

# BREVE NOTÍCIA DE UM PROCESSO

EDITORIAL BASEADO NOS CADERNOS DE CAMPO DOS AGENTES AGROFLORESTAIS  
INDÍGENAS DO ACRE

10.29327/210932.9.1-11

**Maria Ines de Almeida**  
Universidade Federal do Acre  
crenac@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-6897-718X>

**Marina Paulino Bylaardt**  
Universidade Federal do Acre  
marina.bylaardt@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1465-3868>

**RESUMO:** Algumas reflexões decorrentes do processo editorial de uma revista da Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais do Acre (AMAAIAC), editada em comemoração aos vinte anos do curso de formação técnica desses agentes pela Comissão Pró-Índio do Acre. O trabalho gráfico com as diversas textualidades incorporadas na revista trouxe um aprendizado no campo da edição e da literatura indígena, em sua diferença, especialmente na matéria relativa aos cadernos de campo, diários de trabalho, dos agentes agroflorestais em formação. O contato com a literatura indígena, com outros territórios ou cenários diversos em um mundo heterogêneo, proporciona aos leitores o acesso a diferentes estéticas e expressões artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes gráficas. Edição. Literatura Indígena. Interculturalidade

## INTRODUÇÃO

Aqui, trazemos algumas reflexões surgidas no processo editorial de uma revista publicada em comemoração aos 20 anos de formação dos agentes agroflorestais indígenas pela Comissão Pro-Índio do Acre (CPI-AC). A revista, intitulada *Samaúma*, nos foi encomendada pela Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC), publicada no ano de 2017 e subsidiada pelo programa REM-KfW, da Alemanha<sup>1</sup>.

Na elaboração da revista, o contato com as imagens, especialmente os desenhos, nos cadernos de campo dos agentes agroflorestais, provocou algumas mudanças em nossa forma de perceber e pensar a “arte”, com aspas, numa referência à formulação de Manuela Carneiro da Cunha<sup>2</sup>. Há uma amplitude de percepções possíveis, inesgotável, expressa no

1 *Samaúma*. Rio Branco: AMAAIAC/Edições Cipó Voador, 2017. Na página 119, encontra-se uma explicação completa do que esse programa de incentivo à preservação da floresta significa na economia das terras indígenas do Acre.

2 Como aponta Manuela Carneiro da Cunha quando enfatiza a diferença entre cultura e “cultura”: “(...) falar sobre a “invenção da cultura” não é falar sobre cultura, e sim sobre “cultura”, o metadiscorso reflexivo sobre a cultura. O que acrescentei aqui é que a coexistência de “cultura” (como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante dos estados nacionais ou da comunidade internacional) e cultura (aquela “rede invisível na qual estamos suspensos”) gera efeitos específicos.” (CUNHA, p.373)

antigo dito popular “cada cabeça uma sentença”. Aliás, nosso primeiro aprendizado foi justamente o da necessidade de fugir do contato cultural especular, ou seja, da projeção da imagem de si mesmo no outro.

A literatura indígena pode ser lida como lugar de encontro ou troca significativa, espaço de relações formais (línguas diferentes, diferentes formas de escrita, imagens de ambientes diversos, floresta e cidade, etc), de confluência de diferentes pontos de vista: sinais da diversidade dos mundos. Essa literatura, na prática, é um movimento em permanente estado de nascimento, por isso não seria útil sistematizá-la. Mas a maioria da população brasileira ainda não a enxerga, aliás, desde que o Brasil se tornou um país predominantemente urbano, uma certa cegueira metropolitana se tornou hegemônica. O contato com a literatura indígena, no entanto, nos leva a outros territórios, cenários diversos em um mundo heterogêneo, habitado por seres com características distintas e compondo uma grande variedade natural.

No Acre, são reconhecidos atualmente dezesseis povos indígenas, sendo doze deles falantes de suas línguas próprias, mas todos empenhados em fortalecer suas “culturas”<sup>3</sup>, costurando as memórias de seus antepassados aos novos aprendizados, advindos dos encontros com outros povos e com as sociedades urbanas. Encontramos entre os indígenas manifestações artísticas muito características, desenhos de estilos marcantes e muitas formas icônicas de escrita, como os *Kene*, por exemplo. Essa escrita ideogramática<sup>4</sup> se constitui de desenhos geométricos padronizados, que geralmente são feitos no corpo, na cestaria, na tecelagem e na cerâmica. Esses padrões, que formam uma espécie de «infra-linguagem» de origem mítica, sobre a qual nascem várias outras formas de expressão, impactam de modo sutil a nossa percepção e dão ao nosso olhar outras perspectivas, outros modos de ver, outra profundidade e alargamento; proporcionam a via de acesso e moldam o contato com diferentes estéticas e expressões artísticas.

Em 2015, começamos o trabalho de edição da revista *Samaúma* (2017), em comemoração dos 20 anos do Programa de Formação dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre<sup>5</sup> (AAFI), a pedido da Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC). Para a criação do projeto gráfico, passamos a observar intensamente a arte desses agentes agroflorestais. Como sempre, constatamos que o contato com o diverso constitui a via para o conhecimento. A maneira como o outro produz constitui sua poética; como lida com as formas, cores e símbolos amplia nossas próprias possibilidades criativas e leitura do mundo.

Ao elaborar cada artigo para a revista *Samaúma*, percebemos como o curso de formação dos agentes agroflorestais possibilita uma aproximação maior entre os diferentes grupos indígenas, estimulando trocas entre eles, compartilhamento de mitos, costumes e

3 Cf. MATOS (2009)

4 Haroldo de Campos cita Fenollosa em *Ideograma* (1994, p.44): “Nisso, o chinês mostra sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação [...] Seus ideogramas são como para um velho guerreiro estandartes de campanha manchados de sangue”

5 “No Acre, os Agentes Agroflorestais Indígenas (AAFI) são fruto de um processo educacional e formativo, surgido há 20 anos. Desde então esses Agentes são os animadores da gestão territorial e ambiental, sensibilizam, estimulam as discussões e a busca de soluções para problemas socioambientais junto de suas comunidades. A formação dos AAFIs teve início com o projeto *Implantação de Tecnologias de Manejo Agroflorestral em Terras Indígenas do Acre*, do Setor de Meio Ambiente e Agricultura (atual Programa de Gestão Territorial e Ambiental) da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) (...) Desde o princípio, a formação de AAFIs tinha como foco a gestão ambiental de Terras Indígenas, as formas de manejo de alguns recursos naturais, que estavam sob pressão com o aumento da população demográfica, território limitado e impactos do entorno. Nesse sentido, existia também uma grande preocupação do que fazer com a terra conquistada, que atividades promover para que houvesse sustentabilidade.”(RAMALHO, 2017, p.89)

línguas. Olhando o outro, cada um voltava-se para si mesmo e, a cada retorno para casa, sentia vontade de conhecer melhor as próprias tradições com seus anciãos, para que, no próximo encontro, houvesse mais informações, saberes, riqueza cultural para trocar, como nos relata o coordenador do curso, Renato Gavazzi<sup>6</sup>:

Comumente, durante as atividades de criar a escultura, realizamos gravações sobre os personagens mitológicos que os AAFIs estão entalhando. Nem todos os AAFIs têm um conhecimento maior das histórias mitológicas, alguns relatam fragmentos das histórias, porém o intuito é de poder discutir coletivamente as mensagens que os mitos trazem. Utilizamos a arte como instrumento de conhecimento e registro dos mitos indígenas, relacionando-a às questões ambientais, tendo como linguagens principais, para a representação dos personagens mitológicos, os desenhos e esculturas de madeira. Estas atividades são precedidas de planejamento, acompanhadas por projetos gráficos e artísticos e reflexões prévias e póstumas sobre o trabalho, que expressam os mitos, os encantados relacionados à preservação e conservação dos recursos naturais. (GAVAZZI, p.79)

Na edição da revista, especialmente na criação do projeto gráfico, a começar pela capa, buscamos uma maneira de nos aproximar e conhecer melhor aquele universo de formação de agentes agro-florestais, o trabalho e as transformações que eles efetuavam nas terras indígenas, seus planos de gestão territorial e ambiental<sup>7</sup>. Nosso propósito é honrar os sistemas e os quintais agroflorestais que as famílias indígenas, com seus técnicos formados pela Comissão Pró-Índio do Acre<sup>8</sup>, estão criando no seio da grande floresta amazônica, provando ao mundo que a biodiversidade pode ser mantida na ecologia de todos os seres vivos, mesmo com o instinto altamente predador dos seres humanos. Como editoras, conscientes de que a criação de um objeto gráfico, livro ou revista, qualquer que seja, deve captar e fazer um alinhamento com o trabalho e/ou pensamento do qual decorre, apresentamos aos leitores a potência artística do trabalho dos índios na floresta. Tentamos criar uma constelação textual, projeto gráfico, que comunicasse essa riqueza ao público.

Para isso, foi necessário conhecer melhor, experimentar o mundo no qual os técnicos ou agentes agroflorestais atuam. Daí que a primeira matéria trabalhada para a revista foi a intitulada «Minha mãe me ensinou a plantar» (p.10), cuja autoria atribuímos a Lucas Sales, ou Bane Huni Kuin, AAFI da Terra Indígena Kaxinawá do Baixo Jordão, morador da aldeia Nova Empresa e filho de uma das mais importantes lideranças Kaxinawá do Acre (falecido em 2018), Getúlio Sales. A matéria foi confeccionada acompanhando o Lucas no seu trabalho como técnico agroflorestal, assessorando os AAFIs da Terra Indígena Mamoadate), dos povos Manchineri e Jaminawa. A viagem que durou um mês, passando por todas as aldeias na Terra Indígena, gerou muitos registros (falas, imagens em vídeo, fotografias, documentos escritos) com os quais montamos em uma matéria, cuja diagramação tentou reproduzir visualmente o movimento de um mestre em agroecologia.

6 Geógrafo especializado em agricultura biodinâmica e coordenador pedagógico da formação dos AAFIs

7 Esses “planos de gestão”, de vários povos indígenas, e sustentados pelos respectivos AAFIs, resultaram em bonitas publicações, com a CPI-Acre, em projeto gráfico encabeçado por Renato Gavazzi, artista geógrafo responsável pela linha editorial ali iniciada no final dos anos 1980 e denominada «Experiência de autoria”.

8 A Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1979, sem fins lucrativos, com sede em Rio Branco, capital do estado do Acre. Sua missão é apoiar os povos indígenas que vivem no Acre em algumas de suas lutas pela conquista e o exercício de seus direitos coletivos – ambientais, territoriais, linguísticos, socioculturais – por meio de ações que articulem a gestão territorial e ambiental das terras indígenas, a educação intercultural e bilingue e as políticas públicas. <http://cpiacre.org.br/quem-somos/> último acesso em 06.082020

No processo editorial que aqui relatamos, os AAFIs eram nossos interlocutores e a arte gráfica deveria continuar infinitamente a comunicação com eles, utilizando a linguagem visual deles para que eles se reconheçam no texto. Leitura de mão dupla, num texto multivisual, o que preferimos chamar de textualidade, vivo como uma constelação, e aqui lembramos «o lance de dados que jamais abolirá o acaso»<sup>9</sup>. Novas leituras possíveis: um texto que atingisse, tocasse os sentidos do corpo; enfim, almejamos apresentar a experiência com o trabalho dos AAFIs, com suas características formais, e da maneira mais assertiva possível.

### A ARTE NOS DIÁRIOS

Nossa experiência não se distancia tanto da etnografia. É na experiência de leitura que o texto literário se constrói, assim como o texto etnográfico. Para elaboração da matéria intitulada «A escrita da floresta» (p.38), foi necessário um mergulho nos cadernos de campo dos AAFIs, uma busca nos arquivos da CPI-AC. O primeiro contato com os cadernos se deu em 2015, quando foram colocadas à disposição, no Centro de Formação dos Povos da Floresta<sup>10</sup>, diversas caixas contendo centenas de cadernos manuscritos. Nesses cadernos, os agentes agroflorestais registram a rotina dos cursos, seus trabalhos de campo, suas impressões e aprendizados:

O diário de trabalho é um importante elemento incorporado à prática dos AAFIs desde o início de sua formação, dando assim continuidade a uma metodologia de trabalho que a CPI-ACRE vem realizando na formação dos professores indígenas, desde 1991, como o diário de classe. A efetivação dos diários de trabalho procedimento que faz parte da formação dos AAFIs, é uma prática cada vez mais frequente de registro escrito, importante elemento em sua formação profissional. Além disso, os diários contribuem para compreender as dinâmicas culturais, sociais, econômicas e ambientais ativas pelos AAFIs no seu trabalho com sua comunidade. (GAVAZZI, 2017, p.35)

Como é da natureza dos diários, cada um desses cadernos carrega o estilo de seu autor, com suas especificidades; alguns mais inclinados aos desenhos, alguns mais dedicados ao texto verbal; uns em sua língua materna, outros em português, outros em ambas as línguas. Dentre os relatos diários surgem desenhos que são, além de registros do visto e vivido, expressões de uma criatividade singular. Nos cadernos de campo, encontramos algumas chaves para ler a linguagem visual de alguns representantes dos povos indígenas do Acre. Os cadernos direcionaram, portanto, a construção do projeto gráfico da revista *Samaúma*, no exercício de pensar sobre a escrita na floresta, ou melhor, a escrita da floresta. Imagens, desenhos, maneiras *sui generis* que um AAFi encontra para trazer ao texto o que vê, compreende, escolhe capturar: «O diário de trabalho, um olhar etnográfico do próprio índio para sua realidade, através de um texto narrativo multimodal, é uma parte significativa

<sup>9</sup> Assim como os anagramas de Saussure e a teoria alfabético-delirante de Mallarmé, a poesia de uma imagem gráfica, acreditamos, se encontra não nos “selados arcanos do passado”, como diz Haroldo de Campos, mas no fazer do futuro. Cf. CAMPOS, *Ideograma*, 1994. P. 40.

<sup>10</sup> O Centro de Documentação e Pesquisa Indígena (CDPI), localizado dentro do Centro de Formação dos Povos da Floresta (CFPF), foi construído em 2007 para abrigar o acervo documental da CPI-Acre acumulado ao longo de mais de quatro décadas de atuação junto aos povos indígenas no Acre. Ele foi criado também com a intenção de tornar este acervo mais acessível ao público, incluindo pesquisadores indígenas e não indígenas, estudantes e demais interessados. último acesso em 06.08.2020 <http://cpiacre.org.br/centro-de-documentacao-e-pesquisa-indigena/>

no processo de formação dos AAFIs, e permite que assessores e formadores compreendam a dimensão da complexidade e da especificidade desse trabalho.»(GAVAZZI, 2017, p.40)

A motivação visual para a criação de tais artistas, sendo singular, é sempre inusitada. Quais seriam os seus parâmetros? Talvez só a paisagem deles possa nos levar por seus caminhos criativos. Os desenhos, naqueles cadernos, permitiram desvendar, reconhecer, colocar em diálogo, aspectos das artes em geral? Nossas referências artísticas nos ajudariam a ler, nossa própria experiência estética nos situaria naquele universo de informações novas? Cada desenho remete a uma cena da vida na floresta, a um certo canto, a uma história... O deslocamento, que, na arte moderna, implica intensidade estética, acontece, então, sobre-imprimindo na página do caderno uma paisagem. Como no poema de Fernando Pessoa, seria a de antes da árvore virar papel?<sup>11</sup> O movimento espaço-temporal equivale a uma revolução interna que modifica o leitor indefinidamente: “Um longo período de imersão no campo altera categorias de percepção como tempo e espaço a que o pesquisador está familiarizado e lhe permite um conhecimento em que os aspectos mais sensíveis impregnam o conhecimento inteligível que aos poucos ele vai adquirindo” (NOVAES, 2014, p.59)

A leitura dos cadernos estimula, através da confecção da matéria “A escrita da floresta”<sup>12</sup>, a transformação no sujeito, que altera significativamente suas percepções. Esses registros continuam agindo no nosso universo imagético, gerando infinitamente novos entendimentos. Os cadernos são, portanto, lugar de relação, de reconhecimento e estranheza, de novas possibilidades criativas, de aprender uma linguagem, relacionando palavras e desenho, de modo que o ato de ler a escrita dos AAFIs equivaleria a ler a floresta.

A liberdade formal dos textos indígenas talvez seja um privilégio dos que não frequentaram as escolas “do branco”. Um fato importante no ensino indígena é que as escolas indígenas preservam essa liberdade; ausência de modelos prévios, de enquadramentos repetitivos, clichês, como aqueles com os quais a maioria da população urbana é bombardeada nas escolas primárias e em todas as dimensões de nossa sociedade. As bases estéticas, os conhecimentos técnicos, as imagens que constituem o arcabouço imagético dos povos da floresta são muito específicas e diversas, assim como seu ambiente riquíssimo. O plano/pano de fundo é a aldeia, que se estende até perder de vista, em mil relações entre seres humanos e não humanos, os autore(a)s, dono(a)s, dos desenhos (o AAFI pode assim se referir a um desenho: «Ah, aquele é o da jibóia.»)

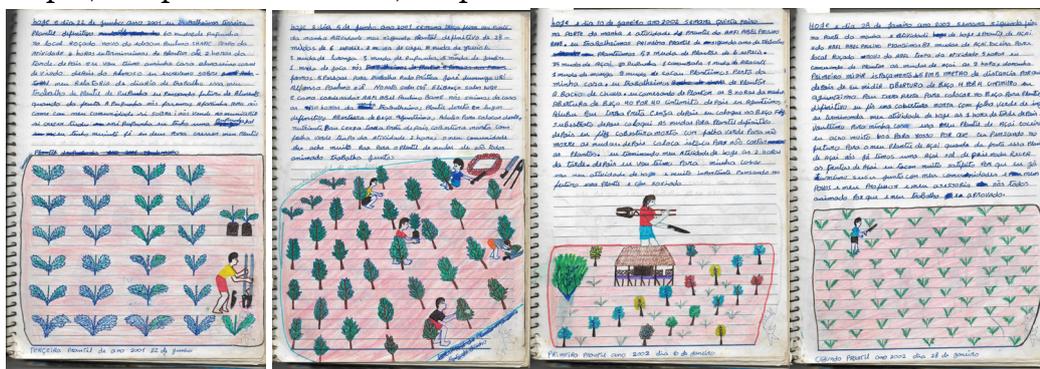
Seus desenhos são instigantes também porque trazem as artes tradicionais, suas texturas, suas escritas, suas formas, somadas às escritas trazidas pelos colonizadores. As inovações, muitas vezes, são soluções individuais, que partem da criatividade de cada um (com sua bagagem, suas tradições, seu arcabouço imagético) adequadas às experiências com os materiais e suas possibilidades gráficas, desde o suporte (papel, sua cor seu tamanho, a presença das pautas etc.), ao material usado para grafar o desenho (caneta esferográfica, caneta hidrocor, lápis de cor), com suas especificidades. O conteúdo verbal dos diários, nos cadernos examinados, foi relevante para a pesquisa visual, na medida em que ajudou a explicitar certos traços estilísticos mais pessoais - cada diário com sua identidade visual, com um exercício ou experimentação gráfica, com diferentes maneiras de representar, solucionando questões formais. Esses traços nos possibilitaram agrupar

11 Referimo-nos ao poema Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa.

12 Cf. Samaúma. P. 40 a 71.

os cadernos, formando conjuntos heterogêneos, que orientaram nossa linha de criação e alinhavo do projeto gráfico da revista. Nos cadernos, alguns desenhos nos pareciam mais desenvolvidos graficamente; alguns mais inclinados à organização espacial, à distribuição calculada dos elementos na página; outros seriam mais voltados para a representação detalhada dos humanos e de seus cenários.

Como exemplo, apresentamos alguns dos desenhos que nos impressionaram, temos os do caderno de Abel Paulino Kaxinawa, Bane, com seus planos de fundo bem trabalhados, preenchendo e criando um novo espaço dentro da página, delimitando o espaço gráfico. Podemos observar, nas datas dos cadernos, a evolução de seu processo, que foi se tornando cada vez mais complexo, pela presença de contornos definidos geometricamente, preenchidos com hachuras. Seus desenhos denotam grande estilização (pensada como exercício mesmo do estilo, rabisco) e seu foco parece a distribuição dos elementos visuais, formando um conjunto harmônico, geométrico. Suas formas humanas, por exemplo, nos parecem icônicas, chapadas.



Quatro páginas (1,2,3,4) do caderno do Agente Abel Paulino Bane Kaxinawa (Arquivo CDPI / CPI AC)

É notável a influência das pautas em sua composição/diagramação da página: o artista utiliza as linhas para se guiar, numa ocupação espacial geométrica. Ele experimenta formas diferentes de representar o plantio das mudas, seguindo a orientação das pautas, alinhando-as de diferentes maneiras, como podemos perceber nos quatro exemplos da figura acima: na página 1, ele opta por alinhar os desenhos das mudas horizontal e verticalmente, em paralelas; nas 2 e 3, ele trabalha com a orientação diagonal, mas não perde a referência da pauta, cada desenho de planta nasce de uma linha, devidamente repousada, utilizando as pautas para representar o chão, a terra; na página 4, ocupa todo o espaço restante da página e distribui os desenhos das mudas em sentido horizontal, nos vários níveis das pautas, mas intercalando em cada nível, formando diagonais paralelas. A figura humana fica diminuta e o espaço ocupado sugere amplidão, o que causa o efeito de alargamento do horizonte, em que os desenhos das mudas parecem não ter fim.

Na leitura dos textos e na observação dos detalhes do desenho, podemos perceber que Abel trabalha com diferentes tipos de plantas, algumas são mudas e outras já são maiores, e em cada uma, ele dá um formato mais adequado à sua representação da roça. Esse AAFI utiliza o espaço não simplesmente para representar o que viu e viveu, mas para, além disso, experimentar o papel, testando diferentes organizações espaciais. Com isso, ele cria jogos visuais a partir da composição, organização que nos permite supor uma referência à

organização espacial dos kene<sup>13</sup>: os padrões são repetidos no tecido, criando agrupamentos e compondo também uma espécie de jogo visual, no qual os olhos se perdem nos caminhos criados pelas interações entre figura e fundo, característica muito comum nas artes Huni Kuĩ. O antropólogo e crítico Alfred Gell explica que a arte decorativa cria dinâmicas com formas repetidas, padrões, e que essa repetição possui uma lógica de organização, que nem sempre é compreendida:

(...) os motivos na arte decorativa, muitas vezes, parecem estar envolvidos em uma dança intrincada em que os nossos olhos se perdem facilmente. Precisamos de uma fórmula que capte a agência inerente às formas decorativas, formas que não simplesmente se referem à (ou representam a) agência no mundo externo, mas que produzem agência no corpo físico do índice em si, para que ele se torne uma “coisa viva”, sem recorrer à imitação de qualquer coisa viva.”(GELL, 2018, p. 123)

Essa técnica confunde o leitor/destinatário<sup>14</sup>, promove uma espécie de sedução causada pela sensação de não compreensão, de impossibilidade de apreensão do todo.

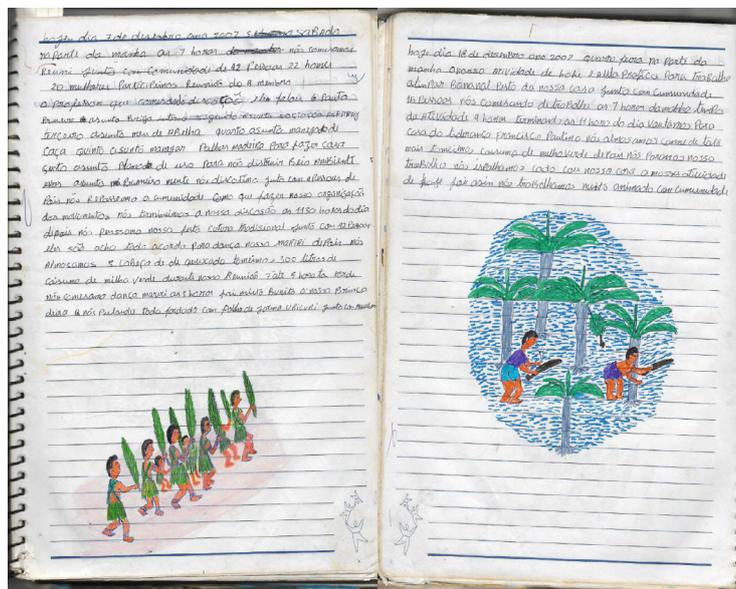
A experiência dessa resignação se apresenta como uma espécie de frustração agradável; somos atraídos pelo padrão e não conseguimos sair de dentro dele - empalados, digamos, por seus ganchos, espinhos espetados. Este padrão é uma armadilha da mente. (cf. Gell 1996) que nos captura e faz com que nos conectemos de certa maneira com o artefato ornamentado por ele. (GELL, 2018, p. 132)

A organização geométrica, que nos remete aos kene, é a base de toda a arte tradicional dos Huni Kuĩ, principalmente a tecelagem, em que esses padrões são - mais que decorativos - a própria tessitura. Aparecem, no entanto, em todo artesanato Huni Kuĩ e na pintura dos corpos, profundamente arraigada na cultura desde a origem do povo, o que é narrado nos mitos: «Para os Huni Kuĩ, tradicionalmente, kene significa desenho. Do ponto de vista plástico, é o resultado de múltiplos traços inspirados nos desenhos do corpo da jiboia. Contam os mitos Huni Kuĩ que os kene vieram da jibóia encantada, Yube, que um dia fora um deles e se transformara na grande cobra por ocasião de um dilúvio” (MAIA, 1999, p. 15)

O artista parte de sua base, de suas referências na floresta, de sua própria experiência naquele momento de plantio, reorganizada de acordo com suas referências visuais, resultando, no caso Huni Kuĩ, em elementos geométricos, que formam a estampa; motivos repetidos que se encaixam numa padronagem sem início e fim. Nesse processo, Abel Paulino inclui as pautas que lhe dão uma diretriz para a experimentação: o artista vai “brincando” com as direções, com a geometria do plantio e o resultado são composições diversas e visualmente atrativas, em linhas que se cruzam. Outra experimentação que esse mesmo artista faz com a ocupação espacial é como escolhe delimitar uma forma para o desenho, sem ocupar todo o espaço, criando hachuras para delimitar a área desenhada:

13 Nome, nas línguas da família Pano, para designar uma espécie de escrita ideogramática. São padrões gráficos recebidos pelas mulheres de mestres da floresta, como a jibóia, Yube, por exemplo, e transmitidos de uma geração à outra desde tempos imemoriais.

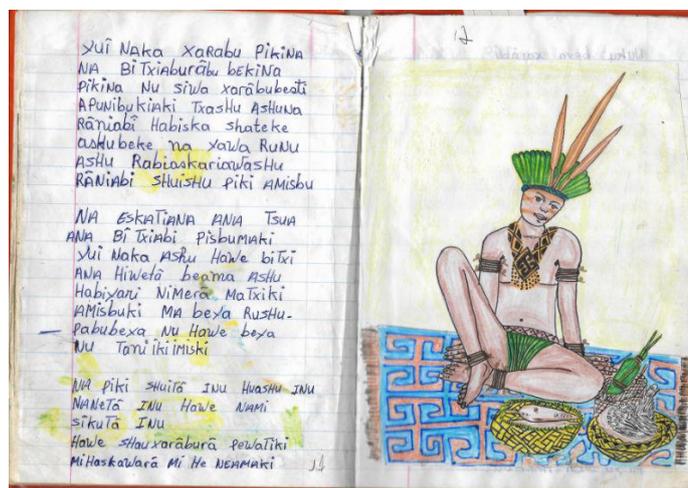
14 Segundo Gell, destinatário é o espectador, aquele para quem o índice, ou obra de arte é direcionado, o público. “Destinatários: aqueles em relação aos quais, por abdução, considera-se que os índices exercem agência, o que exercem agência por meio do índice;”(GELL, 2018, p. 60)



Caderno de Abel Paulino Kaxinawá  
(Arquivo CDPI - CPI AC)

O artista explora o espaço do papel, sem sua completa ocupação, optando por delimitar um contorno, criando formas mais orgânicas, ovaladas ou circulares. Na página, como recorte de uma cena, ele representa um acontecimento, um momento. Baseia-se na geometria das pautas para criar seu desenho, como podemos notar na simetria das folhas da bananeira, além de continuar utilizando as pautas como seu “chão”. Experimenta as diagonais, que visualmente sugerem movimento, tanto pelo ato de caminhar (no caso, provavelmente como uma dança), como na direção diagonal ascendente da organização das figuras. Ainda assim, ele delimita um espaço, o chão, que denota uma preocupação com o todo do desenho, com a apresentação, como a moldura, ou seja, o artista, para representar uma cena, demonstra uma preocupação com a integralidade da cena, busca maneiras de corporificar os elementos e faz escolhas formais. Não temos como supor se este processo é consciente ou inconsciente, provavelmente ambos, mas o fato é que há aqui uma demonstração clara da presença e importância do pensamento gráfico na composição de seus diários. Este é apenas um exemplo, existem ainda muitos outros agentes que construíram um trabalho gráfico cuidadoso, nos quais o aspecto visual é parte fundamental, com desenhos e disposição experimental das imagens.

Para ilustrar a variedade dessa elaboração gráfica, há um artista que buscou caminho diferente de Abel, Acelino Sales Huni Kuĩ, optando por se dedicar a uma representação mais fotográfica, especialmente nas formas do corpo humano, em que demonstra sua grande destreza ao desenhar.



Caderno do AAFI Acelino Sales Huni Kuĩ  
(Arquivo CDPI - CPI AC)

Acelino representa cenas cotidianas, organizando os elementos com a preocupação de compor um cenário equilibrado e harmonioso. Ele utiliza caneta hidrocor e lápis-de-cor. No exemplo da figura acima, ele trabalha técnicas de sombreado para efeitos de profundidade do corpo, utilizando uma canetinha que provavelmente estava com pouca tinta, possibilitando um efeito plástico, o que demonstra que o artista estava experimentando maneiras de alcançar seus objetivos pictóricos com os materiais disponíveis. Outra característica de seu trabalho é o enquadramento; ele constrói suas imagens (na maioria dos exemplos) como se fossem quadros, bem delimitados com o lápis de cor criando o fundo, o espaço da tela.

A partir dessas observações, compreendemos alguns elementos importantes do universo imagético desses agentes agroflorestais; por exemplo, o fato de os rios serem sempre amarelados, ou ocre, raramente azulados, como a água é usualmente representada em pinturas e outras imagens canonizadas em nossos livros didáticos. Impressiona ao leitor dos cadernos a variedade de formatos de folhas nos desenhos e a preocupação dos artistas em demarcarem essas diferenças. A forma das folhas, e o grande zelo em representar cada uma delas, cada folha de uma árvore, fato que se repete em muitos e muitos desenhos dos AAFIs, demonstra a importância desse elemento visual no universo indígena.

É possível também observar, nos desenhos de Acelino, a presença constante dos padrões geométricos, na pintura dos corpos, vinhetas, em molduras de desenhos ou de textos, assim como na decoração dos utensílios da aldeia, e às vezes representando o chão, a Terra: o kene como elemento estruturante talvez da composição nos desenhos Huni Kuin. Assim como no desenho de Naxima Kaxinawa, é possível perceber essa escrita não verbal se imiscuindo nos desenhos figurativos, como nos veios das folhas, nos galhos das árvores, na geometria dos plantios de mudas, dos canteiros nos quintais agroflorestais, nos parques medicinais. Enfim na arquitetura das aldeias na floresta, nas pinturas, nas esculturas em madeira e nas artes visuais em geral.



Caderno do Naxima Kaxinawa  
 fonte: Arquivo CDPI - CPI – Acre

### UMA EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO

Observando atentamente esses desenhos, convivendo com eles, recortando-os para utilizar detalhes, isolando cores e formas, os projetos gráficos de cada matéria da revista *Samaúma* foram incorporando detalhes, estilos, ampliando mundos, no nosso exercício do olhar. Encontrar maneiras de traduzir o universo imagético dos cadernos em um projeto gráfico possibilitou compreender um pouco as motivações dos autores, num exercício de «imaginação editorial». Transformar imagens originais em ilustrações impressas, no trânsito entre elementos gráficos dos cadernos para a composição das páginas da revista, foi um trabalho específico da arte gráfica para a revista *Samaúma*, que certamente formou uma artista, no caso, Marina Bylaardt, no campo da interculturalidade. O objetivo, em nossa linha editorial, era sobretudo valorizar o trabalho dos AAFIs, enfatizando os aspectos mais originais e experimentando maneiras de apresentar suas artes aos leitores, de modo que estes pudessem também experimentar, na observação das imagens transcriadas, as sensações de estranheza e reconhecimento, de observação e apreciação.

Todo esse trabalho de observação e aplicação dos desenhos no projeto gráfico da revista proporcionou uma certa intimidade com o trabalho dos AAFIs e ajudou a enfrentar alguns impasses (e perdas) da tradução. O entendimento da diferença reside na base, no próprio mundo, como nos lembra Eduardo Viveiros de Castro, ao refletir sobre a antropologia como prática de tradução: “Hoje é sem dúvida recorrente dizer que a tradução intercultural é a tarefa distintiva de nossa disciplina [antropologia]. Mas o problema é saber o que precisamente é, pode, ou deve ser uma tradução, e como levar adiante tal operação.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.250)

A tradução é uma chave da relação intercultural, não apenas para a interpretação da arte criada pelos AAFI, mas para expandir nosso entendimento do que é arte. Nessa relação, estão em jogo noções ocidentalizadas de arte e as próprias experiências gráficas dos indígenas.

A antropologia compara para que possa traduzir, e não explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que não precisa ser dito, e assim por diante. Adicionaria a isto que traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. Porém, uma boa tradução – e aqui estou parafraseando

Walter Benjamin (ou melhor, Rudolf Pannwitz via Benjamin) – é uma que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o intento da língua original possa ser expresso dentro da língua nova. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.250)

Os desenhos dos AAFIs afetaram todo o processo editorial da *Samaúma*, agenciando uma verdadeira mudança em nossa filosofia estética: os recursos precários, materiais considerados “pobres”, como canetinhas hidrocor, folhas pautadas de cadernos baratos, por exemplo, conduziram a uma reversão de nossos valores, por potencializarem, paradoxalmente, o valor das imagens. Isso porque, no processo tradutório, deu-se uma espécie de sobreimpressão<sup>15</sup>, em que o mundo da aldeia com sua língua sobreposta na página impressa soaria como cópia, repetição da diferença, enriquecimento cultural. Talvez seja assim que as formas artísticas dos indígenas contribuam para a evolução das artes gráficas no Brasil, no sentido de forjar novas leituras, diálogos, conhecimento. Enfim, a edição se torna efetivamente uma ferramenta da interculturalidade.

Ver a arte do outro, buscar o foco do olhar do outro, é um processo de descoberta proporcionado pela desnaturalização do nosso olhar próprio, permitindo que, no lugar do espanto, brote uma renovação (como relatam os mitos, na lógica da metamorfose); que no lugar do preconceito do belo instituído, aconteça uma relação com o estranho em cada sujeito ou comunidade, «o encontro inesperado do diverso»: “Todas as manifestações inesperadas ampliam a Diversidade: minorias ainda há pouco desconhecidas e esmagadas sob o peso de um pensamento monolítico, manifestações fractais das sensibilidades que se reconstituem e se reagrupam de maneira inédita.” (GLISSANT, 2005, p. 27)

O papel dos artistas nessa (re)constituição é fundamental, como trabalho de tradução e encontro de culturas, visões de mundo, línguas, linguagens:

Isso vai levar muito tempo, mas dentro da relação mundial, nos dias de hoje, essa é uma das tarefas mais evidentes da literatura, da poesia, da arte, ou seja, a de contribuir, pouco a pouco, para levar as humanidades admitirem “inconscientemente” que o outro não é o inimigo, que o diferente dos combates cotidianos, e o artista, penso eu, me parece ser um dos mais indicados para essa forma de combate. Porque o artista é aquele que aproxima o imaginário do mundo; ora, as ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; e é preciso, portanto, começar a fazer emergir esse imaginário. E aí não se trata de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele.” (GLISSANT, 2005, p. 60)

Essa breve notícia tem o sentido de um trabalho a muitas mãos, realizado para dar a ver, traduzir, em páginas impressas, o ambiente de pesquisas e experimentações agroflorestais de jovens pertencentes a comunidades de povos indígenas do Acre, sendo a maioria Huni Kuin (ou Kaxinawá, povo indígena majoritário no Acre, com 12 terras demarcadas). Para nós, está em pauta ainda e sempre a tese de que a literatura indígena contemporânea impressa no Brasil tem a natureza dos projetos gráficos<sup>16</sup>; ela não faz série, cada experiência é singular e o resultado, o objeto livro, o volume, tem sido tratado nas aldeias como um artesanato, mesmo que tenha sido impresso industrialmente; o volume

15 Termo emprestado de Maria Gabriela Llansol

16 Referência à tese de doutorado inédita: *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil* (1999)

impresso não pode ser substituído pelo virtual (corpos diferentes, naturezas diferentes, seres diferentes) nas aldeias indígenas do Acre em que temos pesquisado sobre a leitura; embora não serial, há, contudo, um movimento em torno da prática da letra em terras indígenas.

A prática da letra, que na leitura dos cadernos dos AAFIs nos conduz ao âmago da experiência literária e artística nesse movimento cultural dos últimos 30 anos, no Brasil, que chamamos genericamente de «literatura indígena contemporânea», resulta, portanto, no Livro. Pode ser chamado “livro da floresta”, “livro do índio”, “livro do povo fulano de tal”, “revista”, “livro do artista”, “livro vivo”...Qualquer nome que se dê, segundo os interesses vigentes, vai dizer de uma paisagem e de uma língua sobreimpressa no ambiente metropolitano ou cosmopolita em que reside a indústria cultural. Os signos assim transpostos, transcriados, traduzidos da língua/linguagens ou vida/cultura de uma comunidade indígena, no papel pelas artes gráficas, formarão a constelação que, como Mallarmé e Lacan e Llansol chamamos de “o lugar”:

O que, tanto em um caso como noutro, eu procurava sem o saber, era o logos, a que mais tarde chamei *cena fulgor* — o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em uma cena — uma morada de imagens —, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos,  
Procura manifestar-se.  
E a única realidade a que acedi, que tive de aprender, foi a de estar sempre atenta, de não deixar escapar nenhuma cena diante do princípio da nua contradição, de olhar o que está advindo, a propor-se no futuro”. (LLANSOL, p.128)

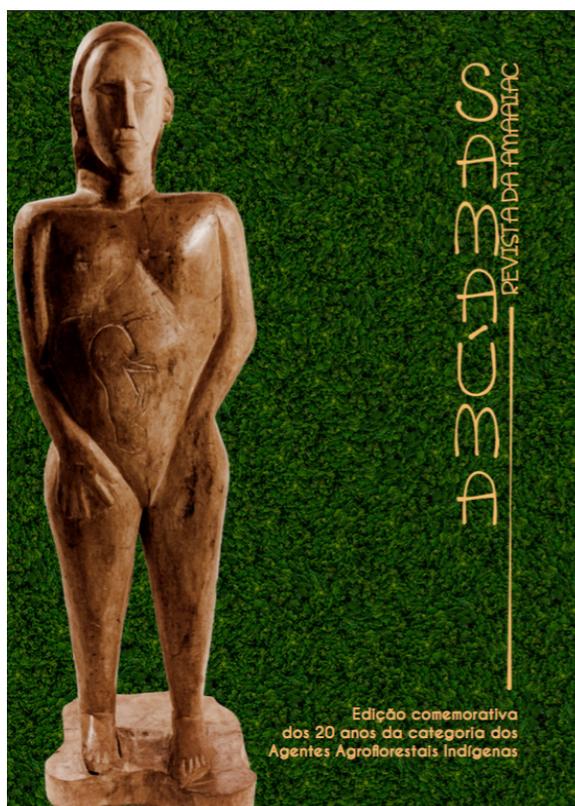
Chamaremos, portanto, com Llansol, esse lugar de “cena fulgor”. A cena da aldeia que a arte gráfica dos AAFIs, no caderno de campo e na edição da revista *Samaúma*, escreveu. As dúvidas surgem da necessidade de existir uma teoria literária (a mesma necessidade dos direitos autorais?): quem é o autor, como classificar a textualidade, e o ensino, a sociedade? Talvez os conceitos de “comunidade”, “cultura”, “povo” ajudem na nomeação desses lugares que fulguram nos impressos advindos das aldeias indígenas. Mas o certo é que, aprisionada pelo Estado Moderno, essa textualidade que os índios trazem de suas aldeias pode se curvar diante da institucionalização, mas o resíduo - e o coro incessante dos sonhos, dos delírios, das mirações, dos cantos, dos rituais todos -, essa massa de início, acervo da literatura oral, vai estar sempre ali figurada na Letra.

Assim, as oficinas do Literaterras<sup>17</sup> se espalham em uma rede de experiências literárias e artísticas, as práticas da letra em terras indígenas. E a *Samaúma*, sem dúvida, constitui uma dessas experiências. Aqui falamos especialmente de duas matérias da revista, “Minha mãe me ensinou a plantar” (p.10), de Lucas Sales, e “A escrita da floresta” (p.38), de Marina Bylaardt, para demonstrar o que se pode ver desde a capa: a floresta vista de longe é uma mancha verde no planeta, ou na página, mas, de perto, salta aos olhos a Mãe da Ayahuasca, de um dos primeiros AAFIs que se formaram no curso da CPI-Acre, o Benki Piãko, ashaninka que se tornou também um famoso pajé. À matéria dele na revista intitulos “Trabalho e pensamento” (p.30) justamente porque ele diz:

Meu trabalho atual tem sido com a força espiritual, os conhecimentos tradicionais. Vejo que hoje, sem esse conhecimento, existe pouca presença. Vejo que, para

17 O Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, da UFMG (2002 a 2016), editou cerca de 130 títulos de livros indígenas.

se ter mesmo a raiz num movimento desse, a gente precisa ter esse conhecimento como eixo central de toda política ambiental. (...) estamos trabalhando com reflorestamento desde 1989, começando na aldeia. E até chegar hoje, 2017, com uma ação muito mais ampla (...) Hoje estamos com quase 2 milhões de árvores plantadas aqui na região.”(PIYÃKO, p. 30)



Capa revista Samaúma

### BRIEF NEWS OF AN EDITORIAL PROCESS BASED ON THE FIELD NOTEBOOKS OF INDIGENOUS AGROFORESTRY AGENTS IN ACRE

**ABSTRACT:** Some reflections arising from the editorial process of a magazine of the Association of the Agents Agroforestry Movement in Acre (AMAAIAC), commemorating the twenty years of the technical training course by the Pró-Índio do Acre Commission. The plastic elaboration of the magazine's different textualities brought a learning experience in the field of editing and indigenous literature in its difference, especially in the material referring to work diaries, or field notebooks of agroforestry agents in training. The contact with indigenous literature, as a way to other territories, different scenarios in a heterogeneous world, provides the way of access to different aesthetics and artistic expressions.

**KEYWORDS:** Desing graphic project. Interculturality. Indegenous Literature.

### REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. I. (ed.). **Samaúma - Revista da AMAAIAC** (Edição comemorativa dos 20 anos da categoria dos Agentes Agroflorestais Indígenas). Acre: AMAAIAC, v. 1, n. 1, 2017.
- ALMEIDA, M. I. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. São Paulo: PUC/SP, 1999. (tese de doutorado inédita)
- CAMPOS, H. **Ideograma**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CUNHA, M. C. (org.). **Cultura com Aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. Rio Branco, data-Data. Disponível em: <http://cpiacre.org>. Acesso em 6 ago. 2020.

- GAVAZZI, R. A. Por uma estética orgânica. **Samaúma** - Edição comemorativa dos 20 anos da categoria dos Agentes Agroflorestais Indígenas, Rio Branco, v. 1, n. 1, p.36-41, 2017.
- GELL, A. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 400 p. Tradução: Jamille Pinheiro Dias.
- GLISSANT, E. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. tradução de Enilse do Carmo Albergaria Rocha. Juíz de Fora: UFJF, 2013.
- KAXINAWA, L. S. Minha mãe me ensinou a plantar. **Samaúma** - Edição comemorativa dos 20 anos da categoria dos Agentes Agroflorestais Indígenas, Rio Branco, v. 1, n. 1, p.14-23, 2017.
- Kene Yuxi, As voltas do kene**. Direção de Zezinho Yube. Acre, 2010. (48 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=88>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- LLANSOL, M. G. Lisboa Leipzig - **O encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Rolim, 1992.
- LIMA, J. M. et al. Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kuĩ . In: CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro de Niemeyer (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Cap. 8. p. 219-239.
- MAIA, D. (Org). **Kene: a arte dos Huni Kuĩ**. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999. 32p.
- MATOS. M. A. A Comissão Pro-Índio do Acre e as línguas indígenas acreanas. In **Moara** (revista).N. 32. Belém, jul-dez 2009. Pp.87-107.
- RAMALHO, A. L. M. 20 anos de Agente Agroflorestal Indígena - Formação para gestão territorial e ambiental. IN: **Samaúma** - Edição comemorativa dos 20 anos da categoria dos Agentes Agroflorestais Indígenas, Rio Branco, v. 1, n. 1, p.88-93, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno** – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018. ISSN: 2358-5587