III" (1960), obra de Cláudio Santoro, importante compositor brasileiro do século XX e integrante do movimento moderna na década de 1940, buscava promover uma renovação na música brasileira, incorporando novas técnicas e experimentações sonoras, assim como um engajamento político e social. Santoro foi um dos principais expoentes desse movimento, junto com outros compositores como Guerra-Peixe, Almeida Prado e Gilberto Mendes.

Ele também foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira e do Festival de Inverno de Campos do Jordão, que se tornaram importantes eventos culturais no Brasil, que inclui uma seção intitulada "Cantos dos índios Krahô", baseada em canções e ritmos indígenas dessa tribo do Tocantins. É possível notar dentro desses movimentos artísticos que a construção de uma identidade nos movimentos artísticos possui em seu cerne divisões e variações de repertório que compõem uma identidade, identidade essa que não apenas distingue o artista, mas também nomeia e caracteriza grupos sociais. O teórico da arte e sociólogo Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* afirma;

Se tais sociedades não se desintegram totalmente é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2006; p.18)

Ainda de acordo com Hall, no mundo moderno, as culturas nacionais das quais fazemos parte são uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, muitas vezes usamos nossa nacionalidade como um indicador de nossa identificação pessoal. No entanto, essa afirmação é metafórica. É também metafórica a forma como a arte se apropria de signos e símbolos de grupos étnicos presentes nestes estados para a produção de suas manifestações e aspirações de identidade nacional por meio destas linguagens. Quando chegamos à linguagem artística pictórica, temos as seguintes obras como exemplos da utilização de conceitos e elementos indígenas como "O Banho dos Pilões" (1893), de Belmiro de Almeida, pintor brasileiro do final do século XIX e início do século XX, considerado um dos precursores do impressionismo no Brasil e, parte do movimento impressionista brasileiro. Essa corrente artística surgiu no Brasil na década

de 1880 e se caracterizou pela valorização da luz, da cor e da impressão imediata que o artista tinha do mundo ao seu redor. Belmiro de Almeida, juntamente com outros artistas como Eliseu Visconti, Antônio Parreiras e Georgina de Albuquerque, foi um dos principais expoentes desse movimento no país. Em "O descobrimento do Brasil" (1899) é retratado a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, obra assinada por Cândido Portinari, considerado um dos precursores do movimento modernista no Brasil. Portinari se destacou principalmente por sua habilidade em retratar o cotidiano e as lutas sociais do povo brasileiro em suas obras. Embora tenha sido influenciado pelo movimento cubista e pelo muralismo mexicano, Portinari desenvolveu seu próprio estilo, que misturava elementos dessas correntes com a realidade brasileira.

Em "A Primeira Missa no Brasil" (1860), de Victor Meirelles, vemos um retrato da missa realizada por Padre Henrique de Coimbra em 26 de abril de 1500, após a chegada dos portugueses no Brasil. Já em "Cacique" (1927), de Emiliano Di Cavalcanti, que retrata um cacique indígena em primeiro plano, com outros índios ao fundo. A obra do autor se caracterizou pela busca por uma arte brasileira que refletisse a identidade e as raízes culturais do país. Di Cavalcanti foi um dos líderes desse movimento, que se opunha ao academicismo e buscava romper com as tradições artísticas europeias. Ele também foi influenciado pelo expressionismo e pelo cubismo, que ajudaram a moldar seu estilo único e reconhecido mundialmente. Também expoente do movimento modernista, a obra "Indianas" (1947), de Tarsila do Amaral, retrata três figuras femininas indígenas em primeiro plano, com a paisagem e a cultura indígena ao fundo. Quando pensamos no cenário da composição da união das linguagens artísticas aqui apresentadas como proponentes de um cenário de nacionalidade, podemos perceber como a cultura nacional é composta de instituições culturais que compreende símbolos e representações. Ainda de acordo com Stuart Hall;

Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Estes sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas. (HALL, 2006; p.51)

É possível perceber, portanto, a mútua influência entre a imagem e a cultura em si mesma, sendo as linguagens artísticas essenciais para a construção de um ideal de cultura nacional, compreendemos que a linguagem desempenha um papel mediador e representativo no conhecimento, o qual é construído no contexto da cultura, e, portanto,

apresenta um caráter dinâmico e híbrido. A partir deste ponto utilizaremos a semiótica da cultura como chave de leitura para a compreensão dessas modalidades de representação e reprodução do mundo, é importante destacar que a cultura é compreendida como um grande texto, ou seja, um sistema complexo de signos. Nesse sentido, entendemos que a cultura é intrínseca à natureza humana e permite a compreensão de uma multiplicidade de sistemas simbólicos.

Podemos interpretar os sistemas de códigos culturais como sistemas semióticos por sua estrutura altamente complexa, e capacidade de armazenamento e processamento de informações, regulando e controlando as manifestações da vida social, individuais e coletivas. De acordo com essa concepção, os sujeitos não apenas se comunicam através de signos, mas também são por eles condicionados. Os semioticistas, em especial os da escola de semiótica russa, afirmam que a cultura não pode organizar a esfera social sem o uso de signos. É necessário afirmar que durante o processo de colonização imposto as colônias ameríndias os sistemas e linguagens de signos das sociedades aqui presentes passaram por um processo de genocídio físico e cultural que compreende, de acordo com o sociólogo Aníbal Quijano, 3 fases; o primeiro é a desintegração dos padrões de poder e civilização das sociedades mais avançadas da história da humanidade. Em segundo lugar, a extinção física de mais da metade da população dessas sociedades em um período de pouco mais de três décadas no início do século XVI, e em terceiro lugar, a eliminação deliberada de muitos dos mais importantes produtores e portadores dessas experiências, incluindo seus líderes, intelectuais, engenheiros, cientistas e artistas.

Uma das mais ricas heranças intelectuais e artísticas da espécie não só ficou destruída, mas, sobretudo sua parte mais elaborada, mais desenvolvida e avançada, ficou inacessível para os sobreviventes desse mundo. Daí em diante, e até não há muito, eles não poderiam ter ou produzir signos e símbolos próprios senão nas distorções da clandestinidade ou nessa peculiar dialética entre a imitação e a subversão, característica do conflito cultural, principalmente nas regiões andino-amazônica, centro e norte-americanas. (QUIJANO, 2005; p.16)

Para além das violências cometidas durante este período é necessário ainda apontar os efeitos da colonização nos descendentes dos povos que aqui habitavam antes da invasão dos colonos e os efeitos da colonização na forma da repressão constante, tanto material quanto subjetiva, dos sobreviventes nos séculos seguintes, levando-os à condição de marginalizados, iletrados, explorados, culturalmente a margem e dependentes. Isso resultou no desaparecimento de qualquer padrão livre e autônomo de objetivação de ideias, imagens e símbolos para além daqueles utilizados à subserviência dos padrões de

uma elite que busca na identidade destes grupos, fonte de referência para suas próprias inspirações e aspirações estéticas. Ainda sobre a questão do apagamento das identidades dos povos que habitavam esses espaços, Quijano afirma;

A vasta e plural história de identidades e memórias (seus nomes mais famosos, maias, astecas, incas, são conhecidos por todos) do mundo conquistado foi deliberadamente destruída e sobre toda a população sobrevivente foi imposta uma única identidade, racial, colonial e derogatória, “índios”. Assim, além da destruição de seu mundo histórico-cultural prévio, foi imposta a esses povos a ideia de raça e uma identidade racial, como emblema de seu novo lugar no universo do poder. E pior, durante quinhentos anos lhes foi ensinado a olhar-se com os olhos do dominador. (QUIJANO, 2005; p.17)

A discussão sobre inclusão, pluralidade e equidade tem se mostrado cada vez mais frequente e relevante na sociedade atual. Embora haja um aumento perceptível dessas discussões em âmbitos acadêmicos, corporativos e midiáticos, muitas vezes elas carecem de profundidade e fundamentação sólida. A partir do conceito de descolonização da socióloga argentina María Lugones, percebemos a urgência de discutir os efeitos da colonização na sociedade brasileira, especialmente pelos grupos que mais sofreram suas consequências. Essa urgência não se limita apenas ao combate do racismo estrutural que impõe um sistema de exclusão e restrições, mas também abrange a necessidade de ações de reparação histórica, reconstrução e preservação da memória dos grupos que habitavam essas terras antes da invasão europeia. Esses grupos lutam há mais de quinhentos anos pelo respeito e defesa de seus direitos. Ainda de acordo com a autora em seu tratado sobre gênero e colonialidade, a modernidade colonial está centrada na dicotomia entre o humano e o não humano, e essa dicotomia se estende ainda aos gêneros dos sujeitos presentes neste processo como marcação de poder entre as esferas sociais;

Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os africanos escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. (LUGONES, 2010; p.936)

Ainda em torno da concepção de raça e etnia, Aníbal Quijano afirma:

Em torno da nova ideia de raça, foram redefinindo-se e reconfigurando-se todas as formas e instancias previas de dominação, em primeiro lugar entre os sexos. Assim, no modelo de ordem social, patriarcal, vertical e autoritária, do qual os conquistadores ibéricos eram portadores, todo homem era, por definição, superior a toda mulher. Mas a partir da imposição e legitimação da ideia de raça, toda mulher de raça superior tornou-se imediatamente superior, por definição, a todo homem de raça inferior. Desse modo, a colonialidade das relações entre sexos se reconfigurou em dependência da colonialidade das relações entre raças. E isso se associou à produção de novas identidades históricas e esculturais originárias do novo padrão de poder: “brancos”, “índios”, “negros”, “mestiços”. (QUIJANO, 2005; p.18)

É preciso compreender como a colonização transformou os papéis sociais dos indivíduos durante a primeira modernidade, considerando as tensões criadas pela imposição brutal do sistema moderno colonial e de gênero. Sob o quadro conceitual imposto de gênero, os europeus brancos burgueses eram considerados civilizados e plenamente humanos, enquanto a dicotomia hierárquica passou a ser uma ferramenta normativa para condenar os sujeitos colonizados. Esses conceitos são importantes pois figuram não apenas nas obras aqui apresentadas, mas também são chave de leitura na figuração do feminino indígena criado pelo viés colonizado e pós-moderno. Essa concepção e figuração permanece nas representações das linguagens artísticas contemporâneas e estão presentes também nas atividades e meios de comunicação que buscam comunicar signos, valores, produtos, marcas...

A mídia, em especial a comunicação publicitária, atua no nível dos desejos, no inconsciente e no imaginário dos indivíduos que fazem parte da sociedade. Ao longo da vida, as pessoas acumulam experiências, vivências e memórias, que estão presentes quando precisam tomar decisões - conscientes ou não. Esse acervo, moldado pelo mundo e que, por sua vez, molda o mundo do indivíduo, é composto por diversas fontes, incluindo as que aqui foram apresentadas. A concepção de pessoas e povos indígenas como seres humanos, dotados de consciência e individualidade ainda é sujeito a questionamentos na contemporaneidade. Ainda que a construção da concepção de gênero venha ganhando espaço dentro das discussões acadêmicas, quando partimos para a interseccionalidade de raça e etnia, essa discussão ainda engatinha. Ainda de acordo com Lugones;

É importante observar que, frequentemente, quando cientistas sociais pesquisam sociedades colonizadas, a busca pela distinção sexual e logo a construção da distinção de gênero resultam de observações das tarefas realizadas por cada sexo. Ao fazê-lo, eles/elas afirmam a inseparabilidade de sexo e gênero, característica que desponta principalmente das primeiras análises feministas. Análises mais contemporâneas têm introduzido argumentos pela reivindicação de que gênero constrói sexo. Mas, na versão anterior, sexo fundamentava gênero. Geralmente se confundiam: onde você vê sexo, verá gênero e vice-versa. Porém, se estou certa sobre a colonialidade do gênero, na distinção entre humano e não humano, sexo tinha que estar isolado. Gênero e sexo não podiam ser ao mesmo tempo vinculados inseparavelmente e racializados. O dimorfismo sexual converteu-se na base para a compreensão dicotômica do gênero, a característica humana. (LUGONES, 2010; p.937)

A representação da mulher indígena no imaginário nacional é frequentemente estereotipada, com base em uma imagem preconcebida do que é ser indígena, algo que as próprias mulheres indígenas lutam para desconstruir. Essa imagem é um reflexo do preconceito que os brancos têm em relação aos indígenas, uma representação imagética

que é amplamente difundida não apenas pelas linguagens artísticas aqui apresentadas, mas por séculos de uma narrativa social que corrobora para a manutenção das estruturas de poder estabelecidos na modernidade pós-colonial. Essas estruturas de poder, assim como as correntes artísticas e sociais que as contestam, buscam no passado as referências para a construção de suas próprias narrativas em uma tentativa de criar uma organização de seus valores e preceitos, mas acaba por garantir a manutenção das estruturas que afirma questionar.

A imagem da mulher indígena é muitas vezes estática e sem movimento, impregnada no senso comum, remetendo ao passado, à nudez, ao cocar na cabeça, ao arco e à flecha, a submissão, a ingenuidade, inexperiência, ignorância, e por vezes, infantilidade. Fora desses estereótipos, a pessoa já não é mais considerada "índia" ou já não é mais "pura". A contemporaneidade, principalmente a da moda, trouxe uma possibilidade à mulher indígena de tomar o controle da própria imagem e desconstruir tais estereótipos. A representação feminina indígena pode ser uma forma de resistência através da imagem, que permite capturar a história e a memória ao longo do tempo. A imagem é uma ferramenta poderosa que proporciona a oportunidade de conhecer a si mesmo e ao outro. As mulheres indígenas podem se sentir representadas e mostrar-se através da imagem, reafirmando sua identidade cultural e resistindo aos estereótipos impostos pela sociedade. Essa representação visual também pode ser usada como uma forma de resistência contra a opressão e a marginalização das mulheres indígenas na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Iracema. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2016.
- BAITELLO JUNIOR. A Era da Iconografia; Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARTH, Fredrik. 2000. "Os grupos étnicos e suas fronteiras". In: Fredrick Barth & Tomke Lask (orgs.). O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria
- BELTING, Hans. 2006. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 424 p.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975. 714 p.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2018. 184 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Tradução: Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: Associação editorial humanitas, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- HALL, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. 2. ed. São Paulo: Editora Peirópolis, 2020. 130 p.
- KADIWÉU, Idjahure. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019. 206 p.
- KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 768 p.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad: Bernardo Leitão [et al.]. 7ª ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LOPES DA SILVA, A - *Mitos e cosmologias indígenas no Brasil: breve introdução*. In: Grupioni, L. D. B. - *Índios no Brasil*. SMCSP, 1992 (75-82)
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 19 set. 2014.
- QUIJANO, Aníbal. *Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina*. *Dossiê América Latina*, São Paulo, v. 19, p. 9-31, 01 dez. 2005. Quadrimestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/744> Acesso em: 05 nov. 2021.
- ROSSI, Túlio Cunha. *Feminilidade e suas imagens em mídias digitais: questões para pensar gênero e visualidade no século XXI*. *Tempo Social*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 235-255, 2017.
- XAKRIABÁ, Edgar Kanaykô. *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*. 2019. 130 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Antropologia Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- XAKRIABÁ, Célia. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Programa de Pós-Graduação Profissional em Desenvolvimento Sustentável: Sustentabilidade junto a povos e terra tradicionais da Universidade de Brasília, 2018.