



Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico

Indigenous cultural production and Art History in Brazil: between art and artifact, traps as a methodological problem

Dr. Ivair Reinaldim

Como citar:

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>>

Imagem: Exposição "No balanço da rede". Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Janeiro e fevereiro de 2014; foto: M.Malta.

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico

Indigenous cultural production and Art History in Brazil: between art and artifact, traps as a methodological problem

Dr. Ivair Reinaldim*

Resumo

Inicialmente retoma-se neste artigo o debate entre o antropólogo britânico Alfred Gell e o filósofo norte-americano Arthur C. Danto a respeito da relação arte/artefato para, a partir das questões suscitadas acerca da noção de “armadilha”, confrontar essas considerações com a análise comparativa entre relativismo cultural e perspectivismo ameríndio desenvolvida pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Em seguida, busca-se averiguar a repercussão dessas ideias na abordagem da produção cultural dos povos indígenas no Brasil, examinando-se um estudo de caso em relação à conjuntura recente de assimilação e circulação de referências indígenas no sistema de arte contemporânea.

Palavras-chave

Arte e artefato; armadilhas; arte contemporânea brasileira; artes indígenas; história da arte no Brasil.

Abstract

Initially taken up in this article the debate between the British anthropologist Alfred Gell and the American philosopher Arthur C. Danto about the relationship between art / artifact to, from the questions raised about the notion of “trap”, confront these considerations with comparative analysis between cultural relativism and Amerindian perspectivism developed by the Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. Then seeks to ascertain the impact of these ideas on the approach of cultural production of indigenous peoples in Brazil, examining a case study in relation to the recent conjuncture of assimilation and circulation of indigenous references in contemporary art system.

Keywords

Art and artifact; traps; Brazilian contemporary art; Indigenous arts; Art History in Brazil.

Atualmente constata-se crescimento considerável no número de debates acerca de questões indígenas no Brasil. É possível presumir-se que as transformações ocorridas nas políticas públicas durante as últimas décadas, seja no campo do patrimônio e cultura de modo geral, seja no da educação, meio ambiente e assistência social, tenham contribuído para a vontade genuína e impreterível de maior representatividade por parte de diversas minorias, para além do descaso histórico e da persistência de estereótipos culturalmente arraigados – conjuntura esta em que se incluem inúmeros povos indígenas habitantes do território nacional. No que tange ao campo das artes visuais, em meio a sua atual pluralidade de tendências e diversidade de configurações, constata-se o interesse crescente de artistas, curadores e instituições em relação a comunidades indígenas de variadas etnias, uma vez que o contexto teórico e prático da arte contemporânea, em particular, tende a favorecer esse processo, como veremos adiante, mas também porque, em certas situações, a produção de arte atual entrelaça-se com o quadro político brasileiro mais amplo sucintamente descrito acima, assumindo papel propositivo frente às demandas de representatividade. Se o Modernismo promoveu de modos variados a aproximação de artistas e teóricos com a cultura de povos naquele momento considerados “primitivos”, alterando a maneira como artefatos por eles produzidos eram compreendidos – o que não deixou de acarretar uma série de problemas inerentes a tais operações e ideologias –, o contexto da arte contemporânea, por sua vez, tem possibilitado o enfrentamento de muitas dessas contradições, reabilitando intercâmbios, contaminações, práticas e a possibilidade de apreensões múltiplas de um mesmo “objeto” artístico, embora não deixe de suscitar tantas outras incertezas e impasses epistemológicos.

Em ensaio anterior dedicado ao tema em questão, explanou-se sobre a problemática incontornável da historiografia da arte frente à produção cultural da população indígena, constatando-se que no Brasil as artes desses povos têm sido objeto de estudo mais por parte de antropólogos que de historiadores da arte. Em seguida, apresentou-se uma análise dos processos de deslocamento/descolamento de imagens e objetos produzidos por grupos indígenas de seu contexto comunitário originário para o espaço expositivo de museus etnográficos ou artísticos, refletindo-se sobre as implicações existentes nos procedimentos adotados.¹ Dando continuidade a tal análise, pretende-se inicialmente retomar o debate entre o antropólogo britânico Alfred Gell e o filósofo norte-americano Arthur C. Danto a respeito da relação arte/artefato para, a partir das questões suscitadas acerca da noção de “armadilha”, confrontar essas considerações com a análise comparativa entre relativismo cultural e perspectivismo ameríndio desenvolvida pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Em seguida, busca-se averiguar a repercussão dessas ideias na abordagem da produção cultural dos povos indígenas no Brasil, examinando-se um estudo de caso em relação à conjuntura recente de assimilação e circulação de referências indígenas no sistema de arte contemporânea. Como investigação subjacente, a partir da perspectiva do “fim das narrativas”, ressalta-se ainda a pergunta: como pensar as contribuições indígenas para a redefinição de linhas estratégicas e abordagens teórico-metodológicas da história da arte no Brasil?

A despeito de que em “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (1996), seu autor Alfred Gell não considere especificamente a produção cultural indígena como objeto de análise, ao abordar a relação conflituosa entre os termos arte e artefato, discussão inerente à intersecção entre os campos da antropologia e filosofia da arte – ou seja, ao debruçar-se sobre as condições necessárias para que um objeto qualquer, dito “artefato”, possa ser compreendido como “obra de arte” –, fato é que as questões levantadas naquele ensaio tornaram-se referenciais para pesquisadores que se dedicam ao estudo das artes indígenas no Brasil.² Partindo da exposição ART/artifact: African Art in Anthropology Collections, organizada pela curadora Susan Vogel no Center for African Art, em Nova York, em 1988, e do ensaio Art and Artifact escrito por Arthur C. Danto para o catálogo da mostra, Gell identificou uma controvérsia que o permitiu retomar o velho dilema arte/artefato, porém sob o ponto de vista da teoria contemporânea de arte: a contenda em questão circunscrevia-se a certa operação realizada pela curadora, ao expor uma rede de caça enrolada e

preparada para o transporte, proveniente da tribo Zande³, na seção da mostra com o título “Galeria de Arte” [fig.1]. Naquele momento, tanto Vogel quanto Danto posicionaram-se em relação à possibilidade de compreensão da rede de caça como arte, embora tenham partido de pressupostos divergentes: para a curadora, ao deslocar a rede enrolada do contexto tribal para o ambiente institucional do museu, expondo-a como objeto a ser contemplado pelo público (a partir de certas características do *display*), criaram-se as condições necessárias para que a peça pudesse ser compreendida como artística – em suma, o que Vogel fez foi inserir o artefato etnográfico no “enquadramento” institucional da Arte; por sua vez, Danto desenvolveu sua elaboração filosófica de modo a reforçar que o simples deslocamento da rede para o interior da instituição não era suficiente para garantir sua ressignificação estética, alegando que o “enquadramento” deveria ser de outra ordem – para o autor, a formulação sociológica, capaz de evidenciar e esmiuçar as operações do mundo institucional da arte, não era adequada para demonstrar como e em que condições um artefato pode de fato ser ressignificado como objeto artístico.

Seguindo a linha de raciocínio de Gell, seria possível pressupor que para Vogel, ao partilhar das noções presentes na teoria contemporânea de arte – da qual Danto é um dos principais representantes –, não haveria no objeto artístico em si uma característica formal e/ou visual capaz de qualificá-lo definitivamente como sendo ou não uma obra de arte, exaurindo-se os requisitos previstos pela estética tradicional para a diferenciação entre objetos de arte e meros artefatos. Valeria então a tese sociológica defendida pelo filósofo George Dickie, a saber: se um objeto qualquer é cooptado pelo mundo artístico, inserindo-se em seus circuitos de exibição e circulação, então o mesmo passa a ser compreendido como possuidor de novos significados, porque de fato são os representantes do sistema de arte que têm o poder de decidir e legitimar algo como arte. Nessa conjuntura, a rede de caça Zande tornou-se exemplo sintomático do modo pelo qual o mundo artístico (*artworld*) cria suas obras ao classificá-las e nomeá-las. Para Danto, por sua vez, mesmo concordando que a princípio não existiriam características intrínsecas a um objeto, em sentido formal e/ou visual, que pudessem por si só defini-lo como artístico, algo só pode ser considerado obra de arte se, e somente se, “for interpretado a partir de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição artística historicamente estabelecida” (Gell, 2001: 175), como o que ocorre na arte ocidental.⁴ Ou seja, para Danto “as afinidades entre a rede de caça Zande e o conceito contemporâneo de arte seriam meramente superficiais”, e por mais que fosse possível identificar proximidade visual entre a rede de caça e algumas esculturas contemporâneas, como, por exemplo, as produzidas pela artista norte-americana Jackie Winsor [fig.2], há uma enorme distância conceitual separando impreterivelmente esses objetos, “de modo que a analogia entre eles é enganosa” (Gell, 2001: 178). Se artistas contemporâneos apropriam-se de objetos do cotidiano para transformá-los em arte, isso não quer dizer que esses mesmos objetos possam automaticamente tornar-se artísticos, pois a linha que demarca a arte em relação à realidade é a mesma que estabelece a separação entre obra de arte e artefato.⁵

Ao enfrentar o problema provocado pela decisão de Vogel em deslocar a rede de caça para o ambiente institucional, ressignificando-a como obra de arte, Danto parte do pressuposto filosófico que prevê que um objeto não pode ser julgado por sua finalidade, por suas determinações prévias, uma vez que o juízo estético deve ser necessariamente desinteressado e autônomo. Sendo assim, por tratar-se de um instrumento cuja finalidade primeira é utilitária e (segundo o ponto de vista do filósofo) não possuir significação “simbólica” para o povo que a criou, a rede de caça não poderia ser considerada obra de arte, nem pela comunidade Zande nem pela cultura ocidental; ou seja, se sua natureza restringe-se à função utilitária, como seria possível atribuir valor estético ao objeto em questão? Todavia, o veredito que supostamente poria fim ao impasse, em verdade, reverte o estratagema elaborado por Susan Vogel em potente armadilha conceitual para o filósofo. Como Gell ressalta, justamente quando o arcabouço interpretativo de Danto é colocado no contexto antropológico e intercultural é que se evidenciam as limitações de seu discurso.

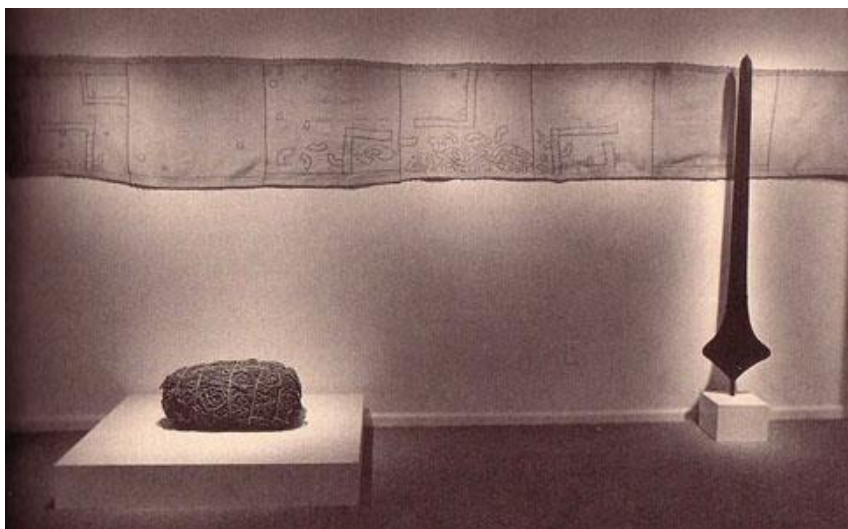


Fig. 1. Registro fotográfico da exposição ART/artifact, The Center for African Art, New York, 1988. No canto inferior esquerdo pode-se visualizar a rede de caça Zande, como exposta pela curadora Susan Vogel.



Fig. 2. Jackie Winsor, *Double Circle*, 1970-71, corda.

Se no passado inúmeras “obras de arte usufruíam de dupla identidade, tanto como objetos de uso e práxis quanto como receptáculos de espírito e significado”, no que tange à maior parte da arte africana, tanto antiga quanto recente, Danto afirma que uma vez deslocado para o contexto da arte ocidental, o artefato “perde a primeira função, mas retém a última” (Gell, 2001: 181). Isso valeria para máscaras e objetos ritualísticos, mas não para instrumentos práticos, pois seriam objetos que ajudam os seres humanos nos afazeres da vida material, meios para alcançar fins utilitários e cujo significado esgota-se em seu uso. Gell reforça, no entanto, que em contextos tribais “a separação entre instrumentalidade e espiritualidade é impraticável” (Gell, 2001: 181), deixando entrever o desconhecimento de Danto ao tratar de assuntos que fogem de sua área de competência. O que o antropólogo demonstra, enfim, é que a rede de caça, como “armadilha”, participa de uma dimensão ritualística tanto quanto as máscaras – e aquilo que conta para a filosofia ocidental da arte, mediante seu desejo de universalização, não necessariamente vale para contextos não-ocidentais. Procurando introduzir algo que nomeará em outra publicação como capacidade agentiva do objeto⁶, Alfred Gell faz uma análise da natureza das armadilhas voltadas para a caça:

É claro que a armadilha não é, em si mesma, inteligente ou enganosa. O caçador é que conhece as respostas habituais da vítima e é capaz de subvertê-las. Mas, uma vez montada a armadilha, a habilidade e o conhecimento do caçador estão efetivamente inscritos nela, de forma objetivada; caso contrário a armadilha não funcionaria. Esse conhecimento objetivo sobreviveria até mesmo à morte do próprio caçador e também seria (parcialmente) “legível” por outros que só tivessem acesso à armadilha e não ao conhecimento sobre o animal que está refletido em seu projeto. A partir da forma da armadilha, poderiam ser deduzidas as disposições da vítima. Nesse sentido, as armadilhas podem ser consideradas como textos sobre o comportamento animal. A armadilha é, portanto, um modelo tanto de seu criador, o caçador, quanto de sua vítima, a presa animal. Porém, mais do que isso, a armadilha encarna um cenário, que é o nexo dramático que liga os dois protagonistas e que os alinha no tempo e no espaço. (Gell, 2011: 184)

Desse modo, mesmo deslocadas de seu contexto originário, preferencialmente acompanhadas de relatos etnográficos, uma vez que apenas por meio da avaliação visual não é possível identificar os significados corporificados nesses dispositivos – como o que ocorre em parte da produção de arte contemporânea⁷ –, o antropólogo conclui que armadilhas podem ser consideradas obras de arte, pois são objetos capazes de incorporar ideias, tornando-se veículos para significados múltiplos, síntese tanto de seu fabricante e/ou de seu usuário, o caçador, quanto da presa animal, sua vítima, modelo e representação da relação mútua que une tais papéis em uma mesma conjuntura. Gell evidencia ainda que o conjunto de “intencionalidades complexas” perceptível nesses artefatos específicos vem ao encontro daquilo que é necessário para definir obras de arte em geral, uma vez que armadilhas podem “evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento” (Gell, 2001: 185). Se o deslocamento institucional contribui para a nova designação do artefato, é no contexto da teoria interpretativa, sustentada por Danto – contudo impotente diante do desconhecimento do filósofo em relação à natureza da rede de caça para o povo Zande –, que de fato essa mudança de significação se fundamenta.

A literalidade da armadilha, assim como o sentido metafórico que assume nesse dilema epistemológico, poderia sugerir que para Gell – ao insinuar que tanto obras reconhecidamente artísticas quanto armadilhas tribais partilham da mesma essência, tornando-se veículos para significados variados – qualquer armadilha poderia, em certas condições, ser compreendida como obra de arte e, ao mesmo tempo, que toda obra de arte poderia metaforicamente ser entendida como armadilha. Se isso for verdade, predominaria aqui uma posição relativista do antropólogo, que reivindicaria uma possível equivalência cultural entre obras de arte ocidentais e artefatos etnográficos. No entanto, ao retomar a distinção feita por Danto entre a rede de caça Zande e a obra escultórica de Jackie Winsor, Alfred Gell não deixa de explicitar uma relativa concordância com o pensamento do filósofo:

Não quero dizer, em absoluto, que uma armadilha africana e uma obra (...) [de arte contemporânea] são exemplos do mesmo tipo de coisa. Sugiro apenas que cada uma é capaz, no contexto de uma exibição, de sinergizar e extrair significado da outra. Essas obras não são iguais, mas também não são inteiramente diferentes ou incomensuráveis. (Gell, 2001: 186)

Colocadas essas considerações, pode-se desenvolver algumas reflexões mais específicas em relação ao contexto da produção cultural indígena no Brasil. A primeira delas parte das diferentes interpretações possíveis para um artefato utilitário, de uso prático, aos moldes da problemática evidenciada em A rede de Vogel. Nesse sentido, cabe observar a armadilha para pesca nomeada nassa – “jequi” ou “jiqui”, em língua tupi-guarani –, produzida a partir de trançado de cipó titica e de fibras de arumã, configurada como uma espécie de cilindro afunilado na extremidade inferior, com um cone interno feito de varetas soltas, próximas umas das outras [fig.3]. O objeto em questão faz parte do acervo do Museu do Índio/Funai, no Rio de Janeiro, proveniente da etnia Ingarikó, autodenominada Kapon, que vive isolada e habita os arredores do Monte Roraima, na tríplice

fronteira Brasil, Guiana e Venezuela. No que tange à técnica, o trançado é uma das expressões mais importantes para o povo Ingarikó, sendo uma atividade reservada aos homens, considerados como grandes artesãos pelo grupo. Quanto ao uso, durante a pesca, a nassa é submersa na água; então, os peixes são atraídos para o interior do cilindro maior, ficando retidos até o momento em que a armadilha é recuperada pelo pescador. É comum a utilização do timbó como isca por parte dos Ingarikó, prática em que raízes venenosas de árvores produzem efeito anestésico nos peixes, facilitando sua captura – aspecto que em si acrescenta um dado ritualístico à utilização do artefato, relacionando-o à cosmogonia das diversas tribos que vivem na região do Monte Roraima.⁸

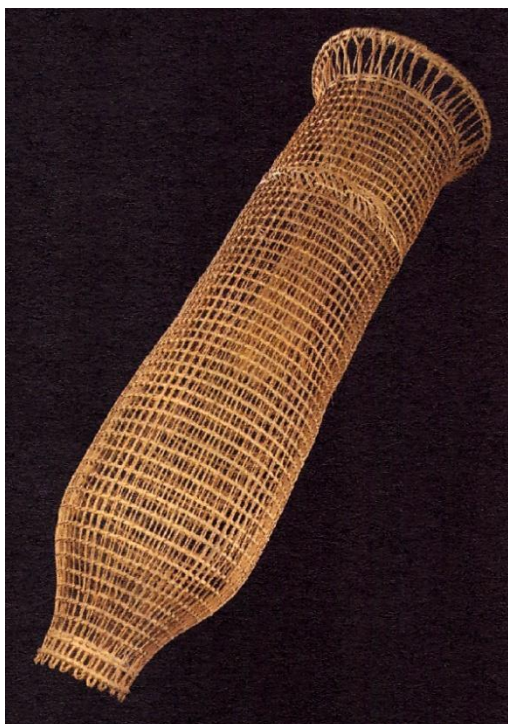


Fig. 3. Nassa, etnia Ingarikó, acervo do Museu do Índio/Funai, Rio de Janeiro.

Um olhar atento sobre a imagem da armadilha Ingarikó poderia suscitar a mesma dificuldade epistemológica em diferenciar artefato etnográfico e obra de arte analisada até o momento, seja pela predominância da habilidade manual na concepção da peça, seja por sua proximidade visual com obras produzidas por artistas contemporâneos brasileiros (uso do trançado, presença de material orgânico, formato geométrico, etc.). Seria possível considerar a similaridade do artefato também com a produção de artesanato ou com o intitulado “design autoral”, ambas as designações historicamente construídas pela cultura ocidental (assim como a noção de arte). Claro está, entretanto, que nestas duas últimas instâncias, o caráter utilitário do objeto não necessariamente seria escamoteado, como o que acontece no caso da resignificação como obra de arte. Compreendida como “objeto”, ressaltam-se na nassa aspectos tais como forma, material, técnica e uso prático, embora todos esses dados em si sejam incapazes de definir diferenças concretas entre artefato etnográfico, artigo de artesanato, peça de design e obra de arte; entendida como “armadilha”, designada enquanto tal, acompanhada de textos e imagens contextuais, seguindo-se a proposição de Alfred Gell, além dos dados inerentes ao objeto, a nassa sobressai-se como veículo para “intencionalidades complexas”, síntese da relação predador-presa, objeto capaz de agência sobre aqueles que com ele entram em contato; torna-se veículo e elo relacional que une o pescador Ingarikó ao peixe que é capturado. Por esse outro ponto de vista, específico das comunidades indígenas, as distinções anteriores (arte/artesanato/design) passam a não necessariamente

importar, pois são termos restritos ao mundo ocidental, a seus sistemas de classificação e métodos de diferenciação valorativa.

Cabe ressaltar ainda que o registro fotográfico da armadilha Ingarikó, conforme encontra-se publicado no Tesouro de cultura material dos índios no Brasil⁹, aqui reproduzido, apresenta uma equivalência em relação ao *display* expositivo da rede de caça Zande. Retirada de um contexto de uso, fotografada sobre um fundo neutro, sob uma determinada iluminação, a armadilha é transformada em imagem capaz de neutralizar qualquer dado referente a sua origem. A imagem assume enfim o papel que o observador projeta sobre a fotografia: pode ser tanto um instrumento de pesca, quanto um objeto artesanal, uma peça decorativa, um objeto de design e até mesmo uma obra de arte. Como adverte o antropólogo português José António Braga Fernandes Dias, “é da natureza dos artefatos serem ‘promíscuos’”, uma vez que esses objetos “deslocam-se entre domínios culturais e sociais muito diferentes, mudando ao mudarem de contexto, mas sem se comprometerem na sua essência” (Dias, 2000: 37). Do ponto de vista indígena, no entanto, cabe observar o poder de agência dos objetos. Como ressalta a antropóloga Els Lagrou, é preciso considerar “a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva”, conscientizando-se que “o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem” (Lagrou, 2009: 31). Ou seja, seus efeitos e a capacidade de agência alteram-se de acordo com as circunstâncias em que o artefato está inserido, não sendo necessariamente anulados ou excluídos por completo. Apesar de assemelhar-se à enunciação discursiva de Fernandes Dias, que em si concentra um ponto de vista ocidental sobre a condição do artefato, Lagrou reforça a inclinação para a mudança inerente à cosmovisão indígena:

Para os ameríndios o universo é transformativo. Isso significa que a visão pode, repentinamente, mudar diante de nossos olhos. O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades. (Lagrou, 2009: 93)

Isso posto, é possível traçar-se paralelos com certas considerações do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, a partir de seu ensaio “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” (1996/2002) – e de suas variações em outras publicações –, de modo a investigar a contraposição entre os conceitos de relativismo cultural e perspectivismo.¹⁰ Para o autor, o termo perspectivismo ameríndio, elaborado conjuntamente com Tânia Stolze Lima, refere-se à “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro, 2002: 347). Em princípio, a alusão a “pontos de vista distintos” permitiria pensar-se em perspectivismo como uma posição espacial fixa, assumida por um observador em relação a um horizonte, definindo-se assim certos parâmetros para constituição de uma representação, noção de perspectiva cara à produção de arte ocidental.¹¹ Contudo, Viveiros de Castro esforça-se justamente para evidenciar o contrário: enquanto a corrente em voga do multiculturalismo pode e deve ser entendida como uma vertente de relativismo cultural¹², o perspectivismo ameríndio, centrado nas cosmologias indígenas, seria na verdade um multinaturalismo. Ao criar este último termo, o antropólogo pretende reforçar as diferenças entre modos de pensar, agir e se afetar dos povos indígenas em relação à cultura ocidental, combatendo qualquer sentimento de equivalência que pudesse decorrer da simples aproximação entre elementos culturais. Essa diferença apontada por Viveiros de Castro parte de modos diversos de compreensão da alteridade inerente às relações entre humanidade, animalidade e divindade, sintetizadas no emprego dos pares natureza/cultura: enquanto o pensamento ocidental funda-se na unicidade da natureza (universalidade dos corpos) frente à multiplicidade de culturas (singularidade dos espíritos), o pensamento ameríndio, por sua vez, centra-se na universalidade da cultura (unidade do espírito) em relação à particularidade da natureza (diversidade dos corpos). É nesse sentido que a estrutura perspectivista do pensamento ameríndio pode ser resumida:

O modo como os humanos veem os animais, os espíritos e outros personagens cósmicos é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem. Tipicamente – esta tautologia é como o grau zero do perspectivismo –, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as “condições” não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência). Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. (...) Vendo-nos como não humanos, é a si mesmos – a seus respectivos congêneres – que os animais e espíritos veem como humanos: eles se percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural – veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cerveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos...). (Viveiros de Castro, 2015: 44-45)

Povos ameríndios, de modo geral, concebem o mundo a partir da multiplicidade de pontos de vista, mudando-se o modo de apreensão conforme altera-se o sujeito, cada qual apreendendo o Outro segundo suas próprias e respectivas características. Cabe salientar ainda que o perspectivismo tende a ocorrer em casos onde há a relação real/simbólica predador-presa, ou seja, nas situações de caça, envolvendo armadilhas literais e aquelas de ordem espiritual. Os sujeitos envolvidos assumem, assim, estatutos relativos e relacionais, sendo a condição de humanidade o referencial comum a todos os seres na natureza; como o autor explicita, animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário: são humanos porque são sujeitos (em potencial). Assim sendo, todo ser possui uma forma interna, uma subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, que se materializa em um esquema corporal humano oculto, sob uma máscara que a esconde (“roupa”), sendo visível normalmente apenas aos olhos daqueles que pertencem à mesma espécie ou aos xamãs, aqueles que têm a capacidade de se comunicar com os demais seres e a visualizar as mudanças de perspectiva. Nessa conjuntura, cada ser pode assumir diferentes posições, conforme sua condição em relação aos demais – o que reforça a rede de afeições que une todas as espécies – e embora essa seja uma condição prevista e reconhecida, apenas alguns seres podem de fato experimentar “o” ponto de vista que permite ver uma mesma coisa de modos diferentes. Não é uma habilidade inerente a todos, mas uma visão que pode ser narrada e partilhada com aqueles que não possuem a capacidade de ver as diferentes aparências da mesma coisa, algo que só é possível por meio do xamanismo, prática recorrente em muitas comunidades indígenas.

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. (Viveiros de Castro, 2015: 49)

Para Viveiros de Castro, o xamanismo é um modo de agir que implica certo ideal de conhecimento, partindo do pressuposto de que para se conhecer é preciso “personificar”, tomar o ponto de vista do que ou de quem deve ser conhecido, para assim interpretar cada evento como expressão de estados intencionais de algum ser agente (aquele que age sobre os demais seres). Esse processo ocorre de modo diferente na cultura ocidental: conhecer é “objetivar”, separar o que é intrínseco ao objeto daquilo que é uma projeção do sujeito que quer conhecer o objeto. Assim, no Ocidente, o termo “ponto de vista” refere-se a um sujeito que assume posição

fixa, criando, a partir desta posição, o objeto: “a forma do Outro é a coisa”. Para o pensamento ameríndio, “ponto de vista” é a posição que cria o sujeito, pois sujeito é quem se encontra ativado ou agenciado pelo ponto de vista. Forma corporal e cultura são atributos pelos quais todo agente, de qualquer espécie, apreende a si mesmo, pois são características imanentes ao ponto de vista e se deslocam com ele: “a forma do Outro é a pessoa”.

Para os ameríndios todos os seres veem o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem –, não existindo um ponto de vista absoluto. No entanto, embora seja possível visualizar e entrar em contato com diferentes mundos, as perspectivas devem ser mantidas separadas umas das outras. Em suma, o que essa afirmação explicita, é que o perspectivismo não é um relativismo, aos moldes ocidentais, mas um multinaturalismo: “O relativismo cultural, um ‘multiculturalismo’, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação.” Para os ameríndios, ocorre o oposto: “é humano quem ocupa vicariamente a posição de sujeito cosmológico”, ou seja: todo ser é “ativado” ou “agenciado” pelo ponto de vista que assume (Viveiros de Castro, 2015: 65). Enquanto representações são propriedades do espírito, o ponto de vista ameríndio é uma condição do corpo, não como sinônimo de fisiologia ou anatomia, mas manifesta em seu *habitus*; por isso é perspectiva, e não representação. O perspectivismo seria então um tipo de relacionismo, mas que um relativismo cultural.



Fig. 4. Ernesto Neto, *Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae*, vista externa, exposição *Histórias Mestiças*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014 – foto: Denise Andrade.

Sob esse aspecto, torna-se urgente analisar a aproximação cada vez mais recorrente entre arte contemporânea e produção indígena no Brasil, optando-se neste ensaio por um estudo de caso. Em 2014 o artista Ernesto Neto apresentou a instalação *Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae*, na exposição *Histórias Mestiças*, organizada pelos curadores Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo [fig.4, 5 e 6]. Nessa instalação, o artista reuniu materiais recorrentes em sua poética desde a década

de 1990, como a malha e a meia de poliamida, além de instrumentos musicais, grafismos e elementos da cultura Kaxinawá, autodenominada Huni Kuin, localizada no Acre, como o recipiente de ayahuasca no centro do espaço e a simbologia da jiboia branca, guardiã da Nixi Pae, representada em um tecido [fig.6]. O ambiente criado e apresentado no núcleo curatorial intitulado “Rituais”, além do formato “penetrável” disponível para todos os visitantes da exposição, tornou-se local para outra prática cultural limítrofe, o que o título da obra e a própria disposição interna dos elementos já poderia prenunciar.¹³



Fig. 5. Ernesto Neto, *Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae*, vista interna, exposição *Histórias Mestiças*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014. Foto: Denise Andrade.



Fig. 6. Ernesto Neto, *Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae*, detalhe, exposição *Histórias Mestiças*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014. Foto: Denise Andrade.

Com colaboração e liderança de Leonardo Yawabane, membro do povo Huni Kuin, o ambiente de Ernesto Neto abrigou uma cerimônia religiosa envolvendo o consumo de ayahuasca, bebida alucinógena produzida a partir de cipó e folhas, durante uma noite no período de vigência da exposição, com participação restrita de um grupo de cerca de vinte convidados, incluindo galeristas, jornalistas, etc. Tal circunstância, apartada das

condições e horários normais de visitação da mostra, foi imposta pela instituição, uma vez que o uso e consumo de ayahuasca só é permitido pela legislação brasileira em cerimônias de cunho religioso. Na ocasião, os curadores se posicionaram: “trata-se, de fato, de uma instância em que a cultura Huni Kuin devora a instituição e o museu (ou parte dele) se transforma também em local de cerimônia” (Pedrosa e Schwarcz, 2014: 184). Ou seja, no período em que a ayahuasca foi servida, a exposição esteve “suspensa”: desapareceram os espectadores e o penetrável de Ernesto Neto tornou-se ambivalente, ganhou outra função, prevalecendo o ritual e seus participantes. Se antes cabia analisar a separação literal entre obra de arte e artefato, agora a questão amplia-se para a diferenciação – também ocidental – entre arte (representação) e realidade (não representação), assim como os limites tênues e movediços que ancoram tais instâncias. E embora a expressão “arte-vida” pareça ser adequada nessas situações, em verdade, na teoria da arte ela não deixa de acarretar algum grau de separação, mesmo que mínimo, entre re/a/presentação e realidade. **Ao comentar o trabalho de Ernesto Neto em uma entrevista, Els Lagrou ressalta:**

acho que o que acontece com o cipó para os intelectuais e artistas urbanos, é que, em geral, o fascínio pelo (que o) cipó (faz com a pessoa) é maior que a vontade de saber o que o cipó é para os índios. O próprio cipó é tão poderoso para aumentar o processo criativo, auto-reflexivo, então, na verdade, o artista trouxe, muito agradecido, essa joia pra dentro do seu universo artístico pessoal. (2015)

Em seguida a essa colocação, Lagrou identifica alguns paralelos entre a poética de Ernesto Neto e a cosmogonia kaxinawá, embora o artista, a princípio (e supostamente), não tivesse consciência plena dessas aproximações apontadas pela antropóloga. É importante perceber como no “encontro de dois mundos”, de duas visões – o artista como xamã e o xamã como artista –, não necessariamente esse encontro ocorre de modo simétrico. Considerar um artista como xamã não é a mesma coisa que considerar um xamã como artista, sobretudo se as perspectivas, como alerta Viveiros de Castro, são diferentes. Independentemente das teorias (antropológicas, filosóficas, sociológicas, etc.), é fundamental não partir de um relativismo cultural entre arte contemporânea e produção cultural indígena, pois trata-se sempre de uma visão ocidental direcionada a culturas não-ocidentais (seja apropriando-se de aspectos ligados à cultura desses povos, seja nomeando seus objetos ou rituais como arte, aos moldes do que o Ocidente entende como tal). Por outro lado, nesse contexto, é preciso igualmente investigar como a mudança de ponto de vista própria do multinaturalismo ocorre em situações urbanas, deslocadas da experiência no mundo indígena, o que reconduz a questão do perspectivismo: o ritual envolvendo a ayahuasca seria o mesmo fora do contexto tribal e da ambiência junto à floresta? Como pensar a prática do xamã como aquele que é capaz de vislumbrar diferentes mundos, diferentes perspectivas, estendendo-as ao artista, ao antropólogo, ao curador, ao historiador da arte, etc., sem esquecer-se que todos esses sujeitos (e seus papéis) partilham de uma visão ocidental? Pois, por mais que se possa compreender, considerar e aplicar o perspectivismo ameríndio de um “ponto de vista” ocidental, no final das contas, torna-se impossível assimilar ontologicamente a mesma percepção e significado do sujeito indígena.¹⁴

O mundo da arte tem recorrido ao relativismo cultural quase sempre sem considerar de fato que são seus agentes (artistas, curadores, críticos, historiadores, galeristas, colecionadores, etc.) que decidem o que deve ou não estar compreendido no termo “artes indígenas”, assim como o que pode ou não ser assimilado pelo sistema da arte contemporânea. A reivindicação atual de muitas etnias em relação tanto à restituição dos objetos etnográficos sob guarda de museus, quanto à participação mais ativa na gestão das instituições voltadas para sua produção cultural – como por exemplo o Museu do Índio/Funai – tem mostrado que não é mais possível considerar que somente não-indígenas sejam detentores das “regras do jogo”, tratando artefatos, imagens e rituais como “objetos” de estudo e desautorizando indígenas como sujeitos capazes de decidir por si mesmos o modo como sua produção cultural pode e deve ser compreendida.

É perigoso alienar-se da mais ardilosa das armadilhas atuais: em um mundo globalizado, onde o relativismo

cultural pretende-se onipresente, abdicar das diferenças é reforçar a velha igualdade “unilateral” advinda do ponto de vista ocidental. Como alerta Hans Belting, a História da Arte, ao abdicar de suas narrativas mestras, frente ao discurso de uma arte pretensamente “universal”, não pode defender um *continuum* entre proposições artísticas de origem tão diversas. Sempre é possível satisfazer-se com proximidades visuais, com analogias formais, com teorias inclusivas, mas ao fim e ao cabo, muitas das práticas e abordagens teóricas esquecem-se de que em um contexto globalizado a “expansão” epistemológica da arte faz com que haja um número maior de situações e objetos disponíveis para alimentar um mercado saturado de seus próprios produtos. O velho risco da “universalização” do conceito ocidental de arte, com pretensão a uma aplicabilidade indistinta, pode tornar-se, enfim, uma prática *predatória*:

a arte universal produz também, em extensão crescente, o argumento transcultural, quando os artistas não-ocidentais se exprimem nas mídias e gêneros artísticos ocidentais, nos quais levam adiante as tradições locais e simultaneamente tomam posição diante da cultura ocidental por meio do diálogo, sim, mesmo comentando-a criticamente. É possível que surjam aí obras e ideias de obras extraordinárias, mas não são mérito da cultura ocidental e somente poderão desempenhar um papel nela se a arte ocidental estiver em condições de reagir criativamente. Contudo, o clichê do “outro” é antes de tudo um impedimento para tomar conhecimento do outro. (Belting, 2006: 102)

Fato é que uma história da arte plural é necessária e urgente no Brasil; todavia com o cuidado de não nivelar todas as “perspectivas” em um único sistema herdado da colonização europeia. É preciso questionar o “enquadramento” com a consciência de não tomar sua simples expansão como uma falsa oposição a sua influência e determinação. Ou seja, a crítica cultural não pode, no final das contas, tornar-se instrumento para manter o *status quo* sob uma nova “roupagem”. Alfred Gell tem razão quando afirma que aproximar coisas cuja natureza seja diferente, permite criar “sinergias” e novas possibilidades de leitura. Se essa prática é capaz de alimentar a sensação de que essas coisas são iguais ou simétricas, é preciso perguntar: a partir de que discursos e para agradecer a quem? Els Lagrou igualmente tem razão quando compara o artista não ao xamã, mas ao antropólogo, pois no final das contas, no contato com os povos indígenas, quem “assina” a obra, na maior parte das vezes, não é o nativo: “Não somos tão diferentes assim... Por mais que acho que o ideal do antropólogo continua sendo alcançar o Outro, de ser um mediador, um facilitador, enquanto o do artista é? Aí vocês que me digam.” Fica aqui a questão em aberto: a quem cabe dizer?

Referências

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.

DANTO, Arthur C. Art and Artifact. In: Vogel, Susan (org.). *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. New York: The Center for African Art: Prestel Verlag, 1989.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIAS, José Antônio Braga Fernandes. Arte, arte índia, artes indígenas. In: *Mostra do Redescobrimento: Artes indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 36-57.

Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou, In: Revista *Usina*, julho 2015. Disponível em:

<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, pp. 174-191, 2001.

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

_____. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. In: Revista *Usina*, julho 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>; acesso em novembro de 2016.

MOTTA, Dilza Fonseca da. *Tesouro de cultura material dos índios no Brasil*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 2006.

OLIVEIRA, Alessandro Roberto de. Conversando sobre a pesca com o inhaku: cosmologia, técnica e

transformações em uma tradição de conhecimento Wapichana. Trabalho apresentado na 29ª *Reunião Brasileira de Antropologia*, 3 a 6 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402001229_ARQUIVO_Conversandosobreapescacomoinhaku.ComunicacaoAlessandroABA2014Versaofinal.pdf

PANOFISKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

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

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. In: *Arte em ação*.

Comunicação apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, Unicamp, 4 a 6 de outubro de 2016 [Anais do evento em preparação].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *O que nos faz pensar?*, n. 18, pp. 225-254, set. 2004.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Notas

* Professor da Escola de Belas Artes da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV-EBA-UFRJ.

¹ Cf.: Reinaldim, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. In: *Arte em ação*. Comunicação apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, Unicamp, 4 a 6 de outubro de 2016 [Anais do evento em preparação].

² Cf.: Gell, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, pp. 174-191, 2001. Esse ensaio é citado, por exemplo, em pelo menos duas publicações que têm as artes indígenas como objeto: Dias, José Antônio Braga Fernandes. *Arte, arte índia, artes indígenas*. In: *Mostra do Redescobrimento*: Artes indígenas. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000; Lagrou, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

³ O povo Zande organiza-se em comunidades tribais que habitam uma região compreendida entre o norte da República Democrática do Congo, o sudoeste do Sudão do Sul e o sudeste da República Centro-Africana.

⁴ Cf.: Danto, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁵ Danto explica essa separação da seguinte maneira: objetos que possuam valor artístico “pertencem ao que Hegel denominou Espírito Absoluto: um reino do ser que é o da arte, religião e filosofia”; já meros artefatos utilitários “são parte do que ele [Hegel], com seu gênio para expressões, nomeou como A Prosa do Mundo”. Danto, Arthur C. *Art and Artifact*. In: Vogel, Susan (org.). *ART/Artifact*. African Art in Anthropology Collections. New York: The Center for African Art: Prestel Verlag, 1989: 23 (tradução livre do autor).

⁶ Cf.: Gell, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: The Clarendon Press, 1998.

⁷ “Não suponho que, para uma armadilha africana ou uma armadilha de qualquer outra parte exótica do mundo possa funcionar como uma obra de arte, seja realmente necessário ou desejável que seu contexto etnográfico seja abstraído. Frequentemente, o significado artístico de certas armadilhas só pode ser estabelecido de modo etnográfico, e isso faz com que o componente textual seja essencial para qualquer exposição satisfatória de armadilhas como obras de arte. Todavia, não precisamos nos desculpar por isso, pois, desde Duchamp, sabemos, implicitamente, que recursos como notas escritas e comentários na forma de entrevistas são necessários para compreensão das obras de arte contemporâneas.” Gell, Alfred. *Op. Cit.*, 2001: 186.

⁸ Sobre o uso do timbó (ou *inhaku*) na pesca por parte dos Ingarikó e de outras etnias da região do Monte Roraima, cf.: Oliveira, Alessandro Roberto de. *Conversando sobre a pesca com o inhaku: cosmologia, técnica e transformações em uma tradição de conhecimento Wapichana*. Trabalho apresentado na 29ª *Reunião Brasileira de Antropologia*, 3 a 6 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402001229_ARQUIVO_Conversandosobreapescacomoinhaku.ComunicacaoAlessandroABA2014Versaofinal.pdf

⁹ Motta, Dilza Fonseca da. *Tesouro de cultura material dos índios no Brasil*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 2006: 229.

¹⁰ Cf.: Viveiros de Castro, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002: 347-399. Trechos desse texto foram reelaborados no livro *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*, publicado na França em 2009 e no Brasil em 2015. Cf.: Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Iremos considerar a versão mais recente, pois nela o autor desdobra algumas das ideias originais.

¹¹ Cf.: Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

¹² Relativismo cultural é, antes de tudo, um método antropológico utilizado para observar padrões e valores de um sistema cultural, procurando minimizar-se a visão etnocêntrica do pesquisador – em geral, ancorada em parâmetros da cultura ocidental – em relação à sociedade pesquisada. Desse modo, o método reforça a necessidade de identificar e avaliar as culturas estudadas a partir dos

sistemas de valores que são inerentes a elas. Essa perspectiva entende que não há critérios objetivos que permitam classificar culturas entre superiores e inferiores, pois todas devem ser vistas como igualmente aptas a preencher as necessidades de seus integrantes.

¹³ Na mesma exposição, próximos ao penetrável de Ernesto Neto, foram expostos alguns desenhos de Ibã e Isaka Huni Kuin, feitos a partir de cantos dos kaxinawá relacionados à ayahuasca. Além da presença de artistas de origem indígena na mostra, ressalta-se que esses desenhos eram provenientes de “coleções particulares”, sem especificar-se quem eram os proprietários e em que condições essa produção foi comercializada. Desse modo, cabe o alerta: o estudo da valorização e da institucionalização das “artes indígenas” não pode preterir a influência do mercado e do colecionismo nesse processo. Para tratar da questão com a devida importância e cuidado, a produção e circulação de obras de artistas de origem indígena no circuito de arte contemporânea será assunto abordado em outro texto.

¹⁴ Uma “simetria da diferença” possível seria considerar como indígenas se adaptam ou não a outros papéis sociais, a partir do momento em que se inserem em circuitos ocidentais: universidade, representação política, mercado de trabalho, etc. O fato de participarem dessas instâncias não necessariamente reforça que tenham as mesmas percepções e compreensões que pessoas culturalmente propensas a assimilarem essas situações. O contrário também vale para artistas, curadores, etc.

Artigo recebido em outubro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.