



Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – *Alegria de Viver, Alegria de Criar*)

Indigenous cultural production and Art History in Brazil: exhibitions and their statements (part I - *Alegria de Viver, Alegria de Criar*)

Dr. Ivair Reinaldim

Como citar:

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – *Alegria de Viver, Alegria de Criar*). MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.135-151, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4303>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4303>.

Imagem: Mário Pedrosa aos 80 anos (com sua esposa, Mary Pedrosa, ao fundo), 1980. Foto de Bel Pedrosa. Arquivo do autor.

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – *Alegria de Viver, Alegria de Criar*)

Indigenous cultural production and Art History in Brazil: exhibitions and their statements (part I - *Alegria de Viver, Alegria de Criar*)

Dr. Ivair Reinaldim*

Resumo

Apresenta-se neste texto o primeiro movimento de uma reflexão que objetiva articular revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil, tendo como objeto de investigação exposições brasileiras dedicadas ao tema. De modo a recortar o problema proposto, optou-se neste momento (parte I) por considerar um estudo de caso em sua singularidade: a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* (1977-1978), idealizada por Mário Pedrosa, mas não concretizada. Pretende-se considerar as abordagens teórico-metodológicas referentes à concepção e ao planejamento da proposição, averiguando-se de que modo o universo conceitual da mostra permite observar a relação direta entre o pensamento curatorial e/ou institucional e indícios da persistência de certa visão histórica sobre a produção cultural dos povos indígenas no país. Este ensaio objetiva igualmente articular a relação entre “objetos” de (investigação em) arte, teorias da arte e antropologia, a partir dos estudos curatoriais.

Palavras chave

Artes indígenas. Exposições. Mário Pedrosa. Darcy Ribeiro. *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

Abstract

This text presents the first movement of a reflection that aims to articulate historiographical revision, documentary research and analysis of different conceptions about indigenous arts in Brazil, having as object of investigation Brazilian exhibitions dedicated to the theme. In order to address the proposed problem, it was decided at this moment (part I) to consider a case study in its uniqueness: the exhibition *Alegria de Viver, Alegria de Criar* [*Joy of Living, Joy of Creating*] (1977-1978), idealized by Mario Pedrosa, but not realized. We will call attention to the theoretical-methodological approaches related to the conception and planning of the exhibition, investigating how the conceptual universe of the show allows us to observe the direct relationship between curatorial and/or institutional thinking and the evidence of the persistence of a certain historical view about the cultural production of indigenous peoples in Brazil. This essay also aims to articulate the relationship between “objects” of (research in) art, theories of art and anthropology, based on curatorial studies.

Keywords

Indigenous arts. Exhibitions. Mário Pedrosa. Darcy Ribeiro. *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

De modo a dar continuidade à investigação desenvolvida em textos anteriores, apresenta-se aqui uma reflexão que objetiva articular revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil, tendo como objeto de investigação algumas exposições dedicadas ao tema. Devido à dimensão da tarefa, entende-se que o estudo dessas exposições exige sua divisão em diferentes movimentos, o que acarretará sua apresentação de modo sequencial, em variadas publicações, sendo esta a primeira parte do conjunto. Neste texto será analisada a singularidade da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, proposta apresentada por Mário Pedrosa ao MAM RJ, em 1977, mas não concretizada. Pretende-se considerar as abordagens teórico-metodológicas referentes à concepção e ao planejamento da proposição, averiguando-se de que modo o universo conceitual da mostra permite observar a relação direta entre o pensamento curatorial e/ou institucional e indícios da persistência de certa visão histórica sobre a produção cultural dos povos indígenas no país. Este ensaio objetiva igualmente articular a relação entre “objetos” de (investigação em) arte, teorias da arte e antropologia, a partir dos estudos curatoriais, sem, contudo, retomar minuciosamente pontos já revisados e desenvolvidos em análises precedentes¹.

As muitas contribuições das exposições para a historiografia merecem ser investigadas com maior acuidade pois sua importância para o campo da História da Arte – sobretudo no contexto da arte moderna e da contemporânea, quando o formato exposição adquiriu gradual proeminência no sistema das artes –, torna-se crucial no processo de afirmação pública de discursos sobre a produção artística. É inegável que a função curadoria, antes mesmo de sua emergência como atividade singular, aciona a pesquisa teórica, a gestão museológica, mas também a reflexão que ocorre no confronto direto com os objetos a serem expostos. O planejamento e a produção de uma mostra, de modo não necessariamente similar àquilo que se encontra acessível ao visitante em seu resultado final, abrange a pesquisa de documentos, levantamento e seleção de objetos provenientes de diferentes acervos, conhecimento de múltiplos dispositivos museológicos e a importância da função pedagógica. Diferentemente de uma prática que se dá entre teorias, documentos textuais e imagens – e nem sempre diante da presença física das obras e objetos da cultura material –, a prática da curadoria possibilita a aproximação corporal e a convivência continuada com objetos, indicando confrontos decorrentes dos modos de validação e reavaliação de discursos instituídos sobre os mesmos. Ou seja, entende-se que a prática curatorial é também uma prática da história da arte.

Isto posto, coloca-se a questão: qual o papel que as exposições de artes indígenas tiveram e têm na consolidação, circulação e transformação dos discursos referentes aos povos indígenas e sua produção cultural? Para começar a desenvolver essa problemática, propõe-se uma análise da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, pois esta tende a ser um exemplo, em geral, mais citado que examinado em profundidade na historiografia brasileira, devido a inúmeras circunstâncias, sobretudo sua não concretização². Essa condição exige modos específicos de aproximação, análise e distanciamento do “objeto”, sem, no entanto, que se abdique de uma justa medida entre a relevância da articulação de dados informacionais e descritivos e a reflexão capaz de considerar aspectos discursivos persistentes ou discordantes. Há igualmente a consciência de que um estudo centrado apenas em uma mostra, proposta para ocorrer no Rio de Janeiro, não esgota o tema e muito menos suas especificidades, nem abrange todo o Brasil, em suas variadas facetas. Diversas outras exposições, nas suas mais diferentes condições, extensões e localizações no tempo e no espaço, contribuíram e contribuem para dar forma

a outras peças importantes neste grande e múltiplo conjunto, tarefa ainda em andamento (a ser retomada em futuros textos, que darão continuidade ao problema proposto) e igualmente partilhável por outros pesquisadores.

Mário Pedrosa e a década de 1970

Uma mudança de pensamento, já em curso, reforçava o interesse renovado de Mário Pedrosa (1900-1981), ao dedicar-se com maior acuidade às artes não necessariamente submetidas aos circuitos legitimadores da arte, antes mesmo do fim de seu último exílio, como pode ser percebido em seus textos da década de 1970. Logo após seu retorno ao Brasil, em 9 de outubro de 1977, com a revogação do mandato de sua prisão preventiva, Pedrosa elabora e apresenta para a diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro as linhas gerais de um projeto de exposição dedicado aos povos indígenas brasileiros, incluindo diversas etnias, tais como Bororo, Guarajara, Iruti-Tapuia, Kanela, Karapanã, Makuxi, Pakará, Parecí, Tapirapé, Tembê, Tukano, Xirianá e Wapichana. Aprovada pelo conselho deliberativo do museu, a exposição sobre “cultura indígena brasileira” ocorreria inicialmente de outubro a dezembro de 1978, tendo sido transferida para fevereiro do ano seguinte, a partir da reunião entre equipe e museu, no dia 12 de junho. O que ninguém naquele momento poderia ter previsto é que, semanas depois dessa decisão, um incêndio, na madrugada de 8 de julho de 1978, destruiria as obras das exposições temporárias e parte do acervo do MAM³. Mesmo as manifestações posteriores da diretoria do museu pretendendo manter a mostra sobre os povos indígenas em seu cronograma, a partir do entendimento de que haveria um potencial interesse de instituições museológicas congêneres, em outros estados brasileiros ou mesmo países, não foram o suficientes para que ela fosse efetivamente levada a cabo antes do falecimento do crítico, sendo um dos projetos não concretizados de Pedrosa⁴.

O interesse aqui é investigar a conjuntura em torno da proposta apresentada ao MAM e de suas modificações no decorrer do tempo, a partir da documentação acerca da fase de planejamento e pré-produção da mesma. Esse corpus é considerado como uma “súmula de intenções”, uma vez que *Alegria de Viver, Alegria de Criar* é atravessada por enunciados discursivos que possibilitam compreender certa “visão” à qual os povos indígenas e, conseqüentemente suas produções culturais, estavam submetidos naquele momento. Fato é que uma mostra objetivando ocupar todos os espaços expositivos do MAM RJ, acionando acervos de vários museus no país e na Europa, além de peças provenientes de coleções privadas, constituindo uma equipe com muitos profissionais técnicos e acadêmicos, fornece meios de se presumir a repercussão que sua realização acarretaria na conjuntura política e cultural do país no final da década de 1970.

Pode-se observar uma diminuição na quantidade de textos produzidos por Mário Pedrosa nos anos 1970, período de seu segundo exílio, sobretudo em relação às décadas anteriores, quando atuou exaustivamente na crítica jornalística. Pedrosa, conforme suas próprias declarações, não mais se considerava um crítico profissional, pois entendia que a atividade crítica perdera grande parte de sua função social, a partir do momento em que os artistas passaram a exercer individualmente sua liberdade de criação, não possibilitando mais a existência de pontos de aferimento comuns na atividade de mediação. Entretanto, é possível considerar a continuidade de outras atividades que também acompanharam a trajetória do crítico, como por exemplo, seu empenho na concepção e constituição do acervo do Museu da Solidariedade, no Chile, assim como sua participação no Seminário de Arte Popular

(1975), no México, e no Congresso de Arte Negra (1976), em Portugal. Nesse período, Pedrosa consolidou ponto de vista já expresso em textos do final da década de 1960, reforçando seu interesse em criações que se afastariam do contexto capitalista de mercantilização do objeto artístico⁵.

Não cabendo aqui uma revisão completa do pensamento de Pedrosa, para o argumento a ser desenvolvido neste ensaio, destaca-se Discurso aos tupiniquins ou nambás, texto escrito em 1975 e publicado no ano seguinte, enquanto o crítico ainda morava na França. Nele, apesar de não tratar especificamente dos povos indígenas, como o título poderia induzir o leitor a acreditar, o crítico afirmaria que os países economicamente periféricos não poderiam repetir a história cultural dos países industrializados, devendo “expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentista’ que é a barra em que se apoia o espírito colonialista” (Pedrosa *in* Ferreira, 2006: 469). Para o crítico, era necessário identificar uma diferença conceitual entre a arte produzida no “terceiro mundo” e aquela proveniente dos países capitalistas do “primeiro mundo”, o que conduziria o Brasil, e outras nações congêneres, a uma escolha crucial: “um futuro aberto ou a miséria eterna”.

Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda a parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isto senão uma revolução. A única realmente suscetível de mobilizar os povos da maioria da humanidade. A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século. Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. (*Ibidem*: 469-470)

Ou seja, neste texto, em detrimento das declarações de uma suposta falência do projeto moderno (e da arte moderna), Pedrosa mantém a crença em um “projeto” e em uma “tarefa histórica”, mas deslocando seu foco de modo a reafirmar o papel que as nações periféricas teriam nesse processo revolucionário, caso optassem por romper com a miserabilidade decorrente da condição imposta pela colonização. Lygia Pape, que exerceria a função de assistente curatorial na exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, desenvolveu uma análise sobre o pensamento de Pedrosa no período de realização de seu mestrado em Filosofia, com dissertação defendida em 1980. Para ela, uma tradição começada por Oswald de Andrade e continuada pelos construtivistas brasileiros (lembrando-se que, em 1977, Pape trabalhou também como assistente de Aracy Amaral na mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte) deu origem ao experimental na arte brasileira e àquilo que Pedrosa chamaria “artistas-inventores”, os únicos capazes de experimentar algo novo frente à decadência das vanguardas e à problemática da crise da arte no mundo contemporâneo⁶. Pape resume esse contexto do seguinte modo:

Não pode movê-los [os artistas-inventores] nessa tarefa ingrata e solitária [a atividade-criatividade] os referentes culturais que já chegam prontos de fora, d’além mar (essas notícias, nós as temos desde o primeiro cronista que aqui chegou). Mas, também não podemos recusar sistematicamente o que sucede lá fora. Como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambá – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos Sardinha que encontrarmos, e desenvolveremos, ou melhor, já começamos a desenvolver, há muito, nossa própria fúria de criação nova (Pape, 1980: 4).

Pape reforça certa concepção presente nos textos de Pedrosa, ancorada nas ressonâncias do *Manifesto Antropófago* (1928) e em uma idealização quase romântica dos povos indígenas brasileiros, sintetizados na figura singular dos “tupinambás”. Operando-se ainda uma noção de “projeto” e de “tarefa histórica”, mantém-se uma concepção de que esses povos continuariam a cumprir seu papel de “origem” e de fornecedores de referências para o trabalho e posicionamento dos artistas-inventores, os únicos capazes de indicar saídas para a crise estabelecida. O argumento exposto acima aparece mais bem desenvolvido na dissertação de mestrado de Pollyana Quintella, dedicada a analisar a aproximação de Pedrosa com a chamada “arte primitiva” em geral e com a antropologia. Quintella ressalta a necessidade de que se reconheçam hoje alguns problemas no modo como Pedrosa elaborou seu pensamento acerca do tema, pois quase sempre se referiu à produção indígena contemporânea sem diferenciar as inúmeras etnias e suas respectivas culturas. Para a autora, na produção teórica e nos comentários do crítico, “o indígena aparece como um todo generalizado, abstrato, inapreensível, alegórico”, reforçando o problema da temporalidade, uma vez que “em alguns momentos, o crítico situa o índio num passado a-histórico” ou “remonta a produção indígena a certa nostalgia edênica, em que natureza, homem e arte são uma tríade harmônica e plena” (Quintella, 2018: 34). Conclui, então:

Percebemos que a abordagem do outro em Mário Pedrosa se faz, antes de tudo, a partir de um juízo de valor que positiva a alteridade. O outro é alternativa aos padrões fracassados e, nesse sentido, oferece pontos de vista renovadores. No entanto, essa valorização do outro, em Mário Pedrosa, pode ser identificada dentro do que Hal Foster definiu como ‘fantasia primitiva’. (...) Ao trazer o contexto primitivo, ainda que dentro de uma fantasia primitivista, o que interessa ao crítico é reverter o quadro, estabelecendo uma relação de diferença entre a produção primitiva e a produção ocidental moderna. Para o autor, o índio vive alegre porque vive em abundância e, conseqüentemente, insubordinado ao trabalho, uma vez que a acumulação de riquezas não é o fim de sua produção. Deste modo, o que lhe está garantido é um contexto de interação livre e alegre com seu meio (*Ibidem*: 90-91).

De maneira geral, essa visão tende a ser perceptível e persistente na produção de Pedrosa. No entanto, é preciso também ressaltar a impregnação acentuada dessa concepção modelar que o modo de vida e criação dos povos indígenas teria para diferenciar os artistas-inventores daqueles outros, submetidos à lógica mercantilista do sistema de arte, a partir da síntese apresentada na dissertação de Lygia Pape. A aproximação e contaminação Pape-Pedrosa é inquestionável, mas cabe aqui retomarmos a análise da documentação específica acerca de *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* para averiguar se de fato há preponderância dessa condição ou mesmo as possíveis variações identificáveis no interesse de Pedrosa quando propôs a realização da mostra.

Planejando a exposição: um olhar sobre certo modo de vida

No que tange especificamente à exposição, pelo menos em cinco diferentes documentos Pedrosa explicitou seus objetivos e o contexto de sua idealização. No projeto apresentado à diretoria do MAM RJ, contextualiza seu desejo:

A nossa mostra não é apenas uma exposição de arte. Ela transcende seus objetivos imediatos. Ela deve aparecer aos olhos do público brasileiro, elite e povo, como uma

espécie de reparação histórica, cultural e moral de toda a população à Nação Matriz de nosso povo, os Índios. Será esta a primeira vez na história do Brasil que a cultura e a arte indígena estarão representadas de modo científico, artístico e museográfico em sua totalidade. Pela primeira vez teremos a possibilidade de uma comparação estética e antropológica justa das artes indígenas do Brasil com a grande arte pré-colombiana dos povos irmãos da América. Poderemos aferir com precisão e objetividade o que na arte e na cultura de nossa gente indiana pode ser equiparado e distinguido como próprio, em face das formidáveis culturas pré-colombianas (Pedrosa, 1977).

Na matéria “As vanguardas já nascem cansadas” de Sonia Streva para a revista GAM, publicada em setembro de 1977, Pedrosa começa a tornar públicas algumas questões e ideias contidas no projeto, reforçando que para o índio, no singular, “todos os seus instrumentos de trabalho são belos e podem ser tomados como uma obra de arte”, mesmo que o faça como alguém que trabalha “para o fim coletivo da tribo e não somente para seu prazer”, concluindo que o indígena “continua a velha tradição do artesanato, (...) que Marx achou ser a origem de toda a grande arte”. Dar visibilidade a essas produções por meio de uma exposição seria um modo de mostrar ao povo brasileiro “que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso”, desenvolvimentista, e sim “de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas”. Na entrevista, ele relata como surgiu a iniciativa:

A ideia de uma exposição de arte indígena foi consequência de meu longo exílio – interrompido pela vontade de voltar –, quando ocorreu o meu encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru, onde me encontrava em visita à minha filha. A escolha de local da exposição – que recaiu naturalmente sobre o Brasil – foi feita por não ser ele o país linearmente simples que se pensava, mas sim profundamente complexo, a partir do desconjuntamento desenvolvimentista das suas regiões. Além disso, a ideia da exposição surgiu da necessidade de defesa dos índios, os primeiros a serem condenados. Quero mostrar que a comunidade indígena, ainda existente apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista. Ela é a única que ainda vive de acordo com a natureza, que pode se isolar e manter certas características na sua constituição (Pedrosa *apud* Streva, 1977).

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1977, Pedrosa sintetiza a proposta como “uma exposição para mostrar a felicidade dos índios”, de modo a aumentar a visibilidade dos povos amazônicos junto à população brasileira em geral, sobretudo a mais jovem, ressaltando a dimensão pedagógica que o projeto pretendia alcançar⁷. Reforça, na ocasião, o desejo de reparação histórica e evidencia preocupações de ordem ecológica e política, pois intencionava, por meio da exposição, explicitar as contribuições que os povos indígenas poderiam trazer para a relação sustentável com a floresta e denunciar as violências por eles sofridas com os avanços de empresas na região amazônica.

Há um desencontro entre o pensamento de um homem da cidade de hoje e um povo, uma tribo primitiva que há milhares de anos trabalha, vive e funciona lá dentro da floresta. Suas manifestações de vida são perenes. O índio tem uma alegria de viver. Quando ele vive, ele cria. Quando ele cria, ele vive. Isto não se pode separar. Isto é uma função importantíssima para o que se chama uma criação artística. O índio vive em estado de arte, onde a alegria de viver é a alegria de criar (Pedrosa, 1977: 42).

Em abril de 1979, quase um ano após o incêndio ocorrido no MAM RJ, o crítico cede um depoimento a Lygia Pape – publicado anos mais tarde –, desenvolvendo mais alguns aspectos acerca de *Alegria de Viver, Alegria de Criar*:

é uma maneira de você levantar o sentido profundo da cultura indígena no Brasil, mostrando [o] que se dava numa época em que havia de tal ordem uma unidade entre a natureza e o homem, entre a natureza e o habitante da floresta, havia uma tal unidade que fazia com que o índio não pudesse ter uma atividade senão integrada. O índio não podia se separar da floresta. O índio não podia se separar do meio ambiente em que vivia. (...) O trabalho do índio era um trabalho feito de alegria e de dominação cada vez maior e de integração cada vez mais [sic], dele com a sua terra, dele com as suas casas, dele com a sua rotina, com o seu aprendizado de todo o dia para criar o que ele queria. Quando ele descobria as coisas, ele descobria em alegria. (...) O índio não vivia submetido como mostrava toda uma velha antropologia, submetido a uma necessidade de cada vez trabalhar mais para se sustentar. (...) A ideia de que era preciso cada vez mais trabalhar para poder produzir mais é uma lei da escravidão, do capitalismo, desde os seus inícios. Hoje está provado que isso não se deu na história da produção primitiva dos homens. Esse foi um conceito para criar a obrigatoriedade da acumulação aos que tinham por objeto acumular riquezas sem outro propósito senão o de dominar os outros (Pedrosa *apud* Pape, 1991: 21-22).

Embora neste momento se referencie ao indígena no singular e no passado, como ressaltado por Quintella, pode-se considerar que a experiência de encantamento com a Amazônia direciona a atenção de Pedrosa em relação às populações indígenas outrora e ainda vinculadas ao ambiente da floresta, o que deixa explícito seu interesse seletivo na constituição do recorte curatorial – não todos os povos indígenas, mas somente aqueles ainda vinculados à floresta e às práticas tradicionais. Por um lado, poderia haver sim certa idealização desses povos; por outro, a evidenciação de um modo de vida que ia ao encontro do pensamento materialista dialético do crítico, reforçando diferenças cá e lá, entre “nós”, habitantes da cidade e corrompidos pelo sistema de acúmulo de riquezas, pelos meios de exploração e dominação, e “eles”, cuja existência singular poderia também ser exemplo a ser tomado para uma revolução. No ano seguinte, possivelmente no que viria a ser sua última entrevista em vida, publicada no periódico *Pasquim*, Pedrosa comenta seu interesse sobre as artes indígenas:

Quando voltei ao Brasil, uma das minhas preocupações era ver em que pé estavam as obras de certos museus que contêm um acervo dos índios brasileiros. Fiquei muito impressionado com a arte plumária, que é delicadíssima, onde o índio mostra as qualidades de um artista sem saber que é artista, de um homem que vive na sua comunidade e, apesar de todas as pressões de fora, mantém sua individualidade. Embora histórica e socialmente esteja condenada a desaparecer, temos uma dívida para com esta raça, a primeira, a matriz, que constitui a formação do Brasil. Portanto, minha exposição tem esse caráter de reposição histórica, moral, política e cultural (Pedrosa, 1981: 9).

Essas declarações permitem perceber que a proposta, mesmo que implicasse uma espécie de articulação implícita entre o que Pedrosa validava nos artistas experimentais e aquilo que percebia nos “artistas” indígenas – e seus modos de criação, valoração e circulação de objetos –, apresenta também algumas especificidades em relação àquilo que o crítico procurava evidenciar para o público, objetivando identificar e reconhecer modos de vida específicos desses povos (aqueles vinculados à

floresta), denunciar as violências sofridas por eles no contexto dos avanços da civilização sobre o ambiente em que habitam, promover uma maior conscientização da população brasileira, sobretudo aquela em fase escolar, e ressaltar a diferenciação entre modos de vida e entendimento da arte e do trabalho, destacados aqui como bens comuns (vida comunitária), implícitos na noção de liberdade, tão cara às convicções políticas e éticas do crítico. Muitos dos termos por ele utilizados certamente acarretariam críticas severas na atualidade, mas é importante não coincidir a manutenção de certos discursos com a figura singular do crítico, ou seja: Pedrosa sintetiza certa “visão” sobre a produção e a existência dos povos indígenas, que atravessa diferentes sujeitos e mesmo o momento histórico.

Exposição como pesquisa

Outros pontos específicos da proposta de *Alegria de Viver, Alegria de Criar* podem ser desdobrados a partir do planejamento da exposição. Pedrosa pretendia reunir um conjunto representativo de mais de 1.500 peças indígenas⁸, sendo a maior parte proveniente do acervo dos setores de arqueologia e antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, peças que hoje não existem mais, em função do incêndio que o museu sofreu em 2018, 40 anos após o desastre similar no MAM RJ. As demais peças viriam de empréstimos firmados com o Museu do Índio (RJ), o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (SP) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (PA), entre outras instituições, incluindo ainda peças que haviam sido transportadas para a Europa pelos colonizadores, alojadas em museus na França, Suíça, Alemanha, Áustria, Dinamarca, etc. Pedrosa tinha particular interesse no manto emplumado tupinambá, que anos antes havia visto no Museu do Homem, em Paris. Essas peças dificilmente seriam repatriadas, na percepção do crítico, e sua vinda para a exposição seria uma forma temporária de promover o (re)encontro do povo brasileiro com índices de sua história⁹.

Apesar do interesse preponderante sobre a cultura material dos povos indígenas, como pode-se perceber na vasta listagem de peças do projeto, muitos desses objetos seriam organizados e dispostos em cenários produzidos pela equipe técnica¹⁰, com o intuito de reproduzir ambientes com os meios ecológicos dos povos indígenas e assim contextualizar sua vida, moradia e atividades cotidianas¹¹. Essas peças ocupariam todos os andares do museu e estariam divididas em três núcleos, conforme um dos documentos consultados no Arquivo Mário Pedrosa (no qual constavam informações datilografadas e outras escritas manualmente, reforçando o caráter fluido que essa estrutura possuía, modificando-se continuamente no decorrer dos meses de planejamento da exposição): no térreo haveria um espaço dedicado à arqueologia, composto sobretudo por peças líticas e cerâmicas, referentes a registros de povos extintos que outrora habitaram o território brasileiro. Na sala principal, localizada no primeiro pavimento [fig. 1], seria apresentado o ambiente da floresta, destacando-se a cultura material e a passagem do mito à cultura espiritual, com a construção de uma maloca e a presença de um viveiro de pássaros. Haveria também a contextualização da vida tribal, com os instrumentos de trabalho e suas atividades de subsistência, pesca, armas, transportes, trançados, cerâmicas, tecidos, etc., e as atividades de ordem subjetiva ou sobrenatural, nas suas diferentes formas e representações, tais como os processos de iniciação, religião, xamanismo, danças cerimoniais, máscaras, etc. No segundo pavimento, o domínio de atividades compreendidas como não utilitárias – arte plumária, indumentária, adornos, atos de iniciação e tudo aquilo que remete ao corpo. Relacionados à plumaria, seriam apresentados atos cerimoniais, religiosos ou sobrenaturais, destacando-se as danças e músicas. Nos documentos, Pedrosa afirmava que a exposição abrangeria de objetos da cultura material

às expressões transcendentais dos povos indígenas, sem relatar detalhadamente como essa última intenção seria concretizada, apontando, no entanto, para a importância que registros fotográficos, sonoros e audiovisuais teriam no contexto geral, possivelmente para atingir tal propósito.

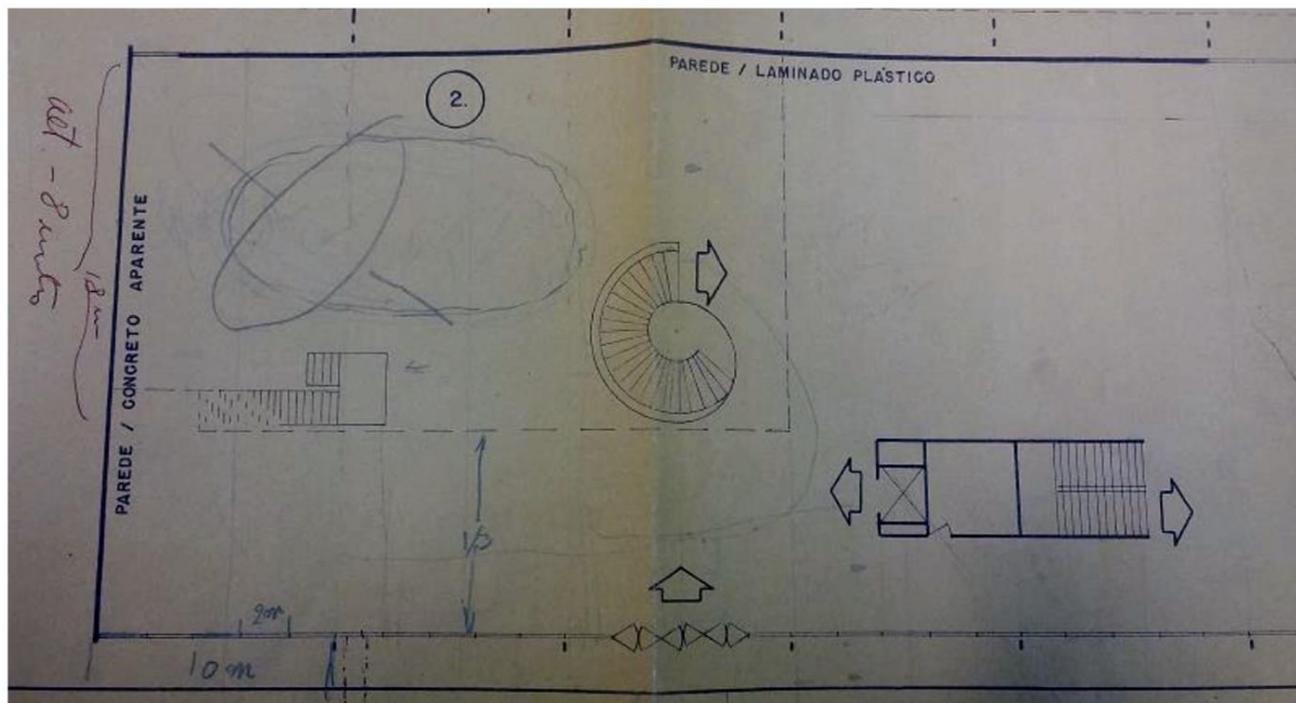


Fig. 1. Esboço inicial do projeto expográfico referente ao primeiro pavimento do museu, contendo a área que seria ocupada pela maloca e pelo viveiro de pássaros. Fonte: Arquivo Mário Pedrosa – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Reproduzida a partir de registro fotográfico de Pollyana Quintella (Quintella, 2018: 27).

Esse pensamento centrado na cultura material, com peças contextualizadas em diferentes ambientes e distribuídas de modo a conduzir uma narrativa, é descrito por Pedrosa em outro documento, no que se refere ao primeiro pavimento, conforme imagem acima:

1. A mostra deve se iniciar com vastos painéis fotográficos valorizados por uma iluminação de alto nível técnico com uma ideia clara do mundo onde viveu e vive o índio. As florestas, os rios e as savanas onde se encontram os aglomerados tribais sobreviventes.
2. As habitações, as malocas, mostrando a extrema sabedoria arquitetônica do índio em termos de construção das estruturas e dos materiais usados, capazes de ensinar lições aos nossos arquitetos modernos.
3. Ligada a sua habitação, em plenos trópicos, está a vida social e cerimonial, a guerra e a paz da tribo. Aí estarão as armas, os meios de transporte, os instrumentos de trabalho e os fetiches para as diversas fases da vida comunal.
4. O interior da maloca onde a distribuição das funções se faz. O lugar do homem, o lugar

da mulher, depois nossa representação geral, ficando possível as características por tribo, para que não esqueçam que a coletividade tribal é em si mesmo a autoridade determinante.

5. As atividades diversas da vida tribal serão representadas por células vivas, por materiais e por tribos (Pedrosa *apud* Quintella, 2018).

Um dado importante na concepção da mostra é que os objetos expostos seriam acompanhados de legendas, contendo sua origem, colecionador e traços significativos decisivos. Em relação a este último aspecto, é possível presumir que as legendas, similarmente a relatos etnográficos, trariam comentários capazes de articular aspectos gerais de cada peça para além de sua conjuntura estritamente visual/formal. Essa decisão contribuiria para ampliar a percepção dos mesmos e das culturas de onde provinham, o que contestaria um caráter de imanência do objeto (supostamente) entendido como obra de arte (quando exposto em um museu de arte moderna e não em uma exposição etnográfica propriamente dita). O antropólogo Alfred Gell assim coloca a questão, a partir do contexto hipotético da realização de uma exposição de armadilhas como obras de arte:

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 obra 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 a compreensão das obras de arte contemporânea, assim como o conhecimento da filosofia neoplatônica é necessário para uma verdadeira apreciação da arte do Renascimento (Gell, 2001: 186).

Recorrendo a uma das obras mais conhecidas de Marcel Duchamp (1887-1968), de modo a manter o exemplo assinalado por Gell, pode-se questionar: haveria uma perda na apreciação de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ou simplesmente *O Grande Vidro*, considerando-se o conteúdo verbal (notas, esquemas, comentários) da *Caixa Verde*, com seus inúmeros fragmentos discursivos acerca da obra? Se para Duchamp a obra de arte não se resume à sua restrita condição visual, não estaria aí uma relação intrínseca entre obras de arte e objetos concebidos em uma lógica não ocidental de produção artística, acompanhados de uma narrativa textual (relato etnográfico) de modo a evidenciar aquela dimensão simbólica que não necessariamente está referida em sua forma?

Cabe ainda ressaltar outro ponto da citação de Gell, quando indica que um “artefato” pode “funcionar” como “obra de arte”: ou seja, não ser “transformado” em obra, quando transferido de um contexto “etnográfico” para outro “artístico” (dispositivos de enquadramento), mas apresentar temporariamente outra função, sem necessariamente anular as demais, anteriores a ela. Segundo o antropólogo Nicholas Thomas, Gell entende que “objetos”, em geral – e não apenas “artefatos” –, não possuem essência, podendo “mover-se livremente entre domínios culturas/transnacionais sem ser essencialmente comprometidos” (Thomas *apud* Gell, 2001: 190). Nesse aspecto, a abordagem de Pedrosa, que não procurava reduzir aquilo que seria exposto ao contexto de “obras de arte”, explicitaria uma possibilidade de visão ambivalente para as peças em *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar*.

Essa dimensão centrada no “conteúdo” pressuposta no projeto, para além da presença formal dos objetos, envolvia em seu escopo extensa pesquisa bibliográfica, museológica e iconográfica, viagens para pesquisa, orientação pedagógica especial para a monitoria da exposição, programação de conferências, projeção de filmes, além da produção de uma publicação e de um documentário sobre a exposição. Entre os intelectuais que faziam parte da equipe, constavam o antropólogo Darcy Ribeiro, principal consultor do projeto, Berta Ribeiro, Eduardo Viveiros de Castro, Tereza Bauman, Lux Vidal e Carmen Junqueira (as duas últimas vinculadas ao Museu Paulista), somadas a Maria Heloísa Fenelón e Maria Conceição Beltrão, responsáveis, respectivamente, pelas seções de antropologia e arqueologia do Museu Nacional, inseridas posteriormente na equipe, a partir do desenvolvimento das atividades iniciais de pesquisa e pré-produção (centradas nos acervos daquele museu). Assim, Pedrosa se cercava de um conjunto considerável de pesquisadores, de modo a embasar sua proposta, cabendo destacar uma dessas parcerias.

Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro: visões partilhadas

Como já mencionado, Quintella investigou o diálogo de Pedrosa com a antropologia, mas há aqui o interesse particular na parceria que o crítico desenvolveu com Darcy Ribeiro (1922-1997), desde a década de 1950, quando se conheceram nas reuniões para a concepção da Universidade de Brasília. Ribeiro foi o responsável pela criação do Museu do Índio, em 1953, no Rio de Janeiro, e seu papel como consultor em *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* permite identificar outras correspondências entre os dois intelectuais¹².

Para Darcy Ribeiro, aquilo que ele nomeia “arte índia”¹³ corresponde a um modo generalizado de fabricar todas as coisas com uma preocupação primordialmente estética, promovendo uma condição de integração recíproca entre os membros da tribo, por estarem inseridos em um regime de signos partilhado por todos, sem que esse produto se resuma à expressão individual daquele que o cria. Por ser uma “arte comunal”, Ribeiro reforça que as artes indígenas se diferenciam estruturalmente das artes ocidentais:

A arte indígena, como arte de sociedades não estratificadas em classes, tem como característica distintiva a abundância das criações definíveis como artísticas, decorrente da predominância de uma postura estética em toda atividade produtiva. Vivendo em comunidades solidárias de economia comunal e autossuficiente, que existem para reproduzir-se a si mesmas e suas formas de existência, os índios contam com largos períodos de tempo livre para o lazer e convívio humano e para as atividades de expressão estética (Ribeiro *in* Zanini, 1983: 53).

Muitas dessas ideias encontram ressonância no entendimento da relação estrutural entre beleza, criação e modo de vida indígena expresso por Pedrosa, provavelmente porque Ribeiro tenha contribuído com vários pontos referentes ao argumento do projeto da exposição, na sua função de consultor principal. Isso posto, cabe ainda salientar outros aspectos importantes na visão do antropólogo, ao evidenciar um duplo alerta: mesmo que as artes indígenas preservem certo “ar de família”, devido a interações ocorridas no passado entre as diferentes etnias, não há uma arte, ou mesmo uma cultura indígena comum, havendo tantas artes e culturas quantas etnias existirem. Reconhecida a diversidade cultural desses povos, adverte ainda para outra concepção recorrente no senso comum: a de uma imagem tribal cristalizada, referente a um passado específico – e o risco de

tratar inúmeros povos vivos a partir de parâmetros idealizados sobre os modos pretéritos de sua existência. Por isso, afirma de maneira contundente: “índios não são fósseis humanos” (*Idem*, 1983: 52). Aqui é necessário desenvolver seu pensamento, naquilo que se refere ao impacto da civilização ocidental sobre as sociedades tribais tradicionais:

Postos em contato pacífico com frentes da sociedade nacional, os índios começam a percorrer o doloroso transe que medeia entre sua condição de gente autônoma, com seu modo de vida peculiar e a sua própria visão de mundo, e a condição posterior de marginais da civilização. Neste trânsito deixam de ser índios específicos – revestidos dos atributos de sua cultura –, para se reduzirem a índios genéricos – cada vez mais aculturados – mas, ainda assim, sempre índios, porque se concebem e se sofrem e assim são vistos e malvistas pelos vizinhos neobrasileiros. (...) O mais doloroso é que tudo isto se perde em vão. E se perde total e completamente. Nossas artes eruditas nada têm, nem terão, da indígena. São transposições da arte do invasor, só sensíveis aos movimentos estéticos metropolitanos. Nossas artes populares – oriundas seja de ressonâncias das eruditas, seja de expressões incultas da criatividade dos pobres – também não herdaram nada da sensibilidade e do requinte da arte indígena, nem do patrimônio artístico desenvolvido por tantos povos ao longo de milênios (*Ibidem*: 85-86).

Essa percepção do antropólogo a respeito das artes indígenas, “cristalizadas” em certo modo operativo, com visualidade e processos de criação específicos, contraditoriamente restringe sua compreensão dessa produção às formas tradicionais, reconhecidas pela antropologia e pela arte moderna (artistas e historiadores da arte), abrindo exceção, no entanto, para alguns processos de contaminação, como a introdução das miçangas na América pelos colonizadores europeus, pois aquelas não comprometeriam a lógica estrutural de criação dos povos indígenas. Por outro lado, evidencia que os processos de aculturação deslocariam as tribos de seu modo de vida característico – relacionado ao ambiente de subsistência da floresta –, para o contexto das sociedades urbanas capitalistas, descaracterizando os indivíduos (“índios genéricos”), produzindo miséria e a conseqüente perda da alegria e dos padrões de beleza que tanto caracterizam aquilo que fabricam. Vê-se aí, de certo modo, uma posição reiterada em Pedrosa, uma vez que sua visão se direcionava apenas para a produção indígena no contexto da floresta, ainda não corrompida pela exploração do trabalho e dominação capitalista.

Ainda submetido ao regime da ditadura militar, o Brasil dos anos 1970 vivia sob os efeitos do chamado “milagre econômico”, entre eles os grandes investimentos em infraestrutura e o incentivo crescente à mineração. Esse discurso, com especial ênfase na “ordem” e no “progresso”, adotado pelo governo brasileiro, via na presença indígena, sobretudo em relação aos povos da região amazônica, um obstáculo vivo aos avanços do desenvolvimento. Cabe lembrar ainda que para esses governos, o destino inevitável de todo indígena seria tornar-se assalariado. Como contextualiza Patrícia Corrêa,

No bojo das políticas desenvolvimentistas do regime militar brasileiro (1964-1985), uma série de ações reforçavam essa gradual exclusão, como o Plano de Integração Nacional lançado em 1970 pelo governo do general Garrastazu Médici, que levou à abertura de estradas em terras indígenas e à instalação de programas de colonização da Amazônia, ou como o projeto RADAMBRASIL, de 1975, que detectou jazidas minerais em terras indígenas, promovendo sua invasão pelo garimpo ilegal (Soares, 2015). Empecilhos ao

progresso, aos índios cabia a aniquilação mal disfarçada como política de assimilação (Correa, 2016: 324).

Tanto Pedrosa quanto Ribeiro tinham essa perspectiva alarmante em mente (genocídio indígena), conduzindo algumas das posições que iriam adotar no que diz respeito à sobrevivência de um modo de vida não capitalista das populações da Amazônia. É preciso reconhecer que ambos projetam sobre os povos indígenas uma percepção inerente ao intelectual de esquerda, sendo inevitável para eles, após o retorno de seus respectivos exílios e (re)encontro com um Brasil que se transformou profundamente durante os anos de ditadura, manifestar algum grau de nostalgia frente aos inúmeros índices de falência de um projeto anterior de país do qual fizeram parte¹⁴. Contudo, mesmo que a conjuntura fosse complexa, mantinham o entendimento de suas práticas como inerentemente políticas.



Fig.2. Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro, em 28 de outubro de 1977. Detalhe do registro fotográfico realizado por Ari Gomes do encontro de Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Glauber Rocha, em entrevista conduzida por Elizabeth Carvalho e Zuenir Ventura para o *Jornal do Brasil*. A entrevista só foi publicada 20 anos depois, pois na época Glauber Rocha proibiu que seu depoimento viesse integralmente a público (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997). Imagem integral disponível em: <http://www.tupinambah.com.br/1977-o-encontro-entre-glauber-darcy-gullar-e-pedrosa/>.

No caso de Pedrosa, era chegado o momento de recolocar a questão como um todo, uma vez que a “tarefa histórica” da modernidade se transferia para as nações do terceiro mundo. Em oposição à miserabilidade imposta pela colonização histórica e pela dominação latente dos neocolonialismos econômicos, sociais, culturais, etc., tanto os artistas-inventores, por um lado, quanto a produção cultural à margem dos sistemas hegemônicos capitalistas, por outro, representariam saídas à cooptação da criação artística pelo mercado, ao mesmo tempo que reforçariam ações e modelos de transformação social (por meio da arte), assumindo papel fundamental na revolução possível neste novo contexto.

O projeto *Alegria de Viver, Alegria de Criar* guarda algumas contradições, mas ao mesmo tempo fornece indícios para uma hipótese: a possível e gradual passagem no pensamento de Pedrosa da dialética materialista – cara ao marxismo – para a condição de ambivalência – cara ao experimental (via Hélio Oiticica). Se antes uma síntese histórica era necessária, agora ela pode ser dispensável, pois a concomitância nem sempre se reduz à dialética, contribuindo para que as aparentes contradições possam ser repensadas como movimentos contínuos e descontínuos do pensamento e da ação. Está aí a beleza do viver. Talvez ali, nas brechas de um projeto ao qual se dedicou nos últimos tempos de existência, o crítico via a imagem espelhada daquilo que na vida e na criação lhe proporcionava a alegria de cada dia.

Referências

- CARVALHO, E. O encontro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Disponível em: <<http://www.tupinambah.com.br/1977-o-encontro-entre-glauber-darcy-gullar-e-pedrosa/>>. Acesso em: maio de 2019.
- CORRÊA, P. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. *VIS*, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, p. 319-338, jul.-dez. 2016.
- GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *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.
- PAPE, L. *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*. Rio de Janeiro, 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, 1980.
- PAPE, L. Mário Pedrosa – fragmentos de uma conversa. In: PEDROSO, Franklin; VASQUEZ, Pedro. *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991, p. 21-22.
- PEDROSA, M. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 20 dez. 1977.
- _____. Mário Pedrosa. A Arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário... *Pasquim*, ano XIII, Rio de Janeiro, n. 646, p. 7-11, 12 a 18 nov. 1981. Republicado em: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 34, p. 206-213, dez 2017.
- _____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 467-471.
- QUINTELLA, P. C. *Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO EM HISTÓRIA DA ARTE, 36. *Anais...* Campinas: CBHA, 2016, p. 530-539.

_____. 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.

REINALDIM, I; SOMMER, M. F. Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 1. *Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018, p. 74-84.

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

_____. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy et alii. *Suma etnológica brasileira*. vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, p. 29-64. Disponível em: <www.etnolinguistica.org/suma>. Acesso em: maio de 2019.

STREVA, Sonia. As vanguardas já nascem cansadas. *GAM*, Rio de Janeiro, set. 1977. Republicado em: OITICICA FILHO, César (org.). *Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 116-119.

Notas

¹ Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA/UFRJ, professor adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ e professor permanente do PPGAV/UFRJ. Esta publicação insere-se no projeto de pesquisa “Estudos curatoriais: perspectivas históricas e atuais”. E-mail: <ivair.reinaldim@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0415-7422>>.

² O presente ensaio apresenta-se como continuidade de uma reflexão iniciada a partir das aulas por mim ministradas na disciplina História da Arte no Brasil 1, da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, entre 2015 e 2018. Originalmente seu conteúdo estava circunscrito às artes dos povos indígenas em território brasileiro, mas sua ementa foi alterada em recente reforma curricular, passando a incluir as manifestações artísticas do período colonial. Cabe ainda salientar que este ensaio embasa-se igualmente nas aulas do curso Experimental o Experimental: onde a pureza é um mi(s)to do PPGAV-UFRJ, que ministrei com a pós-doutoranda Michelle Farias Sommer, durante o segundo semestre de 2017, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica – CMAHO, a partir de seu programa de extensão *Plataforma de Emergência*. Aos estudantes de graduação, pós-graduação e extensão, assim como a Michelle Farias Sommer, agradeço o estímulo para algumas das reflexões iniciais sobre o conteúdo aqui desenvolvido. Sugere-se a leitura dos dois ensaios anteriores sobre as artes indígenas, por mim produzidos, assinalados nas referências.

³ A dissertação de Pollyana Quintella, intitulada *Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*, defendida em 2018, é talvez a única pesquisa que se dedicou à exposição.

⁴ Para maiores informações sobre o incêndio no museu, ver a dissertação de mestrado de Thiago Vinícius Ferreira, *O MAM Rio e a construção discursiva do pós-incêndio*, defendida em 2018 no PPGAV-EBA-UFRJ, assim como a tese, ainda inédita, de Ana Paula Chaves Mello.

⁵ Documentos evidenciam que até o incêndio, a exposição já possuía financiamento por parte da Finep (Financiadora de Estudos e Projetos), em acordo firmado com o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e com o MAM-RJ, e apoio do Conselho Federal de Cultura e da Funarte, por meio de Ney Braga, então ministro da Educação do governo do general Ernesto Geisel, além da Embratur e da Fundação Roberto Marinho (divulgação e reproduções).

⁶ Para uma maior compreensão, ver os seguintes textos: O “bicho-da-seda” na produção em massa (1967), Mundo em crise, homem em crise, arte em crise (1967), Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje (1968), Arte culta e arte popular (1975), Discurso aos tupiniquins ou nambás (1975-1976) e Variações sem tema ou a arte da retaguarda (1978).

⁷ Importante considerar também a relação entre Mário Pedrosa e Hélio Oiticica no que tange a essa concepção. Recomenda-se a leitura do artigo: (Reinaldim; Sommer, 2018).

⁸ Este foi o único documento consultado na pequena pasta sobre a exposição no Centro de Documentação e Pesquisa do MAM RJ. Presumo que a documentação institucional (projeto recebido, cartas, memorandos, etc.) tenha sido destruída no incêndio.

⁸ Documentação produzida pela equipe de trabalho contabilizava 621 peças de plumária, 220 peças arqueológicas, 169 peças de trançados, 134 peças de miçanga, 156 peças de tecido líber (somadas à parte outras 25 peças nessa categoria), 67 peças de cerâmica (somadas à parte mais 131 bonecas), 40 peças de brinquedo, perfazendo um total de 1407 peças, somadas a outras 156.

⁹ O manto emplumado tupinambá só seria exposto no país em 2000, na *Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 Anos*, proveniente, neste caso, não da França, mas do departamento etnográfico do Museu Nacional da Dinamarca.

¹⁰ São listados na documentação: arquiteto: José Luiz Ripper; montagem: Frank Barral; iluminação: A. Brayton; iconografia: Maureen Bisilliat e Claudia Andujar; programação visual: Aloísio Carvão ou Marta Strauch (dependendo do documento); coordenação interna e monitores: Ronaldo Macedo; secretaria e pesquisa: Carlos Augusto Hoffman.

¹¹ “A exposição deverá ser como uma mostra interpretativa ou um discurso elucidativo de todo o espectro da criatividade cultural indígena e de seus problemas de sobrevivência e convívio (adaptação ecológica, interação social, intertribal e com a sociedade nacional)” (Pedrosa *apud* Quintella, 2018).

¹² Quintella assinala ainda: “Embora Darcy tenha tido mais notoriedade, talvez por sua atuação política, foi Berta Ribeiro a responsável pelo mapeamento etnográfico da arte indígena brasileira e sua progressiva inserção no campo expositivo para além do âmbito científico, buscando circunscrever o índio de maneira mais acessível” (Quintella, 2018: 60).

¹³ “Com esta expressão designamos certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Não todas elas, naturalmente, mas aquelas entre todas que alcançam tão alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético. Neste caso, a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta aos homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados” (Ribeiro *in* Zanini, 1983: 49).

¹⁴ Zuenir Ventura comenta: “Não sei se a ideia de que a esquerda jamais será unida, a não ser na desgraça, me veio agora, 20 anos depois, ou quando saí da casa de Darcy naquela madrugada memorável em que Beth (Elizabeth Carvalho) resolveu reunir quatro dos maiores intelectuais brasileiros que estavam voltando do exílio. Estavam ali a genialidade de Glauber, a lucidez de Gullar, a sabedoria de Pedrosa e a apoteose mental de Darcy redescobrimo o Brasil e revelando o choque cultural da volta: o Rio desfigurado, a bela raça de Ipanema e a outra que não come, o capitalismo selvagem, o autoritarismo estrebuchando, a esperança de luz no fim do túnel. Eram os tempos de Geisel, a penúltima ditadura de uma série que havia começado em 1964 e que ainda ia esperar por Figueiredo. Foi um ano ambíguo, aquele, com avanços e recuos. Por um lado, o Congresso tinha sido fechado pelo ‘Pacote de Abril’, havia tortura e já se dizia que era preciso acumular primeiro para distribuir depois. (...) Naquela noite na casa de Darcy, Glauber rompeu ‘solenemente’ com o Partido Comunista, Gullar ameaçou ir embora, Darcy estava moderado, imaginem, e Mary Pedrosa cassou a palavra do marido quando ele ameaçou falar mal dos militares. Mais do que uma grande zona, foi uma cena tropicalista” (Ventura *apud* Carvalho, 1997).

Artigo recebido em maio de 2019. Aprovado em agosto de 2019.