

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento

Ivair Reinaldim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A relação entre produção cultural “indígena” e aquilo que nomeamos como história da arte no Brasil apresenta problemáticas incontornáveis, a partir da abrangência historiográfica da questão. Se “história da arte” e “museu” são dispositivos que se nutrem mutuamente, reforçando discursos sobre o que ambos legitimam como “arte”, torna-se fundamental considerar os modos como artefatos de diferentes povos indígenas, expostos em museus etnográficos ou exposições temporárias em contextos artísticos, fornecem meios para problematizar os mecanismos discursivos de inserção e de exclusão internalizados por esses dispositivos.

Palavras-chave: culturas indígenas; história da arte; arte no Brasil; museus e exposições

The relationship between “indigenous” cultural production and what we nominate as Art History in Brazil presents compelling problematics, from the historiographical scope of the issue. If “Art History” and “museum” are devices that feed off each other reinforcing discourses on both legitimate as “art”, it is essential to consider the ways in which artifacts of different indigenous peoples exposed in ethnographic museums or temporary exhibitions in artistic contexts provide the means to question the discursive mechanisms of inclusion and exclusion internalized by these devices.

Keywords: indigenous cultures; Art History; Art in Brazil; museums and exhibitions

A relação entre produção cultural “indígena” e aquilo que nomeamos como história da arte no Brasil apresenta problemáticas incontornáveis, a partir da abrangência historiográfica da questão. Por um lado, a forte atuação histórica de antropólogos, tais como Darcy Ribeiro, José Antônio Braga Fernandes Dias, Els Lagrou, entre outros, cujos textos reforçam sintagmas como “arte índia”, “artes indígenas”, “arte étnica”, sem que historiadores da arte, em geral, assumam posição mais efetiva e escrevam sobre o mesmo objeto, muitas vezes interessando-se apenas pelo modo como artistas, em diferentes períodos, dialogam com signos e práticas dessas etnias, ao assimilarem elementos que possam ser inseridos no contexto da “arte ocidental”. Por outro, e intimamente atrelada à questão anterior, o confronto com a dificuldade em nomear, ou mesmo ressignificar, enquanto “arte” produções criadas em contextos comunitários, para os quais não há o desejo de colecionar, preservar e apreender esteticamente tais objetos – pelo menos, não, a partir das perspectivas tradicionais da história da arte e dos museus, o que torna por demais complexas a recontextualização e a aplicação direta de conceitos surgidos para dar conta das especificidades da arte ocidental. Se “história da arte” e “museu” são dispositivos que se nutrem mutuamente, reforçando discursos sobre o que ambos legitimam como “arte”, torna-se fundamental considerar os modos como artefatos de diferentes povos indígenas, expostos em museus etnográficos ou exposições temporárias em contextos artísticos, fornecem meios para problematizar os mecanismos discursivos de inserção e de exclusão internalizados por esses dispositivos. Para tanto, neste primeiro ensaio voltado para o “tema indígena”, busca-se investigar a problemática do deslocamento/descolamento dessas peças sob uma perspectiva da História da Arte.¹

Ao pensar-se em algo categorizado como “arte indígena” (e suas designações similares), cabe reforçar que historiadores da arte, de modo geral, tendem a considerar parcialmente certos aspectos ligados à cultura dos povos indígenas no contexto de seu campo de investigação, sobretudo quando a iconografia desses grupos apresenta paralelos com a produção de artistas modernos e contemporâneos – vide a construção teórica que aproxima grafismos indígenas de obras abstratas geométricas, concebendo expressões como “vocaçãõ construtiva brasileira”² –, ou quando a referência explícita a um elemento simbólico/visual indígena exige tal aproximação temática – como no caso do conjunto de trabalhos elaborados por Lygia Pape, a partir do paradigmático Manto Tupinambá.³ Curadores como Paulo Herkenhoff, Adriano

¹ Importante salientar minha formação em História da Arte, e não em Antropologia – o que reforça meu “lugar de fala” –, embora, na maior parte deste ensaio, trabalhe com bibliografia produzida por antropólogos. Tal investigação nutre-se de meu interesse por dois campos de pesquisa recentes e interligados: por um lado, o estudo da historiografia da arte no Brasil; por outro, a reflexão sobre curadoria de exposições, relacionada a meu projeto de pesquisa intitulado “Estudos Curatoriais: perspectivas históricas e atuais”, desenvolvido no âmbito do PPGAV/EBA-UFRJ. Reforço, igualmente, a relevante contribuição dos discentes da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ na disciplina “História da Arte no Brasil 1”, voltada integralmente para a produção cultural dos povos indígenas brasileiros, que vem sendo por mim ministrada desde março de 2015.

² Uma exceção a essa constatação encontra-se na abordagem de Mário Pedrosa, para a qual indico a leitura do ensaio: CORRÊA, Patrícia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. In: *Viz*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, pp. 319-338, julho-dezembro de 2016.

³ O chamado “mantelete emplumado” dos Tupinambás exposto na Mostra do Redescobrimento (2000) pertence ao departamento etnográfico do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague. O exemplar foi

Pedrosa e Moacir dos Anjos têm questionado algumas separações operacionais entre obras de arte, imagens e objetos de cultura material em geral, reavaliando a contribuição e influência significativa de povos de origem não europeia na arte e cultura brasileiras, bem como os efeitos e consequências da violência física e simbólica da empreitada colonialista sobre eles – desse modo, o “descobrimento” deixaria de ser expresso pelo eufemismo do “encontro de culturas”, passando-se a reconhecer explicitamente a “invasão” europeia e o processo de “conquista” de um território anteriormente habitado pelos povos ameríndios.⁴ A produção textual que acompanha algumas das exposições realizadas por esses curadores, de caráter muitas vezes não acadêmica, em certos casos possui ênfase historiográfica, embora nem sempre seja reconhecida por essa contribuição para a história da arte no Brasil.

Se historiadores da arte evitaram dedicar-se com maior acuidade à problemática do reconhecimento da natureza artística de artefatos indígenas, por outro lado, antropólogos não tardaram em caracterizar tais objetos e imagens como “arte” – embora essa atitude não esgote a problemática. No capítulo intitulado Arte índia, do primeiro volume da coletânea História geral da arte no Brasil (1983)⁵, Darcy Ribeiro, em conformidade com o organizador da publicação, torna implícito que a história da arte no país tem nos povos indígenas sua origem, utilizando a expressão genérica “arte índia” como modo de designar “certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição”. Desse modo, para o antropólogo, falar em arte índia é em si fazer uma distinção entre artefatos de modo geral e peças que apresentem “alto grau de rigor formal” e “beleza extraordinária”, evidenciando-se uma aproximação entre análise de cunho formalista e teoria estética. Se cabe ao antropólogo fazer tal distinção, Ribeiro não deixa de reforçar, no entanto, que haveria entre os povos indígenas um modo generalizado de produzir seja lá o que for, a partir de uma preocupação primordialmente estética. Reforça que mesmo identificando a primazia da natureza artística em peças de uso cerimonial, nada impede, a princípio, que artefatos de uso diário, com caráter meramente utilitário, também possam ser compreendidos como criações artísticas. Para o antropólogo,

a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta os homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados.

levado para a Europa por Maurício de Nassau no século XVII, tendo sido presenteado ao rei dinamarquês. Além dessa peça, conhecem-se outros cinco exemplares: um na Bélgica, um na França e três localizados na Itália.

⁴ Exemplo dessa abordagem pode ser conferido no catálogo da exposição Histórias Mestiças, realizada no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 16 de agosto a 5 de outubro de 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lília Moritz Schwarcz. Cf.: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015. Ressalta-se ainda as exposições A Queda do Céu, realizada no Paço das Artes, São Paulo, de 10 de abril a 5 de julho de 2015, e Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas, no Sesc Pinheiros, São Paulo, de 7 de setembro de 2016 a 7 de janeiro de 2017, ambas com curadoria de Moacir dos Anjos. Recentemente, o antropólogo Pedro Cesarino retoma a problemática na crítica intitulada Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. In: *Arte!Brasileiros*, 27/9/2016. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/hxZy1>

⁵ O texto é republicado, com pequenas modificações, no volume 3 da *Suma etnológica brasileira*. In: RIBEIRO, Darcy et alii. *Suma etnológica brasileira*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, pp. 29-64. Disponível em: www.etnolinguistica.org/suma

Não se trata de nenhuma necessidade imperativa, como a fome ou a sede, bem o sabemos; mas de uma sorte de carência espiritual, sensível onde faltam oportunidades para atendê-la; e de presença observável, gozosa e querida, onde floresce. (RIBEIRO, 1983, p. 49)

Ao generalizar a capacidade humana de expressão sensível, Darcy Ribeiro procura identificar na produção dos povos indígenas brasileiros certos padrões visuais e formais capazes de promover fruição estética em seus produtores, por meio da fatura e da habilidade técnica. Ancorado nos desdobramentos do pensamento estético do século XVIII, privilegia a beleza visual, a regularidade das formas e a contemplação, compreendendo tais aspectos como arcabouço conceitual aplicável universalmente.⁶ Ao afirmar que essa posição teórica norteou o modo como se deu a seleção da maior parte das peças etnográficas disponíveis nas coleções museológicas brasileiras, no entanto, não deixa de reconhecer que a noção de arte ligada ao universo indígena está mais próxima à posição do etnógrafo, que identifica um conjunto de artefatos como objetos artísticos, do que em relação ao modo como indivíduos pertencentes ao grupos que produziram tais objetos veem o resultado de sua ação.

No texto *Arte, arte índia, artes indígenas*, publicado no catálogo *Artes Indígenas da Mostra do Redescobrimento* (2000), o antropólogo português José António Braga Fernandes Dias, curador desse recorte da exposição, reavalia o que outrora era designado como "arte índia", no singular, objetivando "trazer as práticas expressivas indígenas para o contexto da arte e fazê-las participar numa revisão não redutora da arte brasileira". Ao afirmar a presença desses povos, no plural, e de suas criações na história da arte no Brasil – e não apenas como fonte de inspiração, ou base identitária para a construção ideológica de uma arte genuinamente nacional –, não deixa de problematizar essa operação discursiva. O próprio autor, a partir de seu local de fala, reforça que:

Apesar de chamarem arte o seu tema de estudo, os antropólogos não têm grande preocupação em entender a natureza daquilo de que estão a tratar; mais frequentemente,

⁶ Nesse sentido, Darcy Ribeiro alinha-se a outros antropólogos. Segundo Franz Boas, em seu livro *Arte primitiva* [1927], "A simples existência do canto, da dança, da pintura e da escultura em todas as tribos conhecidas constitui uma prova do desejo profundo de produzir coisas que se revelem agradáveis pela sua forma e pela capacidade humana de as apreciar. (...) Quando o tratamento técnico atingiu um determinado grau de excelência, quando o controle dos processos envolvidos é tal que algumas formas características são produzidas, chamamos ao processo uma arte, e, por muito simples que as formas sejam, elas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal." Importante salientar que o próprio Boas reforçava a existência de outras ênfases, embora reconhecesse a primazia do aspecto técnico-formal-estético sobre a dimensão semântica: "Muitas obras de arte afetam-nos de modo diferente. As emoções podem ser estimuladas não só pela forma, mas por associações íntimas entre a forma e as ideias que os indivíduos detêm. Por outras palavras, quando as formas exprimem um significado, porque remetem para experiências passadas ou porque funcionam como símbolos, acrescenta-se um elemento novo à apreciação. A forma e o seu significado combinam-se para colocar o espírito acima do estado de indiferença emocional da vida quotidiana. Uma escultura ou uma pintura, uma composição musical, uma obra dramática ou uma pantomina poder afetar-nos deste modo. E isto é igualmente verdadeiro para a arte primitiva." BOAS, Franz [1927] apud DIAS, José António Braga Fernandes. *Arte, arte índia, artes indígenas*. In: *Mostra do Redescobrimento: Artes indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 43, 46.

evitam confrontar o problema da definição de arte, da definição dos critérios que levam determinado objeto ser considerado [ou não] arte. (DIAS, 2000, p. 38)

Se em Darcy Ribeiro é verificável certa ambiguidade entre aquilo que grupos indígenas identificam como beleza e a visão estética do antropólogo no momento em que coleta peças para constituir um conjunto significativo de coleções etnográficas, para Fernandes Dias o problema localiza-se na evidente constância quanto à configuração e natureza das peças que recebem o estatuto "arte indígena". Mesmo sabendo-se que o critério que ressignifica um artefato como obra de arte varia de autor para autor, em geral, esse procedimento tende a ocorrer somente com artefatos visualmente próximos à concepção moderna de objeto artístico – ou seja, uma máscara ou um manto emplumado assemelham-se formal e visualmente a uma escultura, tornando-se um objeto passível de ser colecionado, exposto e analisado a partir de parâmetros da estética e da história da arte ocidental.⁷ No entanto, como afirma Fernandes Dias, o termo "arte" não designa uma classe de objetos em si, mas um valor atribuído a algo, seja objeto, processo, ação. Como categoria do pensamento humano, altera-se no decorrer do tempo e no âmbito de cada cultura; apresenta-se igualmente como estratégia discursiva de valorização e diferenciação, reforçando o afastamento entre aqueles que detêm a capacidade legítima de reconhecer e nomear algo enquanto arte e aqueles que não o podem fazer, mesmo que o queiram.⁸

Fernandes Dias questiona a posição adotada pelos antropólogos ao recorrerem à noção de beleza como critério, acompanhando suas análises do emprego superficial de um vocabulário pertencente à história da arte, como o que ocorre na criação de terminologias, tais como "estilos étnicos", "tradições tribais", "iconografias indígenas". A arte contemporânea inaugura uma nova problemática quanto à relação entre artefato e obra de arte, forma e visualidade, performatividade e conceito, questionando-se, a partir dela, em que sentido seria arte indígena apenas aquilo que pode ser coletado e exibido em um museu ou exposição. Nesse sentido, um ritual indígena não poderia ser entendido como happening ou performance? Se artistas reconhecidos no sistema de arte assumem rituais e visualidades indígenas como importante fonte de referência para suas investigações poéticas, essa ação poderia modificar a visão redutora que a história da arte tem das práticas indígenas em geral? A dimensão conceitual e simbólica da visão de mundo dos povos indígenas poderia sobrepor-se à recorrente valorização formal e estilística das peças de caráter objetual por eles produzidas? Em outros termos, mudando-se o entendimento sobre arte, antropólogos passaram a

⁷ Para Darcy Ribeiro, por exemplo, os gêneros de mais alto interesse artístico dos índios brasileiros no campo das artes plásticas são a arte plumária e a pintura de corpo, as artes líricas, os trançados e tecidos, a cerâmica, a edificação de malocas. No entanto, não deixa de abordar a música, a literatura, as danças e o que denomina arte das festas cerimoniais.

⁸ "Quando os antropólogos querem atacar as hierarquias evolucionistas e as dicotomias decorrentes (primitivo/civilizado, simples/complexo) e promover a igualdade cultural dos não-ocidentais em face de uma audiência ocidental, não é de estranhar que afirmem o princípio da universalidade da arte, adotando, acriticamente e de modo não-histórico, conceitos ocidentais de arte, mais ou menos convencionais, em que englobam de maneira mais ou menos simplista os objetos e as práticas que selecionam de outras culturas." In: DIAS. Op. Cit., p. 39.

identificar caráter estético também em situações e práticas que gerações anteriores não cogitavam que pudessem ser compreendidas como expressão artística.

Como produção bibliográfica recente sobre o assunto, o livro *Arte indígena no Brasil* (2009), escrito pela antropóloga belga radicada no país Els Lagrou, evidencia um alargamento do que se entende por "arte indígena", a partir do emprego de conceitos como "alteridade" e "agência". Para Lagrou é importante o reconhecimento da diversidade de etnias e de artes dos povos indígenas brasileiros, ressaltando as especificidades dessa produção e não tanto os aspectos que ela supostamente compartilharia com a obra de arte ocidental. Nesse sentido, afirma que "não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza". (LAGROU, 2009, p. 11)

Ao mesmo tempo em que afirma a necessidade de relativização e ampliação de conceitos e abordagens teóricas quando se fala em artes indígenas, Lagrou procura defender possíveis paralelos conceituais entre a produção cultural desses povos e a arte contemporânea, uma vez que nesse contexto obras de arte não necessariamente são objetos criados para serem contemplados esteticamente, sendo capazes de "agir" de maneiras variadas sobre seu público. Assim como em muitas proposições de arte contemporânea, nas artes indígenas, para além da beleza formal e visual, há a presença de objetos que condensam ações, relações e sentidos, por meio dos quais pessoas agem, produzem e existem no mundo. Cabe ainda reforçar que se na arte contemporânea torna-se tarefa complexa definir uma visualidade específica para a obra de arte ou um perfil restrito de artista, visto tratar-se de território de maior experimentação e liberdade artística, não haveria motivos a priori para se questionar por que um artefato anteriormente compreendido como etnográfico não poderia ser ressignificado como obra de arte.⁹ Desse modo, a arte contemporânea abriria um precedente de outra ordem, para além do debate histórico entre "arte primitiva" e "arte moderna", de modo a (temporariamente) tentar por fim a essa problemática.

Seja na concepção de um objeto, ou em uma prática ritual, quem fabrica algo no contexto indígena não é um artista, nos moldes ocidentais, mas aquele que possui capacidade de diálogo, percepção e interação com seres de outras naturezas. Assim, o que determina a "eficácia" da arte indígena, segundo Els Lagrou, é a capacidade agentiva do que é fabricado, o processo cognitivo produzido nas pessoas que interagem com as imagens e objetos que foram fabricados – ou seja, as artes indígenas apresentam função mais performativa/produzida que contemplativa/comunicativa. A antropóloga argumenta ainda que "o que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem" (LAGROU, 2009, p. 37). Predomina igualmente entre esses povos a noção de alteridade, uma vez que a identidade ameríndia é constituída pela incorporação do outro como fonte de inspiração artística e cultural (sejam seres

⁹ No entanto, perpetua-se a prática autoritária de tomada de decisão em detrimento do outro, ignorando-se/obliterando-se a capacidade de seus criadores opinarem/decidirem por si mesmos qual o estatuto de sua produção cultural. Cabem, enfim, os questionamentos: arte indígena por que e para quem?

sobrenaturais ou de outros grupos étnicos). Elementos absorvidos ou negociados com o exterior, precisam ser “pacificados”, o que constitui um processo de transformação com características eminentemente estéticas. Por isso,

A maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais. Fora do contexto da encenação, elas perdem sua eficácia e seu valor, representam perigo, precisam morrer e são destruídas, desmontadas ou penduradas nas vigas das casas cerimoniais onde ‘morrem lentamente’. (...) O hábito de fazer peças para a exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena. (LAGROU, 2009, p. 65)

Quando artefatos indígenas mudam de contexto, modificando-se seus usos e sistemas de circulação, sobretudo quando incorporados como emblemas de identidade étnica ou obras de arte expostas em museus, seu modos de agir sobre as coisas e as pessoas, sua “agência”, altera-se radicalmente. Esse processo define outra face da mesma moeda, uma vez que reconhecer um artefato como obra de arte – e afirmar a validade da expressão “arte indígena” – pressupõe operações de deslocamento, descolamento, apagamento e/ou mudança de perspectiva e significação. Se é possível adaptar conceitos como “arte” ou “estética” a tais contextos, fato é que é da natureza dos povos indígenas não produzirem objetos para a mera contemplação, colecionismo ou preservação. No contexto comunitário, não se identifica a figura ocidental do artista, pois todos produzem e são hábeis no que fazem – embora, em muitos casos, alguns indivíduos sejam reconhecidos pelo grupo como mais habilidosos que os demais na execução de certas tarefas. Tal condição promove a diluição da atividade artística em prol de um esforço de integração social – uma arte mais “comunal” que individual, afirma Darcy Ribeiro –, uma vez que a produção desses povos tende a reiterar signos e elementos da tradição compartilhados pelo grupo. Para Ribeiro, a produção cultural dos povos indígenas cumpre três funções elementares:

a de diferenciar o mundo dos homens, regidos pela conduta cultural que se constrói a si mesma, do mundo dos bichos, comandados por impulsos inatos, inevitáveis e incontroláveis; a de diferenciar aquela comunidade étnica de todas as outras, proporcionando um espelho em que ela se vê e se contrasta com a imagem etnocêntrica que tem de outros povos; cumpre, ainda, a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver, num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens. (RIBEIRO, 1983, p. 52)

Se há tantas artes quanto povos ditos indígenas – o que acarreta identificar as diferenças existentes nos vários grupos étnicos ameríndios –, é possível pensar em arte índia, no singular, uma vez que predomina nessa produção o que Darcy Ribeiro denomina “ar de família”. Essa problemática da generalização aparece na Mostra do

Redescobrimto, uma vez que os objetos expostos, em sua maioria, não foram produzidos com essa finalidade. Além do mais, o que sob um aspecto pode ser entendido como "ar de família", por outro reforça a capacidade dos museus e das exposições de diluir diferenças culturais, nivelando tudo ao mesmo caráter estético, contemplativo e desinteressado dos objetos artísticos ocidentais, induzindo o público que frequenta museus e exposições a se condicionar a esses dispositivos. Mas se essa é uma condição (e problemática) atual desses objetos, cabe reforçar que nem sempre foi assim.

Objetos provenientes de culturas ameríndias, coletados e enviados para a Europa desde o final do século XV, eram primeiramente compreendidos como fragmentos de uma realidade exótica e distante, designados como *mirabilia* (maravilhas), para serem inseridos nos gabinetes de curiosidade (*Wunderkammer*), sem distinção entre espécimes naturais e exemplares culturais. Com o iluminismo surge a preocupação sistemática em separar, ordenar, classificar e elucidar, a partir das especializações disciplinares, dando origem à antropologia e às coleções especificamente etnográficas. Ao contrário das obras de arte, que valem por sua qualidade intrínseca (autonomia estética), os objetos etnográficos coletados em diferentes continentes possuíam origem funcional (utilidade prática e social) e serviam como documentos de estágios do desenvolvimento humano – em muitos casos, eram também vistos como formas embrionárias, "primitivas", do que se compreendia como "artístico" no contexto das belas artes, algumas peças podendo ser englobadas na categoria de "artes decorativas". Com o advento do modernismo, ocorre uma subversão radical nesse processo, a partir do interesse de artistas pelo denominado "primitivismo", quando artefatos etnográficos passam a ser considerados por suas características formais e estéticas. Nesse contexto, nasce a expressão "arte primitiva".

Se outrora aos museus etnográficos eram confiadas a guarda, preservação e divulgação de seus acervos, sua existência também relacionada às primeiras práticas da antropologia, instituições como o Museu Nacional (Rio de Janeiro), o Museu Paulista (São Paulo) e o Museu Emiliano Goeldi (Belém) abrigaram as primeiras investigações científicas sobre os grupos indígenas brasileiros, "recebendo e respaldando pesquisadores estrangeiros, promovendo expedições de pesquisa, incorporando as coleções de artefatos recolhidas junto a estes povos, por pesquisadores estrangeiros e nacionais, e publicando os primeiros trabalhos e monografias etnográficas" (GRUPIONI, 2008, p. 22). Naquele momento, era necessário e urgente coletar e preservar aspectos da cultura material dos povos indígenas, pois acreditava-se que esses grupos fatalmente seriam extintos frente ao progresso civilizacional. A coleta de artefatos por eles produzidos era o modo de constituir um conjunto de documentos capazes de atestar modos particulares de vida e atividades humanas, diferentes dos da civilização ocidental. Se de fato a salvaguarda das peças contribuiu para preservar a cultura material de etnias hoje desaparecidas, na maioria dos casos, essa visão catastrófica não ocorreu, embora muitas peças coletadas cristalizem práticas que se modificaram com o tempo. Com a emergência dos programas de pós-graduação ligados às universidades e a preferência das novas gerações de antropólogos pelo estudo de campo junto a povos nunca ou pouco

estudados, a prática de coleta de cultura material e pesquisa a partir dos acervos museológicos diminuiu de modo considerável. Nesse contexto, como explicita Luís Donisete Benzi Grupioni, as peças localizadas nesses acervos passam a ser menos interessantes para os antropólogos, somadas a outros problemas metodológicos:

Em quase todos os museus encontramos conjuntos significativos de peças sem identificação sequer do coletor e da data da coleta e muitas vezes também do grupo étnico que as produziu. Uma parte considerável das coleções existentes em museus brasileiros constituem, na verdade, conjuntos de peças, coletadas de forma aleatória, fragmentada e desacompanhada de uma documentação básica, necessária para seu estudo. (GRUPIONI, 2008, p. 26)

Nessas condições, diminui-se o interesse etnográfico; contudo, favorece-se a abordagem estética, por meio da suposta autonomia que essas peças passariam a ter, sem memória, desconectadas de documentação etnográfica e de sua origem. Circulando por exposições de arte, peças desses acervos submetem-se a novas leituras e interpretações, ocorrendo, de modo geral, duas tendências expositivas principais: por um lado, a afirmação dessas peças como obras de arte únicas, encerradas em mobiliário expositivo, sem referência a sua origem, função, etc.; por outro, uma exibição contextualizada, em que cada peça é acompanhada de um relato textual, vídeo ou registros fotográficos, contendo dados contextuais dos produtores, da recepção e funções que a peça apresenta no âmbito comunitário, uma vez que mesmo na arte contemporânea a dimensão conceitual da obra não pode ser resumida em sua visualidade. No entanto, é importante salientar que, independentemente da tendência, o lugar que esses objetos assumem na conjuntura dos museus e das exposições de arte não necessariamente relaciona-se com intenções e valores nativos.¹⁰ É preciso que se debata com mais acuidade tais questões, se não no campo da antropologia, acima de tudo na prática curatorial recente e na pesquisa em história da arte no Brasil. Não se trata de assunto encerrado, mas que apenas se inicia.

Referências Bibliográficas

¹⁰ Segundo Els Lagrou, "Ao acompanhar a produção de uma coleção de máscaras para serem usadas em uma performance fora da aldeia e depois vendidas para uma coleção de museu, Barcelos Neto observa, no entanto, que a lógica das máscaras que funcionam como máquinas ou extensões do poder de agência dos *apapaatai*, seus donos sobrenaturais, não é em nada afetada. O sentido da transação cosmológica, política e econômica presente nos rituais xinguanos, tanto com relação ao mundo político intra- quanto extra-xinguanos, não é abandonado, somente renegociado, e envolve o mesmo processo de pagamento e de 'desubjectivação' das máscaras depois do uso. Se depois do uso as máscaras seriam queimadas na aldeia, aqui elas serão guardadas em seu estado semimorto. Assim as máscaras ao chegarem à exposição não mais tinham seus dentes, e uma chegava até sem olhos. A máscara tinha, portanto, perdido grande parte do seu poder de agência." LAGROU, *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 75).

CESARINO, Pedro. Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. In: *Arte!Brasileiros*, 27/9/2016. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/hxZy1>

CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. In: *Viz*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, pp. 319-338, julho-dezembro de 2016.

GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. In: *Museu, Identidades e Patrimônio Cultural*, Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, pp. 21-33, 2008.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIAS, José António Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: *MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Artes indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 36-57.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, pp. 46-87.

_____. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy et alii. *Suma etnológica brasileira*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, pp. 29-64. Disponível em: www.etnolinguistica.org/suma