

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 13

“Arte Plumária do Brasil”: trajetórias emaranhadas entre artificação e encantamento

“Brazilian Feather Art”: tangled trajectories between artification and magic

Tálisson Melo de SOUZA¹

Resumo

Apresento uma breve análise de rede social composta por artistas, antropólogas/os e historiadoras/es que se envolveram de diferentes maneiras na realização da exposição “Arte Plumária do Brasil”, que, após inaugurada em 1980 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi montada em outras instituições de arte e etnologia em diferentes cidades do país e do exterior até 1989. A partir do emaranhado de trajetórias de coisas, pessoas e ideias traçado, busquei puxar alguns fios que permitem uma reflexão acerca do processo de ‘artificação’ dos adornos plumários de determinados grupos étnicos nativos do Brasil.

Palavras-chave: arte plumária, etnoestética, ratificação, arte brasileira, Brasil.

Abstract

I analyze a social network composed by artists, anthropologists and historians who were involved in different ways in the organization of the exhibition “Arte Plumária do Brasil”, that, after its launch in 1980 at the Modern Art Museum of Sao Paulo, was presented in other institutions of arte and ethnology in some cities in Brazil and overseas until 1989. From this tangled mesh made of trajectories of things, persons and ideas, I aim to follow some lines that can lead to a reflection about the process of ‘artification’ of the feather adornments made by some native ethnical groups of Brazil.

Keywords: feather art, ethno-aesthetics, brazilian art, ratification, Brazil.

1. Introdução – a “Arte Plumária do Brasil” em itinerários de exibição

Entre os anos 1980 e 1989, artistas, etnólogas/os, historiadoras/es de arte, críticas/os de arte, agentes culturais da diplomacia, diretoras/es de museus de arte e de etnologia (em sua maioria brasileira/os, porém com presença de estrangeiros radicados no país), estiveram engajados na realização de uma exposição itinerante intitulada “Arte Plumária do Brasil”. A exibição reunia em média trezentas peças cuja produção é atribuída a mais de dez grupos nativos, e que constavam em coleções pessoais de artistas e etnóloga/os ou de instituições museais.

Após inaugurada em 1980, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, essa exposição viajou por diferentes cidades do país e do exterior (1980: Museu Goeldi, Belém do Pará, Brasil; 1981: Palácio do Itamaraty, em Brasília; 1982: *National Museum of Natural History da Smithsonian Institution*, em Washington, Estados Unidos; 1983: *Museo Nacional de*

¹ Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: talissonmelo(at)yahoo(dot)com(dot)br.

Antropología, na Cidade do México; no *Museo Nacional de Antropología de Colombia*, em Bogotá; na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil; 1988: *Fundació Joan Miró*, Barcelona; e *Pabellón Juan Villanueva* do *Jardín Botánico de Madrid*, Espanha).

2. Biografar coleções e exposições, ou vidas de pessoas e objetos que se emaranham

Esta cronologia de estadias entre instituições artísticas e etnológicas é apenas uma pequena fração da vida dessas plumas. Para começar uma análise aprofundada dessa mostra, a noção de “biografia cultural das coisas”, no sentido elaborado pelo antropólogo Igor Kopytoff (1991), interessa-me particularmente, pois lança perguntas potentes em direção a isso, que podem guiar meu olhar ao perseguir os fios com que são tramadas as narrativas sobre as coisas que observa:

(...) ¿Cuáles son las posibilidades biográficas inherentes a su ‘estatus’, período y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora, y cuál es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las ‘edades’ o períodos reconocidos en la ‘vida’ de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de éstos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil? / (...) / Las respuestas culturales a estos detalles biográficos revelan una enmarañada masa de juicios estéticos, históricos y políticos, y de convicciones y valores que moldean nuestra actitud hacia los objetos clasificados como ‘arte’. (Kopytoff, 1991: 92-93)

Essas biografias de coisas emaranham-se ainda com as de diversas pessoas, desde aquelas que as produziram, usaram em rituais e celebrações entre os seus, os de outros grupos que a receberam ou a tomaram na dinâmica de suas relações, a dos cientistas (antropólogos, arqueólogos e estudiosos da cultura), viajantes e mercadores que as coletaram, compraram ou trocaram, seus colecionadores, vendedores, donos de antiquários, traficantes de ‘artefatos’ ou ‘artesanato’ feitos por indígenas, os decoradores, arquitetos, artistas, galeristas, historiadores, funcionários de museus, museólogos, fotógrafos, curadores, montadores de exposições, funcionários de transportadoras de obras de arte, guardas, limpadores e monitores das instituições onde foram expostas, e cada indivíduo que veio a compor o fluxo de visitantes diários nas diversas ocasiões em que foram exibidas.

3. Traficantes de objetos entre fronteiras

Reconhecida a complexidade e amplitude dessas relações em tempo, espaço e sentido, por restrições de extensão para a elaboração deste texto concentro-me apenas em apresentar as convergências nas trajetórias de agentes do campo da arte e da antropologia que atuaram diretamente na concepção da exposição “Arte Plumária do

Brasil”: o artista tapeceiro Norberto Nicola (1930-2007), que encabeçou a organização da mostra como seu curador, as etnólogas Sônia Ferraro Dorta (assistente de curadoria), Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997), Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996), Lux Boelitz Vidal e Lucia Hussak van Velthem, que contribuíram tanto com textos para as diferentes versões de catálogos quanto com algumas das peças de suas coleções pessoais para a composição do conjunto exibido. Também serão apontados as interseções com a atuação e as ideias do historiador de arte Walter Zanini (1925-2013), então curador geral da 17ª Bienal, e do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, membro do Conselho de Arte e Cultura da Bienal.

Para uma apresentação dessa ‘rede social’, que não poderei aprofundar analiticamente neste texto, a noção simmeliana de interação ou efeito de reciprocidade (*wechselwirkung*), especialmente pela concepção de “círculos sociais” que identifica em sua observação das relações entre indivíduos na metrópole de *fin de siècle* (1903), é suficiente para situar metodologicamente minha abordagem, embora eu pretenda, em textos futuros, desenvolvê-las a partir de outras teorias. Na minha leitura, a formulação de Simmel lança luz a uma compreensão do indivíduo como resultado da autonomia da seleção de sua trajetória biográfica e de seu pertencimento a círculos, cuja combinação o dá qualitativamente um caráter singular, ao mesmo tempo em que se conectam para cooperar na busca de interesses comuns – neste caso, refiro-me à exibição dos adornos plumários, enquanto outros interesses serão expostos a partir da análise de suas ideias.

Se tomo os adornos plumários indígenas como um eixo para seguir as trajetórias dos agentes mencionados, é claro que estes contêm e indicam uma multiplicidade de dimensões de sentido e relações com diversos tempos, espaços e agente. Fazem parte da caracterização imaginária mais comum dos ‘índios’ entre os não-índios do país, somados aos corpos nus e pintados, cuja presença se destaca em diversos relatos históricos desde os primeiros contatos², passando por séculos de colonização e posteriormente assimilados ao projeto de construção da identidade nacional³.

Dentro do recorte biográfico que estabeleço para este texto, atendo-me ao conceito de “artificação” conforme definido pelas sociólogas Roberta Shapiro & Nathalie Heinich (2013) como ferramenta para pensar criticamente a inserção desses objetos em espaços destinados à projeção da arte moderna e contemporânea, como a Bienal e o MAM-SP, conectando essa dinâmica específica a o debate mais amplo que envolve as experiências curatoriais de apresentação de objetos tomados como etnográficos ou artísticos por

² Alguns estudos em antropologia, história da colonização, história da indumentária e zoologia evidenciam maior complexidade das relações entre europeus e nativos das Américas envolvendo trocas, apropriações e assimilação da plumária, que era elemento constituinte da indumentária tanto no Velho Mundo quanto no Novo, sendo que a domesticação de aves e o tráfico, bem como influências técnicas, formais e de uso se dão em ambos sentidos. Para ver mais detalhadamente sugiro alguns estudos: (Carvalho, 1953; Volpi, 2013; Berlekamp, 2013; Schindler, 2001; Van Velthem, 2003; Velden, 2012).

³ Ver: (Ribeiro & Velthem, 1992; Schwarz, 2005).

diferentes atores, simultaneamente⁴. As autoras propõem uma abordagem pragmática do engajamento social da arte que entendo como profícua para a presente análise:

Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte? / Não há uma resposta simples a essa pergunta. A solução encontra-se em muitos níveis interligados e é simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições se transformam (Shapiro & Heinich, 2013: 15).

Essa elaboração metodológica também contribui para a sistematização das perguntas a que me proponho responder no decorrer desta pesquisa e me mobilizaram a mapear as trajetórias e ideias dos indivíduos envolvidos na organização de “Arte Plumária do Brasil”: como se desenvolvem esses processos? Quais atores e instituições específicos estão envolvidos? Como dão à luz produções que têm significado não apenas para grupos minoritários especializados, como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos, mas têm significado a tal ponto que sua condição enquanto arte torna-se conhecida por todos e não é questionada? Como o elenco inteiro de atores envolvidos define essas coisas? (Shapiro & Heinich, 2013: 16-17).

As disputas e transformações que compõem esse processo são vastas e precisam ser nuançadas, uma observação cuidadosa mostra através das interseções dos círculos sociais desses indivíduos esses objetos passam a itinerar entre as fronteiras de diferentes disciplinas: arte e antropologia.

3.1. Norberto Nicola como articulador de tramas

Desde o começo de sua carreira, estudando pintura no Atelier Abstração de Samson Flexor, Norberto Nicola ganhava da I Feira Anual dos Artistas de São Paulo o primeiro de uma série de prêmios que recebeu durante as duas décadas seguintes de produção contínua, acompanhada de exposições pelo país e no exterior, com destaque para sua parceria com o artista francês Jacques Douchez, com quem começou a explorar as técnicas de tapeçaria.

A produção de Nicola em tapeçaria baseava-se em construir, através do tramado de tecidos e fibras, peças de grande escala que não construíssem um tapete plano, mas partissem dos tapetes de parede para formações tridimensionais de média e grande escala que podem ser comparadas com esculturas. Essa característica formal colocava sua produção em diálogo com as tendências artísticas de vanguarda à época, embora sua concepção técnica manual e o termo ‘tapeçaria’ mantivesse sua conexão com o artesanato. A tensão entre as categorias ‘arte’ e ‘artesanato’ encontra nesse tipo de objetos uma espécie de zona de fronteiras turvas, exatamente pela ambiguidade de

⁴ Ver, p.ex., Price, 2000.

leituras e dificuldade de classificação que impõem em sua materialidade e circulação, de modo que se exige pensar categorias híbridas, como o *artist-craftsman* descrito por Howard Becker (2008: 276-99).

Nos anos 1960 e 1970, Nicola passava a ser reconhecido no campo artístico nacional e chegou a ocupar cargos de relevância em instituições centrais. Essa trajetória pode ser lida como um empreendimento consciente para promover a legitimidade da presença da tapeçaria nas instituições artísticas do Brasil e mesmo de outros países. Em 1963, conseguiu incluir suas obras na 7ª edição da Bienal de São Paulo, que estabelecia a tapeçaria como categoria de inscrição para as edições subsequentes, embora concorresse ao prêmio na categoria de pintura. Em 1969, na ocasião de uma exposição do Atelier Douchez-Nicola na Galeria Documenta, em São Paulo, assinou o manifesto "Forma Tecida", divulgado na revista Visão, no qual postula: "Pretendo destituir a tapeçaria de seu caráter meramente decorativo para torna-la um objeto que se impõe por si próprio" (Nicola *in* Mattar, 2013: 145).

O que me interessa chamar atenção nesse momento é para o fato de observar na atuação de Nicola seu empenho para promover a artificação desse tipo de objetos, que culminou na criação da Trienal de Tapeçaria no MAM-SP⁵ em 1976, mesmo ano em que foi nomeado primeiro presidente do recém-fundado Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea⁶.

Nos documentos em que encontro referências do próprio Nicola sobre suas obras em tapeçaria, observo três fontes técnicas e formais centrais que não se encontravam no campo da arte moderna⁷: 1-) as tradições polonesa e iugoslava de tapeçaria (que, por sua vez, se encontrava em vias de artificação na Europa, centrada nas figuras da croata Jagoda Buić e da polonesa Magdalena Abakanowicz, com quem teve contato na Bienal de São Paulo e em viagem à Europa em 1968, quando visitou seus ateliês e deu novo direcionamento ao desenvolvimento de sua obra). 2-) a tapeçaria pré-colombiana, principalmente peças de origem incaica, do Peru (para onde fez algumas viagens em busca de contato direto com a técnica, bem como para apresentar palestras e participar de exposições com suas obras); e 3-) a plumária de grupos nativos do Brasil⁸, pelos tramados e amarrações entre as penas e a base, a harmonia cromática e outros aspectos formais.

⁵ Sobre as Trienais de Tapeçaria do MAM-SP, sugiro Gradim, 2016.

⁶ Após ter idealizado a I Mostra de Tapeçaria Brasileira, organizado com Douchez, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvaro Penteado, e composto a comissão organizadora e júri de seleção e premiação do V Salão Paulista de Arte Contemporânea na Fundação Bienal de São Paulo, em 1974, passou a integrar o Conselho de Artes da Fundação Bienal desde 1975.

⁷ Em imagens de sua casa na Vila Gleite, é possível ver elementos desses três 'repertórios culturais' compoendo a decoração, que conta ainda com peças de mobiliário antigo e modernista. As peças de plumária da coleção de Nicola eram esteticamente impactantes, entre elas destacavam-se a testeira, o colar e o adorno labial Urubu-Kaapor, a presença icônica das máscaras Cara Grande Tapirapé, a delicadeza da grinalda com cobre-nuca Tembé e a imponência das coifas Kayapó e Juruna (Mattar, 2013: 141).

⁸ Na biografia de Nicola, Mattar afirma que "Em abril de 1966, por ocasião da exposição de suas tapeçarias na Galeria Porão, Nicola visitou o Museu do Índio em Brasília. Ao conhecer a arte plumária do Brasil, ele imediatamente percebeu a similaridade com a arte têxtil. E também as semelhanças estilísticas com seu

Até final dos 1970, Nicola expôs em diversas instituições de diferentes países, tendo muitas de suas obras adquiridas para seus acervos (de arte moderna, contemporânea, aplicadas ou artesanato). Recebeu encomendas de obras para saguões e escritórios de grandes hotéis e empresas, prédios públicos oficiais do Estado e algumas embaixadas. Manteve, paralelamente à produção dessas obras únicas, uma produção em meios de ampla reprodutibilidade, como cartões, capas de caderno e calendários.

Em 1978 foi convidado a compor o Conselho Deliberativo do MAM-SP e, na ocasião, propôs ao museu a realização da exposição “Arte Plumária Brasileira”. Passou a captar e selecionar peças para a mostra, provenientes de instituições e coleções pessoais que puderam ser mobilizadas a partir de alguns de seus círculos sociais que o colocavam em interação numa rede de artistas, historiadora/es, antropóloga/as atuantes à época e que, por sua vez, também estavam articulada/os em entre si e com outras instituições e suas coleções.

Inaugurada em 1980⁹, com expografia desenvolvida por Nicola, a primeira montagem consistia de um ambiente onde as peças de plumária pareciam flutuar, pois eram sustentadas por arames e hastes de ferro, ou colocadas sobre mesas pintadas de preto e pedestais azuis, ou dentro de algumas vitrinas de vidro; poucas peças foram penduradas diretamente nas paredes do museu. A distribuição das obras atendia a divisão por grupos étnicos proposta pelas antropólogas, a partir da qual Nicola buscou compor no espaço segundo critérios formais como ritmo, cor e movimento. Utilizando um recurso de iluminação precário, juntava algumas peças sob o mesmo *spot* e selecionava outras para apresentação em foco de luz, o jogo de luzes e sombras contribuiu para a criação de um espaço dramático, que não se vê nos registros de todas as outras montagens da exposição em outras instituições nos anos seguintes¹⁰. As peças penduradas ou exibidas em vitrina foram apresentadas em fundo branco, cinza, azul ou preto, sem referências a outros contextos relacionados às peças, seja de produção ou de uso ritual, seja como objeto histórico ou etnográfico¹¹, a única dimensão das peças colocada em evidência pela expografia era a estética.

De forma entusiasmada, Nicola expressou sua visão universalista sobre a produção da plumária indígena, cujas propriedades técnicas e formais tomaram o centro de suas considerações e orientaram sua seleção, classificação e distribuição no espaço expositivo

próprio trabalho” (Mattar, 2013: 135). Em entrevista que realizei em entrevista com a antropóloga Lux Vidal, em São Paulo, 21 maio 2016, especificou que: “O que influenciou Nicola foi a grinalda Munduruku”.

⁹ A exposição rendeu a Nicola um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, considerada ‘A Melhor Exposição de 1980’.

¹⁰ Essa descrição foi baseada em algumas poucas fotografias encontradas em arquivo e na imprensa da época, bem como alguns poucos relatos. A montagem de Barcelona é a que contou com mais registros visuais, possibilitando sua compreensão de modo mais exato. A montagem para a 17ª Bienal não foi encontrada em registros fotográficos nem mesmo no arquivo da Bienal, porém continuarei com essa busca.

¹¹ O que cumpre esse papel são os textos escritos pelas antropólogas que constam de todas as versões da exposição, sobre os quais tratarei na seção seguinte deste artigo.

(ainda que informado pelas contribuições de pesquisas antropológicas que articulavam a dimensão estética com os contextos de produção e uso das peças). Cito um trecho de seu texto de apresentação para o catálogo da mostra de 1983:

No meu primeiro encontro com a plumária do índio brasileiro, fui surpreendido com a descoberta de uma manifestação sui generis de arte, que até então havia escapado à minha sensibilidade. Com um material das mais variadas cores, formas, texturas e tamanhos, organizados em suas combinações infinitas de ritmos e harmonias, formaram um vocabulário plástico para dar curso à sua expressão. O resultado dessa atividade que principalmente é destinada ao uso pessoal, acompanhando os traços e o movimento do corpo de seu portador, é um exemplo clássico de a forma seguir a função. Portanto, a plumária do Brasil é densa de todas aquelas características que compõem uma obra plástica ao ponto de impressionar como arte do mais alto nível. (Nicola, 1983: 3)

Ao longo da itinerância dessa exposição, a forma de apresentação das peças alterou-se, não apenas devido à necessária adaptação aos diferentes espaços em que era sediada, mas muito mais devido a uma série de discussões conceituais que partiam de um círculo especializado (da crítica e história de arte, antropologia e museologia).

3.2. Cinco etnólogas entre contextos

Para a elaboração deste trabalho, realizei levantamento bibliográfico acerca de estudos etnológicos que se dedicaram sobre a dimensão estética ou artística da produção de grupos indígenas do Brasil. A partir disso percebo evidente intensificação dessa abordagem desde os anos 1970, ainda que com contribuições pontuais anteriores. Essa consideração é consonante com o identificado pelo antropólogo Júlio César Melatti (1984), em seu roteiro sobre a etnologia no Brasil, quando afirma ter havido uma retomada dos estudos sobre “artes e artefatos” nesse período, que, apesar de nunca haver desaparecido entre as décadas de 1930 e 1960, só passou a se encontrar em foco de sistematização a partir das iniciativas de antropólogos como Berta Ribeiro, Lux Vidal, Darcy Ribeiro, Maria Heloísa Fénelon Costa, João Pacheco de Oliveira Filho e George Zarur, a partir de pesquisas de campo e estudos em coleções de instituições nacionais.

A nova posição relativa da dimensão estética resultante das análises e propostas por essas antropólogas (somada a outras e à repercussão de um debate mais amplo), é um dos fios fundamentais para identificar as possibilidades de convergência e influência mútua entre arte e antropologia, de modo que nesse recorte contextual, referente à exposição tratada, há um investimento de ações direcionadas à ‘artificação’ desses objetos.

Apenas recentemente a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica (Vidal & Silva, 1992: 13).

No ano de 1957, destacam-se a publicação de Berta Ribeiro com referências centrais à plumária (figurando como pioneira¹²), resultantes de contínua pesquisa: o artigo “Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil”, e seu livro “Arte plumária dos índios Kaapor” (com Darcy Ribeiro), dois estudos que compreendem do momento da caça às aves e as técnicas de confecção dos adornos, até seu uso. Os autores consideram que “A confecção dos adornos plumários representa uma das mais gratas ocupações dos índio Urubu” (Ribeiro & Ribeiro, 1957), sua confecção e utilização estão presentes em todo o ciclo de vida desses índios, homens e mulheres, desde seu nascimento. Abundam no texto expressões que valorizam a estética das peças e relacionam suas técnicas e visualidade à prática artística: “É na plumária que encontramos a atividade mais eminentemente artística de nossos indígenas, (...) resultaria na elaboração de uma técnica requintada que permitiria criar obras de arte capazes de competir em beleza com os mesmos pássaros” (Ribeiro & Ribeiro, 1957: 12). E, ao compararem as peças que identificam como “arte plumária” com o simples uso e aplicação de penas sobre o corpo, os autores estabelecem um critério fundamental para a compreensão desses objetos como artísticos:

Assim, só é legítimo falar de arte plumária quando o valor estético das penas é superado por um esforço de imaginação, sensibilidade e virtuosismo, que permite construir com elas obras que valham por si próprias. Quando, da atividade tecnológica resultam criações singulares capazes de suscitar emoções estéticas, pela harmonia da forma, pela felicidade da combinação cromática e, ainda, por uma consistência tátil suave e atrativa (Ribeiro & Ribeiro, 1957: 13).

Analisam a destreza e domínio técnico dos índios brasileiros sobre a variedade de materiais oferecidos pela fauna do território, apontam para uniformidades que diferenciam a arte plumária do Brasil das produções andina e mexicana, e propõem uma abordagem estilística para pensar as diferenças entre os diferentes grupos que a produzem. Faz-se importante destacar que essa abordagem se deu com a possibilidade de diálogo entre pesquisa de campo e pesquisa em acervos de coleções de objetos etnográficos.

A partir de meados dos anos de 1970 a produção de Berta Ribeiro sobre arte intensificou-se, demonstrando verdadeiro processo de sistematização conceitual e metodológico para a análise de atributos formais da arte indígena. A partir de estudos etnográficos e museológicos, deteve-se sobre a cestaria, arte têxtil e plumária indígenas¹³. Da contribuição de Ribeiro, com os anos 1980 iniciou-se uma nova etapa, que pôde se concretizar através de algumas exposições, incluindo “Arte Plumária do Brasil”.

¹² Considero importante enfatizar a importância da contribuição de mulheres artistas e antropólogas para seus respectivos campos de atuação: o trabalho de Elisabeth Krickeberg (1861-1944), e da artista Noêmia Mourão (1912-1992).

¹³ Ver (Ribeiro, 1978; 1980; 1986).

Em 1968, foi publicado o artigo de Maria Heloísa Fénelon Costa e Maria Dias Monteiro, na Revista do Museu Paulista, em que se dava a aplicação da proposta de definição de estilos da produção plumária entre diferentes grupos, incluindo perspectiva histórica sobre o desenvolvimento e transformações dessa produção. O livro marcava o início de um longo processo de elaboração e construção de uma linha de estudos etnológicos, estruturada a partir de meados da década seguinte através de projetos de pesquisa etnográfica e museológica coordenado por Costa¹⁴, acima mencionado, e que se deu em colaboração efetiva com Berta Ribeiro e outros pesquisadores, resultando em diversos trabalhos também de autoria individual, entre publicações e organização de exposições. Dando sequência a suas pesquisas, em 1978, publicou “A arte e o artista na sociedade Karajá”, expandindo a abordagem de análise formal e estilística da plumária para a relação entre os grafismos aplicados aos corpos e às bonecas de cerâmica.

Outra antropóloga muito atuante no período e fundamental para este estudo, Lux Vidal, professora da USP, através de seus estudos, organização de exposições e publicações, e da atividade como orientadora de pesquisas de antropólogos em formação, arregimentou forças e ideias para a geração de uma linhagem teórico-metodológica da etnologia: a “etnoestética”. Os projetos coordenados ou orientados por Vidal iniciaram-se nos anos de 1970 e seguem seu curso na atualidade, ainda que mudanças de perspectivas e modos de relação com os objetos e com os próprios indígenas se tenha alterado em diferentes desdobramentos.

Em meio aos estudos baseados em categorias mais estabelecidas no campo da etnologia, como cosmologia, parentesco e ritual, Vidal foi encontrando na forma e visualidade de atividades e objetos desenvolvidos pelos indígenas uma fonte privilegiada para compreensão histórica e social dos grupos que as produzem e as utilizam, como parte inerente de todas as esferas sociais:

In academic circles, to the degree that studies about indigenous societies have advanced, the essential role of tangible and intangible expressions in the understanding of the dynamic and reproduction of Amerindian societies has become evident. These expressions include body painting, ornaments — especially feathered ones — masks, musical instruments, song and narratives. (Vidal, 2013: 390).

Diferentes aspectos do processo de produção dos grafismos na pintura corporal, da cestaria e da cerâmica, e do tramado e modelagem dos adornos plumários passaram a receber especial atenção em suas pesquisas. As publicações de Vidal que se centram nessa abordagem estão concentradas na década de 1980 até meados dos 1990. Nos anos 2000, após sua aposentadoria, novas questões emergiram, muito devido a sua atuação e relação com os Palikur, Galibi Kali’na, Karipuna e Galibi Marworno.

Em anos de desenvolvimento desses estudos, Vidal consolidou a abordagem em sua publicação “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas” de 1992, em que estabelece os parâmetros visados em sua noção de “etnoestética”:

¹⁴ Ver (Costa, 1978).

Cabe dizer, em resumo, que — centrando seu foco de atenção em instâncias concretas e contextualizadas de entrecruzamento do universal e do particular e trabalhando com as noções de localidade, estruturas representacionais, significado, sociedade e cultura — a antropologia aborda as manifestações artísticas preocupada em compreender a natureza mesma da experiência estética e a capacidade de comunicação da obra de arte, que nasce do encontro de estilos e concepções coletiva e culturalmente construídos e aceitos, mas trabalhadas e reelaboradas de modo único por artistas que, individualmente, nela colocam sua técnica e sua habilidade criadora. (Vidal & Silva, 1992: 283).

A antropóloga Sônia Terezinha Ferraro Dorta também tem sua biografia traçada nessa narrativa, sendo ela mesma uma etnógrafa, colecionadora e curadora de algumas das exposições, especialmente dos adornos plumários, que os considera “Um dos veículos mais significativos da cultura material borôro para se atingir o entendimento do contexto sócio-cultural global (...) / uma atividade associada não só a padrões de ordem estética, mas, sobretudo, a padrões de conduta humana” (Dorta, 1987: 227).

Em 1978 defendia sua dissertação sobre o Paríko, um tipo de diadema vertical rotiforme confeccionado e usado pelos Bororo¹⁵. No mesmo ano, era inaugurada a primeira edição de “Arte Plumária do Brasil” no MAM-SP, em que trabalhara como curadora assistente em parceria com Nicola, contribuindo com o conhecimento que vinha constituindo a partir de experiências de trabalho com coleções etnográficas, foi fundamental para estabelecer o vínculo do projeto com as outras antropólogas, suas colegas, e com as instituições que emprestaram peças de seus acervos, também para elaboração da seção de textos etnológicos do catálogo da exposição. Durante a década de 1980, Sônia Dorta manteve sua pesquisa e produção sobre a arte plumária, inclusive em parceria com Nicola e acompanhando as montagens da exposição que organizaram, e preparando uma publicação contendo muitas imagens da arte plumária, que teve ampla distribuição¹⁶.

Desde o começo dos 1970, Lucia van Velthem iniciava formação científica no Museu Nacional-UFRJ, estudando coleções etnográficas do Alto Rio Negro, enquanto finalizava graduação em museologia na UNIRIO. Em 1975, mudou-se para Belém, onde começava, como pesquisadora do Museu Goeldi, o estudo “Índios Wayana e Aparai: arte e sociedade”, publicando textos sobre plumária e grafismos¹⁷. Ingressou no mestrado em Antropologia Social na USP, sob orientação de Lux Vidal, e desde então desenvolve pesquisas contínuas sobre os Wayana, até atualmente.

Em linhas gerais, o que se verifica como traço comum na abordagem gerada pelo trabalho e corpo de obras dessas cinco antropólogas é a tomada da dimensão formal, técnica, ou estética, pode-se dizer, dos artefatos. Em artigo mais recente de Velthem se encontra uma síntese dos principais aspectos dessa perspectiva de análise:

¹⁵ Ver (Dorta, 1978).

¹⁶ Ver (Nicola & Dorta, 1986).

¹⁷ Ver (Velthem, 1984).

Consequentemente, os artefatos indígenas, ao compartilharem um mesmo modelo de experiência coletiva, devem ter uma apreciação que não se restrinja às formas concretas e aos aspectos técnicos, mas que se articule com os demais âmbitos culturais. Com esse enfoque, podem revelar as dimensões míticas e metafísica do universo indígena, assim como transmitir preocupações comunitárias e identitárias da sociedade produtora, pois os objetos, enquanto suporte de informação, proporcionam conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos (Velthem, 2007: 120).

A participação direta dessas pesquisadoras trouxe ao projeto artístico de Nicola outras dimensões de leitura, embora secundárias, pois em muitos casos restrita aos textos do catálogo¹⁸. Esse material mantém-se como materialização da preocupação em manter o caráter polissêmico desses objetos, evocando os diferentes contextos que o integram e caminhos de leitura emaranhados nessas peças.

4. Conclusão: convergências ruidosas entre arte e antropologia

Minha hipótese ainda inicial é de que esses antropólogos investiam num processo mais próximo ao de 'patrimonialização' da plumária dos índios sobre os quais estudavam, sendo a "artificação" promovida por Nicola através de sua inserção em instituições especializadas em arte uma etapa importante de visibilidade e legitimação.

O que pode ser visto como um problema da "artificação" dessas coisas é o de um achatamento de suas potencialidades evocativas, pois a ênfase em aspectos formais e a categorização como artístico poderiam funcionar como constituidoras de um isolamento semântico das peças ao campo da arte e às conexões com os desenvolvimentos de obras de artistas modernos e contemporâneos, como o caso de Nicola. Em seus textos, as cinco antropólogas apontam insistentemente para a malha de relações complexas em que esses objetos estão fluindo, construindo significados, mudando contextos e se transformando.

Os textos que escreveram para os catálogos, ao mesmo tempo em que corroboram com o processo de artificação que venho descrevendo, oferecem ruídos, no sentido em que apontam para a irredutibilidade dos artefatos etnográficos, para os caminhos plurais de compreensão possível de suas biografias, para a dimensão de encantamento da arte e da tecnologia. Um movimento que diz algo como 'sim, é arte... também, mas não só!'

Esse fio interpretativo pode ser resgatado para uma análise das rupturas e continuidades que se apresentam nas aproximações de agentes do campo artístico e do científico em diferentes sentidos com relação a esses objetos, em movimentos de distanciamento e reavaliação constantes, que no presente ano, 2016, parece apontar para outras forma de avizinhar, que traz consigo outras tensões, se considerarmos instalações de Ernesto Neto e Bené Fonteles na 32ª Bienal, ou a curadoria de Moacir dos Anjos composta de obras de artistas contemporâneos e peças da coleção do MAE-USP,

¹⁸ Lux Vidal em entrevista afirmou-me: "A gente realmente trata de inserir informações, mas naquelas como a da bienal não, não foi assim tão fácil. Às vezes se dava nos catálogos, alguns muito completos que acompanhavam as mostras."

“Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas”, como exemplos flagrantes que estimulam essa reflexão e que, a meu ver, podem nutrir-se de uma perspectiva histórica e sociológica dessas interações.

Agradecimentos: à Professora Lux Vidal pela entrevista, e às amigas pesquisadoras Isabel Gradim, Marina Mazze, e Nina Vincent pelas trocas de ideias e referências para essa pesquisa.

Financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

Referências bibliográficas

- Becker, H. S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berlekamp, F. S. (2013). *Zwischen Magie und Katechese — Federmosaïke in Südamerika im 17./18. Jahrhundert*. (Tese de doutoramento) Freie Universität Berlin, Alemanha.
- Carvalho, J. C. M. (1953). Contribuição da ornis brasileira na confecção das murças imperiais. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, 10(10).
- Costa, M. H. F. (1978). *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- Costa, M. H. F., & Monteiro, M. D. (1968). Dois estilos plumários: 'barroco' e 'clássico' no Xingu. *Revista do Museu Paulista*, (18), pp. 127-143.
- Dorta, S. F. (1987). Plumária borôro. In B. Ribeiro (Ed.). *Arte índia. Suma: etnologia brasileira* (2ª. Ed.). Petrópolis: Vozes.
- Gradim, M. I. (2016). *As Trienais de Tapeçaria do MAMSP – de 1976 a 1982*. Comunicação apresentada em Culturas e identidades brasileiras: I Encontro de Pós-graduandos do IEB, São Paulo.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. In A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Cidade do México: Grijalbo/Conaculta.
- Mattar, D. (2013). *Trama Ativa*. São Paulo: Pinacoteca.
- Melatti, J. C. (1984). A antropologia no Brasil: um roteiro. *BIB*, (17), pp. 123-211. Acedido em <http://anpocs.com/index.php/universo/acervo/biblioteca/periodicos/bib/bib-17>.
- Nicola, N. (1983). *Apresentação. Arte Plumária do Brasil* (catálogo). São Paulo: Fundação Bial.
- Nicola, N., & Dorta S.F. (1986). *Aoméri: arte plumária do indígena brasileiro*. São Paulo: Ed. Mercedes Benz.
- Price, S. (2000). *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Ribeiro, B. (1978). Arte indígena e Linguagem Visual. *Ensaio de Opinião 7*, pp. 101-110.
- Ribeiro, B. (1980). *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil*. (Tese de doutoramento). USP, São Paulo.
- Ribeiro, B., & Ribeiro, D. (1957). *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Gráfica Seikel.
- Ribeiro, B., & Velthem, L. H. (1992). Coleções Etnográficas: Documentos como materiais para a história indígena e a etnologia. In M. C. Cunha (Ed.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schindler, H. (2001). Plumas como enfeites da moda. In *História, Ciências, Saúde –Manguinhos*, vol. VIII (pp. 1089-1108). Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8so/a16vo8so.pdf>.
- Schwarcz, L. K. (2005). A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In B. G. Figueiredo & D. Vidal (Eds.), *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum.

- Shapiro, R., & Heinich, N. (2013) Quando há artificação. *Sociedade e Estado*, 22(1), pp. 14-28. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf>.
- Simmel, G. ([1903] 2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 2(11), pp. 577-591. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>.
- Velden, F. V. (2012). As galinhas incontáveis. Tupis, europeus e aves domésticas na conquista no Brasil. *Journal de la société des américanistes*, 98(2), pp. 97-140. Acedido em <https://jsa.revues.org/12350#quotation>.
- Velthem, L. H. (1984). *A pele de Tulupere: estudo dos trançados WayanaApalai* (Dissertação de mestrado). USP, São Paulo.
- Velthem, L. H. (2007). Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas*, 4(2), pp. 117-146. Acedido em http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/revista_estudos_pesquisas_v4_n_2/Artigo_3_Lucia_Hussak_Trançados_indigenas_norte_amazonicos_fazer_adornar_usar.pdf.
- Vidal, L. B. (2013). The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant — Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1), pp. 387-423. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/vb/v10n1/v10n1a16.pdf>.
- Vidal, L. B., & Lopes da Silva, A. (1992). *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. São Paulo: Studio Nobel/Usf/Fapesp.
- Volpi, M. C. (2013, agosto). Ventarolas cariocas oitocentistas: entre a moda europeia e a arte plumária nativa. Comunicação apresentada na 23ª Conferência Geral do ICOM, Rio de Janeiro.

Organização



Parceiros



Com o apoio de:

