UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LUANA TAINÁ DA SILVA BONFÁ

A temática indígena na arte brasileira: anos 70 e 80

São Paulo
2018

LUANA TAINÁ DA SILVA BONFÁ

A temática indígena na arte brasileira:
anos 70 e 80

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: História e
Historiografia

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle
Machado Peccinini

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B713t Bonfá, Luana Tainá da Silva
A temática indígena na arte brasileira: anos 70 e 80 / Luana Tainá da Silva Bonfá ; orientador Daisy Valle Machado Peccinini. - São Paulo, 2018.
115 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte Contemporânea. 2. Brasil. 3. Índios. 4. Décadas de 1970 e 1980. I. Peccinini, Daisy Valle Machado, orient. II. Título.

Nome: BONFÁ, Luana Tainá da Silva

Título: A temática indígena na arte brasileira: anos 70 e 80

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: História e
Historiografia

Aprovado em: ____ / ____ / 2018

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Dra. Daisy do Valle Machado Peccinini, pela orientação e pelos aprendizados proporcionados, sempre sob sua personalidade sábia e generosa.

À Ana Maria de Moraes Belluzzo e à Kátia Canton pelos importantes apontamentos feitos na qualificação.

Ao educativo do Paço das Artes cuja atenção e fornecimento de informações sobre as obras e os artistas foram essenciais para a pesquisa.

Aos professores do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte pelas aulas inspiradoras que me levaram às reflexões presentes nessa pesquisa

À Rosi pelos ensinamentos e pela confiança incondicional na minha capacidade.

Ao Rian, que acompanhou todo esse percurso de perto, me apoiou e incentivou em todos os momentos, sempre sendo carinhoso e compreensivo como lhe é costumeiro.

À minha família; à minha querida avó, por suas histórias; à minha irmã Janaina e especialmente aos meus pais, Estela e Edson, sem cujo cuidado e apoio que têm para comigo não teria sido possível a realização dessa pesquisa.

RESUMO:

O contato ocidental com outras sociedades sempre estimulou uma produção imagética interessada em retratar esse outro e, no caso dos povos originários do que hoje é o território brasileiro, esses sempre serviram como tema a uma série de representações muito variadas, conforme os padrões culturais e o pensamento da época de sua produção. Entretanto, nas artes do século XX, a imagem do índio começa a mudar de maneira significativa. Dentre as décadas de 1970 e 1980, mudanças na produção artística são observáveis e novos conteúdos começam a ser privilegiados ao mesmo tempo em que chama a atenção a ascensão de pautas indígenas, dentre outras do contexto político específico dessas décadas. O presente trabalho parte do reconhecimento de uma mudança no tratamento de povos indígenas na arte enquanto um tema. Tenta avaliar as potencialidades interpretativas no uso desse tema, de onde parte esse interesse e como pensar o lugar que o artista passa a ocupar ao falar desses povos. Diante de outros problemas diagnosticados no tocante a arte e povos indígenas, a pesquisa também delineará outros debates envolvendo essas categorias que têm chamado a atenção da historiografia da arte nos últimos tempos.

Palavras-chave: arte brasileira; anos 70; anos 80; povos indígenas

ABSTRACT

The western contact with other societies has always motivated the creation of pieces dedicated to portrait the other. Concerning the original inhabitants from what today is known as the brazilian territory, they have always appeared in a variety of images, portraited according to the thinking and cultural standards of the time these same images were made. However, in the 20th century art, the portrait of indigenous people changes significantly. Between 1970 and 1980, Brazilian art goes through noticeable changes and new contents take place at the same time the country watches the rise of the debate about indigenous people's rights – all inside the very specific political context of these decades. The present work comes from the assumption that indigenous people have always been a subject in art, but aims to undersand the many ways artists refer to this subject, where the interest on indigenous people comes from and what the role of the artist is when talking about these peoples. Other problems have been noticed concerning art and indigienous people, therefore, the present work will also map some other matters surrounding these categories that have been recently debated by art history.

Key words: brazilian art; 1970s; 1980s; indigenous people;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Vista da exposição <i>Magiciens de la terre</i> , 1989.....	42
Figura 2	Diadema vertical rotiforme dos Bororo.....	45
Figura 3	Claudia Andujar, <i>Sem título</i> , 1972-1976	50
Figura 4	Miguel Rio Branco, da série <i>Diálogos com Amaú</i> , 1983.....	54
Figura 5	Miguel Rio Branco, <i>Preparando para a caçada</i> , 1983.....	57
Figura 6	Anna Bella Geiger, <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> , 1977.....	59
Figura 7	Cildo Meireles, <i>Sal sem Carne</i> , 1975.....	65
Figura 8	Cildo Meireles, <i>Armadilhas indígenas</i> , 1990. (vista de exposição).....	67
Figura 9	Cildo Meireles, <i>Cruzeiro do Sul</i> , 1969-70.....	68
Figura 10	Claudia Andujar, <i>Wakata-ú</i> , 1974.....	71
Figura 11	Fotografias da série <i>Marcados</i> , Claudia Andujar, 1981-83.....	71
Figura 12	Claudia Andujar, da série <i>Marcados</i> , 1983.....	72
Figura 13	Vista da instalação. Miguel Rio Branco, <i>Diálogos com Amaú</i> , 1983.....	72
Figura 14	Miguel Rio Branco, <i>Índias Kayapó</i> , 1983.....	73
Figura 15	Anna Bella Geiger, <i>História do Brasil - Little boys and girls</i> , 1976.....	73
Figura 16	Anna Bella Geiger, <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> , 1970. (detalhe).....	74
Figura 17	Cildo Meireles, <i>Zero Cruzeiro</i> , 1974-78.....	75
Figura 18	Cildo Meireles, <i>Zero Real</i> , 2013.....	75
Figura 19	Cildo Meireles, <i>Missão/Missões (como construir catedrais)</i> , 1987	76
Figura 20	Cildo Meireles, <i>Olvido</i> , 1987.....	76

ANEXO A - LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Autoria não identificada, <i>Adoração dos magos</i> , c.1505.....	104
Figura 2	Autoria não identificada, <i>Inferno</i> , c.1530.....	104
Figura 3	Autoria não identificada, ilustrações em xilogravura para o livro de Hans Staden, 1557.....	105
Figura 4	Theodore de Bry, gravuras de <i>Grands Voyages</i> , 1592.....	106
Figura 5	Albert Eckhout, <i>Homem tapuia</i> , 1642.....	107
Figura 6	Albert Eckhout,, <i>Mulher tapuia</i> , 1643.....	107
Figura 7	Albert Eckhout, <i>Mulher tupnambái</i> , 1643.....	107
Figura 8	Albert Eckhout,, <i>Homem tupinambá</i> , 1643.....	107
Figura 9	Albert Eckhout, <i>Mameluca</i> , 1641.....	108
Figura 10	Joaquim José Codina ou José Joaquim Freire, desenhos de índio jurupixuna e índio miranha, 1783-92.....	108
Figura 11	Joaquim José Codina ou José Joaquim Freire, desenhos de cerâmica do baixo Amazonas, 1783-92.....	108
Figura 12	Friedrich Sellow, desenho de índio botocudo, 1815-17.....	109
Figura 13	Anton Kruger, gravura a partir de desenho de Friedrich Sellow, 1822.....	109
Figura 14	Princepe Maximilian Wied-Neuwied, aquarela de luta entre botocudos, 1815-17.....	110
Figura 15	Gravura a partir da aquarela de Wied-Neuwied, 1822.....	110
Figura 16	Vitor Meireles, <i>Moema</i> , 1856.....	111
Figura 17	Vitor Meireles, <i>A primeira missa no Brasil</i> , 1860.....	112
Figura 18	Marc Ferrez, botocudos do sul da Bahia, 1875.....	113
Figura 19	Theodore Koch-Grünberg, <i>Turepang</i> , 1911-13.....	113

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: A questão indígena no cenário artístico contemporâneo ou três situações.....	30
Capítulo 2: A temática indígena: anos 70 e 80.....	48
Capítulo 3: O artista e sua contemporaneidade: uma discussão pertinente a uma temática	77
Conclusão.....	96
Bibliografia.....	99
 Anexos	
ANEXO A – Algumas representações de indígenas – sec. XVI ao XX.....	104
ANEXO B – <i>Cruzeiro do sul</i> (1970), Cildo Meireles (texto).....	114
ANEXO C – Poema “A Era” de Osip Mandel'stam	115

INTRODUÇÃO

Os povos originários do que hoje se reconhece como o território brasileiro sempre foram temática recorrente nas produções imagéticas e literárias ocidentais. Dentre as primeiras imagens feitas para ilustrar os relatos de viajantes, já figuravam os habitantes das terras recém achadas, atendendo à efervescente curiosidade européia sobre o que havia além mar. A construção de uma imagem desses povos persiste com algumas intermitências pelos séculos seguintes, sempre em constante modificação, se moldando às iniciativas, desejos e projeções daqueles que a criam e do período em que o fazem. Dessa forma, vai se construindo também na arte um acervo de obras que traz esses povos como um *assunto* e, até décadas recentes, mesmo em um dito momento diferente da produção artística¹, esse assunto ainda se faz contumaz. É, contudo, necessário apressar-se em dizer que a produção artística contemporânea, ao se interessar por esses povos, o faz de maneira bastante diferente de momentos anteriores da arte.

Ao conduzir uma busca pelas imagens mais antigas disponíveis que trouxessem os habitantes do continente, se faz evidente a adequação desses a determinadas intenções². A exemplo disso, um dos painéis da Capela-mor da Sé de Viseu, *Adoração dos magos* (c. 1505), apresenta na pintura de autoria desconhecida quatro reis magos (ao invés de três), sendo um deles essa figura do habitante do nomeado Novo Mundo. A figura do índio³ surgindo como mensageiro de uma terra distante, assumindo o personagem do texto religioso, pode partir tanto da exigência de incluir esses novos grupos descobertos dentro da história conhecida do mundo, como também da “afirmação da necessidade de catequizar os selvagens, introduzindo-os no universo de valores do cristianismo”⁴. A certeza da existência de outras terras habitadas obriga uma reformulação da história da criação do mundo até então conhecida e narrada nas escrituras religiosas: era preciso enquadrar essa

¹ Por esse “momento diferente” entendemos como a arte contemporânea posiciona-se fora da narrativa da arte, conforme tese proposta por Artur Dando. A questão será desenvolvida posteriormente.

² As imagens mencionadas podem ser conferidas no ANEXO A, a partir da página 00

³ Entende-se por essa “figura do índio” uma imagem inventada carregando uma série de características comuns, mas que, evidentemente, trazia alguma dose de invenção.

⁴ BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Salvador: Objetiva, Metalivros. 2000. 1 v. p.22

parcela da humanidade nessas narrativas⁵. Contudo, o estabelecimento desse elo pela inclusão do índio em tais representações não se caracteriza como reconhecimento e acolhimento de outras formas de existência, mas antes como “completa negação da cultura indígena”⁶. Um dos quatro reis magos não traz presentes e sua aparência gerou a hipótese de, na verdade, se tratar de Pedro Álvares Cabral⁷. A presença do navegante instigaria outras leituras sobre o rei mago índio: esse seria também uma prenda ao menino Jesus, a promessa de catequização dos povos além mar⁸.

Em outro exemplo de cerca de 1530, também pintado por artista desconhecido, *Inferno* trazia duas figuras demoníacas com adereços associados às representações de índios. A tela é um cenário subterrâneo; no canto superior direito nota-se uma abertura por onde caem os condenados; a cena toda é congestionada pelos vários suplícios infligidos pelos demônios às almas pecadoras, e um desses diabos castigadores parece vestir uma tanga de penas. Como se comandasse todo o horror, sentado em seu trono, um demônio-chefe surge usando um cocar. A presença desses adereços insinua porventura uma associação do modo de vida indígena com o pecado e o diabólico, como se esses repetissem na terra o que aparece no próprio inferno.

Essas pinturas pensadas em conjunto carregam as duas visões basilares entre as quais oscilam as narrativas do Novo Mundo e seus habitantes: há, de um lado, o índio edênico, habitante ingênuo do paraíso, pecador apenas por desconhecimento das leis cristãs; do outro, o selvagem morador de uma terra infernal pecaminosa e cheia de monstros. A terra recém achada, para a qual não existiam parâmetros e tudo era novo, se tornará palco de projeções e encenações do paraíso e também do inferno⁹. Qualquer que seja o caso, a principal intenção é acusar a urgência da disseminação dos valores da civilização europeia – necessidade que, claro, estará a serviço principalmente da exploração material. Se esses dois exemplos ainda parecem sutis, essa imagem oscilante se evidenciará

⁵ CUNHA, Manoela Carneiro da. “Introdução a uma história indígena”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.10

⁶ BELLUZO, A. 2000, 1 v, p.22

⁷ Ibid., p.22

⁸ Ibid., p.24

⁹ Cf. SOLER, Elena Losada. “Visions of the Other in Sixteenth and Seventeenth-Century Writing on Brazil” In: CASTILLO, Susan; SCHWEITZER, Ivy (org.) *A companion to literatures of colonial America*. [s.l.]: Blackwell Publishing, 2005. p.241

determinantemente em outras produções, como nos relatos e ilustrações de viajantes do século XVI. Destacam-se alguns: a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha (1500), inédita ao público até 1773; Amerigo Vespucci, inspirador do nome dado ao continente, e sua carta *Mundus Novus* (1504); as memórias de André Thevet, Jean de Léry, Pero de Magalhães Gandavo e Hans Staden, dentre as mais conhecidas narrativas.

A publicação das memórias de viajantes impulsionou um grande número de gravuras que se propunham a ilustrar animais e plantas do continente e, principalmente, o modo de vida dos nativos. Em geral encomendadas pelos autores, as cenas eram recriadas por gravuristas que jamais as presenciaram. Esses relatos eram ainda aumentados e modificados usando outros como referência, mas, como tudo além do oceano era lenda e verificar sua veracidade era impossível, os testemunhos ganhavam foro de verdade¹⁰.

Esses textos e imagens, então, seriam marcados por uma dose de imaginação, influência do fantasioso e, sobretudo, pelos limites interpretativos de sua época. É comum a inserção de valores pessoais nas representações imagéticas e no entendimento do novo ambiente que se apresentava. Contudo, também é infrutífero esperar que os termos visuais e o próprio espírito do tempo pudessem ser transpostos. Boa parte das imagens de índios feita ao longo dos séculos anuncia menos como eram e viviam os povos originários durante a colonização e muito mais como foram vistos. O que não torna tal material desinteressante: são imagens que dizem respeito a nossa história e cujo valor documental reside também como evidência da mentalidade colonizadora do país. O reexame desse material serve à compreensão de uma cultura imagética desenvolvida na Europa da qual herdamos os valores estéticos e, em parte, a dimensão inconsciente de como foi nossa história. As primeiras representações principalmente, também demonstram a dificuldade de assimilação e elaboração de coisas nunca antes vistas. Os costumes tão diferentes dos indígenas obrigaram os europeus a assimilá-los, se dando tanto pela forma de confirmação dos seus mitos e do exercício da imaginação, quanto pelo questionamento de sua “própria cultura e [das] bases sobre as quais ergueram sua visão de mundo”¹¹. Por fim, olhar para essa produção imagética, pode ser ainda um caminho para reavaliar (e talvez modificar) algumas de nossas visões

¹⁰ BELLUZO, A. 2000, 1 v,p.18

¹¹ Ibid., p.18

cristalizadas, marcadas por padrões de preconceito e influenciadas por essas representações.

O relato de Hans Staden, para destacar somente uma dessas primeiras narrativas, carrega traços do que hoje vemos nos textos míticos de heróis viajantes. O alemão que esteve duas vezes no Brasil (em 1547 e 1550) conta sobre seu naufrágio convenientemente próximo da costa, do acolhimento oferecido pelos portugueses, do ataque e captura pelos Tupinambá quando esses o tomam por um português inimigo e de seu tempo como prisioneiro. Segundo seu relato, viveu por nove meses com os tupinambá, esperando sua morte a qualquer instante. Sua narrativa conta com a inventividade e astúcia do viajante que tenta enganar seus captores e negociar sua liberdade. Seu trunfo consiste justamente em se posicionar entre a ficção e a realidade, a astúcia e o milagre, em perfeita consonância com os sentimentos e percepções ambíguas do divino e infernal do Novo Mundo. Acompanhavam sua história xilogravuras encomendadas e feitas sob sua orientação, dispostas na ordem dos acontecimentos. As xilogravuras trazem marcas evidentes da técnica: o traço grosso, as linhas da madeira. Não exibem detalhamentos e Staden só se distingue do restante das figuras pela sua barba. Ainda como recurso narrativo, as próprias gravuras apresentam os acontecimentos na sequência, retratados de forma cíclica no espaço da imagem. Essa disposição reforça a ideia de processo, importante aos rituais e as ações do cotidiano dos índios. Também encenam papéis específicos atribuídos, como às mulheres a preparação da vítima a ser canibalizada.

O texto de Hans Staden seria replicado no ambicioso projeto do gravurista Theodore de Bry, *Grands Voyages*, que reuniu também outros relatos, como o de Jean de Léry. As imagens de violência acabam chamando atenção pelo grande número de ilustrações dedicadas às guerras (especialmente dos povos da América Central) e às práticas canibais. De Bry construiu inúmeras imagens de povos ditos primitivos, incluindo entre suas ilustrações até mesmo dos picts, um grupo que se especula ter sido de origem celta, mas sobre cuja existência pouquíssimo se sabe. Todos são retratados com riqueza de detalhes, mas possuem rostos e corpos semelhantes, mudando apenas acessórios. A utilização dos padrões visuais da época, a unidade de seus desenhos e a reunião de grupos geograficamente distantes em uma só publicação criam um acervo homogêneo de imagens de povos

nativos do mundo que pode tanto dar a entender um estágio civilizatório comum quanto um nivelamento de culturas e pessoas muito diferentes.

Cabe abrir um parêntese para justificar que o desenho da figura humana conforme desenvolvido no Renascimento era o principal equipamento visual ao qual podiam recorrer esses gravuristas, o que justifica a ausência de traços étnicos distintivos e a representação corporal classicizante. Os recursos e meios do registro visual vão sendo teorizados gradativamente, especialmente nas representações da natureza, seus animais e paisagens, com destaque para Humboldt e Goethe nos séculos XVIII e XIX. Quanto à figura humana, essa se modifica conforme o afastamento de formas cristalizadas e dependendo também do grau de comprometimento de artistas com essas mesmas formas. Além disso, as condições para superação de formas canônicas nas representações do outro vão sendo oferecidas conforme o desenvolvimento da etnologia e da antropologia¹².

No desenho de De Bry há vestígios de uma intenção mais individual. Suas gravuras se distinguem, aliás, como gravuras de interpretação¹³, isto é, feitas a partir de outros desenhos, recriando as cenas e manipulando as personagens. A nudez, por exemplo, é muito mais escondida que nas xilogravuras do livro de Staden: busca-se amenizar o nu se posicionando as figuras de perfil ou convenientemente cobrindo seu frontal com algum objeto ou outro personagem. Chamam ainda bastante atenção as cenas de canibalismo.

Assim como nas xilogravuras do livro de Staden, por vezes, o curso das ações ou sua concomitância é representado em uma mesma imagem, mas de forma bem mais esquemática por De Bry. Acaba criando, juntamente com a possibilidade dos traços e sombreados mais precisos da gravura em metal, uma cena que assedia muito mais o olhar e as repetidas torturas sob o mesmo plano lembram a pintura *Inferno*, antes mencionada. Diferentemente do livro de Staden, não apresenta as imagens em sua ordem narrativa. Eliminando a sequência, as figuras assumem maior movimentação e o ritual se converte em festim canibal independente das cenas de preparativos. Nessas gravuras, os rostos ainda adquirem feições monstruosas à medida que consomem a carne humana¹⁴. Repetindo-se em vários relatos, a encenação do canibalismo nas ilustrações surge como resposta acerca da

¹² BELLUZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos viajantes. São Paulo, Salvador: Objetiva, Metalivros. 2000. 2v. p.95

¹³ BELLUZZO, A., 2000, 1 v, p.53

¹⁴ Ibid., p.59

prática definitivamente mais chocante para os europeus e principal instigadora da encenação do infernal nas terras tropicais. Constitui-se ainda como argumento principal da ideia de selvageria que sustentará os projetos de escravização e aculturação.

Soler (2005) atenta para as diferentes conotações positivas e negativas que a “selvageria” poderia assumir conforme a época. A palavra “selvagem”, derivada do latim *selvaticus*, seria termo distintivo entre os habitantes da cidade e os da natureza, mas, segundo a autora, passaria a assumir diferentes conotações de acordo com propósitos específicos ao longo dos séculos. Em períodos de valorização da proximidade com a natureza, o “selvagem” seria algo positivo. Contudo, quando a natureza se opõe às conquistas da razão ou é vista como fonte de infortúnios, instinto e pecado, o “selvagem” se torna o oposto do “civilizado”¹⁵.

Lembra ainda Soler que o termo “bárbaro” aparece frequentemente como sinônimo de “selvagem”. De origem grega, designava aqueles que não falavam grego e, conforme acrescenta, para os gregos a linguagem estava profundamente ligada à razão, logo, certamente faltava razão em qualquer um cuja língua fosse incompreensível¹⁶. No século XVI, contudo, o termo já servia para designar aqueles que não compartilhavam dos valores da sociedade europeia.

A relativização da selvageria poderá ser notada a partir do canibalismo, por exemplo. Primeiramente, o termo “canibal”, definindo “aquele que consome carne humana”, teria se popularizado a partir de Cristovão Colombo, vindo do espanhol “caribal” como designação dada aos habitantes da terra apelidada Caribe. Embora o equivalente em grego existisse desde a antiguidade, “antropofagia” passa a ser mais utilizado nos séculos posteriores (especialmente no XX), compreendendo sua diferença do canibalismo.

Os povos antropófagos da costa consumiam a carne humana por razões ritualísticas e de vingança. Castro e Cunha (1985) dirão ainda que “a vingança é, na realidade, a garantia da memória social articulando os mortos do passado com os mortos do futuro por meio dos vivos”¹⁷. A antropofagia não se tratava da catarse entre sujeitos inimizados diretamente, mas de grupos inteiros que viviam em conflito há muito tempo e faziam mortos e prisioneiros entre si. No ritual antropofágico que

¹⁵ SOLER, E., 2005. p. 244

¹⁶ SOLER, E., 2005., p.244

¹⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de.; CUNHA, Manuela Carneiro da. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. *Journal de la Société des américanistes*. v.71, p.191-208, 1985. p. 198

se firmava a memória dessa contenta, com o prisioneiro e o guerreiro escolhido para deferir o golpe mortal trocando provocações, um relembrando o outro quantos já haviam sido mortos pelas mãos dos antepassados e quantos ainda o haveriam de ser¹⁸. Deferia-se, então, o golpe com a ibirapema¹⁹, sendo desejável que se esmagasse o crânio do inimigo de uma só vez – dessa forma, aliás, era esperada a morte de todo e qualquer inimigo, no ritual ou em batalha. Por fim, a vingança encontrava seu paroxismo absoluto no consumo da carne. O ritual era, na verdade, um componente da guerra que, por sua vez, se integrava ao nexo social e punha o ciclo de vida a seu serviço: firmava alianças, definia guerreiros que só então poderiam ter mulheres e filhos, etc²⁰. Ainda assim, não se pode reduzir a um único aspecto toda a cultura dos povos da costa. Os relatos também se ocupavam de outros elementos da vida desses povos, mas foi essa a prática que se pôs como a mais intrigante e perturbadora e trouxe para a dimensão do sensível o que habitava as histórias e os mitos.

Alguma especificidade no ritual já era anunciada nos textos dos primeiros viajantes. Ao tentar explicar porque os tupinambás devoravam os inimigos, diz Staden: “não o fazem por fome, mas por grande ódio ou inveja”²¹. Acusa também Thevet o ódio e a vingança como motivação do canibalismo e ainda descreve o dia de sua realização como solene para os índios, cheio de preparativos²². Ainda segundo Thevet, na concepção dos índios, ser morto dessa maneira seria uma honraria “e que mais vale morrer d essa forma do que em sua casa, atacado por alguma doença”²³. Em resumo, esses textos, à sua maneira, dão indícios de características ritualísticas na prática.

A antropofagia foi ainda relativizada para se alinhar ao discurso dos autores. Jean de Léry, enquanto pastor protestante, aproveitou o ensejo para sua própria defesa ideológica e religiosa num dos trechos mais escancaradamente idiossincráticos dessas narrativas: compara os conflitos incitados por católicos com o canibalismo praticado pelos indígenas. Atesta a barbárie nos dois, mas insinua como muito pior a praticada pelos que têm conhecimento das leis cristãs.

¹⁸ LÉRY, Jean. *Viagem a terra do Brasil*. São Paulo: Eduspo, 1972. p.149-156.

¹⁹ Tacape ou borduna; espécie de bastão de madeira, mais largo em uma de suas pontas.

²⁰ CASTRO, E.; CUNHA, M., 1985, p.194

²¹ STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974. p.

²² THEVET, André. *A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009, p.159

²³ Ibid., p. 157

A relativização surge também no conhecido ensaio *Os canibais* de Montaigne, tido como dono de uma tolerância sem precedentes²⁴. Montaigne relata que também tinham os índios impressões curiosas sobre os brancos e que poderiam ser chamados bárbaros “com relação às regras da razão, mas não com relação a nós, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie”²⁵. Seu ensaio antecipa uma visão que encontrará no outro a oportunidade de reflexão sobre os próprios valores.

No século XVII, o estabelecimento dos holandeses no nordeste comandado pela Companhia das Índias Ocidentais contou com sua própria comitiva de artistas e cientistas encomendada pelo conde de Nassau-Siegen. Dentre eles, Albert Eckhout produziria uma série de duplos retratos de casais, trazendo em um deles a alusão ao canibalismo como estágio negativo de selvageria. Compõem a série os retratos: *Homem Tapuia* (1643) e *Mulher Tapuia* (1643); *Homem Tupinambá* (1643) e *Mulher Tupinambá* (1641); *Mameluca* (1641) e *Mestiço* (1641); *Negro* (1641) e *Negra* (1641).

O termo “tapuia” que dá nome a dois dos tipos retratados não se referia a nenhuma etnia, mas era palavra usada pelos tupinambás para designar quaisquer grupos que não falassem tupi. Acabou sendo confundido e servindo para nomear grupos de pouco contato com os europeus ou tidos pelos colonizadores como mais agressivos. Nos quadros de Eckhout, os tapuias aparecem completamente nus: a mulher cobre o sexo como que por acaso com um ramo de folhas, enquanto no homem se nota até mesmo a amarração peniana. A paisagem ao redor dos dois traz uma mata desordenada, intocada, e há ainda animais selvagens aos pés dos índios exibindo dentes afiados. O homem, segura sua ibirapema e a mulher, por fim, carrega em uma de suas mãos e num cesto que lhe pende da cabeça membros humanos decepados, claro sinal de seu canibalismo. Já no retrato dos tupis, o homem e a mulher aparecem com a parte superior do corpo nua, mas usam calção e saiote branco respectivamente, além de o homem tupi carregar um facão e a mulher tupi um cesto bem menos insuspeito que o da tapuia, demonstrando adesão aos costumes europeus. A paisagem é mais ordenada, incluindo uma plantação atrás da mulher e, aos pés do homem, aparece uma mandioca cortada. Se

²⁴ Tzvetan Todorov parece criticar a consideração do ensaio de Montaigne como excepcionalmente relativista. Para ele, Montaigne ainda faz julgamentos das sociedades indígenas a partir de critérios derivados da europeia. (TODOROV, T. *O jardim imperfeito: o pensamento humanista na França*. São Paulo: Edusp, 2005, p.57)

²⁵ MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.151

insinuando também sua participação na agricultura, teríamos aí indício de sua aculturação através do trabalho: entre os tupinambás, era tarefa das mulheres o cultivo dos alimentos²⁶.

Na terceira dupla de retratos, a mameluca e o mestiço aparecem bastante integrados aos padrões forâneos, em trajes completos e acessórios. A paisagem ao redor dos dois sugere aos sentidos o mais aprazível da natureza nas flores e frutas e inclui ainda aos pés da mameluca um porquinho-da-índia, bem mais inofensivo e domesticado que os animais dos tapuias. Há muito a ser observado nas telas de Eckhout, como o interesse pela representação botânica ou o uso da cores, mas que não cabem nesse texto introdutório. Pelo viés de uma concepção do selvagem *versus* civilizado, a série parece trazer como bom prognóstico da colonização holandesa a gradual integração do índio, vista na adesão aos costumes europeus. Apesar de afamadas pelo seu suposto “argumento naturalista” e pela pose dos retratados que lhes confere dignidade, as telas carregam elementos simbólicos indicadores de civilidade para os europeus e fixam a perspectiva de um país conforme desejado e imaginado pelo holandês²⁷.

Em decorrência do intenso protecionismo à colônia e do fechamento dos portos, é exígua a produção de imagens de viajantes no século XVIII, com exceção da Viagem Philosophica realizada por Alexandre Rodrigues Ferreira e requisitada a partir da necessidade de “conhecimento das regiões fronteiriças”²⁸. Sua expedição surpreende pela duração (de 1782 a 1793) e pelo extenso material coletado e enviado a Portugal, incluindo adereços, armas, máscaras, ferramentas, etc. Os desenhistas da expedição, Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, produziram imagens simples e menos conformadas com o imaginário dos séculos anteriores, demonstrando inclusive interesse em registrar máscaras, ferramentas, pinturas corporais e atividades cotidianas. O personagem selvagem canibal desaparece na proposta da viagem documental de Ferreira – em boa parte porque os grupos visitados já integravam comunidades de maior intercâmbio com a cultura do colonizador e principalmente porque, a essa altura, os indígenas Tupinambá já haviam morrido aos milhares.

²⁶ RAMINELLI, Ronald. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil dos holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p.106

²⁷ Cf. BELLUZZO, 2000, 1v,p.88-96

²⁸ GUEDES, Max Justo. In: FERRÃO, Cristina & SOARES, José Paulo M. (org.) *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues de Ferreira*. Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2005. p.20

A produção artística começa a se intensificar no início do século XIX como uma das consequências da vinda da família real portuguesa para a colônia (em 1808) e da Abertura dos Portos. Um grande número de viajantes, naturalistas, cientistas e curiosos começou a aportar no Brasil e, com a posterior derrota de Napoleão - o principal motivador da fuga da família real -, até mesmo artistas e cientistas franceses puderam integrar as expedições que se iniciariam em 1815. Nesse século, a imagem do índio fica por conta das expedições científicas e da arte do Romantismo.

A concomitância das Expedições Científicas ao desenvolvimento das ciências naturais permitiu mudanças notáveis na fisionomia dos retratados. Participaram dessas expedições artistas cujos desenhos, aquarelas e pinturas se tornaram importantes registros da paisagem do território e seus habitantes – como Johann Moritz Rugendas, Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence, todos participantes da conhecida e malfadada Expedição Langsdorff (1824-1829)²⁹. São muitos os desenhos e pinturas realizados no período compreendendo uma grande e importante herança de registros das paisagens, dos animais e dos habitantes das terras brasileiras³⁰. Todavia, para escolher apenas um, se revela como um registro interessante dos indígenas os desenhos realizados pelo príncipe Maximilian von Wied-Neuwied em sua expedição (1815-1817), em boa parte, talvez, por não serem feitos sob influência do ensino artístico formal. Suas aquarelas originais “são exemplos da suprema confiança no *olho*, em oposição aos *esquemas* que os artistas aprendem a usar”³¹. Parece ser orientado pelos sentidos e preocupado mais com o registro que possa auxiliar a memória posteriormente: a cena, os objetos, as cores. Já na adaptação de suas aquarelas para a gravura, as figuras ganham traços mais precisos, são inseridas dentro da paisagem florestal e ganham modificações nos corpos. Os na época chamados de botocudos (Krenak) foram registrados pelo príncipe naturalista em uma cena de luta e por um de seus acompanhantes, o botânico Friedrich Sellow, em desenhos poucos detalhados mas que observam os adereços usados pelos índios. Nas mãos do gravurista, a paisagem é refeita e a

²⁹ Apesar dos importantes registros, a expedição teve de lidar com todo tipo de adversidade, conflitos internos e até mesmo tragédias. Aimé-Adrien Taunay (filho de Nicolas-Antoine Taunay), contratado para substituir Rugendas após o desentendimento deste com o Barão Langsdorff, veio a falecer durante a expedição, se afogando enquanto tentava atravessar o rio Guaporé.

³⁰ Para saber mais sobre a produção dos viajantes recomenda-se o belíssimo livro *O Brasil dos Viajantes*, de Ana Maria de Moras Belluzzo, já citado.

³¹ BELLUZZO, A., 2000, v.2, p.96

pintura corporal (que parece uma preocupação no desenho de Wied-Neuwied) desaparece. Os índios ganham feições severas e corpos apolíneos. Os dois botocudos retratados por Sellow são recortado e posto ao lado de outras faces em diferentes ângulos incluindo no centro também o desenho de uma cabeça humana preservada – uma amostragem típica que visava ressaltar diferenças entre brancos e indígenas³². Percebe-se como as imagens são manipuladas e como novos significados são gerados a partir de reproduções e citações. Nas gravuras são, então, acrescidas aos desenhos originais as interpretações e concepções dos próprios gravuristas.

Quanto ao Romantismo do século XIX, é nele em que de fato podemos apontar o índio como *tema* nas artes, isto é, há uma imagem unida a uma ideia e disponível para repetições e variações por parte dos artistas. É quando também se pode identificar, de maneira geral, maior produção pictórica feita em território brasileiro, principalmente se comparada à produção nacional anterior ainda deficiente. Do século XVI ao XVIII não se desenvolveu no Brasil intensa atividade pictórica ou escultórica³³ (salvo exceções como Aleijadinho) compreendendo o modelo europeu, com pintores acadêmicos e um ensino sistemático. Logo, é difícil falar de uma arte e de possíveis temas. Também em muitas das imagens anteriores feitas por europeus não estamos no terreno de uma temática das artes, visto que tais imagens eram produzidas em outros contextos e também segundo outras necessidades (editoriais, por exemplo). Contudo, parecem ter influenciado como documentos algumas produções do século XIX.

Outro aspecto importante é que tanto a vontade quanto a própria representação da colônia surgiram na Europa. Imagens feitas por viajantes e por quem nunca botara os pés nas terras tropicais serviam a propósitos como curiosidade, idealização, propaganda, desejo de se saber mais sobre o Novo Mundo, etc. Já no Romantismo, essa figura do índio fará parte das artes e da literatura feitas em boa parte no Brasil e também para o país – mesmo que ainda dependessem de afluxos estrangeiros. A orientação nacionalista da primeira geração do Romantismo servirá aos ideais monárquicos e a criação de um imaginário visual do Brasil que lhe concedesse, segundo os valores europeus, uma

³² BELLUZZO, A., 2000, v.2, p.98

³³ MARQUES, Luiz et. al. Existe uma arte brasileira?. *Perspective*, Paris, v. 2, set./2014. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5543>>. Acesso em: 23 mar 2017.

dignidade histórica. Nesse contexto, o habitante original se torna um herói mítico e é “reabilitado” na figura do bom selvagem, do guerreiro dotado de coragem, lealdade e bondade como valores incorruptíveis que poderiam constituir a matriz gloriosa do país.

O índio idealizado sob a égide do “bom selvagem” encontra alguma similaridade com o índio edênico do século XVI e traz ecos das primeiras impressões registradas sobre esse povo, eternizadas na carta de Pero Vaz de Caminha. Essa figura é, sobretudo, má interpretação de Rousseau que não observou diretamente nenhum indígena, mas a usou como crítica à civilização. Nos romances de José de Alencar, por exemplo, criou-se nas figuras de Iracema e Peri o índio que se entrega ao branco incondicionalmente, levando-o inclusive ao abandono de seu próprio grupo de origem. Não resistem nem questionam visto sua natureza mansa e inocente e o risco do sofrimento é aceito sem qualquer hesitação. Alencar atribui romanticamente diversos valores ao índio (o heroísmo, a beleza, a honra) e o colocou como que naturalmente atraído pelo colonizador³⁴.

Essa mitologia da escravidão voluntária ou do auto-sacrifício (sempre simbólico para prosperidade da sociedade dos brancos) aparecerá também na pintura, como a *Moema* (1866) de Victor Meireles. A narrativa da índia apaixonada por Caramuru que se lançou ao mar atrás de sua caravela quando o navegador partiu será recuperada também por Rodolfo Bernadelli em escultura de 1895. Os tons ocres da tela de Meireles com a luz amarelada que incide sobre o corpo da mulher desfalecida na praia, criam um fim de tarde melancólico e conferem toda a beleza lírica do romantismo amoroso e trágico. Seu corpo preserva a beleza mesmo após o afogamento o que, alinhado à nudez inconsciente, mantém sua dignidade e a pureza de seu amor. Hoje já se pode enxergar com algum estranhamento e morbidez o apelo erótico do seu corpo desfalecido.

É importante ressaltar que em todos esses casos o indígena retratado já havia desaparecido. Os Tupinambá da costa brasileira foram os primeiros a serem mortos a partir do contato com os colonizadores e os invasores franceses e holandeses. As parcerias que estabeleciam os europeus com grupos em conflito estimulavam a guerra e a morte de centenas de indígenas. Os diversos agentes patogênicos trazidos da Europa, somados à falta de imunidade genética,

³⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.176-193

provocaram o extermínio de outros tantos milhares de índios. Tal desastre biológico só foi possível pelo alastramento de doenças ser consideravelmente favorável no constante contato com os brancos, na concentração de populações infectadas através da escravidão e das comunidades jesuítas com seus projetos de conversão religiosa³⁵. Todo este passado seria ignorado e os índios representados nas artes e na literatura românticas encontrariam suas mortes dentro de suas próprias tragédias individuais.

Quanto ao canibalismo, esse passará a ser entendido como ato exigente da coragem dos homens. A exemplo, o poema de Gonçalves Dias, *I-Juca-Pirama*, que imagina o último herói tupinambá se sacrificando ao ritual para atestar sua honra - mesmo que isso represente o fim de seu grupo e a solidão de seu pai idoso. Contudo, Gonçalves Dias, maranhense nascido “sob o signo de tensões locais antilusitanas, que vão de 1822 aos Balaíos”³⁶, participou ativamente dos debates de sua época e da crítica liberal ao Império. Foi ainda uma das figuras mais interessadas na cultura dos povos da costa, chegando a criar um dicionário da língua tupi. Se de um lado contribui com a imagem do herói indígena que adentraria o imaginário do passado honroso da terra brasileira, de outro, lançou nova compreensão sobre a antropofagia.

O conhecimento acerca da prática antropofágica entre os tupinambá influenciará determinantemente as teorias do Modernismo brasileiro e, como via de mão dupla, o movimento modernista também mudará algumas percepções até então enraizadas.

A imagem dos canibais já marcara o inconsciente europeu desde as representações do século XVI. No século XX, ela adquire contornos simbólicos de renovação artística pela oposição que constitui ao pensamento civilizado ou, para o mundo das artes, o fazer artístico por ele domesticado. Essa renovação artística se apropriaria da concepção do selvagem gerada no próprio pensamento europeu e faria dela discurso contrário ao civilizado hipócrita e ao tradicionalismo.

De extrema importância para a inovação da produção brasileira no bojo da movimentação europeia, há a figura de Oswald de Andrade que lança em 1928 o *Manifesto Antropofágico*. Preocupado como já vinha com as artes brasileiras,

³⁵ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.48-56

³⁶ BOSI, A., 1992, p.185

Oswald inaugura uma nova fase para o Modernismo a partir do que absorve em Paris no movimento *Canibale* da revista de Picabia e das memórias de Hans Staden, “publicadas em notas de rodapé do *Diário de São Paulo*”³⁷. O canibalismo passaria definitivamente à antropofagia e, na linguagem marcada pelo humor de Oswald, assumiria o caráter simbólico de devorar discurso e estética europeus.

A representação do índio que surge no modernismo não obedecerá mais aos padrões acadêmicos, mas apenas aos princípios formais do próprio artista como no caso de Vicente do Rego Monteiro que porá as cenas indígenas sob seu desenho mais racional de linhas marcadas, tendência geométrica e volumes desenvolvidos. A figura do índio bom selvagem como um personagem heróico sacrificado na construção do país desaparece. O caráter mítico ainda se faz presente, mas é o mítico da modernidade, que projetará na figura do índio o oposto dos valores românticos (como Macunaíma, o herói sem nenhum caráter). Essa figura do índio por si só, como a poderíamos entender até o Romantismo, torna-se mais rara. Mais do que se manifestar figurativamente, se oferece antes como símbolo de desenvolvimento de uma força contrária a academicismos e que reconhecerá o papel desses atores no processo de formação de uma brasilidade não idealizada.

Da afirmação e desdobramento do modernismo ao desenvolvimento de outras investigações plásticas e até as experimentações da segunda metade do século XX, uma temática indígena não se impõe tão fortemente. Porém, na fotografia a figura do índio começa a se fazer bastante presente e no século XX os registros fotográficos de indígenas se sobrepõem em número a todos os anteriores.

As primeiras imagens são realizadas na França, num conjunto de cinco daguerreótipos dos então chamados botocudos, que haviam sido levados à Europa para serem apresentados em eventos científicos³⁸. Essas fotografias iniciais espelham a ideologia positivista predominante até que, gradativamente passam a servir a documentação de expedições pela facilitação na captação de imagens. Claro que essa facilitação é relativa, pois qualquer um que se arriscasse a fazer essas fotos tinha de enfrentar longas expedições, contando com todo tipo de acidentes, infortúnios e perigos oferecidos pela floresta. Além disso, os que fizeram

³⁷ AMARAL, Aracy do. “Oswald de Andrade e as artes plásticas no movimento modernista dos anos 20”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. v.1. – p.

³⁸ TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, ciências, saúde-Manguinhos*. Rio de Janeiro. v.18, n.1, jan.-mar., p.191-223, 2011.

uso dos primeiros equipamentos fotográficos tinham que carregar todo seu aparato de câmeras, produtos químicos e chapas em tamanho e peso consideráveis³⁹.

Realizados com fins de reconhecimento de outras populações e registro de tipos étnicos, essas primeiras fotografias recorriam a representações estáticas dos indígenas, posicionados de frente e de lado, não raro segurando objetos e ferramentas de caça, por exemplo. Por mais que tenham colaborado com o estudo de diversos povos da América, as fotos do final do século XIX e início do XX ainda representam um momento de passagem do registro do exótico e das “raças selvagens” à coleta de dados e convivência mais prolongada com os índios. Theodor Koch-Grünberg realizou centenas de imagens de diversos grupos indígenas, demonstrando uma preocupação de registro de exemplares étnicos, trazendo poucas imagens do cotidiano dos povos.

No Brasil dos anos 1930 e 1940, o registro fotográfico de índios é mais proeminente em dois eixos principais: o primeiro, de documentar expedições que visavam um contato inédito não agressivo com os indígenas e sua progressiva integração por uma política pacífica, mas paternalista, inaugurada pela Comissão Rondon; o segundo, de viés sensacionalista do fotojornalismo, na contraposição do índio ao branco, manipulando fotografia e legenda em função da construção de sentidos desejados, como na revista *O Cruzeiro*. Ambas pareciam propagandear o índio dentro de um mito de origem da identidade nacional, mas declarando a urgência de superação de seu estado “primitivo” e “atrasado” pela integração aos nossos costumes.

³⁹ Vale à pena ler a descrição de Theodor Koch-Grünberg sobre a fotografia nessas condições: “Uma hora antes de amanhecer revelo as chapas em minha apertada tenda de câmera escura feita de tecido grosso de lã, onde o ar fica logo insuportável. A água com que se mistura o revelador e o banho fixador passou a noite ao ar livre num jarro de cerâmica não vitrificada para esfriar, no entanto ela se aquece rapidamente, pondo a película em perigo. As chapas são lavadas no rio. O tripé com esse precioso bem fica pendurado por uns fios num tronco de árvore inclinado sobre a corrente. Schimidt [...] às vezes, pula na água para soltar as folhas e galhinhos que são lançados contra as chapas, [...]. Depois de uma hora, [...] limpo-as cuidadosamente e removo a última sujeira com algodão e água limpa. A seguir, eu as penduro em nossa barraca, protegidas da poeira e de insetos por duas camadas de gaze, o mais alto possível para que mãos abelhudas não possam alcançá-las[...] [após secar e embalar para transporte] A quantas causalidades e perigos elas ainda estão expostas! Transportes por terra em caminhos escorregadios na mata, por cordilheiras íngremes, viagens vertiginosas por cachoeiras bravias, passando por escolhos dentados e redemoinhos que bremem. E, no entanto, fotografar é o trabalho mais proveitoso de uma viagem como esta, e uma boa fotografia muitas vezes diz mais do que muitas palavras.” KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco*, v. 1: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p.302

Haja vista esse panorama brevemente descrito até aqui, fica expressa a maleabilidade na “figura do índio”, adequada a representação e ao discurso. Até hoje, quando evocada, a imagem do índio nos vem carregada desses aspectos projetados, imaginados ou até inventados que tratamos até aqui e que se puseram de forma indelével na nossa tradição imagética, artística e também no nosso imaginário. Contudo, tanto nas artes quanto na fotografia, saltando para os anos 1970, é identificável uma mudança significativa na chave de abordagem do indígena como assunto. Na fotografia é patente a passagem do registro documental ou da manipulação narrativa do fotojornalismo em favor de um interesse pela imagem e suas potencialidades. A exemplo disso, figuras como Maureen Bisilliat, que aproveitará o contato com os povos do Xingu para trabalhar os aspectos plásticos e cênicos da fotografia, ou Claudia Andujar (de quem falaremos mais no segundo capítulo) e a manipulação da exposição de forma a gerar leituras poéticas. Nas artes, a influência das questões indígenas apura o desenvolvimento da poética de gueto de Cildo Meireles. É perceptível como o interesse pelo indígena vai escapando à figura do imaginário tradicional e servindo a iminência das inovações estéticas, principalmente das décadas de 1970 e 1980.

São complexas as forças artísticas e históricas agindo nessas duas décadas que criaram o terreno de experimentações com materiais e suportes, além da exploração de novos conteúdos. A temática indígena é esporádica, mas consistente com as novas investigações e surge no bojo do tratamento de uma conjuntura política quando também despontam questões relacionadas aos povos originários. Evidentemente que não se pode vincular todas as experimentações dessas décadas ao regime militar, especialmente se considerarmos a autonomia da arte das instâncias políticas, econômicas e sociais⁴⁰. Contudo, algumas questões emergem problemáticas no que diz respeito aos povos indígenas dentro dessa conjuntura específica e não se pode negar sua influência nas investigações e elaborações de conteúdo de alguns artistas.

A pesquisa parte, então, do entendimento de que os povos indígenas sempre compuseram um interesse para a produção imagética e artística, formando um tema que recebe tratamentos muito variados e que, nas décadas de 1970 e 1980, assume contornos não vistos anteriormente. Interessa-nos como o artista se aproxima dessa

⁴⁰ DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 – a arte além da retina. In: AQUINO, Dulce. et.al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p.134

temática indígena, quais as suas potencialidades interpretativas dentro dessas obras e como pensar a postura do artista que se interessa em falar de outros povos.

Do cruzamento dessas duas categorias (arte e povos indígenas) emanam diversos problemas que recentemente têm recebido mais atenção, mas que ainda é exigente de um debate intenso. A saber: a produção material dos povos autóctones adentrando o museu de arte e a discussão sobre sua inclusão nessa categoria; artistas indígenas que passam a produzir para esse circuito; artistas contemporâneos que tratam de questões que dizem respeito aos povos indígenas, etc. No tocante aos povos indígenas e o cenário artístico das décadas recentes, tudo parece nebuloso, o que se tornou evidente ao longo da pesquisa até mesmo a partir de experiências pessoais ao se enunciar o objeto de estudo: *o indígena como tema na arte brasileira dos anos 70 e 80*. O entendimento geral sobre a questão parecia preenchido com diversas outras expectativas dos ouvintes: tratava-se de arte indígena, artistas indígenas brasileiros, arte indígena contemporânea e uma série de outros equívocos. Por essa razão, aqui também se fará um esforço de delinear e exemplificar os problemas envolvendo *arte e povos indígenas*, de tal maneira que a pesquisa sirva como uma reunião de informações acerca do cruzamento dessas duas categorias.

O capítulo um enumera e discute brevemente três questões, apresentadas como “situações”, ou seja, como essas se manifestam nesse ambiente das artes, criando uma conjuntura singular. A primeira dessas situações foi iniciada dentro por exposições em museus de arte que passaram a reunir objetos até então pertencentes somente a acervos etnográficos e arqueológicos. Insinuando a inserção desses objetos criados por povos autóctones dentro da categoria arte, tais mostras criaram um problema para a disciplina (história da arte) e a utilização de seus métodos para estudar a produção material de outras culturas. Embora seja uma discussão extensa e meritória de um estudo individual, cabe ser mencionada por se tratar de uma situação iniciada na década de 1980, presente até os dias de hoje e por, não raro, esses objetos virem acompanhados de obras de arte ocidental – inclusive algumas que por nós serão estudadas.

A segunda situação consiste na produção de artistas indígenas e trabalhos que passaram a ser feitos para integrar esse circuito de arte. Em parte derivada da primeira situação, nesse caso, os trabalhos não compõem as expressões materiais

desses povos – embora possam ter profundas relações com essas – mas são feitas para estarem no circuito de arte. É um caso complexo e, para ser tratado de maneira mais aprofundada, caberia um levantamento de obras e artistas indígenas e dedicação exclusiva à questão. Aqui, entretanto, será apenas delineado também pelas implicações que põe à história da arte.

Como nos interessa o cenário brasileiro, cabe a menção a essas duas situações dentro dele e a contextualização que nos leva a terceira situação: o indígena enquanto tema. Por essa questão temática compreendem-se obras de artistas não-índios que se interessam em falar dos povos originários. O recorte temporal (anos 70 e 80) não é por instrumento pedagógico, já que são evidentes as dificuldades de resumir períodos complexos e restringir características a delimitados espaços de tempo. A escolha se justifica, como dito anteriormente, pelos novos contornos que assume a temática entre esses anos e também pela emergência de algumas questões indígenas no período que podem ter constituído esse como um tema privilegiado.

O segundo capítulo se dedicará à reunião de obras que trazem essa temática ou que, de alguma forma lidam com os povos indígenas: seja por uma imagem do índio se fazer presente, seja por questões vinculadas a eles. É indispensável assinalar de antemão que tal temática não constrói qualquer manifestação com unidade conceitual exclusiva, isto é, não há movimentos ou grupos de artistas dedicados somente à produção desse teor. O que se percebe são manifestações esporádicas, que podem ser mais ou menos recorrentes dentro do conjunto da obra de determinados artistas. Para melhor efeito de análise, optamos por quatro artistas que oferecem exemplos diferentes entre si das possibilidades de tratamento dessa temática: Claudia Andujar, Miguel Rio Branco, Anna Bella Geiger e Cildo Meireles.

O terceiro capítulo parte das indagações pertinentes sobre tal tema: como pensar a postura do artista não-índio falando sobre esses povos? Que lugar é esse que o artista assume e quais as possíveis implicações? A pesquisa não considera levemente o dado de que falar sobre o outro é fazê-lo por um olhar externo, algo do qual a arte não se exclui. O que motiva nossa reflexão é tentar compreender justamente como o artista trabalha dentro desse posicionamento externo e quais as

motivações em seu projeto artístico ou quais circunstâncias nesse contexto da arte contemporânea facilitam ou motivam a aproximação do indígena como tema.

Os comentários finais abordam as linhas mais fortes das indagações e reflexões expostas nesse texto, mas que de nenhuma forma encerram essa problemática. A expectativa é de que, assim, o trabalho possa contribuir com assuntos relativos à produção e ao cenário contemporâneo, levando em conta especificamente a questão indígena, ainda pouco tratada no seu cruzamento com a arte.

CAPÍTULO 1

A questão indígena no cenário artístico contemporâneo ou três situações

No que tangencia a produção e a circulação de arte, o que genericamente poderíamos chamar “questão indígena” tem colocado alguns problemas ao pensamento sobre essa mesma produção e seu circuito. A “questão indígena” não se refere aqui apenas às condições de existência dos povos autóctones e dos enfrentamentos e embates políticos envolvendo os mesmos – no sentido de que “questão” significaria o diagnóstico e subsequente debate dos graves problemas materiais manifestos. A “questão” ou, mais propriamente, as “questões” surgem como itens ou tópicos lançados ao estudo das artes e relacionados, de alguma maneira, aos povos originários. Nesse capítulo serão apresentados como “situações”, ou seja, como tais tópicos (questões) se apresentam nesse ambiente (das artes).

Serão tratadas aqui três situações emergentes nas décadas recentes: 1) a questão da produção material dos povos autóctones (incluindo indígenas) sendo inserida na categoria arte; 2) a questão de uma produção dentro do circuito de arte, feita por esses povos; 3) a questão desses povos (especificamente dos indígenas) como tema em trabalhos de artistas não-índios.

A primeira situação parte da vontade de inserção das expressões materiais de outros povos não-ocidentais (e não somente indígenas) na categoria arte e, por consequência, em sua narrativa histórica. A partir disso, surge o questionamento sobre o uso dos pressupostos e recursos metodológicos da disciplina história da arte para tratar a produção material de povos autóctones. É importante, de saída, frisar dois pontos.

Em primeiro lugar, o interesse por esses objetos e sua presença nas comunidades ocidentais antecede essa vontade de categorização. A atração e a remoção de objetos de outras culturas é coisa antiga (praticada por diversos grupos, inclusive), encontrando inúmeras justificativas: coleta de espólios de conquistas territoriais, fascínio pelos padrões estéticos e habilidades técnicas demonstradas, interesse científico, prestígio colecionista, etc. Desse modo, a partir do contato europeu com as sociedades ditas primitivas, muitos objetos iam parar em coleções

européias particulares, gabinetes de curiosidades e, séculos mais tarde, em museus. Tais objetos eram mais ou menos admirados (e, por conseqüência, seus povos produtores) segundo os próprios critérios dos colecionadores e observadores. A categorização binária de arte *versus* artefato surgida no século XIX, servirá ao entendimento desses objetos na segunda categoria e à “separação entre museus de belas artes e outras instituições dedicadas aos artefatos etnográficos”¹. Mas o principal ponto aqui é que tais objetos já se faziam presentes no ambiente ocidental antes dessa categorização, embora, eventualmente também tenham passado da categoria artefato à arte.

Em segundo lugar, essa discussão sobre a inclusão das expressões materiais de povos autóctones na categoria arte não é exclusiva da disciplina história da arte. Também se ocupam da questão os estudos que por excelência visam se aproximar de tais objetos (por exemplo, a antropologia, a etnografia, a arqueologia, etc.), não sem intenso debate com implicações conflitantes². Contudo, o interesse principal aqui é anunciar os problemas implicados para a história da arte. Cabe mencionar também, de passagem, que o problema não se restringe à produção desse ou daquele povo, mas de sociedades ao redor de todo o mundo que não aderiram a essa categoria arte e/ou não compartilharam de seu percurso gerativo.

Como dito, a remoção de objetos dessas sociedades, à priori, obedecia a vontades de outra ordem que não a de considerá-los dentro de uma produção artística. Uma vez em coleções ocidentais, sujeitos ao olhar faccioso, não escapam às projeções de valores e pressupostos europeus. Concomitantemente, esses próprios pressupostos, bem como a arte, sua historiografia e as categorias epistemológicas ocidentais seguem se desenvolvendo, oferecendo sempre novos discursos e formas de olhar esses objetos. Como aponta Cesarino, a presença desses objetos foi fundamental ao desenvolvimento da antropologia surrealista, por exemplo, e sua consideração dentro da categoria arte avança esporadicamente. Entretanto, a admiração geral por essas expressões se pautava em valores tais

¹ CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.32, n.93, p.1-17, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17666/329306/2017>> Acesso em: 20 mar. 2017

² Para compreender o debate para a antropologia é recomendada a leitura do artigo citado de Pedro Cesarino.

como beleza e complexidade técnica³, acarretando em designações de maior evolução ou atraso aos povos produtores. Já dentro do âmbito da arte, o momento de maior importância da presença desses objetos é, certamente, sua influência nas experiências da vanguarda.

O interesse dos artistas na arte dita primitiva também se expressava pelo colecionismo, como se percebe pelos exemplos de Matisse, Vlaminck e Derrain que possuíam peças não ocidentais⁴. Em seus acervos havia especialmente exemplos da escultura de povos do continente africano, embora os empréstimos não sejam tão evidentes em suas produções artísticas. Mais do que em coleções particulares, o contato feito pela vanguarda com objetos de outras culturas representará crítica às convenções artísticas vigentes e aos seus valores. A vontade de aproximação de culturas até então tidas como incivilizadas parte de uma busca por novas formas expressivas, vontade iniciada por Gauguin da qual outros artistas são herdeiros. Fazendo-se mais presente na Europa em decorrência das expansões coloniais francesas, inglesas e alemãs, as expressões de povos da África atraíam a atenção de quem buscava essa inovação estética e podiam ser adquiridas com relativa facilidade⁵.

Talvez o exemplo mais citado desse interesse seja Pablo Picasso. Como já tem sido exaustivamente mencionado pela história da arte, parte de sua produção carrega traços evidentes de apropriação estilística das máscaras africanas e que teriam sido inaugurados em seu *Les Femmes d'Alger* (1907). Contudo, de acordo com alguns debates, Picasso não teria copiado diretamente essas máscaras e só teria tido contato com as mesmas após a produção de *Les Femmes d'Alger*⁶. Ainda assim, é evidente seu interesse por esses objetos em outras de suas obras, embora nenhuma técnica pudesse satisfazer Picasso por muito tempo e este estaria longe de ser um resumo de sua tão intensa e importante produção.

Faz-se necessário explicar o contexto de inspiração dessas inovações. Picasso, por exemplo, teria visitado o Museu Trocadero e é onde primeiro descobre algumas das expressões da África. O museu, até o início do século XIX, carecia de classificação e contextualização e outras tantas instituições do gênero reuniam

³ CESARINO, P., 2017, p.1

⁴ PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. p.55

⁵ GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p.435

⁶ PERRY, G. op. cit., p.4

obras de outros povos da mesma maneira. Começando nos gabinetes de curiosidades, as coleções foram paulatinamente necessitando de uma organização mais científica e locais adequados de preservação, até que nos séculos XVIII e XIX esse papel se consolida ao museu⁷. Nesse momento, esses objetos de outros povos eram, não raramente, vistos “como provas de sua natureza incivilizada ‘bárbara’, de sua falta de ‘progresso’ cultural”⁸, ladainha reforçada pelo positivismo. Se por um lado isso fortifica a apropriação estilística em sua rebeldia contra os valores tradicionais, por outro, a ausência de contexto e de entendimento dessas expressões materiais dentro de suas culturas facilita a assimilação de suas características visuais. Conforme afirma Perry (1998):

[...] a ausência de uma iconografia ou uma história acessíveis desses objetos permitia que eles fossem facilmente absorvidos numa cultura artística moderna. Essa descontextualização é uma das várias razões pelas quais os artistas modernos foram acusados de responder de modo etnocentrista à arte africana e da Oceania, atribuindo a suas aparências (significantes) sentidos ocidentais do século XX (significados)⁹.

Assim, em alguma chave interpretativa é possível ver essa busca por inspiração como vontade de entender outras culturas, mas não se pode desconsiderar também o discurso colonialista do contexto dessas influências. Além disso, a busca por inovação do que mais tarde viria a se chamar “primitivismo” não consistia apenas na transposição de características estilísticas. Enquadra-se mais no estímulo ao pensamento sobre a amplitude da criação visual e do fazer artístico (olhando outros fazeres), além do alargamento de recursos formais disponíveis.

A visão do primitivismo como correspondência ou afinidade absoluta será a principal crítica feita à exposição realizada no MoMA sob curadoria de William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984). Uma das primeiras mostras a exibir peças de arte ocidental com expressões materiais de outros povos foi criticada pela ênfase das semelhanças formais. James Clifford sugere o problema no termo “afinidades” que implicaria uma relação profunda entre

⁷ GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008. p.286

⁸ PERRY, G. 1998, p.5

⁹ Ibid., p.56

as partes, para além do formal¹⁰. Desse modo, e talvez até inconscientemente, a mostra parece insinuar uma catarse no empréstimo estilístico na qual as diferenças culturais teriam sido transpostas – discurso não necessariamente presente nas obras de vanguarda exibidas.

No contexto de contato dos artistas da vanguarda com os objetos de outras culturas, por mais “que tentassem conferir *status* positivo ao “primitivo” em suas estéticas e anseios de transgressão”¹¹, estes objetos ainda não estavam sendo postos na categoria arte e, como mencionado, ainda se apresentavam descontextualizados em algumas coleções. Cenário bem diverso se apresentava na época da exposição idealizada por Rubin, quando o esforço antropológico em compreender as culturas alheias já se desenvolvera bem mais e se encontrava em outro passo. Daí o problema do esvaziamento de seus significados em prol da ênfase na forma.

Em relação à história da arte, a inclusão da arte “primitiva” não se dá de forma a incluí-la dentro da categoria, mas em enxergar ali uma espécie de ancestralidade na construção visual observável em um estágio anterior ao da história da humanidade (se entendida na fundação da civilização ocidental). No primeiro capítulo de *A história da arte*, E.H. Gombrich assim explica a designação: “nós os chamamos ‘primitivos’ não por serem mais simples do que nós – ao contrário, seus processos de pensamento tendem a ser mais complexos que os nossos –, mas por estarem mais próximos do estado original de toda a humanidade”¹².

Assim, há o entendimento dos povos auctóctones não como formas de existência outras, mas como um estágio anterior da nossa. Embora seja positiva uma vontade de compreensão dessas expressões materiais, especialmente devido às suas características impressionantes, ainda se apresentam descontextualizadas. Isso ocorre uma vez que não acompanham o estudo dos horizontes sociais e intelectuais dos povos produtores desses objetos, mas entendem esses outros horizontes como um estágio anterior do nosso próprio.

A noção de “primitivo” também apresenta variações ao longo dos séculos. Desde o século XIX, designaria as culturas entendidas como menos civilizadas e

¹⁰ CLIFFORD apud SCHNEIDER, Arnd. Appropriations. In: SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Cristopher. (org.). *Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg, 2006.

¹¹ CESARINO, P. 2017, p.2

¹² GOMBRICH, E.H., 2013, p.37-38

para teorias pseudodarwinistas assumiria a conotação pejorativa juntamente com “bárbaro” e “selvagem”. O termo já fora usado também para designar “obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV” e depois passa a se referir “às antigas culturas egípcia, persa, indiana, javaneza, peruana e japonesa [...] e ao que muitos historiadores da arte chamaram de arte ‘tribal’ da África e da Oceania”¹³.

Em 1989, Jean-Hubert Martin realiza a curadoria de *Magiciens de La terre* no Centro Pompidou e na Grande Halle de La Villette. Alegando se opor a exposição do MoMA, Jean-Hubert propunha romper com a ideia de “primitivo” como arcaico¹⁴ e mostrar que há artistas não-ocidentais de identificável autoria. Foram convidados também artistas ocidentais cujas obras em sua temática se aproximavam de outras culturas.

As duas exposições mencionadas carregam projetos e intenções manifestados em suas escolhas curatoriais, assunto que diz respeito aos estudos do circuito de arte. Aqui nos interessam pelo problema lançado à história da arte e, se tratando de *Magiciens*, se fez forçosa sua menção já que é justamente a partir dela que o historiador de arte Hans Belting (2006) discutirá o problema.

O que torna o assunto tão espinhoso desdobra-se do princípio de que tais expressões materiais proveem de povos que não compartilham da noção de arte ocidental e que, além disso, entendem e estabelecem relações com esses objetos de maneira muito diversa. Por consequência, seriam inexistentes todos os desdobramentos da categoria como “objetos artísticos, artista, colecionador de arte, *marchand* e assim por diante” tornando absolutamente inadequado seu entendimento dentro de uma atividade artística¹⁵. Por outro lado, não se pode reduzir tais objetos apenas a contextos ritualísticos e ignorar seus aspectos predominantemente visuais tão fascinantes¹⁶.

Belting não ignora que são interessantes essas outras expressões visuais. Sua preocupação é com o *método* - ou as metodologias disponíveis na história da arte e a possibilidade de sua revisão. Conforme argumenta:

Ela [a história da arte] não é mera narração de fatos que pudesse ser transferida sem problemas para outra cultura em que ainda falta uma

¹³ PERRY, G., 1998, p.5

¹⁴ GOLDSTEIN, I. 2008, p.91

¹⁵ MENESES, Ulpiano Bezerra de. A arte no período pré-colonial. In: ZANINI, Walter (org.). *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol.1. p.21

¹⁶ Ibid., p.21

narrativa semelhante. Formou-se, antes, no interior de uma tradição intelectual própria, na qual desempenhava tarefas exatamente circunscritas e transmitia a própria cultura como lugar de identidade. Fazia parte de um ciclo histórico que, na Europa, compreende o período da Antiguidade até a modernidade e constitui o espaço cultural em que a arte sempre recorre aos seus próprios modelos. Vista desse modo, a Europa é o lugar em que transcorreu o ciclo de uma história particular. No curso dessa história surgiram todas as auto-interpretações que, por sua vez, fizeram a história. Onde falta semelhante tradição, não é possível simplesmente inventar uma história da arte de estilo europeu, procedendo-se de maneira análoga e na esperança de que surja algo semelhante¹⁷.

Com isso, manifesta como a própria história da arte e suas metodologias disponíveis surgiram dentro de horizontes sociais e intelectuais específicos para estudar o que também surge dentro desses mesmos horizontes. Não significa que outras culturas não possam ser estudadas, mas que a história da arte é “uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte”, não podendo dar conta de outros contextos. Acrescenta:

Dito de outro modelo, numa cultura tribal – sim, ousa dizê-lo – não existe arte, mas não porque ali as imagens não tenham forma artística. Elas apenas não surgiram com a intenção de ser arte, mas serviram à religião ou a rituais sociais, o que talvez é mais significativo do que fazer arte em nosso sentido¹⁸.

Apesar das generalizações em sua fala, há de fato toda uma estrutura da qual os objetos de outras culturas se tornam dependentes e indissociáveis e essa estrutura, ela mesma, varia de um povo para outro. A inclusão desses na categoria arte exige um recorte e deslocamento implicando perdas no processo. Pode-se pensar como exemplo na problemática da tradução compreendida pela lingüística e a impossibilidade de transposições perfeitas. Além disso, a inserção desses objetos na categoria passaria pela seleção do circuito de arte (seus críticos, curadores e historiadores), mas segundo quais critérios? Seriam esses critérios aplicáveis a outras expressões materiais que, no momento de sua feitura, sequer se importam com eles?

¹⁷ BELTING, Hans. Arte Universal e Minorias: uma nova geografia da História da Arte. In: _____. *O fim da História da Arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac& Naify, 2006. p.97

¹⁸ BELTING, H., 2006, p.101

Voltando à exposição *Magiciens*, em uma entrevista concedida à revista Art Press, o curador Jean-Hupert revela como dificuldade para a montagem da exposição a busca por expressões não ocidentalizadas. Diz ele:

[...] não encontramos em todos os países onde fomos objetos que pudessem figurar na exposição. Na América do Sul, notadamente, fora o Brasil, tivemos decepções, pois encontramos artistas situados num sistema idêntico ao sistema da arte ocidental, com galerias, museus, etc¹⁹.

Pela revelação de que os trabalhos encontrados não atendiam a suas expectativas por não estarem suficientemente distantes da arte ocidental se torna difícil não pensar quais expectativas são essas e o que exatamente ele esperava encontrar fora do eixo europeu-estaduniense. Por exemplo, a arte latinoamericana (e nisso incluindo a arte brasileira) traz questões tanto específicas quanto intrínsecas ao seu meio de produção, o que têm sido pensado pelas historiografia e crítica locais. Se de um lado seus meios de expressão e circulação (galerias, museus) são semelhantes aos do sistema de arte ocidental, de outro, sua leitura ainda é complexa. Tomemos a fala de Jorge Alberto Manrique, lembrada por Aracy do Amaral:

De qualquer maneira [...] é a estrutura mesma do ser latino-americano que é confusa. Historicamente, sim, somos ocidentais, a mim isso me parece indubitável, mas cada vez que queremos provar o quão ocidentais somos, exatamente iguais ao modelo que nos é proposto, descobrimos ao mesmo tempo que não somos ocidentais²⁰.

Na arte latinoamericana (tal qual a de outras regiões) há uma identidade complexa e questões locais claramente manifestas o que por si só já dificultaria seu entendimento como *idêntico* ao ocidental, embora, evidentemente, haja similaridades expressivas. Contudo, a origem da frustração de Jean-Hupert é de que essa arte ainda é ocidental demais, o que nos faz indagar se sua busca é pelo que se distancia do ocidental e demonstra características próprias ou se é, na verdade, pelo excessivamente exótico. O desejo de ir atrás de manifestações visuais que

¹⁹ apud VIANNA, Hermano. O exotismo nosso de cada dia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 maio 2004. Caderno Mais!, p. 8-9

²⁰ MANRIQUE apud AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. p.151

fujam aos padrões ocidentais pode parecer louvável, mas não garante que sua leitura dentro de um circuito tradicional não seja marcada por padrões de preconceito. Tampouco, aliás, garante que esse próprio desejo não seja sintomático de um mercado já enjoado de seus próprios objetos e que vai buscar renovação no outro (no “diferente”, no “exótico”). Esse consumo do “exotismo” é outro problema delineado por Belting.

De maneira geral, a motivação do texto de Belting é a crítica à “história universal”, defendendo a manutenção da especificidade da disciplina história da arte. A retórica do universalismo que quer abarcar a história de toda a humanidade em uma única narrativa é uma tendência ocidental. Mesmo que sob a justificativa de compreensão e transposição de diferenças, é a cultura do ocidente sozinha que reivindica para a si a organização dessa narrativa. Logo, a inclusão de outras expressões materiais na narrativa de uma disciplina ocidental – passando por cima do próprio entendimento que esses grupos possuem de suas manifestações visuais – poderia caracterizar outra forma de colonização.

Para oferecer apenas um exemplo voltado aos povos indígenas, recorreremos a um apresentado no artigo de Cesarino. Nele, o antropólogo menciona um xamã marubo que alerta para o problema da alienação dos objetos de seu dono e explica:

É que as “coisas”, assim como os “bichos” (*yoinni*) e os humanos visíveis (*yora*), são, a rigor, compostas por seu aspecto “carcaça” (*shaká*) e seu aspecto duplo (*vaká*). Os duplos, assim, podem ser meras réplicas visuais (*kayakavikeskáma*) ou similares a humanoides (*kayakavikeská*), muitos deles existentes desde os tempos primeiros [...]. Em ambas as opções serão espécies de imagens-duplo, mas certamente distintas de imagens mentais ou representações subjetivas que compõem as metafísicas modernas. Ao roubar uma determinada coisa, o duplo personificado que a ela se anexa lembra-se de seu dono e envia males (venenos, projéteis invisíveis, falas sopradas) para a pessoa que a retirou de seu lugar de origem, assim fazendo com que ela adoença. Temos aí, novamente, uma configuração indicativa, pois o duplo não necessariamente se assemelha à sua extensão corporal [...] as “coisas” anexadas a pessoas (por exemplo, entre os Marubo, são os inaladores de rapé, os adornos de conchas aruá e as próprias casas), quando retiradas dessa conexão, provocam então algum desejo de retaliação por parte de seus duplos²¹.

Mesmo com alguma dificuldade nossa por estarmos em área de estudo distinta, a explicação é esclarecedora no sentido de salientar outras relações com

²¹ CESARINO, P., 2017, p.11

esses objetos. Assim, recorte e subsequente exposição, neste caso, seriam contrários à própria concepção desses materiais. Essas projeções são lembradas por Cesarino como similares ao que expressa Davi Kopenawa em trecho de *A queda do céu* e que nos interessa aqui pela visão que manifesta sobre o acervo dos museus constituídos por esses objetos.

Por fim, por tanto ver as coisas desse museu, terminei por me perguntar se os brancos não haviam já começado a adquirir não apenas os nossos objetos, mas também nós mesmos, os Yanomami, justamente porque estamos em vias de desaparecer. [...] Uma vez mortos, seremos expostos nas caixas de vidro de um museu? [...]. Ao levar [os adornos yanomami] consigo, os brancos capturam também as suas imagens e as guardam muito distante de nossa floresta. É isso que terminará por nos deixar tão feios quanto inábeis na caça²²

Como nosso interesse é em apresentar o debate no tocante ao circuito de arte, tomemos o trecho em que Davi interroga “uma vez mortos, seremos expostos nas caixas de vidro de um museu?”. A indagação é angustiante e longe de ser incongruente se lembrarmos do episódio dos indígenas prisioneiros no argentino Museu de la Plata. Capturados durante a Conquista do Deserto, expedição militar da segunda metade do século XIX, um grupo de doze indígenas permaneceu aprisionado no museu ainda em construção na época. Dentre eles estava Inacayal, o líder dos Tehuelche, e sua esposa e filhos. Inacayal havia sido preso por militares após a invasão de sua tribo e foi “resgatado” pelo viajante Francisco Moreno que lhe conseguiu a estadia no museu em 1886. Lá, Inacayal permaneceu até seu falecimento dois anos depois, após já ter perdido esposa e dois de seus filhos. Em sequência, a parte mais ultrajante dessa triste história: os restos mortais dos indígenas passaram a integrar o acervo do museu.

Desde 2006 o Colectivo GUIAS, fundação de universitários estudantes de antropologia social, tem trabalhado na identificação e restituição dos restos mortais que compunham o acervo do Museo de la Plata. A restituição já vinha sendo demandada pelos Tehuelche e exigências similares acontecem ao redor do mundo. Em 2007, um desses casos ganhou notoriedade quando “o tribunal de Rouen suspendeu a decisão do prefeito dessa cidade de devolver à Nova Zelândia uma cabeça maori tatuada, que estava há décadas no Muséum d’Histoire Naturelle de

²² KOPENAWA, David apud CESARINO, P., 2017, p.11

Rouen”²³. Os Maori já vinham exigindo a restituição que finalmente ocorreu em 2011, não sem um exaustivo processo. Na época, o governo francês temia “abrir um precedente que poderia levar à dilapidação de algumas coleções francesas”²⁴. São exemplos que não dizem respeito necessariamente ao museu de arte, mas sim a constituição de acervos museológicos em geral e que evocam o debate sobre a procedência do que compõe esses acervos. A história de Inacayal é certamente um episódio extremo e de grande violência, mas que se soma a tantas outras histórias de confiscos suspeitos oriundos de uma mentalidade neocolonialista e positivista. A questão é que a ampliação da categoria arte para abrigar objetos de outras culturas (e outros acervos) tem de passar, necessariamente, também pela discussão da procedência dessas peças.

A polêmica é, então, dupla: a atribuição de um valor estético (e exótico) a outras expressões materiais não-ocidentais e a maneira de aquisição dessas mesmas expressões. Como alvo dessa dupla polêmica, tem-se o Musée Du Quai Branly, criado a partir de coleções que já circulavam sob o rótulo pejorativo de primitivo e foram reabilitadas em seu programa museológico. Uma das aquisições polêmicas são as terracotas do povo Nok, já desaparecido, que habitava onde hoje é a Nigéria. Pela lei nigeriana, os objetos arqueológicos encontrados no território pertencem ao Estado, tornando sua aquisição fora do país ilegal²⁵. Após a controvérsia, o Musée Branly entrou em acordo com o governo nigeriano, garantindo que as esculturas continuariam pertencendo à Nigéria, mas ficariam sob tutela do museu e expostas nele. Assim, outra variável é adicionada ao debate: a alegação de que, independente da procedência dos acervos, o fato de estarem em um museu garante sua preservação. A inquestionável preservação como prerrogativa museológica se desdobra num tipo de discurso que considera impossível a permanência desses objetos em qualquer outro tipo de acervo, mesmo que este seja em seu território de origem, como se esses fossem incapazes da manutenção de seus patrimônios.

Polêmicas do gênero não se restringem aos objetos de povos autóctones, mas são observáveis também, por exemplo, no caso das esculturas e painéis retirados do Parthenon que ficaram conhecidos como Elgin Marbles. O British

²³ GOLDSTEIN, I., 2008, p.298

²⁴ Ibid., p.299

²⁵ Ibid., p.293

Museum – que também detém vários objetos de outros povos – defende a permanência dos mármores no museu, clamando que suas circunstâncias de aquisição são totalmente legais²⁶. Além disso, o museu argumenta que as esculturas transcendem disputas políticas em sua importância histórica, outra premissa comum que garante ao museu a custódia de inúmeros objetos: a garantia de sua existência para posteriores gerações por meio da preservação museológica é tão imprescindível que neutraliza os meios de sua aquisição.

A situação se torna ainda mais espinhosa porque, por outro lado, esses acervos não são inteiramente de procedência duvidosa e podem sim ir parar em acervos museológicos com consentimento e em consonância aos desejos de seus povos produtores. Além disso, esses acervos abrigam objetos de povos já desaparecidos que se revelam como único testemunho de sua existência. Não se pode ignorar que museus de arqueologia e etnologia acabam sendo o único espaço possível onde seu público pode entrar em contato com outras identidades culturais e começar a compreender as redes múltiplas e complexas da existência humana. Portanto, não se pode dizer que as expressões de outros povos não devam ser estudadas e muito menos se pode reduzir a importância desse estudo. A indagação é sobre a necessidade de enquadramento na categoria arte para serem estudados ou para possuírem algum interesse para nós.

Retornando à fala de Hans Belting, um primeiro possível contraponto diz respeito mais à construção de seu discurso do que às questões que ele suscita. Ao definir a trajetória da disciplina e sua concretização no primeiro trecho aqui citado, parece entender sua inexistência em outras culturas como falta ou ausência. O perigo é incorrer na exaltação da disciplina em detrimento aos grupos que não compartilham dela. Um segundo contraponto estaria na procedência desses trabalhos. No caso específico da citada exposição *Magiciens*, as obras expostas foram produzidas sob convite da curadoria. Essa é, aliás, a principal diferença da mostra: não se tratam de objetos colhidos de acervos etnográficos que possuem funções específicas para os grupos produtores, mas de trabalhos feitos para estarem nesse circuito – o que nos leva a segunda situação: artistas provenientes de povos autóctones inserindo sua produção no circuito de arte.

²⁶ A história do Parthenon é bastante longa e a questão é mais complicada do que podemos desenvolver aqui. Foi citada apenas como exemplo de que esse tipo de discussão cabe a outros patrimônios culturais.

Uma das conseqüências da exposição foi a apresentação de artistas até então desconhecidos pelo circuito. Artistas que não provem de um cultura ocidental vêm progressivamente adentrando esses espaços. Obras que manifestam muito de suas expressões materiais próprias, mas que, ao mesmo tempo são produzidas para circularem nos lugares mais tradicionais da arte, o que Belting parece ver com desconfiança. Em sua crítica a *Magiciens de la terra* só menciona o exemplo do trabalho feito

1 Vista da exposição *Magiciens de la terra*. À frente, o trabalho dos Yuendumu; atrás, o de Richard Long

por seis membros do povoado de Yuendumu, exibido ao lado do *Mud Circle* de Richard Long. Belting critica a ausência de *continuum* entre a obra do artista e o trabalho que chama de “produto ritualístico”. *Yarla (Yam dreaming)* é de fato feito à maneira das gigantescas pinturas cerimoniais dos Yuendumu, mas, nesse caso, produzida especialmente para a exposição o que torna complicada sua definição ritualística.

O povoado de Yuendumu se localiza no deserto australiano e é justamente no território que hoje conhecemos como esse país onde acontece um dos casos mais peculiares do circuito, conforme apresentado na tese de Ilana Goldstein (2012). Artistas dentre os povos australianos²⁷ têm produzido intensamente e se

inserido em museus, galerias e atingindo valores altíssimos com suas obras na venda para coleções públicas e privadas. O caso é ainda mais interessante, pois tal qual em outros territórios os enfrentamentos desses povos e o histórico de violências sofridas no processo colonial são inegáveis. Contudo, sua produção artística passou por um processo de valorização, contando com políticas de incentivo inclusive por parte de órgãos governamentais e premiações artísticas. Além disso, mesmo com

²⁷ É comum vermos com mais recorrência o termo “aborígine”, mas conforme explica Ilana Goldstein: sobre os povos indígenas da Austrália: “No plano jurídico, usa-se a palavra ‘indígena’, ao invés de ‘aborígine’, porque quem fala em ‘aborígine’, na Austrália, está se referindo a apenas uma parte (majoritária) da população indígena do território australiano. Mas no Estreito de Torres, formado por 38 ilhas e pela Península Cape York, no extremo nordeste do país, vivem cerca de 20 grupos que possuem muito mais afinidades culturais e semelhanças fenotípicas com os povos da Papua Nova Guiné do que com os aborígenes: são os *Torres Strait Islanders*, que correspondem a cerca de 5% da população indígena da Austrália.” (GOLDSTEIN, I., 2012, p.74)

marchands brancos os representando, há cooperativas formadas e geridas pelos próprios nativos²⁸.

Tal cenário é de fato excepcional e está longe de se repetir da mesma maneira em outras regiões, embora haja um número cada vez maior de artistas indígenas ao redor do mundo – no Brasil mesmo ainda são pontuais produções nesse sentido. Esses artistas podem adotar recursos formais e materiais disponíveis e tradicionais da arte ocidental, mas não recusarão técnica e assuntos próprios. Como no caso de alguns artistas aborígenes que usam em concomitância conhecimentos materiais que lhes são comuns (como a pintura sobre entrecasca de árvore) e outros que nos são mais familiares (acrílica sobre tela, aquarela, etc.).

Por mais que o impacto visual transcenda a compreensão específica e algumas familiaridades formais sejam confortáveis, isso serve à apreciação, mas continua lançando um problema à história da arte. Prognosticar essas vozes indígenas já é um elemento diferenciado, pois é uma produção contemporânea e não engessada em coleções de arqueologia e etnografia. Por outro lado há diferentes percursos nessa produção enraizados nas culturas desses artistas. Quanto mais ligados a um acervo próprio e indissociáveis dos mesmos esses objetos e imagens estiverem, mais necessário seria compreender esses outros horizontes de pensamento. A indagação seria sobre o quanto a história da arte consegue dar conta dessa produção sob seus critérios atuais. Todo o sistema da arte (museus, galerias, salões, mercado) eventualmente terá de dar uma resposta adequada a essa produção, inclusive na ampliação de suas definições sobre o objeto artístico. É existente dentro da própria disciplina o questionamento de seus procedimentos metodológicos e o seu “tom de verdade”²⁹ e, no caso da arte produzida no Brasil até antes do modernismo, por exemplo, frequentemente encontramos dificuldade de aplicar um sistema organizacional conforme os modelos europeus. Logo, nasce a desconfiança acerca da aplicabilidade dessas metodologias a outros contextos.

Tal como a exposição de objetos intrínsecos às culturas de povos originários, é também pertinente discutir as razões de interesse por parte do circuito

²⁸ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do ‘tempo dos sonhos’ à galeria: arte aborígene australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social)– Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, p.171-204

²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: a questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

de arte na produção autoral de artistas indígenas (ou outros não ocidentais). Esse interesse pode ser legítimo, mas não foge ao risco de enxergar tais obras como atrativos exóticos. Por outro lado, há que se considerar que essa pode ser para esses artistas umas das poucas possibilidades de abertura de um canal de comunicação com a sociedade ocidental. Esse diálogo se faz cada vez mais necessário diante dos enfrentamentos diários desses povos.

No contexto, em relação à primeira situação (objetos de outros povos nos espaços mais tradicionais da arte) o caminho desses artefatos é bastante distinto daquele ocorrido na Europa. As expressões dos indígenas não passam pelo exato trajeto dos gabinetes aos museus, das variações do olhar positivista à valorização pelas qualidades estéticas. O olhar sob esses objetos, em primeiro lugar, parte do mesmo território de onde seus povos produtores são originários. A isso se somam as variações na percepção sobre o índio e a construção de um imaginário distinto em que o indígena é parte integrante essencial da nossa dimensão história – incluindo equívocos ou não.

Em segundo lugar, a experiência modernista se dá de maneira diferente. A constatação de que o Brasil não possuía uma longa tradição artística dentro do modelo europeu fez com que os olhos se voltassem para uma produção distante das formas clássicas não apenas para superar ditames acadêmicos, mas como entendimento de que aquilo que era considerado popular ou primitivo na Europa aqui compunha o centro nevrálgico de uma produção brasileira.

Também as expressões materiais dos povos originários aqui têm algumas peculiaridades: a natureza dos materiais e sua durabilidade. No clima tropical quente e úmido, materiais orgânicos são mais difíceis de preservar, de forma que nem toda produção chega até o século XX. Há ainda as manifestações que por sua própria concepção são efêmeras: quando são feitas para serem destruídas ou de impossível preservação que não seja pela captação da imagem, tal qual a pintura corporal.

Em *História geral da arte no Brasil* (1983), no capítulo dedicado à arte pré-colonial, Ulpiano Bezerra de Meneses inicia com um lúcido comentário justamente sobre o debate da inclusão desses objetos na categoria arte. Darcy Ribeiro, no capítulo dedicado à arte indígena, não nega o valor estético dos objetos e a busca por parte dos indígenas em alcançar um certo grau de satisfação com a aparência do que produzem. Acrescenta ainda essa importância ressaltando que “qualquer

arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso”. As formas e desenhos são lembrados pela sua fixidez como recursos de preservação de memória, os fazendo mais conservadores tecnicamente. Ribeiro também levanta a discussão sobre a arte como pressuposto inexistente aos povos originários:

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão-somente um homem igual aos outros, obrigado como todos às tarefas da subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade. É, porém, um homem mais inteiro, porque além de fazer o que todos fazem, faz algumas coisas notoriamente melhor que todos³⁰.

Não são textos de historiadores de arte, mas trazem essas visões sob a perspectiva do estudo de outras culturas e suas expressões, da arqueologia e da antropologia, em um livro sobre arte. Em outras palavras, esse projeto editorial de Walter Zanini passa por questões pertinentes ao cenário da arte e as produções de povos indígenas nesse interessante debate e antecede, inclusive, as exposições mencionadas.

2 Diadema vertical rotiforme dos Bororo presente na exposição *Arte Plumária do Brasil* da 17ª Bienal de São Paulo

Em 1983, na 17ª Bienal de São Paulo que teve curadoria de Walter Zanini, tomou lugar a exposição de *Arte Plumária do Brasil* sob curadoria de Norberto Nicola. Em linhas gerais, propunha um reconhecimento para além do deslumbramento visual da plumária indígena de povos do território brasileiro. No texto do curador há marcas evidentes da projeção de alguns critérios ocidentais, como a “forma segue a função”, mas, ao mesmo tempo, evidencia a distinção do

³⁰ RIBEIRO, Darcy. Arte indígena. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p.50

“primitivo” não como prístino em relação nós, mas como produção material viva e pulsante, posta no cenário da produção contemporânea, porém sem correlação formal com ela, isto é, existente por si mesma. São abordagens significativamente diferentes de algumas anteriores presentes na história da arte e de uma exposição como *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*.

Não há nenhum tratamento de viés político evidente no material da exposição, mas não se pode desprezar o contexto de ascensão das questões indígenas e ambientais dentre as décadas de 1970 e 1980. Não faz parte dos objetivos desse texto se alongar na descrição histórica, mas para revelar as circunstâncias que talvez influenciem interpretações da arte do período, cabe mencionar a questão indígena nesse momento – agora sim tratando da problemática em que estavam envolvidas essas populações.

Sob a política da ditadura militar e seu Plano de Integração Nacional (PNL) – e seu conhecido mote “integrar para não entregar” – se visava a expansão das fronteiras brasileiras e dos negócios de extração de matérias primas e, assim, as terras indígenas passaram a ser alvo principal de interesse e seus habitantes, empecilhos. Conforme o relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014) é difícil perante as censuras e omissões ter precisão quantitativa das violações aos direitos humanos dos povos indígenas. Por outro lado, os dados colhidos indicam a dimensão dessa violência. Não são ações pontuais, mas sistêmicas, alinhadas a uma política de esbulho dos territórios indígenas e extermínio de suas populações: remoções forçadas, contágios planejados, negligência aos cuidados sanitários e tratamento médico, prisões, condução a trabalhos forçados, torturas e assassinatos³¹. A articulação dos povos indígenas e a formação da União das Nações Indígenas (UNI) e outras do gênero surgem como reação a esse período atroz e começam a chamar atenção – resistência e luta que levariam às garantias legais das terras indígenas na Constituição de 1988. Diante disso, queremos dizer, a questão indígena estava em pauta nas décadas de 1970 e 1980.

Esse momento conduz à terceira situação: artistas não-índios que passam a incluir os povos indígenas como tema em seus trabalhos.

Ao artista polonês radicado no Brasil, Frans Krajcberg (1921-2017), são caras as questões ambientais e os materiais naturais alinhados às extensas

³¹ COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório: textos temáticos*. Brasília: CNV, 2014. p.203-264

pesquisas em viagens ao Mato Grosso e à Amazônia. A temática indígena latente é consequência reflexiva das imagens dramáticas de destruição da floresta. A poética da natureza ficou registrada no *Manifesto do Rio Negro* (ou *Manifesto do naturalismo integral*) escrito pelo crítico de arte Pierre Restany (1930-2003) que acompanhou Krejcborg em algumas viagens junto com Sepp Baendereck (1920-1988). Contudo, a preocupação com as perdas materiais e as vidas indígenas fica determinantemente expressa no *Manifesto da campanha – grito de esperança pela Amazônia* (2011), carta aberta à ONU que Krejcborg assina juntamente com escritores, jornalistas, artistas, entre outros.

Porém, há outros artistas em cujas obras a temática indígena se faz presente de forma mais evidente, embora ainda se aponte um uso pontual. Os artistas e as obras que trazem esse tema serão analisados no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

A temática indígena: anos 70 e 80

Os anos 70 no Brasil marcam, por si só, um período de difícil definição de um perfil estilístico, por assim dizer. A exploração de novos suportes e alargamento de conteúdos age sobre uma vastidão de possibilidades e provoca sentimentos ambíguos no circuito e especialmente no mercado de arte – chama atenção seu crescimento, mas desconcerta pelo uso de materiais precários e propostas efêmeras. De maneira geral, quando a arte se volta a projetos mais experimentais a primeira característica que vem a mente é o seu campo irrestrito de assunto. Sem uma unidade formal, não é possível falar em movimentos fechados dedicados exclusivamente ao tratamento de um tema. Mas, se por um lado a vastidão de temas dificulta uma visão unitária, por outro, nas múltiplas sensações e ambigüidades que tudo que é demasiadamente vasto pode causar, algumas vontades e motivações parecem repetir-se.

Não existe afluxo da temática indígena; não existe questão indígena fulcral a nenhum projeto artístico, grupo, coletivo, etc. Os povos indígenas existem enquanto *tema*, mas sua aparição é esporádica e até relativamente pequena. Contudo, enquanto a temática indígena é rara e dispersa, está longe do circunstancial, por exemplo, temas ligados a questões ambientais, disputas políticas e territoriais, críticas a estruturas de poder, etc. Assim, há possibilidades de entendimento dessa temática dentro de um cenário específico e em correlação com outras questões que compõem grupos de interesses para os artistas.

A grande exceção à dispersão do tema talvez seja a fotografia de Claudia Andujar¹ (1931), com momentos extensos dedicados a retratar os Yanomami, alinhados também ao engajamento da artista com a luta pela demarcação da terra indígena desse grupo². Andujar primeiro entra em contato com os indígenas nas

¹ Estamos cientes de que, se tratando de fotografias, há diferentes possibilidades de aproximação e que se deve levar em consideração as questões históricas e os procedimentos específicos desse tipo de registro visual. Optamos por incluir o trabalho de Claudia Andujar por esse se revelar como matéria interessante à discussão proposta pela pesquisa e também por sua presença influente no circuito de arte contemporânea.

² Claudia Andujar participou da CCPY (Comissão de Criação do Parque Yanomami) hoje Comissão Pró-Yanomami.

coberturas fotográficas para as reportagens da revista *Realidade*. O encontro com os Yanomami, também num momento em que as restrições à liberdade de imprensa obrigavam reformulações na revista, terminam lhe encorajando ao desenvolvimento de um estudo individual e mais aprofundado. Após deixar seu posto na publicação, entre 1971 e 1976, é contemplada com duas bolsas da fundação Guggenheim e uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo que lhe permitem a dedicação ao projeto. Exatamente quando sucedem os primeiros contatos com os brancos e suas consequências desastrosas, a decisão de aproximação com os Yanomami leva Andujar também ao engajamento político nos esforços de defesa de seus direitos – o que marca definitivamente tanto sua trajetória pessoal quanto profissional, borrando a linha entre as duas.

Marcados, feita entre 1981 e 1984, se tornou uma de suas séries mais conhecidas. Nela, traz fotografias individuais de Yanomami carregando números no peito que facilitariam sua identificação como já tratados para o serviço de saúde. A urgência de assistência médica aos indígenas iniciara ainda nos anos 1970, quando muitos morreram por uma epidemia de sarampo levada pelos peões da construção da rodovia Perimetral Norte (BR-210). A questão de saúde dos Yanomami segue crítica no período de realização das fotos, quando a “corrida do ouro” nos anos 1980 criou intensa invasão de garimpeiros no território indígena levando doenças como malária e pneumonia³.

O dado mais curioso de fato é que a série de retratos não foi feita com a intenção de sê-lo. Nesse momento, Andujar trabalhava com um pequeno grupo de apenas dois médicos e ela⁴ e, a princípio, as fotos serviriam apenas para compor a identificação em suas fichas médicas; os números, para facilitação de referência, já que os indígenas têm um sistema onomástico mais complicado. Aos pouco, leituras e interpretações foram sendo acrescentadas às fotos, inclusive por parte da própria Claudia Andujar:

É esse sentimento ambíguo que me leva, sessenta anos mais tarde, a transformar o simples registro dos Yanomami na condição de “gente” – marcada para viver – em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos.

³ *Povos indígenas do Brasil 500: 1996-2000*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000. p.355

⁴ ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.5

Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual⁵.

O impacto visual certamente iniciado pela presença do número mais a foto se dá, principalmente, por conta dos contextos e das simbologias possíveis desse tipo de fotografia. Uma vez ciente desses, as fotos acabam nos impelindo a uma série de interpretações. Todavia, os desdobramentos interpretativos e a repercussão da série não derivam de um acaso classificatório, como tentaremos mostrar.

3 Claudia Andujar. Da série *A floresta*, pertencente às fotografias realizadas entre 1972 e 1976

Como já vinha fotografando os Yanomami desde o início dos anos 1970, um conhecimento prévio talvez tenha garantido uma comunicação mais espontânea. Desde essa década, percebem-se nas fotos de Claudia Andujar múltiplas gradações de cinza, com alguns pontos de luz e o preto intenso. Esse tipo de exposição enfatiza os detalhes e os meios tons,

em detrimento aos grandes contrastes de preto e branco. Os corpos são desenhados com cinzas e sombras, sobressaindo a forma, a “massa”, ou o que poderíamos chamar um aspecto escultórico. Algumas são imagens realizadas dentro das moradias indígenas, de presumível difícil captação pelo desafio técnico imposto pelos ambientes fechados. Nas fotografias feitas na década de 1970, Andujar aproveita, por exemplo, dos recursos de exposição que conferem dinamicidade e sobreposições, apresentando imagens oníricas ou de bastante movimento e interação com o ambiente. Concentra-se, assim, mais nas ações em si do que em explicá-las ou oferecê-las como exemplo documental. Falamos isso, pois a fotógrafa já vinha manifestando uma preocupação com a imagem a ser registrada, algo que não é característica das fotos de identificação que pretendiam ser *Marcados*.

Como se sabe, a foto de identificação tem sua origem nas práticas judiciária, policial e médica que deram lugar a um tipo de conhecimento voltado para o controle das populações. Por meio da

⁵ ANDUJAR, C., 2009., p.5

imagem fotográfica foram criadas, no século XIX, verdadeiras “tipologias”, que permitiram identificar não apenas o criminoso (Bertillon), o louco (Charcot), mas também o “diferente”: com a facilidade do transporte e o aumento das viagens nesse período, os álbuns de fotografias de caráter etnográfico introduziram a moda das fotos de povos desconhecidos e distantes⁶.

Já as fotos de Claudia Andujar se distanciam das fotos de intenção etnográfica ou do fotojornalismo do século XX, apesar de nesse último ter sido o início de sua carreira. Na série *Marcados* algumas características da foto de identificação ainda estão ali – o registro é sempre dianteiro e a maioria dos sujeitos olha para a câmera –, mas a isso se restringem as semelhanças.

A iluminação privilegiada das fotos de identificação é frontal e direta, o que deixa a ver a face mais claramente. Busca-se o registro facial inexpressivo e a eliminação de quaisquer manifestações individuais ou poses e movimentos escolhidos pelos sujeitos. Não parecem essas preocupações presentes nas fotos de Andujar, que, a começar, são aparentemente feitas ao ar livre ou ambientes semi-abertos, com a luz incidindo sob diversos ângulos. Nas fotos realizadas em Aracá, por exemplo, as figuras como que emergem de um fundo completamente negro. Dessa maneira, são inevitáveis as gradações e os jogos de luz e sombra, que acabam ressaltando contornos e linhas expressivas. Também o enquadramento é contrário aos recortes padronizados e aparecem de diversas maneiras: a câmera se afasta para mostrar certas posturas ou posiciona os sujeitos mais à esquerda ou direita, tirando proveito da paisagem natural atrás e relacionando figura e fundo. Os movimentos corporais não são tolhidos e captam diferentes expressões, embora não se possa falar de uma pose conscientemente planejada como expressão individual de subjetividade.

Com certeza os fotografados de Claudia não são dotados do ‘sentido’ da pose. Na verdade, não há propriamente ‘sujeitos’ diante de sua câmera, e tampouco uma suposta ‘interioridade’ pronta para ser descoberta; ali, na grande maioria das vezes, não há sequer ‘rostos’ – essa premissa é condição para a existência do retrato fotográfico. Mas, em lugar de tomar tal ausência como falta, a fotógrafa faz dela mesma o objeto de suas fotos, buscando mostrar, por meio dessa espécie de ‘descompasso’ como cada um dos índios se comporta

⁶ SENRA, Stella. O último círculo. In: ANDUJAR, C., 2009. p.133

diante da nova situação – ou seja, como os Yanomami *‘adquirem’ um ‘rosto’ e como ‘se tornam’ retratos*⁷.

Senra (2009) atenta também para a presença ou ausência das roupas como testemunho do nível de contato com os brancos e que a foto faz questão de dar conta de mostrar

[...] também as peças de roupa tem como objetivo tornar patente a humilhante inadequação do uso da vestimenta: é o caso do patético jovem inteiramente vestido com o uniforme de um time de futebol, enquadrado quase de corpo inteiro; ou o das mulheres – enquadradas abaixo do busto – que usam vestidos idênticos do mesmo tecido, a indicar pouco-caso na distribuição de roupas feitas em série; ou ainda o da roupa miserável e suja das crianças. A atenção e o cuidado da fotógrafa ao registrar essa presença degradante da roupa permitem que os índios vestidos sejam diferenciados daqueles que, nada portanto sobre o corpo, se apresentam com dignidade: destruindo sua integridade original, a roupa rebaixa homens, mulheres e crianças que não têm o hábito de portá-la⁸.

Essa série fotográfica incentiva interpretações sensíveis que escapam às motivações primeiras das circunstâncias de sua captação. Evidente que isso se dá por uma interpretação a partir dos nossos próprios códigos visuais e as leituras das expressões, da presença das roupas e do número. A identificação numérica, que a fotógrafa tem conhecimento de ser um sistema alheio à cultura dos indígenas, explicita o aspecto duplo do contato: apesar de o objetivo ser prestar assistência médica, essa só se fez necessária a partir de uma presença agressiva de não-índios. Os indígenas assim *marcados* são registro da ação do homem branco e de uma política contrária à sua existência, mas que só entendemos como uma condenação atroz pelo valor simbólico e histórico que marcar indivíduos tem na nossa cultura. Essas projeções pessoais são inevitáveis, especialmente nos retratos das crianças e seus olhares lamuriosos. O que se pode tratar de medo e constrangimento diante da câmera⁹ se molda à interpretação de uma fragilidade pungente e até mesmo ainda desapercebida pelos infantes em sua tão pouca idade.

⁷ SENRA, S., 2009, p. 135

⁸ Ibid., p. 138

⁹ Ibid., p.136-137

Por outro lado, não se pode dizer acidental seu impacto visual. Há sim um interesse pela imagem perceptível nas características comentadas e que distanciam os registros da neutralidade pretendida pela fotografia de identificação. Porventura, diante da situação, Andujar opta por não impor a “frieza” do estilo fazendo exigências aos retratados. Permite-lhes o comportamento e se interessa também pelo que está “além”, manifestado através de elementos que inclui por considerar significativos.

É importante ressaltar que são seus trabalhos dos anos 1970 que rompem com as estruturas modeladoras as quais estavam acostumadas as fotografias “do outro”. Diante dos rituais xamânicos, motivada por “recriar as imagens do invisível”¹⁰, Andujar começa a fazer experimentações que pudessem ultrapassar o mero documento dos diferentes aspectos e costumes dos Yanomami.

Na combinação de recursos técnicos tradicionais com estratégias pessoais, uma de suas principais ideias foi a substituição de equipamentos de *flash* pela distribuição de lampiões de querosene no interior da oca. Com isso, a imagem exibe uma espécie de ‘deslocamento’ dos elementos à volta do índio, sugerindo a migração de sua consciência: focados em primeiro plano os indivíduos parecem flutuar sobre um fundo de luzes pulsantes, em trabalhos que configuram uma verdadeira ‘proeza do olhar’ na mimese de seu tema [...]. De forma semelhante, para registrar caçadas yanomami na selva amazônica – cuja luz filtrada pelo emaranhado das copas das árvores resulta ‘chapada’, ou monótona – Claudia espalha vaselina líquida nas margens das lentes, de maneira a conferir movimento ao elemento vegetal, no qual o índio percebe vida anímica¹¹.

É decerto dificultoso uma narrativa fotográfica que explique os acontecimentos imateriais dos rituais xamânicos e mais ainda o entendimento complexo sobre os mesmos. O mais importante é como as fotos pronunciam um desejo de descobrir, captar e se comunicar sensivelmente com as ações que se desenrolam diante dos olhos. Nosso olhar, por sua vez, entende nos efeitos estéticos das luzes deformadas, por exemplo, a captação impossível do imaterial e lhes confere sentidos místicos, mesmo que esses ainda nos permaneçam um mistério.

¹⁰ BRANDÃO, Eduardo.; MACHADO, Álvaro. Ritual e construção. In: ANDUJAR, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p.171

¹¹ Ibid., p.172-173

A ideia de encantamento traduz nossa aproximação sensível com as imagens de Claudia Andujar, quando o fotográfico, por suas características técnicas, nos apresenta, ou no induz a perceber, elementos mágicos presentes nos rituais, que não nos são dados a ver por não pertencermos à cultura Yanomami. Ao apresentar-nos a possibilidade do invisível, a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural¹².

4 Miguel Rio Branco. Uma das fotografias que compõem *Diálogos com Amaú* (detalhe), 1983.

Ainda no âmbito da fotografia podemos mencionar Miguel Rio Branco (1946), mas já integrando suas fotos a uma de suas primeiras instalações audiovisuais, *Diálogos com Amaú* (1983). Trabalho de forte presença cênica, posiciona o espectador dentro de um círculo formado por cinco pedaços de tecido transparente pendurados. Nos tecidos, são projetadas rapidamente 81 fotografias realizadas por Rio Branco, intercalando as fotos do jovem índio Amaú, com outras que registram cenas de garimpo, prostituição, ruínas, paisagens, retratos¹³, etc. Miguel Rio Branco conheceu Amaú em visita a uma aldeia Kayapó¹⁴ e se motivou a estabelecer alguma comunicação com o

garoto após descobri-lo surdo e mudo. Estando o espectador consciente disso, são melancólicas por si só as imagens do garoto que vivia excluído entre os seus por não poder ouvir ou falar. A fotografia como registro de seu gestual de alguma forma sobrepuja a impossibilidade da comunicação oral, mas ainda não sabemos o que significa para Amaú sua coleção de expressões corporais, podemos apenas lhe atribuir significados a partir do que pensamos universal ou semelhante, como a risada. Talvez Amaú estivesse inconsciente das implicações do ritual fotográfico, mas ainda assim estabelece uma comunicação com Rio Branco e seu estranho objeto. Em umas das fotos, questionamos se ele estaria apenas rindo

¹² TACCA, Fernando de. "O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio". História, ciências, saúde – Manguinhos – Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100012>>. Acesso em: 27 out. 2017. p.220

¹³ Algumas das fotos são da conhecida série *Maciel* (1979).

¹⁴ Miguel Rio Branco produziu uma série de fotografias da aldeia Gorotire dos Kayapó após ter se tornado correspondente da agência Magnum no Brasil. Na sua segunda visita à aldeia já fotografava com garantia de publicação na revista *National Geographic*

e levando as mãos ao rosto, ou imitando o gesto do fotógrafo segurando uma objetiva invisível no círculo que forma com uma das mãos.

O diálogo estaria estabelecido, então, em vários estágios: entre o menino e o fotógrafo; nas imagens entre si; entre a obra e o espectador. No primeiro, o mais imediato, conversam os dois na situação específica do ritual fotográfico: Rio Branco, com a câmera e seu projeto de captação de imagens, e Amaú, com seu comportamento diante dela. Na instalação, outros diálogos se desdobram. A apresentação sequencial de imagens aparentemente aleatórias, intercalando com as expressões de Amaú, possibilitariam leituras de uma reação do menino diante daquelas imagens, ou ainda uma comunicação entre todas tendo como fio condutor da conversa as características do micro-universo do fotógrafo: a marginalidade, o anúncio do terror e da violência, o abandono pungente, etc. Transicionando rapidamente sugeririam ainda um acervo mental que pode ser conectado à comunicação gestual exclusiva de Amaú. Como o menino não pode estabelecer uma comunicação *oral*, sua saída é uma comunicação *visual*. Não se tratariam exatamente de imagens mentais do garoto, mas do aproveitamento de sua forma de comunicabilidade, pois o fotógrafo também se manifesta pela visualidade. Assim, a último diálogo estabelecido entre a obra e o espectador.

Trabalho sujeito a uma primeira compreensão de que a iniciativa da conversa é inerente aos seres, independente das circunstâncias, temos de pensar em que medida essa conversa se resolve. Trata-se simultaneamente da vontade de comunicação e da constatação das dificuldades da mesma. É o diálogo da incomunicabilidade, como num teatro do absurdo, que revela de maneira dolorosa a impossibilidade de um entendimento absoluto entre os sujeitos por tudo aquilo que os separa. Essa incomunicabilidade (ou a dificuldade de entendimento) se intensifica no espaço cênico. São cinco projeções simultâneas, mas em diferentes momentos da sequência de imagens completadas pelo trecho de um áudio gravado na aldeia Kayapó quando Rio Branco fez as fotos. O áudio é tão curto que junto com sua constante repetição se torna indistinguível; as passagens fugazes das imagens e do som posicionam o espectador num redemoinho confuso. A faceta irônica da incomunicabilidade é justamente essa: a repetição infinita afasta ainda mais a compreensão do discurso ao invés de esclarecê-lo. É como repetir uma palavra tantas vezes que essa perde seu sentido.

Diálogos com Amaú não trata diretamente de uma questão indígena, mas essa pode ser transposta através do motivo fotografado às dificuldades de diálogo entre povos e à dupla marginalização a que está sujeito o menino.

A fotografia, de alguma forma, seleciona e isola coisas na escolha de seus motivos. A sua recombinação em sequência trabalha em cima das possibilidades poéticas e discursivas que criam esses recortes quando postos um em relação ao outro. Esse processo é feito por Miguel Rio Branco em várias outras instalações audiovisuais e a ideia surgiu primeiro em *Diálogos* que, segundo o fotógrafo, queria realizar um “trabalho em que a construção [fosse] tão importante quanto a força da imagem individual”¹⁵. Em outra dessas instalações *Sob as estrelas, as cinzas* (1992) a tela é dividida ao meio trazendo a projeção dupla de imagens que mudam gradualmente. São três grupos de fotos: as fotografias feitas na aldeia dos Kayapó nos anos 1980, imagens de nuvens e céu estrelado e fotos retiradas da seção policial do jornal O Povo na Rua. A maneira como transicionam, juntamente com a música e os sons ao fundo, parecem estimular uma narrativa: iniciam as imagens pacíficas do céu e sons dos cantos indígenas; progressivamente, os sons se misturam a uma música instrumental de tom mais sombrio conforme também começam a surgir as imagens de corpos do tabloide policial; as fotografias dos indígenas apresentam momentos de dança, convivência, mas também de uma postura agressiva, como a de um homem segurando um grande facão; a agressividade parece se render e os sons dos cantos se tornam mais altos enquanto novas imagens dos Kayapó nadando no rio preenchem a tela até que volta a ser noite com o céu estrelado.

Novamente as percepções dos comportamentos dos indígenas acabam sendo feitas a partir de nossos próprios entendimentos sobre elas que não necessariamente correspondem aos sentimentos do momento. Todavia, é na atribuição de novos significados semânticos a partir das recombinações que consiste a instalação de Rio Branco, de forma que as imagens devem passar a ser interpretadas em suas novas relações e contextos criados pelo fotógrafo. Por exemplo, nas fotos em que os indígenas aparecem juntos como que dançando ou quando nadam agitados no rio não podemos saber em que circunstâncias se inserem essas ações. Contudo, quando essas são combinadas na ordem narrativa,

¹⁵ PERSICHETTI, Simonetta. *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

evocam em nós momentos de práticas próprias e lazer, postas em risco como sugerem as outras imagens. Também as fotos da seção policial do jornal saltam da acepção sensacionalista e passam a integrar o ciclo da vivência ameaçada e da violência constante, estimulando analogias entre os marginalizados que figuram mortos nas páginas policiais e os tantos indígenas, também mortos e marginais, com a violência que sofrem sendo inexplorada ou encoberta pelos veículos midiáticos.

O ritmo intensificado pelo teor das fotos e pela música pode compor narrativa insinuada da violência como dado material e enfrentamento diário dos povos indígenas. Porém os Kayapó, por sua vez, se apresentam em suas ações e ritos, são postos em enquadramentos mais distantes e, quando próximos, encaram a câmera altivamente. Conforme Miguel Rio Branco fala sobre o ensaio, a passagem pela aldeia “rendeu um material extremamente forte e mágico, totalmente fora da noção do índio destruído e destituído. Eram índios guerreiros, ainda com intensa força de sua cultura original”¹⁶.

Os indígenas talvez estejam sujeitos a uma violência que os ultrapassa pelo caráter sistemático e que é fortalecida diariamente pelo descaso institucional. Contudo, não estariam eles à completa mercê dessa mesma violência sem qualquer capacidade de organização e reação.

5 Miguel Rio Branco, *Preparando para a caçada*, 1983

¹⁶ PERSICHETTI, S., 2008.

As fotos de Miguel Rio Branco, mas principalmente as de Claudia Andujar, foram feitas sob o contexto político dos projetos de ocupação do território como o Programa de Integração Nacional (PNI), intensificando os problemas enfrentados pelos indígenas já desde as ocupações dos anos 1930. O que chama atenção é que ambos se aproximaram desses grupos indígenas para cumprir matérias jornalísticas, mas no processo suas fotos se tornam uma coisa outra. Claudia Andujar reage aos rituais xamânicos, às relações do corpo com a floresta, e manipula os recursos fotográficos de maneira a pensar essas questões. Miguel Rio Branco demonstra o fascínio pelos detalhes, tem um olhar impressionado pela pintura corporal, pela cor da tinta, pelo movimento das danças ritualísticas. Enquanto os Yanomami parecem estar nessa atmosfera onírica, envoltos por uma força exterior, esses elementos mágicos não se fazem presente ao redor dos Kayapó na foto de Rio Branco, mas há essa força imanente de dentro dos indígenas, manifestada em seu olhar altivo, na forte presença de seus costumes. Ambos, então, lidam com essas “forças” a partir de um olhar definitivamente maravilhado e que está lidando com esse impacto que exerce a imagem.

Sem a aproximação direta com os indígenas, mas com o trabalho crítico dentro desse contexto, podemos apontar Anna Bella Geiger e suas experimentações da década de 1970. Em sua incursão pela fotografia, Geiger a utiliza como um recurso ou auxiliar na composição de obras mais conceituais. Em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977) as fotografias, idealizadas por ela e realizadas por Luiz Carlos Velho, mostram a artista protagonizando a encenação de imagens de índios contidas em cartões postais. As fotos depois também se tornavam cartões e eram exibidas ao lado de seus modelos de referência em mostruário plástico transparente, tal qual normalmente são encontrados os postais nas bancas de jornal.

6 Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977.

As encenações são propositalmente caricaturescas como, por exemplo, o quintal cheio de plantas e a paisagem urbana substituindo o cenário da floresta e da aldeia indígena. No verso dos cartões refeitos se encontra a seguinte frase: “... com o meu despreparo como homem primitivo”.

Os cartões postais que Geiger encena trazem imagens pacíficas do “Brasil nativo”: aculturados em alguns momentos como se denota pelas vestimentas, os índios aparecem realizando suas atividades na paz imperturbável de seu ambiente. Imagem completamente contrária àquelas que seriam registradas por Andujar nos anos 1980, por exemplo, esses postais e outros adesivos que circulavam em bancas de jornal da época construíam a figura do índio adequada ao imaginário quase romântico, de um povo manso, contribuinte à cultura nacional e à identidade brasileira e passível de integração gradual sem reação a ela. Impõe também a concepção estereotipada do índio que deve necessariamente acompanhar certos objetos, adereços e costumes para ser definido como tal. A leitura irônica que a artista faz revela em primeiro lugar esse tipo de recepção equivocada. As fotos já incutem interpretações sobre o cotidiano dos indígenas e, ao serem divulgadas por meio de cartões postais, equiparam esses povos às paisagens e “tesouros nacionais” que normalmente figuram nesses cartões, idealizando e folclorizando a imagem do índio. A interpretação por quem recebe essas imagens (os não-índios) só pode, então, também ser folclórica.

Na encenação desajeitada percebe-se a impossibilidade de ser tal qual o nativo e em boa parte porque esse nativo já não está sendo visto tal qual ele mesmo, ou falando por si próprio: é a reinvenção em cima de uma imagem também inventada. Geiger ironiza a imitação do outro como forma de compreendê-lo ou de

trazer à superfície heranças indígenas na construção da identidade brasileira. Essa ação se revela impossível, pois, tentar ser o outro só pode partir do que achamos que esse outro é, ou seja, a partir de nossa própria concepção inventada. Nessa distância irreconciliável só podemos fazer parte do “Brasil alienígena”, completamente afastado e desinformado com um entendimento sobre os povos indígenas completamente alheio a eles.

Em última instância, poderíamos até refletir sobre a valorização dessa figura idealizada e folclórica como ainda presente pela sua participação na formação da identidade nacional. O ridículo da imitação expõe o engano do discurso de suposta valorização: uma herança indígena vista na persistência de costumes absorvidos pela cultura ocidental é falsa como manutenção dos mesmos. A manutenção dos costumes indígenas não pode ser feita se não pelos próprios.

Cabe lembrar que esse tipo de falsa mimetização é (ou era) ferramenta pedagógica comum nos anos de ensino primário e fundamental, uma das referências paródicas possíveis nessa obra de Geiger¹⁷. Esse interesse pelos instrumentos paradidáticos aparecera em seus cadernos de artista, como *História do Brasil ilustrada em capítulos* (1975) e *A cor na arte* (1976), dentre os quais destacaremos o primeiro.

Nos anos 1970, juntamente com outros artistas, Anna Bella Geiger realiza experimentações com fotocopiadoras que no Brasil ficaram conhecidas pelo nome da marca fabricante Xerox¹⁸. Sua reprodutibilidade se inseriu dentro das questões já suscitadas na modernidade acerca do objeto de arte como único e aurático. Essas, contudo, não eram questões trabalhadas por Geiger, que via na fotocópia apenas um meio facilitador das reproduções que pretendia, além da vantagem de seu baixo custo¹⁹. Como uma artista interessada em investigar diversos meios de expressão material, se interessou também pelos livros de artista e suas potencialidades, mas, pelo viés conceitual, fez deles imitações de material escolar.

Como lembra Jaremtchuk (2007), a ditadura no Brasil encontra também em um projeto educacional a sua manutenção. As noções de avanço, construção e transformação eram divulgadas incessantemente nos projetos do regime, garantindo

¹⁷ CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. *Ars*. São Paulo, v 5, n. 10, p.81-89.

¹⁸ JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.90.

¹⁹ Ibid., loc.cit

como oportuna sua instauração que poria o Brasil no caminho de um futuro promissor. Uma vez incutindo ao golpe a imagem de ação necessária e salvadora contra uma suposta desordem política e ameaça comunista, caberia também ao governo militar ordenar outros âmbitos “perdidos”, para além da economia e da política. Durante a ditadura que se torna obrigatória a disciplina de Educação Moral e Cívica e se cria o projeto de alfabetização de adultos Mobral (Movimento brasileiro de alfabetização), oposto “à concepção pedagógica mais politizada, naquele momento representado pelo método Paulo Freire”²⁰.

Esse contexto educacional ajuda a compreender os cadernos de Anna Bella Geiger que trabalha em cima de lições retiradas de livros e apostilas²¹, de imagens do dia-a-dia (como fotos publicitárias e adesivos de bancas de jornal) e também de conhecidas obras da arte brasileira, como a *Primeira missa* (1861) de Victor Meirelles.

As lições propagadas pelo regime militar parecem “mal aprendidas” por Anna Bella em seus caderninhos. Em seus conteúdos, encontram-se exercícios escolares com letras toscas, frases imitando exercícios de caligrafia, imagens incompletas e desenhos inacabados. Simulando os primeiros passos da aprendizagem escolar, Anna Bella revela por suas lições malfeitas que a educação é um ato ideológico por excelência. A rejeição ao exercício a ser realizado evidencia-se pela debilidade da escrita e das imagens reproduzidas. Apropriando-se de textos e imagens associando-os às campanhas do governo, ressignificou conteúdos, desenhou e escreveu um outro país com aspecto precário, e por isso paródico²².

Em *História do Brasil ilustrada em capítulos* o exercício da colagem coloca os adesivos de indígenas por cima dos olhos de um rosto feminino de modelo e da foto do que parece ser uma cabeça mumificada. Desloca a figura do índio construída para o Brasil para os contextos de propaganda e morte (ou mumificação). O uso da figura do índio responde a uma vontade de reflexão sobre seu retrato estereotipado atendendo à criação do imaginário pretendido pela ditadura e fortificado pelo sistema educacional e veículos por onde pudesse circular (revistas, adesivos, livros, etc.).

²⁰ JAREMTCHUK, D., 2007, p.91-92

²¹ A artista tinha quatro filhos em idade escolar na época

²² JAREMTCHUK, op. cit., p.93

Imagens de índios tornaram-se sinônimos de “espécies” raras, modelos de brasilidade telúrica colecionáveis, transformadas em decalques infantis. Mas em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, Anna Bella revela-os como figuras perecíveis, rompidas, descontextualizadas e decalcadas em espaços impróprios. Esse deslocamento das figuras operado por AB recorta-se contra um pano de fundo: apesar da censura e do controle dos meios de comunicação, as notícias sobre os índios estiveram na mídia da época²³.

Enquanto difundia essa figura do índio, a ditadura praticava uma política indigenista francamente autoritária e destrutiva. Mesmo diante da censura midiática, esse cenário de agressões aos povos indígenas se fazia notar e, dentro desse contexto, produzir imagens contrárias à figura do índio veiculada pelo regime já se constituía como ação significativa por si só.

Em uma de suas obras controversas, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), Cildo Meireles parte do incômodo com a manipulação simbólica da figura de Tiradentes feita pela ditadura. Nela, o artista atou dez galinhas vivas a um poste e lhes ateou fogo. Segundo ele, o trabalho tem como referência uma imagística de guerra presente na época e “evoca memórias de auto-imolação, ou de vítimas de explosões ou de bombardeios de napalm”²⁴. As potenciais discussões sobre limites éticos são bem vindas, mas, naquele momento, o mal estar geral que a ação causava partia também da posição do espectador sendo escancarada: a completa inação diante da violência e a comoção dissimulada e seletiva, atitudes repetidas fora daquele espaço expositivo.

O artista explica em *Tiradentes* o interesse na “metáfora e no deslocamento do tema”²⁵. Toda sua obra incorpora também outras noções e não pretendemos aqui nenhum reducionismo, mas a ideia de “deslocamento” de um objeto é particularmente interessante principalmente por não findar em si própria, mas por esse objeto ainda sofrer uma ação geradora de novos significados por parte do artista. O que chamamos até então de uma temática indígena também se faz presente em algumas de suas obras, mas se dá por outros meios que nem sempre são a aproximação ou o uso direto da imagem do índio, levando a outros desdobramentos.

²³ JAREMTCHUK, D., 2007, p.99

²⁴ Entrevista realizada por Geral Mosquera In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.15

²⁵ Ibid., p.15

Ressaltamos, de saída, que Cildo nega uma vinculação direta com a questão indígena no sentido militante. Em verdade, até aqui não se pode apontar a existência de adesões a causas políticas manifestadas nos trabalhos mencionados. Mesmo no caso de Claudia Andujar, seu trabalho fotográfico revela primeiro um projeto sincero de aproximação do outro e de adaptação estilística em prol de um registro poético de suas percepções e interações com os Yanomami. Por isso também nos interessa a temática indígena, reforçamos, como *assunto* ou um campo de interesse e como esse pode ser expandido e trabalhado dentro da arte contemporânea.

No tocante a obra de Cildo, enfatizar a ausência de adesão à “causa” é primordial, em primeiro lugar, por conta dos epítetos corriqueiras que seu trabalho já recebeu como “arte política” ou “arma contra a ditadura”²⁶, reduções que atrapalham um entendimento mais amplo da sua obra dentro dos diferentes campos pelos quais ela transita; em segundo lugar, para não se cair na esparrela de entender que Cildo repete nas artes o trabalho de seus familiares envolvidos com a questão indígena. Em sua obra são importantes as reflexões criativas em cima de experiências e vivências, mas não se fazem transposições das mesmas²⁷.

Em relação à sua família, seu pai, Cildo Furtado de Soares Meireles, participou ainda bastante jovem da expedição do Marechal Rondon e trabalhou para o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), órgão que viria a ser bastante criticado posteriormente. Ele realizou o dossiê do que geraria talvez a primeira condenação no Brasil por assassinato de indígenas – investigação que também acabou lhe custando a carreira²⁸. Seu tio, Francisco Meireles e seu primo, Apoena Meireles, foram também dois conhecidos sertanistas.

Esse contexto familiar “exerceu forte influência sobre a ética pessoal de Cildo”²⁹ e suas reflexões criativas. Seu pai lhe deixou o mencionado dossiê sobre o massacre dos índios Krahô. Conforme narra o artista sobre seu conteúdo:

²⁶ SCOVINO, Felipe. Redes, tramas e afins. SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.13

²⁷ Cf. Ibid, p.10

²⁸ Conforme aponta relatório da Comissão Nacional da Verdade, Cildo Meireles, o pai do artista, foi demitido do SPI após suas denúncias que ligavam nomes de políticos às invasões e massacres dos povos indígenas.

²⁹ HERKENHOFF, P. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.43

[nele] consta o primeiro telegrama, reportando o massacre, escrito por um pastor maranhense para o Serviço de Proteção aos Índios. Por conta disso, meu pai foi mandado para investigar e acabou descobrindo que não era um massacre, mas dois. Ele se envolveu nessa causa e de certa maneira, isso custou sua carreira, porque teve muitos problemas.

Ainda nesse dossiê, consta que um fazendeiro, nos anos 1930, ordenou o primeiro massacre contra esse grupo de índios, os krahô. O massacre foi realizado através de um avião monomotor que sobrevoou a região e jogou roupas infectadas com vírus da gripe e bacilos koch. Quinze dias depois, os 4 mil índios se transformaram em 400, dos quais 200 ficaram enlouquecidos porque haviam perdido tudo: família, vínculo e vida identitária³⁰.

A releitura do dossiê é uma das motivações da imagem do indígena em *Zero Cruzeiro* (1974-78) e da realização de *Sal sem Carne* (1975).

Trabalhando com réplicas de dinheiro recorrente na época, em *Zero Cruzeiro* Cildo Meireles cria cédulas de *off-set* com todos os elementos gráficos semelhantes ao dinheiro corrente da época, mas tendo “zero” no valor escrito. A interferência destitui seu valor monetário duplamente: primeiro por ser uma réplica e, segundo, por ser uma nota de impossível circulação comercial visto que marca seu valor como zero, literalmente não valendo nada. A cédula traz na frente e no verso fotos de um paciente psiquiátrico e de um indígena, respectivamente. As duas figuras caracterizam grupos completamente alheios ao mercado e a ordem capitalista de trabalho, não podendo intermediar sua relação com o mundo através da compra e da venda. Em suas condições, a relação com um sistema de meios de produção ainda pode ser marcada por desigualdades de troca, nas quais a venda de sua força de trabalho tem valor atribuído igual a “zero” – conforme continua o artista em sua narrativa do dossiê, os indígenas teriam sido cercados por fazendeiros e trocado a vida pelo trabalho escravo. A nota atenta ainda para o tratamento negligente destinado a tais grupos, o que caracterizará sua exclusão sócio-cultural e, por consequência, o desvalor de suas vidas de sujeitos tidos como “não integrados”.

Uma das ideias para *Sal sem carne* era entrevistar os indígenas remanescentes do massacre investigado por seu pai, mas aparentemente o artista não conseguiu acesso a área indígena reservada. Começando uma entrevista com indivíduos da comunidade rural próxima, fazia duas perguntas: “você é um índio?” e “você sabe o que é um índio?”. Os entrevistados diziam que índios comiam carne

³⁰ Depoimentos do artista In: SCOVINO, F., 2009, p.253

sem sal³¹. Trabalhando em cima desse diferenciador, Cildo encomenda esse disco de vinil trazendo gravações que realizou pensando em demonstrar as tensões entre uma cultura nativa e outra visitante (colonial). Essas gravações foram postas em oito canais, sendo quatro canais dedicados às referências da cultura europeia (como a

7 Cildo Meireles, *Sal sem Carne*, 1975

contagem de um rádio relógio que dura cinquenta minutos e a festa

católica do Divino Padre Eterno de Trindade, Goiás) e quatro, às indígenas (entrevistas com um sertanista, com índios Kayapó e com Zé Nem, um xerente sobrevivente de um massacre). Para efeito de comparação, os discos de vinil normalmente distribuem o som em dois canais apenas (sendo, portanto, emitido em duas saídas e escutado em duas caixas acústicas), o que faz de *Sal sem carne* com seus oito canais um projeto sonoro ambicioso para a época.

A elaboração em oito canais, assegurando a metade aos índios e a outra metade aos não-índios, cria uma matemática simples que vemos incompatível com as tramas complexas das relações interculturais a respeito das quais os áudios buscam suscitar uma reflexão. Na prática, a igualdade entre essas variáveis está longe de existir, como bem mostra a reprodução dos oito canais ao mesmo tempo com os sons competindo entre si. Mas Cildo sugere uma confluência na possibilidade de mixagem em um dos canais regulando o “disco dos brancos” com o “disco dos índios”. Assim, se cada um representa uma cultura, a mixagem sugere o hibridismo cultural inevitável. Também às gravações dos não-índios não escapam a noções de marginalidade se comparadas ao moderno, como os cantos populares da música caipira. O espaço todo, então, é subproduto antigo de relações coloniais, onde os extratos mais à margem se misturam e se chocam. Nessa cultura híbrida irreconciliável que surge um terceiro espaço: o gueto. De acordo com o artista “a

³¹ FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos. In: 27ª. *Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

tendência é que a ideologia de gueto se espalhe e ocupe a parte discriminatória – e descritiva – da equação”³².

Aqui a presença da religião é identificada como cultura visitante. Já em *Missão Missões (Como construir catedrais)* (1987) trata não da religião em si, mas do projeto jesuítico de catequização, o revisitando como fundação histórica de alguns desses hibridismos culturais, mas também como processo de aculturação – aspecto duplo da ação emancipatória. A instalação se impõe pelo excesso: no chão, cerca de 600 mil moedas de um centavo são ligadas por uma coluna de 800 hóstias empilhadas ao teto, composto por 2 mil ossos de boi. Os elementos simbólicos de um poder material são ligados pelo espiritual, como que necessário ao estabelecimento dos dois. A evangelização é posta como ferramenta apropriada pelo processo colonizador em busca dos resultados materializados e quantificados na obra como alto acúmulo financeiro e alta produção pecuária. Há ainda forte referência às construções barrocas, se tornaram patrimônios marcantes de Sete Povos de Missões. *Olvido* (1987-89) é uma espécie de variação de *Missão Missões*, trazendo uma tenda feita com dinheiro de países onde os povos indígenas desapareceram no processo de colonização. Tanto as populações quanto o processo de seu extermínio são esquecidos, ou melhor, olvidados. A tenda repousa sobre um monte de ossos cercados por uma mureta feita de velas. De dentro da tenda se pode ouvir o barulho de uma serra elétrica.

No bojo dessas discussões que genericamente poderíamos enquadrar nas questões indígenas, territoriais e ambientais, cabe mencionar *Armadilhas Indígenas* (1990), ainda que tecnicamente esteja fora do período que tratamos. Produzida para exposição homônima idealizada por Bené Fonteles e realizada no MASP, Cildo recebeu um estrepe de madeira, assim como todos os outros artistas convidados, para configuração da obra. Os estrepes, que haviam sido confiscados no Vale do Guaporé (RO) e doados a Fonteles, eram fincados nas estradas de terra para furar os pneus de caminhões que cruzavam terras indígenas para extrair madeira. Sob a proposta, Cildo realiza uma espécie de diagrama demonstrando em equação uma segunda armadilha criada por ele a partir da indígena, mas para estradas pavimentadas. Abaixo escreve: “o modelo 2 é uma versão em ferro do modelo 1,

³² Depoimentos do artista In: SCOVINO, F., 2009, p.259

para estradas pavimentadas. Esse projeto é uma tiragem individualizada e aberta. O produto da venda dessa tiragem pertence aos autores do modelo 1”.

Um ideia de armadilha indígena é particularmente interessante para a obra de Cildo não só como ato de resistência, mas pelo deslocamento do objeto driblando um sistema e trabalhando em cima das suas falhas. A subentendida proposta de uma ação que permita perfurar esses sistemas e o objeto entre ficção e realidade eram algumas das questões levantadas em suas *Inserções*, por exemplo.

8 Cildo Meireles, *Armadilhas indígenas*, 1990. Imagem de exposição.

Para Cildo a questão indígena interessa à sua poética de gueto, da qual o índio é o elemento básico de cosmogonia³³. O espaço é não só o elemento físico, mas também diferentes categorias, mecanismos e ramos de conhecimento por onde a vida transita: é o espaço físico, político e social, mas não somente. O gueto é, então, um espaço (físico, político e social) emblemático que, na sua condição, apresenta matéria complexa privilegiada ao debate sobre *todos os outros espaços*. *Cruzeiro do sul* (1969-70) é uma das obras que lida diretamente com o cruzamento desses espaços, inclusive do expositivo, com a problemática se manifestando também no físico literal onde a obra repousa.

³³ Em entrevista concedida a Frederico Moraes em 1977. In: SCOVINO, F., 2009, p. 50

9 Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-70.

Sabendo de uma lenda indígena que supostamente narrava a obtenção do fogo pela fricção do pinho contra o carvalho, Cildo concebe esse minúsculo cubo (9x9x9mm) feito das duas madeiras ajuntadas. Idealmente, o cubo deve ser instalado ocupando o espaço inteiro do museu completamente vazio. O pequeno cubo em relação ao seu lugar expositivo contém a ideia de uma imensidão da energia contida num corpo mínimo³⁴. Pela evocação da cosmogonia do fogo como uma espécie de acontecimento mágico, uma força anímica estaria ali condensada, prestes a expandir-se em energia térmica. A potencialidade virtual de sua explosão é a dominação espacial, por meio de uma força imanente quase fantástica, e que será o avesso da invasão e condensação de territórios. No texto escrito por Cildo, surge uma espécie de narrativa dessa potencialidade em prosa poética. Primeiro fala de divisões territoriais e contenções do espaço:

“[...] ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje.

Em seguida, da potencial expansão:

³⁴ HERKENHOFF, P., 1999, p.39

Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais.

Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para o hippies e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus *earth works*, *think works*, *nihil works*, *water-works*, *conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas a todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama de gato³⁵.

Não escaparão à expansão da energia “natural” e “primitiva” do cubo os espaços artificiais - desde aqueles artificializados e higienizados pela presença do homem até as construções, monumentos e também o museu com seus trabalhos de arte: todos serão engolidos.

Se pensada na história como narrativa de um aprimoramento civilizatório através da conquista de territórios, avanço tecnológico e domínio do natural pela razão, *Cruzeiro do sul* é uma narrativa anti histórica³⁶ (ao menos do historicismo servil) na qual tudo que é entendido como progresso se esfacelará sob a ação do seu máximo oposto: a selva.

O trabalho de Cildo é exemplo dos mais consistentes das inúmeras possibilidades de se abordar essas questões que dizem respeito aos povos indígenas, mas que também atravessam várias outras questões da nossa sociedade – ou espaços, para ser mais condizente com suas propostas artísticas. Mesmo nos trabalhos dos outros artistas mencionados, a questão indígena nunca se encerra nela mesma, há interesses latentes pelas imagens, as possibilidades narrativas em torno dessa figura, suas intersecções com a nossa sociedade e também nossa própria visão sobre esses povos como um problema.

A principal diferença na arte contemporânea é, aliás, que o indígena enquanto tema não mais se faz como um personagem, tal qual a figura da tradição

³⁵ O texto integral encontra-se disponível na seção de Anexos.

³⁶ Cf. HERKENHOFF, P., 1999, p.42

romântica, por exemplo. A questão indígena entendida como os problemas materiais e enfrentamentos diários desses povos pode se fazer presente nesses trabalhos de alguma maneira. Contudo, como assunto, o índio aparece atrelado a uma série de outros debates. Atende com valor simbólico a um projeto conceitual e oferece à reflexão criativa desses artistas que não necessariamente se restringirá à questão indígena. O passo seguinte é questionar onde estão circunscritas essas escolhas do artista e refletir sobre sua postura, o que se ocupará o capítulo seguinte.

10 (à direita, acima)
Claudia Andujar
 Wakata-ú
 1974

11 (ao lado)
 fotografias da série *Marcados*
 Ericó, 1981-83

12 Claudia Andujar, da série *Marcados*, Aracá, 1983

13 Vista da instalação. Miguel Rio Branco, *Diálogos com Amaú*, 1983

14 Miguel Rio Branco,
Índias Kayapó,
 1983

15 Anna Bella Geiger, imagens de *História do Brasil ilustrada em capítulos*. Essas colagens individuais foram chamadas *História do Brasil - Little boys and girls*, 1976.

16 Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1970. (detalhe) Acima, um das fotos dos cartões postais. Abaixo, a encenação da artista. A série é composta por 18 imagens (9 cartões postais e 9 imitações correspondentes)

17 (ao lado) **Cildo Meireles.**
Zero Cruzeiro
1974-78.

18 (abaixo)
versão *Zero Real*.
2013

19 (ao lado, acima)
*Missão Missões (como construir
 catedrais)*
 1987

20 (ao lado)
Olvido
 1987

CAPÍTULO 3

O artista e sua contemporaneidade: discussão pertinente a uma temática

Pouco se tem falado dentro da história e da crítica de arte sobre o uso específico da imagem do índio ou sobre a intersecção dessas categorias (arte e povos indígenas). Esse silêncio, podemos supor, se deve em parte à grande quantidade de problemas iminentes desse cruzamento e ao envolvimento de várias instâncias dentro do sistema da arte (museus, galerias, artistas, disciplinas dedicadas a pensar a arte, etc.), conforme tentamos delinear no segundo capítulo. Além desse emaranhado, tudo relacionado aos povos indígenas não se apresenta de maneira constante e sólida o bastante dentro desse mesmo sistema. As representações desses povos são tão variadas quanto esporádicas e também é volátil e controversa a circulação de suas próprias expressões materiais nos museus ocidentais. Grosso modo, é mutável à medida que também o é a visão sobre o outro.

Conforme aponta a produção da segunda metade do século XX (no contexto brasileiro que nos interessa), a temática indígena não é apenas a reprodução de uma figura do índio, mas o levantamento de questões que atravessam o âmbito social, político e intelectual e que podem dizer respeito a eles ou a nós (em relação a eles). Ao levantar essas questões, o artista se refere a processos de outros campos e a disciplinas que se ocupam em estudá-los. Anna Bella Geiger, por exemplo, forma em seus cadernos de artista uma reflexão sobre equipamentos pedagógicos especialmente do contexto da ditadura. Impossível também não pensar em *Missão*/*Missões (como construir catedrais)* de Cildo Meireles sem levantar a catequização jesuítica, o conflito com bandeirantes e como esses são narrados pela história conhecida. Os artistas, assim, lançam mão de discussões pertinentes a outras disciplinas, transitam entre diferentes áreas de conhecimento a seu bel prazer. Essa atitude itinerante pode ser pensada dentro da própria conjuntura da arte contemporânea, que parece dispor de certas condições para que ela ocorra.

Entre o final do século XIX e início do século XX, a superação de ditames acadêmicos pondo os próprios recursos de representação no centro da produção

artística culmina no que Danto (2006) define como a “Era dos Manifestos”¹. As vanguardas expandem um campo horizontal de possibilidades plásticas – horizontal já que também rompe com a restrição antes vertical, pois hierárquica, das formas de representação. O impacto das transformações estéticas era garantido não mais pela exclusividade (como no caso do *ancien régime* e a busca por uma obra de arte), mas na produção intensa de imagens que servissem como exemplos do potencial infinito daquela pesquisa formal que o artista desenvolvia². As intensidade e variedade dessa produção são, ao mesmo tempo, adesão radical a certas formas de representação e um posicionamento restritivo diante do fazer artístico, como bem demonstram os manifestos³. Esse posicionamento é estratégia eficaz e necessária à abolição das normas restritivas dos salões e museus. Contudo, ao abraçar essas novas formas expressivas, o circuito de arte assume contornos outros e perde seu papel normativo. Daí a passagem ao contemporâneo como o abandono dos liames modernos e seus manifestos, mas com a característica de não se contrapor diretamente a ele e também desse abandono acontecer de tal modo que ninguém precisamente o enunciou ou percebeu que estava acontecendo. A narrativa da arte como a história de movimentos com algum grau de objeção ao anterior, até a grande objeção a todos os anteriores (Era dos Manifestos), para Danto, chegou ao seu fim, dando lugar a um complexo de práticas que não se registra como desaguadouro das precedentes. Como afirma, “a arte contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte”⁴.

Esse complexo definido “arte contemporânea” não se localiza temporalmente como ocorrência do momento presente, mas pela sua ausência de uniformidade estilística e posicionamento fora dessa narrativa. Uma de suas características é a ausência de uma disposição combativa aos modelos acadêmicos, posto que já estão superados.

A arte contemporânea [...] nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja

¹ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo; Odysseus; Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.33

² Cf. GROYS, Boris. The logic of equal aesthetics rights. In: *Art Power*. p.

³ “O manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-o como o único tipo de arte digno de consideração.” (DANTO, A., 2006, p.32)

⁴ DANTO, A., 2006, p.12

completamente diferente, como em geral é da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar⁵.

À arte contemporânea assegura-se uma liberdade de uso não apenas de formas passadas, mas também da inserção de outros meios e mídias. Danto enxerga na máxima de Max Ernst sobre a colagem - “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas” - um paradigma da situação contemporânea, com a ressalva de que não há um plano estranho às realidades artísticas e elas, por sua vez, também não são mais tão distantes uma da outra⁶. A arte contemporânea, então, não seria (somente) o lugar dos encontros fortuitos, mas das possibilidades infinitas de encontros. Assim, há um repertório gigantesco de materiais e suportes disponíveis ao artista e esses não mais se tornam estranhos ao âmbito da arte, pelo contrário, se fazem necessários.

Sobre o uso de novos meios no contexto brasileiro, Daisy Peccinini (1985) elucida:

No Brasil, o estudo das manifestações da arte relacionadas aos novos e multimeios possibilitou a visão de vários elementos atuantes na situação. Um deles foi a expansão do conceitualismo internacional, com ampla utilização de recursos anartísticos – entretanto não foi o único determinante do abandono dos meios tradicionais. Situações ligadas à conjuntura brasileira da arte e da política do fim da década de '60 ativaram a emergência e prática de novos meios no campo do fazer artístico. A arte objetual, por exemplo, já nos anos '60, estabeleceu a ruptura das categorias e linguagens tradicionais, trazendo em si as reduções da arte de ação. Acresce-se o componente político repressor do final dessa década que repercutiu no meio artístico, provocou a recusa de muitos artistas de pactuar do sistema de valores então estabelecidos na cultura e, conseqüentemente, com repercussões no circuito de salões e galerias. Uma nova sensibilidade ia se definindo, marcada por esses fatos – uma arte que operava com novos meios, precários, ou da *mass media*, ou tecnológicos – em coerência com a oposição e marginalidade assumida por vários artistas⁷.

Logo, no Brasil, esse trânsito por outros materiais e suportes está também ancorado em uma tomada de posicionamento frente ao sistema de poder vigente.

⁵ DANTO, A., 2006, p.7

⁶ Ibid., loc. cit.

⁷ PECCININI, Daisy. In: PECCININI, Daisy (org.). *Arte - novos meios/multimeios: Brasil anos 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. p.14

Embora a preocupação com a situação política não seja a constante desse período⁸, é cabível o tratamento de temas pertinentes a essa conjuntura. Pensando em nosso objeto de estudo, como vimos, a questão indígena é uma importante pauta em ascensão no contexto da ditadura.

Em torno da emergência de usos de outros meios bem como de sua liberdade assegurada, poderíamos especular – ou até afirmar – que as incursões do artista não se restringem a esses meios, mas chegam também a diferentes áreas de conhecimento. Resumindo grosseiramente esse argumento, tanto quanto um artista pode fazer uso de absolutamente qualquer mídia como seu suporte (um disco de vinil, cartões postais) também pode partir de assuntos tradicionalmente tratados pela história, pela antropologia, ou qualquer outra área de conhecimento. O uso instrumental de disciplinas acadêmicas pode servir como aporte teórico, mas, em geral, contribui como informação ou motivação a uma reflexão posterior. A possibilidade desse trânsito interdisciplinar é condição favorável ao tratamento de uma temática indígena em novos termos. Tomemos por exemplo *Brasil nativo/Brasil alienígena* que, na transposição dos postais para outro cenário, levanta uma discussão acerca do uso da imagem em contexto ideológico, escancarada através da paródia que realiza Anna Bella Geiger. A ironização desses mecanismos suscita o debate acerca do uso da imagem, função da qual normalmente se ocupam a semiótica e as teorias do texto. Não queremos com isso dizer que seu trabalho implica em uma contribuição no sentido acadêmico ao estudo semiótico, mas que a preocupação em problematizar símbolos de uma estrutura vigente certamente encontra afinidades com a disciplina. Assim, o artista toma para si reflexões pertinentes a outros campos de estudo ou transita entre eles, mas sem fixar-se. Se tal ação é permitida pela própria conjuntura da arte contemporânea, é premente antes de quaisquer conclusões sobre o uso específico da temática indígena entender essa condição do artista, esse lugar onde ele se encontra que lhe permite observar e perambular por diferentes campos, bem como as implicações disso. A isso nos dedicaremos ainda que sob o risco de uma longa digressão.

Para avançar nessas considerações podemos primeiro recorrer ao seminário *O que é o contemporâneo?* de Giorgio Agamben (2009), e seus argumentos que sustentam a própria envergadura dessa condição para além da concepção temporal

⁸ PECCININI, D., 2010, p.14

e não aplicável somente ao artista, nos apressamos em dizer. Encontra direção à resposta de seu questionamento numa anotação de Roland Barthes como resumo das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche: “O contemporâneo é o intempestivo”. Para Agamben, Nietzsche “situa sua exigência de 'atualidade', a sua 'contemporaneidade' em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação”⁹. O intempestivo, impróprio e inoportuno, é verdadeiramente contemporâneo pela dissonância entre si mesmo e as exigências de seu tempo. Contudo, também não cultiva sentimentos nostálgicos em relação ao passado ou identificação com um tempo não vivido: é uma relação singular na qual, concomitantemente, se adere ao seu próprio tempo, mas tomando certa distância. Essa discronia implica um deslocamento, um “posicionar-se fora”.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo¹⁰.

A partir desse lugar externo do não pertencimento que o sujeito contemporâneo consegue manter os olhos fixos em sua época – característica que não apenas detém como competência, mas é obrigado a exercê-la, como Agamben enxerga nos versos de Osip Mandel'stam:

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue - dois séculos -
Que jorra da garganta das coisas?¹¹

A concepção de Mandel'stam parece ser do próprio tempo/época como inimigo (era fera). O dorso quebrado dessa criatura feroz deverá ser suturado com o sangue de alguém, cuja identidade é indagada e Agamben interpreta como o poeta em sua contemporaneidade (essa categoria, não o próprio Osip). Aqui não cabe

⁹ AGANBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGANBEM, Giorgio. “O que é contemporâneo?” e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p.58

¹⁰ Ibid., p.58-59

¹¹ Aqui optamos por transcrever a tradução de Haroldo de Campos diretamente do russo. O poema completo pode ser conferido na seção de anexos.

uma análise completa do poema, pois não podemos ler no original em russo e por nos interessar a interpretação de Agamben.

Outro trecho parece evidenciar essa natureza antagônica e destrutiva do tempo:

Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar esta cadeia
Oculta de vértebras. Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recia.
[...]

A vida dos indivíduos suporta o dorso do tempo até esse ter suas vértebras cindidas, deixando assim todos à mercê de sua cisão, que pode tanto representar a passagem dos séculos (no caso do XIX para o XX) ou do tempo da vida do indivíduo e o tempo histórico coletivo, como supõe Agamben. O sujeito contemporâneo seria o único capaz de soldar esse corte com sua própria vida (seu sangue), mas pode também ser, ao mesmo tempo, o agente causador dessa fratura (no soar da flauta). Uma nova era então inicia (“A idade da terra em sua infância”) e a antiga era-fera, na atitude impossível para quem tem o dorso rompido, olha para trás e emite seu “riso absurdo”, contemplando seus próprios passos:

Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos

Concluindo, o poeta ou o sujeito verdadeiramente contemporâneo, no empréstimo dessa bela metáfora de Mandel'stam, pode lidar com as rupturas do tempo e coadjuvar sua transposição. O tempo (o século ou a era) é sempre feroz e sua impetuosidade não se esvai, mas permanece no seu riso demente, como de quem está prestes a uma nova investida. Também o poeta/sujeito contemporâneo rompe o dorso do tempo para recriar a vida, quando se faz necessário.

A partir do contemporâneo como o sujeito que mantém o olhar fixo no seu tempo (o observando de seu lugar de “exclusão”), Agamben irá ainda inserir outra proposta de definição: “o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”¹². Diz: “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”¹³. Para o entendimento desse olhar na escuridão, empresta o conceito de *off-cells*, células da retina que entram em atividade na ausência de luz. Isto é, a escuridão é perceptível sensivelmente e o olho reage à ela ao invés de deixar de atuar. Essa constitui a metáfora da percepção do escuro: não implica em inércia ou passividade, mas em um outro tipo de mecanismo que é acionado para lidar com ela. Quando dizemos a contemporaneidade ser obscura, não é pela sua massa ininteligível como nos parece tudo que é ação corrente ainda sem o necessário distanciamento histórico para sua elaboração. Para a percepção não contemporânea, a cegueira que o tempo presente provoca – ou a era, aproveitando o termo de Mandel'stam – é a cegueira clara da profusão de luzes. O sujeito contemporâneo “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”¹⁴.

No meio dessa escuridão, o contemporâneo pode ainda enxergar um lampejo, não das luzes cegantes do presente, mas das luzes fugidias e distantes, assim como distante é a luz que emite uma estrela quando se olha para a escuridão do céu. “E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”¹⁵.

Há muitos pontos na concepção do contemporâneo oferecida por Agamben que são equiparáveis aos desenvolvidos por Walter Benjamin em seu famoso *Sobre o conceito de história*. Nele, bem sabemos, em dado momento Benjamin avalia a história enquanto disciplina se opondo a concepção historicista/positivista de Leopold Von Ranke e seu entendimento do papel do historiador de representar o passado tal

¹² AGAMBEN, G., 2009, p.62

¹³ Ibid., p.63

¹⁴ Ibid., loc.cit.

¹⁵ AGAMBEN, G., 2009, p.65

como ele propriamente o foi¹⁶. O historiador com a pretensão de neutralidade acaba se conformando à visão dos vencedores, narrando a história em sucessão de vitórias e criando a ideia confortável de progresso ininterrupto. Quando a imagem autêntica do passado surge e ameaça a visão preguiçosa da história evolutiva (momento de perigo), o historiador revolucionário “deve dar prova de presença de espírito (*Geisttesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiadamente tarde”¹⁷. A imagem do passado “passa célere e furtiva”, como um relâmpago, um lampejo.

Ainda contra o historicismo que narrará o fluxo de vitórias dos dominantes, Benjamin propõe, em uma das mais conhecidas frases do ensaio, “escovar a história a contrapelo”. Em primeiro lugar, seria imperativa a recusa em se juntar ao cortejo triunfante dos dominantes, tanto pelo viés histórico quanto político – no sentido de se opor tanto à narrativa oficial quanto ao próprio movimento de sucessivas vitórias tido como ordem natural das coisas. Em segundo lugar, significaria ainda considerar a história “do ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, dos párias”¹⁸. Quando afirma que “todo monumento é um documento da barbárie”, a reavaliação da história cultural implicaria em reconhecer nos monumentos a presença do discurso do historicismo servil, mas também em identificar as obras hostis ao discurso da sucessão de vitórias¹⁹.

Assim, é possível enxergar um paralelo entre o historiador revolucionário e o sujeito contemporâneo, dos quais se parece exigir atitudes semelhantes. Se Agamben dialoga com as teses de Benjamin, então, o sujeito contemporâneo por ele proposto, porventura, acrescentaria um perfil de uma disposição necessária ao historiador benjaminiano. São-nos especialmente interessantes essas propostas, pois, até aqui, parecem ajudar a compreender a postura do artista. Esse, tal qual o sujeito que sutura o dorso da era-fera, é capaz de trabalhar em cima das fendas de seu tempo e mobilizar sua cisão quando fundamental à renovação. Também ele, de seu observatório, enxerga as trevas do presente, trazendo da escuridão à superfície aquilo que freme e é largado em seus recônditos. Desse ponto de vista, a postura contemporânea é claramente não temporal (talvez atemporal?): haveria assim

¹⁶ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* - uma releitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p.65

¹⁷ Ibid., p.65-66

¹⁸ Ibid., p.79

¹⁹ Ibid., loc. cit.

artistas das últimas décadas que não são contemporâneos e artistas dos últimos séculos que o são. Interessa-nos principalmente a *posição* do contemporâneo e, tendo no horizonte a tese de Danto, o momento propício da arte contemporânea por ela mesma “posicionar-se fora” – com a diferença talvez de que seu dorso temporal rompido, jamais eclipsado, também nunca foi suturado. A arte contemporânea seria esse lugar privilegiado, quase facilitador, de onde se pode manter os olhos fixos no presente e nele enxergar também sua escuridão – sem se esquecer do riso absurdo da fera do passado.

Ainda pensando metaforicamente o poema de Mandel'stam, tanto a perversidade do tempo (da era fera) quando o rompimento do seu dorso são inevitáveis. Em outras palavras, o tempo simplesmente acontecerá. São nas circunstâncias geradas que podemos pressupor a urgência da intempestividade como forma de reação, daí o papel do sujeito contemporâneo - papel que o artista pode escolher assumir ou não. Enquanto contemporâneo, com os olhos fixos no seu tempo presente, o artista também seria capaz de distinguir as diferentes imagens que lampejam fugazes. Apresentam-se em tantas variantes que justificaria a pouca adesão a um tema ou causa específica por parte do artista. Talvez por isso também este transite por outras áreas de conhecimento que possibilitem dar conta dessas imagens.

Trazendo novamente a figura de Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov e a figura do narrador, o filósofo alemão nos lembra da origem da narrativa como comunicação oral e vê sua falência precisamente pelas experiências estarem se tornando cada vez mais incomunicáveis. Benjamin observa, por exemplo, como a vivência de devastação, violência e morte causada pela guerra fazia com que os soldados retornassem mudos. Se pensarmos ainda hoje, grosso modo, a promessa jamais alcançada pelo progresso da solução de nossos problemas e diferenças materiais, acompanhada de tão rápidas e desenfreadas mudanças, não nos permite tempo suficiente para elaboração das experiências. Pobres em experiências comunicáveis, perderíamos a capacidade de narrar²⁰.

O papel do narrador é preservar o que é caro e necessário à experiência humana e, nesse sentido, também é responsável pelo seu declínio a imprensa se

²⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

pondo como único meio possível de divulgação de informação. Contudo, não pode substituir a narrativa, pois essa recorre ao maravilhoso e é o entendimento criativo da experiência humana. Seus interesses também são práticos: abarcam algum ensinamento moral, uma sugestão de conduta, um conhecimento comum; é uma sabedoria transmissível e o narrador é, acima de tudo, alguém que dá conselhos.

Podemos pensar ainda que esses conselhos não precisam partir de grandes acontecimentos. Não há distinção entre sua importância enquanto experiência humana as grandes das pequenas vivências, pois o dom do narrador é saber moldar essa matéria prima de maneira tal que ela sirva a sua utilidade enquanto narrativa (preservadora da experiência, útil como conselho).

Também Benjamin aponta algo similar na terceira tese de *Sobre o conceito de história* ao dizer que “o cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”²¹. Benjamin tem nesse cronista, por exemplo, as figuras de Leskov (do ensaio *O Narrador*), Franz Kafka e Anna Seghers²². Assim, à história e à narrativa podem se integrar os acontecimentos também tidos sua importância diminuta, bem como o que é posto de lado pela história oficial, ou o que criativamente a indústria da informação não dá conta.

Katia Canton (2009) compara essa figura à do artista:

O próprio narrador, que pode ser vivido sob a figura do artista e criador, deveria, pois, transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda. Essa tarefa, aparentemente paradoxal, consiste na transmissão do inenarrável, uma fidelidade aos mortos, sobretudo quando desconhecemos seus nomes e seu sentido²³.

Essa postura pode ser esclarecedora à compreensão de alguns aspectos da temática indígena. O trabalho de Claudia Andujar é um exemplo evidente de uma narrativa que escapou à distribuição de informações em seu tempo, mas que se fixou de forma permanente em suas fotografias. Essa narrativa, primeiramente, se apresenta como tal, pois é contraponto à fotografia de identificação se valendo de recursos técnicos que reforçam o entendimento criativo da experiência humana. Em seguida, compõe um registro dessa imagem fugaz sob ameaça de esquecimento

²¹ LÖWY, M., 2005, p.54

²² Ibid., loc. cit.

²³ CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. p.28

que é a própria vivência dos Yanomami naquele período, em tal condição de negligência, que tanto a história quanto a própria vida estavam em risco de serem obliteradas. A censura à imprensa e também a indiferença com a questão indígena impediram que tais histórias se fizessem saber, mas essa é trazida à superfície pelo viés narrativo. A narrativa possui também a particularidade de uma proximidade com os seres, de dar conta do que está em um âmbito maior a partir de uma esfera menor, aspectos perceptíveis no trabalho de Andujar.

Indicam-se no narrador, no historiador e no sujeito contemporâneo posturas congruentes com a que parece tomar o artista. Contudo, servem somente à reflexão dessa atitude, pois nenhum artista enuncia essa postura ou, até onde sabemos, a toma conscientemente estabelecendo uma relação com esses teóricos. Que essa tematização do outro possa aproximar o artista da etnografia e da antropologia, especificamente – sem se ater neste momento somente a questão indígena – parece importante, então, mencionar o texto de Hal Foster, *O artista como etnógrafo*.

Foster (2017) parte do ensaio de Walter Benjamin *O autor como produtor* – tendo no título também ecos de *O artista como antropólogo* de Joseph Kosuth. Nele, Foster correlaciona a apropriação de métodos etnográficos e o tratamento do outro ao paradigma do autor produtor definido por Benjamin. Conforme observa Foster, Benjamin tenta superar o debate estéril de forma *versus* conteúdo apresentando a “produção” como um novo elemento²⁴. Para ele, não bastaria do autor uma “tendência correta” solidária à luta do proletariado como assunto, mas essa também deveria se manifestar nas qualidades literárias de sua obra e em sua *produção*. No exemplo que Benjamin traz da ópera, se esclarece esse novo elemento ao perceber como essa ainda faz uso de um aparelho de “eficácia teatral comprovada”, mas que tende a se tornar vulnerável²⁵. Para superar a competitividade imposta pela invenção do rádio e do cinema, o aparelho teatral lançaria mão de um refinamento e exuberância em sua produção. O espetáculo, assim, não é o aparelho sob o qual o produtor tem controle, mas ao qual ele deve se submeter. Ao invés de confrontar ou procurar aplicar e aprender com esses novos instrumentos (rádio e cinema), o produtor adere a uma disputa infrutífera abastecendo o sistema competitivo da

²⁴ FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

²⁵ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor – conferência pronunciada no Instituto para Estudos do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.132

cultura burguesa. No exemplo que é seu oposto, Benjamin tem o teatro épico de Brecht, que transforma “esse confronto [entre o teatro e as novas formas do rádio e do cinema] em coisa sua” e que se limita aos elementos teatrais mais primitivos ao invés de adentrar a competição tal qual o faz a ópera²⁶. Assim, para Benjamin, a solidariedade com o proletariado se daria no campo material, ao “mudar a ‘técnica’ dos meios tradicionais, transformando o ‘aparato’ da cultura burguesa”²⁷. Em outras palavras, tomar uma posição ao lado do proletariado não bastava: mais do que uma temática engajada, o autor deveria também manifestar nas qualidades literárias (na produção) a transformação do aparelho burguês. Do contrário, esse autor ocuparia “o lugar de um protetor, de um mecenas ideológico”²⁸.

Foster defende que há um novo paradigma estruturalmente semelhante ao do autor como produtor: o do artista como etnógrafo. Conforme explica:

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta²⁹.

Assim, “o que era o local da pesquisa de campo etnográfica tornou-se o local da transformação artística, que também é o local da potencial transformação política”³⁰. A partir disso, derivado do diagnóstico de uma cisão entre o artista e o outro ou dos meios que este pode escolher para supostamente superar essa cisão, corre o artista o risco de conexão com o aspecto menos desejado do autor como produtor: o do mecenato ideológico³¹. Foster desenvolverá a questão de modo a colocar justamente a produção como o problema que precipita o artista a esse risco no caso do *site specif*, mas antes desenvolve algumas questões úteis.

Em primeiro lugar, trata do problema da identidade e da identificação. Desconfia da não reflexão sobre o *pressuposto realista* (não raro acompanhado da

²⁶ BENJAMIN, W. P.132-133

²⁷ FOSTER, H., 2017, p.159

²⁸ BENJAMIN, op. cit., p.

²⁹ Ibid, p.161

³⁰ MARCUS, George E., O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Rev. Antropol.* [online]. 2004, vol.47, n.1, pp.133-158. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012004000100004>>. Acesso em: 10 ago. 2017. p.137

³¹ FOSTER, op. cit., p.162

fantasia primitivista) presente no modelo do artista etnógrafo do qual Foster quer tratar. No pressuposto realista, o outro é entendido em alguma forma de realidade “porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo”. Contudo, é frequentemente combinado com a fantasia primitivista de que o outro “tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído”. Essa é a fantasia fundamental ao primitivismo e, segundo Foster, foi “necessária para desafiar as convenções repressoras da sexualidade e da estética”³². Também necessário seria o pressuposto realista pela afirmação do outro dentro da “realidade de uma opressão social”. Entretanto, tornam-se problemáticos por se codificarem automaticamente como identidade. Ou seja, é problemática a classificação de outros grupos pelas suas condições materiais, sociais ou políticas como identitárias. Poderíamos acrescentar que, o que se define como identidade de um grupo indígena, por exemplo, ou até a forma como eles enxergam a si mesmos, está muito além do que classificamos segundo nossos próprios pressupostos com a posição que ocupam em relação a nós. Seus problemas materialmente enfrentados não caracterizam sua identidade. Continua Foster:

Porém, a codificação automática da diferença aparente como identidade manifesta e da condição de outro [*otherness*] como exterioridade [*outsideness*] tem de ser posta em questão. Pois esse código poderia não só reduzir a identidade à sua essência, como também, restringir a identificação, tão importante para a filiação cultural e a aliança política³³.

Hal Foster lembra de como essa fantasia primitivista pode ser ativa em alguns momentos da história da arte, como no surrealismo dissidente, mas que também pode ter sua existência em nossa cultura criticamente assumida enquanto fantasia.. Esse é um aspecto interessante em que não se apropria da imagem do outro dentro do entendimento primitivista, mas põe no centro a crítica à nossa própria visão estereotipada marcada por essa mesma fantasia – como temos no exemplo estudado de Anna Bella Geiger. Nesse caso, se pensarmos em Benjamin, é uma crítica que se faz de dentro do aparelho a um de seus aspectos. Os conflitos reais emergiriam quando a fantasia primitivista não é desfeita e ainda se faz

³² FOSTER, H. p.163

³³ Ibid., loc. cit.

presente mesmo no posicionamento engajado – o que inevitavelmente nos trás à lembrança a já comentada exposição *Magiciens de la terre*.

O que Hal Foster irá criticar incisivamente é menos o fato de o artista falar sobre o outro e mais a manutenção de uma alteridade na qual essa fantasia ainda se faz presente.

E na medida em que a fantasia primitivista não é desarticulada, na medida em que o outro permanece confundido com o inconsciente³⁴, as explorações da alteridade até os dias de hoje irão “alterizar” o eu [“other” the self] à maneira antiga em que o outro permanece o contraponto do eu (por mais perturbado que esse eu possa estar no processo), mais do que fazer do outro um eu [“selve” the other] o outro de novas maneiras em que a diferença seja permitida, até mesmo apreciada (talvez por meio do reconhecimento de uma alteridade no eu)

Em segundo lugar, Foster discute a própria questão da “alteridade” que ele entende como crucial para as “práticas críticas na antropologia, na arte e na política”, mas atenta para o problema da “autoalterização” (*self-othering*) que, a princípio, buscaria a autorreflexão pelas relações de contraste, mas poderia incorrer em uma “autoabsorção, na qual o projeto de uma ‘automodelagem etnográfica’ se converte na prática de uma autorrestauração narcisista”³⁵. Ou, se entendemos, o artista vira muito mais o seu próprio assunto, reconstituído segundo seus próprios termos a partir dessa experiência de alteridade sem, de fato, haver uma reflexão profunda sobre sua constituição enquanto indivíduo. Não vemos dentre nossos exemplos estudados uma reconstituição de qualquer “mitologia pessoal” pensada em relação ao outro. Mesmo nos exemplos onde a alteridade parece se colocar e “falar do outro” implica em “falar de si” (Anna Bella Geiger, Cildo Meireles) a reflexão parece recair sobre uma estrutura inteira, ou, nos termos de Benjamin, sobre um aparato – que é o nosso aparato cultural e, especialmente, o imposto pelo período estudado.

Foster diagnostica nas últimas três décadas um esgotamento das definições restritivas de arte e, como consequência disso, a instituição de arte não podendo mais ser descrita em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.), mas também

³⁴ Nota nossa: aqui Foster se refere ao entendimento preconceituoso do outro como primitivo, selvagem e pré-histórico e sua associação ao inconsciente em alguns discursos psicanalíticos.

³⁵ FOSTER, H., p.168

na rede discursiva de diferentes práticas e instituições³⁶. A pressão dos movimentos sociais e de desenvolvimentos teóricos teria sido em parte responsável por esse alargamento do espaço da arte. Não restrito mais aos espaços tradicionais, “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia”. Passam a ser lugares para a arte o que não necessariamente é um espaço físico delimitado em instituições e, como resultado dessas novas localizações, faz-se necessária a analogia do *mapeamento*, da pesquisa de campo, realizada pelo artista. Foster, então, encaminha sua crítica para a forma do *site specif*, para a qual o mapeamento etnográfico é essencial.

O mapeamento como recurso de produção poria o artista no paradigma do autor produtor benjaminiano por, entre outras razões, normalmente ser encomendado e obedecer o seguinte roteiro: o artista é contatado para atender algum projeto que envolve a colaboração de habitantes locais de uma comunidade. Esses, seduzidos pela colaboração, emprestam seus representantes culturais solicitados que são transformados em objetos antropológicos de exposição. Por fim, “quase naturalmente o projeto se extravia da colaboração à automodelagem, de um descentramento do artista como autoridade cultural a uma reconstrução do outro sob a capa neoprimitivista”³⁷. Mas Foster não generaliza e reconhece que “muitos artistas aproveitam tais oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora”³⁸.

O artista como etnógrafo é um diagnóstico de uma postura recente que Hal Foster vinha observando nas últimas décadas. Há ressalvas quanto a sua utilização para tratar especificamente o cenário brasileiro, especialmente o aqui estudado, e a primeira delas é certamente a arte que Hal Foster observa, essencialmente anglo-americana.

Em primeiro lugar, no caso brasileiro, a efervescente experimentação com novos materiais e meios as décadas de 70 e 80 certamente estava transformando o cenário artístico e questionando o aparato cultural vigente. O uso de materiais pouco duráveis, baratos ou mambembes, característico das décadas de 1960 a 1980, pode hoje ser pensado como contraponto à noção do objeto de arte valioso e também como um desconforto propositalmente causado ao mercado de arte. Um dos

³⁶ FOSTER, op. cit.

³⁷ FOSTER, p.180

³⁸ Ibid., loc. cit.

problemas colocado por objetos não duráveis ou que tornam difícil seu colecionismo (trabalhos conceituais manipuláveis, performances, etc.) é justamente o do circuito, da mercantilização e do valor atribuído ou, se formos a interpretação benjaminiana, de elementos concebidos dentro da lógica de uma cultura burguesa. Ademais, as transformações técnicas nesse contexto dos anos 70 e 80 são reações dentro das artes à conjuntura política, de modo que suas qualidades e inovações formais são condizentes com sua crítica. O paradigma do autor produtor só pode ser pensado após a assimilação dessas novas técnicas pelo mercado e todo o esforço que esse mercado realiza para abarcar essas novas obras³⁹. Aliás, a problemática da ruptura dos aparatos burgueses deve ser encarada diante do que parece ser a característica intrínseca dessa forma de sociabilidade: o capitalismo aparentemente dispõe do poder de engendrar tudo e transformar em objeto de consumo – e nisso se incluíam as transformações técnicas outrora dedicadas a perfurar sua estrutura.

Outro ponto importante concerne o cenário artístico brasileiro (incluído dentro do latinoamericano) e em que medida somos vistos como “iguais” se comparados a produção de onde, em dado momento, se forma esse aparato da cultura burguesa. Ou, dito de outro modo, quais as implicações quando nós somos vistos como esse outro (étnico, cultural)? Cabe lembrar que uma das obras mencionadas, *Missão/missões (como construir catedrais)*, de Cildo Meireles, estava presente na exposição *Magiciens de la terra* e, a julgar pela busca curatorial, o trabalho de Cildo poderia então ser classificado como o de um artista não ocidental. Isso não torna as relações que estabelecemos com o outro (que para nós pode ser as populações indígenas, por exemplo) impassíveis de crítica nem libera o artista do risco de mecenato ideológico. Contudo, a existência de peculiaridades técnicas na produção latinoamericana e sua não equiparação à arte do eixo estaduniense-europeu já compõem reação a um aparelho que nos é, de certa forma, imposto.

Um contraponto ao uso da atividade etnográfica como mapeamento é o da pesquisa de campo como necessária a produção artística e não feita, necessariamente, segundo os parâmetros da etnografia. As práticas investigativas são necessárias a arte, ao cinema, ao teatro, etc. e, embora sejam similares na aparência à metodologia etnográfica, partem de outras vontades e tem aplicações

³⁹ Amostra patente disso é o caso já exaustivamente discutido da série *Bichos* de Ligia Clark e o isolamento de seus objetos concebidos para serem manipuláveis. Para garantir sua preservação e seu valor, devem permanecer intocados, ainda que seja atitude contrária a concepção da obra.

distintas⁴⁰. No caso da arte, a pesquisa de campo também tem sua gênese no artista viajante.

Pensando nos artistas estudados, em Claudia Andujar, por exemplo, as fotografias não seriam fruto de uma pesquisa etnográfica ou pesquisa de campo para um trabalho artístico a ser desenvolvido posteriormente. As fotografias já são o registro dessa experiência de contato com os Yanomami e a pesquisa desenvolvida é dentro dos limites fotográficos à serviço do registro daquela experiência. Claudia afirma que seu contato com a fotografia vem de uma vontade de comunicar, logo, sua motivação primeira é o diálogo, não a coleta de dados. Para Miguel Rio Branco a fotografia revela possibilidades narrativas e não constitui um trabalho etnográfico no sentido de conhecer essas populações, mas é reação do olhar impressionado à experiência ali encontrada. Já em Anna Bella Geiger, a pesquisa sequer chega a ser etnográfica, pois a imagem utilizada já é a imagem inventada do índio, ironizada pela artista de modo a provocar o entendimento vigente sobre o outro num período em que a imagem do indígena servia à construção de uma identidade e um aparato educacional que ela questiona. Por fim, em Cildo Meireles, a pesquisa é fundamental, mas se integra a uma série de documentos e vivências com que se depara e criativamente articula. A pesquisa de campo e reconhecimento assim como o trabalho não são feitos em cima da alteridade, no sentido de gerar uma identidade pessoal em relação ao outro. Parte-se do entendimento do outro em seu valor simbólico de exclusão e do cruzamento de seus enfrentamentos com a conjuntura político-social que interessa ao artista pensar ou criticar.

Cristina Freire (2006) aponta o interesse do artista contemporâneo pelos grupos marginalizados nos lugares chapados pela pressão globalizante e não ignora o risco que essa aproximação comporta: o de “visões estereotipadas trazidas de fora” cuja consequência imediata seria “a fetichização dos seus objetos”. Evidentemente, há que se ter esse cuidado. À isso acaba também sendo incluído ao debate a postura controversa de falar pelo outro e projetar uma verdade política nesse outro construído. No caso de uma temática indígena emerge a contestação sobre a autoridade no tratamento do tema, uma vez sendo o artista não-índio e também não dedicado exclusivamente ao estudo de outras populações. A questão é sim pertinente e pode ser enriquecida pelos pontos levantados por Foster.

⁴⁰ Cf. MARCUS, G., 2004

Dentre os artistas estudados, interessa um comentário de Cildo Meireles, em entrevista de 1977. Declara o artista:

Mas não há qualquer vinculação direta de meu trabalho com a problemática indígena. Ou melhor, não existe problemática do índio independentemente do homem brasileiro, do homem rural, do operário. Apesar do grande número de pessoas com bom conhecimento do assunto e com boa vontade é o índio que vai resolver seus problemas, tomar as decisões adequadas, no tempo devido. Tudo o mais é conversa de branco. [...] Na interrelação de culturas, o índio, aparentemente, leva desvantagem. Mas isso pode ser um vício de leitura. Assim, não há no meu trabalho uma abordagem direta da problemática do índio. Existem pontos de aproximação, mas apenas na medida em que o índio é o elemento básico da cosmogonia do gueto. Porque ele vive uma situação social semelhante à de outros grupos marginalizados. Uma situação de gueto⁴¹.

Não se trata de deslocar o discurso do outro para o lugar da arte ou fazer serem ouvidos aqueles que vivem à margem, como se esses aguardassem passivamente uma ação benevolente. Esse risco existe, evidentemente, e a ele devemos estar atentos. Se na maneira como artista articula sua ciência sobre esse outro busca uma influência não em outra cultura, mas na sua própria, então, o perfil se aproxima novamente aos anteriormente tratados: do historiador, do narrador, do sujeito contemporâneo. O artista identifica as questões intrincadas da sociedade (como imagens lampejantes) e busca de alguma maneira reproduzi-las. No caso da questão indígena, essa é uma problemática que em alguns pontos ultrapassa a divisão “nós” e “eles”, pois também nós enfrentaremos as graves consequências das práticas ecologicamente destrutivas que hoje imputam sobre os povos originários a violência e o achatamento territorial. Assim, a temática indígena se insere numa vontade de tratamento amplificado e crítico de uma realidade que não pode ser tratada sem também passar pelos povos indígenas e o papel do artista é estar envolvido com essa realidade.

Por fim, não é demais esclarecer que nesse capítulo tentamos compreender a postura do artista de maneira que pudesse ser aplicável tanto ao tratamento do tema que é nosso foco, quanto a qualquer outro. É uma atitude que se revela como bom motivo de reflexão por si própria e os textos usados oferecem mecanismos para começar a compreendê-la. São reflexões que enxergam semelhanças com outras

⁴¹ Entrevista concedida a Frederico Moraes. In: SCOVINO, Felipe (org.), p.49-50

figuras (o sujeito contemporâneo, o historiador, o narrador), mas não podemos incorrer na assunção pretensiosa e perigosa de uma figura aurática, heróica, quase mítica. Esse perfil se traça mais como uma *atitude* fruto de uma *escolha* e não é impassível de críticas. Ao artista não está incumbida pelo meio ou por ele mesmo as tarefas difíceis do historiador ou do narrador, mas como contemporâneo não escapa a realizações similares. Justamente a arte e o modo como a faz é (apenas) o meio pelo qual o artista lida com a sua contemporaneidade.

CONCLUSÃO

O entendimento de que o indígena aparece como assunto nas artes e tentar compreender as implicações e questões em torno disso são as principais motivações dessa pesquisa. A evidência de que essa figura do índio é diversificada juntamente com sua análise comparativa ressaltam as distinções entre a temática em diferentes épocas, principalmente na segunda metade do século XX. As indagações conduziram o estudo imediatamente aos anos 70 e 80, quando se denota um tratamento singular dos povos indígenas em obras de arte além de uma maior frequência do tema, pois, ainda que esporádica, ao se fazer um levantamento de obras que trazem o índio em sua temática nas últimas décadas, o período eleito carrega maior concentração dessa questão.

O estudo, então, se encaminhou para três constatações primordiais: a de que nos anos 70 e 80 a temática indígena se fez presente no cenário da arte diante de uma conjuntura política específica, inserida num momento de experimentações artísticas e se afastando da tradição imagética de representação dos povos indígenas.

Essa temática se faz privilegiada em uma conjuntura onde a pauta indígena ascende diante da política indigenista do regime militar - própria condição pensada por artistas nessas décadas, influencia de conteúdos e motivação a experimentações artísticas, embora a política seja apenas uma das forças agindo nesse momento da arte. Chamam atenção nesse período as movimentações e articulações dos povos indígenas como reação às inúmeras violações de direitos humanos o que torna esse um assunto pertinente às mencionadas décadas e possível motivador de reflexões nesse campo da arte.

A tônica comum da experimentação e abertura ao conceitualismo parecem também prover condições necessárias ao questionamento de símbolos, de identidades, ao uso metafórico das imagens, às múltiplas interpretações, etc. Nesse contexto, falar sobre povos indígenas não implica necessariamente em pô-los no centro e no interesse de uma representação. Essa figura se oferece a outros debates.

Dentro as obras que serviram ao estudo, a fotografia nos trabalhos de Cláudia Andujar e Miguel Rio Branco demonstra uma reação ao contato com os

povos indígenas que é, em verdade, também uma reação à imagem, ao que se apresenta ao olhar. Essa reação sensível não parte, nesse momento, da reunião de evidências documentais ou etnográficas como se pretendia a fotografia de povos indígenas. Constrói-se um discurso sobre a experiência do contato, sobre a percepção do fotógrafo dos costumes desses povos, etc. Já nos casos de Anna Bella Geiger ou de Cildo Meireles, a referência ao indígena auxilia um projeto conceitual pelo seu próprio valor simbólico. Para Geiger, serve à reflexão acerca da identidade nacional que usurpa a imagem do índio e sua construção num programa político-educacional. A Cildo, interessa o espaço ocupado pelo indígena e o entendimento desse como um espaço de marginalidade ao qual o outro é confinado por nós: o gueto. O gueto é emblemático não só pela exclusão sistematicamente imposta, mas também pela exclusão voluntária e seu potencial quase destrutivo enquanto opositor a um espaço dominante vigente. Assim, a reflexão criativa a partir da aproximação do outro assume diversas qualidades.

O ato de aproximar-se do outro para entender a si mesmo, a reflexão sobre si por relações de contraste é princípio necessário de ciências como a antropologia. Ao trabalhar em cima da alteridade no seu processo criativo e assumindo um método na pesquisa de campo, o artista passa a ocupar um novo lugar que tem sido motivo de debate. Pensar essa posição do artista faz-se necessário pela pertinência à temática indígena, mas serve ao diagnóstico de uma movimentação significativa na arte contemporânea. O estudo fez um esforço de reunião de comentários e de possíveis entendimentos desse lugar que o artista toma.

Outro debate pertinente e em andamento que surge ao se pensar na arte e em povos indígenas é a presença de objetos pertencentes a outras culturas dentro do sistema de arte ou a presença de artistas indígenas. O que diz respeito aos povos indígenas associado à categoria arte é frequentemente a arte indígena, ou as expressões materiais desses povos e algum projeto de encará-las sem distinção das expressões ocidentais. Esse cruzamento de categorias distintas não compartilháveis põe em cheque as metodologias desenvolvidas pela história da arte para estudar objetos de uma cultura e contexto de produção específicos. Esse se apresenta como uma questão contemporânea pela mudança na chave de interpretação desses objetos partir de um circuito onde já se encontram engendradas variadas formas e materiais e dentro do qual também parece não haver limites a consideração do

objeto de arte como tal. O enquadramento de outras expressões materiais na categoria arte, não raro, se apresenta em exposições de arte contemporânea. Embora essas mostras carreguem projetos curatoriais específicos, impõem um problema à disciplina que é nossa área de estudo e, embora ainda pouco tratado, tem de ser debatido.

Em geral, o estudo trouxe questões ainda intrincadas que se mostram impossíveis de ignorar e que de fato compõem matéria interessante de análise. Contudo, à pesquisa que tende a identificar e discutir fenômenos atuais nem sempre cabe resoluções absolutas. Aqui lançamos luz sobre indagações, levantamos perguntas que fazem parte de uma conversa em andamento, mas não pretendemos apontar respostas. Assim também se contribui com uma discussão verdadeiramente ampla, integrando a ela argumentos ao invés de apresentar resoluções fáceis e absolutas que, nos parece, sequer existem nesse momento.

BIBLIOGRAFIA

AGANBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGANBEM, Giorgio. “*O que é contemporâneo?*” e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. I: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o Lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDUJAR, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

_____. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Vol. 1: Imaginário do Novo Mundo. São Paulo, Salvador: Objetiva, Metalivros. 2000.

_____. *O Brasil dos viajantes*. Vol. 2: Um lugar no universo. São Paulo, Salvador: Objetiva, Metalivros. 2000.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac& Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BETHELL, Leslie (org.) *América Latina Colonial*. Vol 3. São Paulo: Edusp, 1997.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização* .4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

CANTON, Katia. *Coleção temas da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2011

CASTILLO, Susan; SCHWEITZER, Ivy (org.) *A companion to literatures of colonial America*. [s.l.]: Blackwell Publishing, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: a questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70 – a arte além da retina. In: AQUINO, Dulce. et.al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo M. (org.) *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues de Ferreira*. Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2005

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: AQUINO, Dulce. et.al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

_____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do IBGE, 1965

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: Mit Press, 2008.

HEMMING, John. *Red Gold - The conquest of brazilian indians (1500-1760)*. Massachusetts. Harvard University Press, 1978

HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil dos holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: C/Arte, 2007

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉRY, Jean. *História de uma viagem feita à terra do Brasil também chamada América*. Rio de Janeiro, Batel, Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MITCHELL, W.T. What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei*. Indígenas do Brasil, suas imagens (1505-1955). São Paulo: Edusp, 2015.

PECCININI, Daisy (org.). *Arte - novos meios/multimeios: Brasil anos 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Cristopher. (org.). *Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg, 2006

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

THEVET, André. *A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

TODOROV, T. *O jardim imperfeito: o pensamento humanista na França*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. *A conquista da América: a questão do outro*. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ZANINI, Walter (org.). *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v.

PERIÓDICOS

CASTRO, Eduardo Viveiros de.; CUNHA, Manuela Carneiro da. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. *Journal de la Société des américanistes*. v.71, p.191-208, 1985.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.32, n.93, p.1-17, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17666/329306/2017>> Acesso em: 20 mar. 2017

CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. *Ars*. São Paulo, v 5, n. 10, p.81-89.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

MARCUS, George E., O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Rev. Antropol.* [online]. 2004, vol.47, n.1, pp.133-158. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012004000100004>>. Acesso em: 10 ago. 2017

MARQUES, Luiz et. al. Existe uma arte brasileira?. *Perspective*, Paris, v. 2, set./2014. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5543>>. Acesso em: 23 mar 2017.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, ciências, saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro. v.18, n.1, jan.-mar., p.191-223, 2011

CATÁLOGOS

17ª. Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

27ª. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Anna Bella Geiger: Constelações. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996

Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999

Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Histórias Mestiças. Rio de Janeiro, São Paulo: Cobogó, Instituto Tomie Ohtake, 2015.

Miguel Rio Branco: teoria da cor. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

TESES E DISSERTAÇÕES

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

OUTROS

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório: textos temáticos*. Brasília: CNV, 2014

Povos indígenas do Brasil 500: 1996-2000. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.

ANEXO A

Algumas representações de indígenas (sec. XVI ao XX)

1 (ao lado) Autoria não identificada, *Adoração dos magos*, c.1505

2 (abaixo) Autoria não identificada, *Inferno*, c.1530

3 (ao lado, abaixo)
 Autoria não identificada,
 ilustrações em xilogravura
 para o livro de Hans Staden,
 1557

4 (ao lado, abaixo)
Theodore de Bry, gravuras de
Grands Voyages, 1592.
Realizadas a partir das do livro
de Hans Staden

5 (à esquerda)
Albert Eckhout,
Homem tapuia,
1642

6 (à direita)
Albert Eckhout,
Mulher tapuia,
1643

7 (à esquerda)
Albert Eckhout,
Mulher tupinambá,
1643

8 (à direita)
Albert Eckhout,
Homem tupinambá,
1643

9 (à esquerda)
Albert Eckhout,
Mameluca,
1641

10 (à direita, acima)
Joaquim José Codina
ou José Joaquim Freire,
desenhos de índio
jurupixuna e índio
miranha, 1783-92

11 (à direita, abaixo)
Joaquim José Codina
ou José Joaquim Freire,
desenhos de cerâmica
do baixo Amazonas,
1783-92

Cap^m Teparacki - 8. 11. 1880. 1880. 1880.

14 (acima) Príncipe Maximilian Wied-Neuwied, aquarela de luta entre botocudos, 1815-17

15 (abaixo) Gravura a partir da aquarela de Wied-Neuwied, 1822

16 Vitor Meireles
Moema
1856

17 Vitor Meireles
A primeira missa no Brasil
1860

18 (acima, ao lado) Marc Ferrez
botocudos do sul da Bahia
1875

19 (abaixo, ao lado)
Theodore Koch-Grünberg
Turepang
1911-13

ANEXO B

Cruzeiro do Sul, Cildo Meireles, 1970

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade.

Ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul.

Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje.

Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros.

Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças.

Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobre o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais.

Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os hippies e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus *earth works, think works, nihil works, water works, conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama de gato.

No seu ventre ela traz ainda o acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas: quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a História desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas e alegorias fantásticas. Porque o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz.

Texto do artista. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999

ANEXO C

A Era

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue - dois séculos -
Que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenso ao umbral de horas novas.

Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar esta cadeia
Oculta de vértebras. Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria.
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século.
E a víbora na relva respira
O ouro da idade, áurea medida.

Vergônteas de nova primavera!
Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos.

Osip Mandel'stã, 1923. Tradução de Haroldo de Campos

In: *Poesia russa moderna: nova antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.