
AS ARTES INDÍGENAS NA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: POVOS ARTISTAS E CONTEMPORANEIDADE

Regina Polo Müller

A curadoria da exposição de artes visuais realizada de abril a setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, pela Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil, pode ser entendida como uma visão da História da Arte Brasileira que compreende a abordagem de um percurso histórico -“de suas origens até hoje”- e a diversidade social e cultural em que ocorrem suas manifestações. Foi composta, assim, por 14 módulos concebidos, em sua maioria, para materializar essa visão, a saber, “Arqueologia”, “Artes Indígenas”, “Arte Barroca”, “Arte Afro-Brasileira”, “Negro de Corpo e Alma”, “Arte Popular”, “Arte do Século XIX”, “Arte Moderna”, “Imagens do Inconsciente”, “Arte Contemporânea”.

Inspirada inicialmente na proposta de Mário Pedrosa de criação de um Museu das Origens com a idéia de um panorama da arte brasileira (Aguilar, 2000a), a curadoria geral de Nelson Aguilar incluiu a participação das artes e de artistas indígenas como parte autônoma e coexistente com os demais universos das artes visuais que, dessa perspectiva, poderiam compor o desejado “rastreamento” da arte brasileira.

Sabemos que na raiz do pensamento de Pedrosa a respeito da arte brasileira encontra-se a brilhante proposta de implosão do par de oposição classificador “arte culta/arte popular”(1979). Sua maior contribuição, entretanto, para as reflexões sobre o significado da inclusão das Artes Indígenas neste panorama - e como ela conceitualmente se dá - é a profunda sensibilidade de relacionar o caráter de integração dessas artes às diversas esferas da vida social e cultural à experiência artística contemporânea (1996). São fascinantes suas constatações, décadas atrás, de que “a arte dessas culturas não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, e não substitui nada, em nenhuma de suas manifestações” e de que “não é representação de uma imagem, mesmo da realidade, porque é a própria realidade, ou

uma das fontes de recreação dessa realidade” (Pedrosa apud Dias,2000). Apenas recentemente estudos em Etnologia Indígena demonstraram que não é conflitiva a relação entre esta integração e a autonomia da arte no sistema da cultura (Vidal,1992) e que a noção indígena de representação se aproxima do entendimento contemporâneo da experiência artística como “experiência formativa” e ação reflexiva, como propõe Oiticica com seus “programas ambientais” (Müller,1996). Nestes, as “operações ambientais evidenciam a produção como significativa: não o constituído, o processo de constituição, dessublimando-se as experiências” (Favaretto,1992:128). A participação como elemento desse processo de constituição do significado remete à concepção do artista não “como um criador de objetos para a contemplação” mas “motivador para a criação”, deslocamento que aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como “intervenção cultural”. É a “antiarte, entendida como série de proposições para a criação (e que) tem pois como princípio a participação”(idem:124).

Para Aguilar, Mário Pedrosa “entendeu a arte contemporânea como um duplo da arte indígena ao assumir o compromisso de transformar espectadores em participantes”, citando os exemplos de Hélio Oiticica e Lygia Clark(2000b).Nesta exposição, as Artes Indígenas contribuem fundamentalmente, portanto, para a discussão contemporânea sobre o que é arte para nós próprios, ocidentais.

A curadoria do Módulo Artes Indígenas, de José António Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak Van Velthem dividiu conceitualmente em duas partes o conjunto das obras exibidas : a primeira foi organizada sob a questão “O Que Pode Ser Arte Nas Sociedades Indígenas” e a segunda, sob a relação “Objetos artísticos, atividades e efeitos”. A primeira foi subdividida entre “Objetos Imakhé”, dos índios Wayana e “Hibridizações”, objetos feitos para a venda aos brancos e outros que incorporam materiais externos, como a miçanga ou motivos decorativos como aviões, helicópteros e bandeira nacional, na confecção de objetos de uso interno e significado interno às culturas indígenas. Estes conjuntos evidenciam contrastes entre uso interno e inserção no contexto intercultural. Obras voltadas para o mercado de arte como as de Chico da Silva, Feliciano Lana e dos artistas do Projeto Educação Tikuna, e vídeos de diretores indígenas que trabalham com alta tecnologia também fazem parte deste sub-conjunto. A exposição de peças confeccionadas para a comercialização ou uso interno que incorporaram materiais, suportes e técnicas do mundo dos brancos preten-

deu mostrar que “ transformação e assimilação de elementos estranhos não correspondem à perda de autenticidade, já que o conteúdo e as perspectivas da história indígena permanecem”. No projeto da curadoria, lê-se ainda que “A inovação e a interpretação da tradição estão sempre presentes. Quando há mudanças de estilo e de motivos, ou mesmo a adoção de materiais , técnicas e significados do mundo dos brancos, o conteúdo e perspectiva da obra estão enraizados na experiência e histórias indígenas” (1998).

A segunda parte procura mostrar objetos artísticos cujas formas são “menos usadas para serem olhadas do que para produzirem efeitos”, realizam a referida integração das artes indígenas com o todo da experiência social e “interceptam subjetividade e significação social” (Favaretto, idem: *ibidem*). Para isso, as obras foram agrupadas sob quatro temas : “Fabricar a imagem de si”, “Construir a vida cotidiana”, “Combater os inimigos” e “Criar realidades paralelas”. Apresentam, respectivamente, objetos para o preparo e o consumo de alimentos, para o conforto pessoal; adornos e instrumentos de ornamentação corporal; armas, troféus e objetos rituais e xamanísticos; máscaras, plumária, instrumentos musicais e instrumentos para uso de alucinógenos. Na versão abreviada do catálogo da Mostra, destaca-se de acordo com o projeto curatorial, que sua “importância e as fortes ressonâncias emocionais que têm, derivam precisamente da sua capacidade de agir”.

O que se chamou neste projeto de “regimes de visibilidade” é outro eixo conceitual, que ampara a relação entre objetos e efeitos. “O ver dos Wayana, é a visão mais o saber ver; e a sua arte serve para ver mais do que para ser vista” (Van Velthem apud Dias, 1998). A curadoria pretendeu apresentar esta qualidade das formas artísticas nas artes indígenas , organizando espaços cenográficos e conceituais (“Criar realidades paralelas” e “Fabricar a imagem de si” são exemplos), como veremos adiante. Incluiu-se, dessa maneira, objetos que “são menos usados visualmente do que para efetuarem certos efeitos como exibir uma forma particular de identidade ou de poder, distinguir o humano do não humano, integrar a alteridade como condição da própria identidade individual e coletiva...” (Dias, 1998) As ornamentações corporais de chefias políticas, de rituais de iniciação e de nomeação materializam museograficamente a proposição de levar o público a perceber outras maneiras de se experienciar o que seja apreender uma obra artística. Neste caso, “ao contrário do nosso museu ou exposição que convidam a um olhar contemplativo e fixado sobre os objetos expostos”, apreendê-los “num modo multisensorial que envolve aquilo que se sabe tanto

quanto o que se vê”(idem):

A seleção feita em acervos museográficos foi complementada pela aquisição de obras junto às comunidades indígenas e nas lojas da Fundação Nacional do Índio (Artíndia) e do trabalho junto aos artistas indígenas para prepararem conjuntos de artefatos em seus territórios que resultaram em instalações no espaço da mostra. Trata-se da parafernália do ritual funerário Bororo, do ritual Kwarup das sociedades Alto-Xinguanas e da armadilha de pesca Baniwa, do Alto Rio Negro.

Na concepção do espaço físico e cenográfico da exposição, as duas partes e seus subconjuntos organizados conceitualmente se distribuíam pelos três andares suspensos por colunas que se intercomunicam por vãos, espaço totalizante e integrador da arquitetura de Niemeyer. (Figura 1) O Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, a “calota” ou a “oca”, como passou a ser informalmente chamado no evento o prédio que abrigou o módulo, possui “forma arredondada, do teto ao chão, sem distinção entre cobertura e paredes”, tal como se pode descrever formas de habitação indígena (Müller, 1993:49, para a casa comunal dos Asuriní do Xingu), proporcionando a ambiência que integra conceitos, noções, cenografia, curadoria, objetos e vida, formas e significados. De cada nível, vê-se os demais através dos vãos, integração metafórica pelos materiais empregados na cenografia: penas de pássaro no piso térreo e sementes no primeiro andar, formando tapetes da matéria prima presente nos objetos indígenas. (Figura 2) Estas superfícies foram cobertas de modo a inundar todo o espaço arquitetônico com os cheiros, texturas e espacialidade das obras dos artistas indígenas e suas culturas.

No segundo andar, último acima, delimitado pela cobertura abobodada da calota de Niemeyer, a luz fria e tubos de transparência neutra contendo os objetos Imakhé dos Wayana, contrastavam com os dois outros, dos “efeitos e atividades”. A pretendida neutralidade cenográfica do segundo andar, espaço por onde dever-se-ia iniciar o percurso da visita à exposição, a “assepsia” como até foi chamada por seus críticos, a sensação provocada pela concepção de Paulo Pederneiras, poderia causar a inquietação de se perguntar sobre o que mesmo tratava a dita cuja exposição. Etnografia de sociedades indígenas através de sua cultura material? Culturas indígenas e suas manifestações estéticas? Plumária, cerâmica, cestaria, armas, classificações utilizada convencionalmente para a exibição de objetos

descontextualizados de suas condições de uso e produção? Etnias e dimensões sociais e culturais aos quais se relacionam os objetos a serem expostos? Exposição de “coisa de índio”? Arte Indígena?

Neste segundo andar, localizava-se, ao centro, o conjunto total da cultura material Wayana, única etnia a(re)presentada desse modo: todos os itens da produção de objetos nesta sociedade, cuja relação estabelecida entre eles é parte de seu significado e dos critérios de apreciação estética. Assim, mais valorizado é o objeto que contém outro, como o cesto que guarda o fuso de fiar algodão. Cestos ao chão, enfeites pendurados acima do nível do chão, a roda de teto maruana, com desenhos de seres mitológicos, ápice dos significantes das relações que os objetos estabelecem entre os humanos e outros domínios do cosmo, bem como entre homem e meio ambiente (as flechas e arcos guardados na periferia da casa e dirigidos para o exterior da aldeia). Estas localizações inspiraram a distribuição das obras entre as vitrines-tubos transparentes que abrigaram os Imakhé, categoria Wayana que designa o que “resulta da ordenação da produção material segundo um ponto de vista estético e valorativo”. Os objetos dessa categoria “preenchem várias normas por terem um mito de origem, serem fabricados com materiais e segundo operações técnicas apropriadas, constituírem uma estrutura morfológica correta, serem decorados, terem locais de arrumação determinados, assim como funções e modos de utilização” (VanVelthem apud Dias, 1998). O conjunto total e sua apresentação fecham em torno da coerência de estilo e sentido culturalmente construído, o uso interno, o significado para dentro do grupo, enfatizado por curadoria e cenografia. Contrastava com este conjunto verticalizado pelos tubos, as mesas quase no plano do chão, com os objetos de várias etnias confeccionados com a finalidade de venda para o branco. Neste mesmo andar, ainda, uma vitrine mostrava objetos do século XVII em cuja confecção se incorporaram matéria e motivos decorativos do mundo dos brancos: cabaças com motivos florais europeus e tangas de miçangas que atestam a antiguidade de fenômenos como o uso da bandeira nacional no cinto do lutador xinguano. O contraponto no segundo andar, início da exposição, se desdobrava em contraponto no espaço total, ao se encerrar a exposição no piso térreo, com a galeria de obras pictóricas no plano bidimensional e os monitores de televisão exibindo vídeos de diretores indígenas. O visitante deixava o último ambiente das “realidades paralelas”, acessadas por instrumentos musicais, objetos xamanísticos, máscaras e enfeites corporais plumários, para atravessar, antes de deixar as

“Artes Indígenas”, este espaço denominado “Digerindo a cultura do branco”.

Antes de chegar à parte final de “Objetos, atividades e efeitos”, entretanto, a visita ao primeiro andar levava o público a três espaços coloridos que abrigavam artefatos que transformam substâncias naturais e fazem o alimento, parafernália ornamentais que transformam a criança em adulto, vivos em mortos e a morte do inimigo em construção da identidade. No espaço vermelho se encontravam os artefatos do “Construir a vida cotidiana”; no azul escuro, quase preto, as coisas da guerra e entre paredes espelhadas, a “fabricação da imagem de si”.

Armas, máscaras, troféus, especialmente as “cabeças mumificadas” fizeram do tema “Combater os inimigos”, mais do que uma visão da guerra como instituição ligada à defesa territorial, outra via de acesso ao entendimento do poder de transformação/criação dos objetos artísticos nas sociedades indígenas.

As “instalações” como foram entendidos os cenários e objetos de rituais dos funerais Bororo e alto-xinguno pertenciam ao grupo conceitual dos objetos que “fabricam a imagem de si”, afetos à construção da noção de pessoa e passagens das fases de vida biológica e social, rituais de morte que propiciam a definitiva passagem do mundo dos humanos/vivos para o dos não-humanos/mortos.

A mostra cumpriu seu principal objetivo se a alguns, ao menos, deu a entender o poder de transformação/criação dos objetos artísticos indígenas e o acesso ao entendimento do sentido da arte como “forma de instaurar entre os humanos e no mundo humano uma capacidade criativa e transformativa que é originária da alteridade, de outros domínios cosmológicos - dos tempos primordiais em que o mundo (com os animais, as plantas, os humanos, os objetos) foi gerado”. Continuando a citar Dias, que por sua vez se baseia em Van Velthem, nas sociedades indígenas, “a arte não é um nome que concretiza uma coisa, mas antes um adjetivo que qualifica a experiência. Ela é o exercício de um princípio criativo, entendido como transformação, metamorfose. Este é próprio dos tempos primordiais e dos seus habitantes (demiurgos); mas os humanos podem reproduzi-lo, podem atualizar a experiência metamórfica dos demiurgos. Por isso, a propriedade do projeto, do design, não é dos humanos mas dos seres arquetipais. Ela é, de fato, o processo de enredamento, de articulação íntima do que está separado - o humano (e sua habilidade de fazer), e o não-humano, a alteridade (com sua natureza e aparência ao mesmo tempo fascinante e aterrorizante)” (1998:6).
Rua, Campinas, 7: 143-152, 2001

Deixando o primeiro andar, o visitante se deparava no térreo com vultos de sobrenaturais, entrevistados através de paredes de tule que encobriam numa ambiência onírica e irreal- e aqui novamente o conceito de regime de visibilidade inspirou a cenografia- máscaras/seres que formavam um corredor conduzindo ao Manto Tupinambá, domínio da metamorfose da condição humana para a de sobrenatural, o Outro.

O Manto é entendido como pertencente à categoria máscara, cujo uso é a investidura de uma outra condição/realidade ontológica. Não “representação” de seres sobrenaturais mas a própria convivência deles entre os humanos.

De minha pesquisa, retiro a compreensão de que nestas sociedades, “não há hierarquia entre realidade e representação” e de que “a representação não significa mera substituição, mas constituição(e transformação) do próprio sentido, correspondente à noção de que a representação (imagem) é constitutiva dos seres. Diferentemente do pensamento ocidental de que a representação implica em ausência pois é repetição do que não existe, para os Asuriní, a representação faz existir, de acordo com a noção de par, estruturante nesta sociedade. O um é sempre dois e a representação é em si. A equivalência entre representação e realidade é um princípio que encontra seu fundamento no lugar que o estético ocupa na cultura desse povo(Müller, 1993).

Minha participação na curadoria do módulo “ Artes Indígenas” ocorre pela adesão pronta ao pensamento de Dias e Van Velthem e que se expressou no texto da versão abreviada do catálogo: “Das inúmeras designações dadas aos índios, a de artistas pode surpreender. O significado desta palavra pode nos confundir pois, na tradição ocidental, criar objetos estéticos não tem necessariamente ligação com a vida social e cultural. Já para os povos indígenas, tanto a subsistência diária quanto a mais elevada comunicação com o cosmo se dão através de meios organizados esteticamente que envolvem emoção e conhecimento. Mais do que indivíduos artistas, são povos artistas.O módulo Artes Indígenas, na Mostra do Redescobrimento, antes de mais nada, reserva essa surpresa”.

Bibliografia

Aguilar, N. (2000a) Entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, “Curador descarta novidades”, p. 1, 5 “Folha Ilustrada”, 19 de abril.

- Aguilar, N. (2000b) "Artes Indígenas: Mostra do Redescobrimento". In: *Artes Indígenas, Mostra do Redescobrimento*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento Brasil 500 é mais. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/500 anos Brasil Artes Visuais.
- Dias, J. A. B. F. (1998) *Artes Indígenas*, 1ª versão do roteiro (inédito), xerox, 21p.
- Dias, J. A. B. F. (2000) Arte, Arte Índia, Artes Indígenas in *Artes Indígenas, Mostra do Redescobrimento*, catálogo da Mostra do Redescobrimento/ Brasil 500 é mais. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/500 anos Brasil Artes Visuais.
- Favaretto, C. (1992) A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo, Edusp. *Texto&Arte*, 6.
- Müller, R. P. (1993) *Os Asurini do Xingu, História e Arte*. 2ª edição, Campinas, Editora da Unicamp.
- Müller, R. P. (1996) *Ritual e Performance Artística Contemporânea*. In: *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília, UnB.
- Pedrosa, M. (1979) *Arte Culta e Arte Popular*. In: *Arte in Revista*. Rio de Janeiro, Kairós.
- Vidal, L. B. (org.) (1992) *Grafismo Indígena Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Edusp/Studio Nobel/Fapesp.

Campinas, 7 de outubro de 2000.

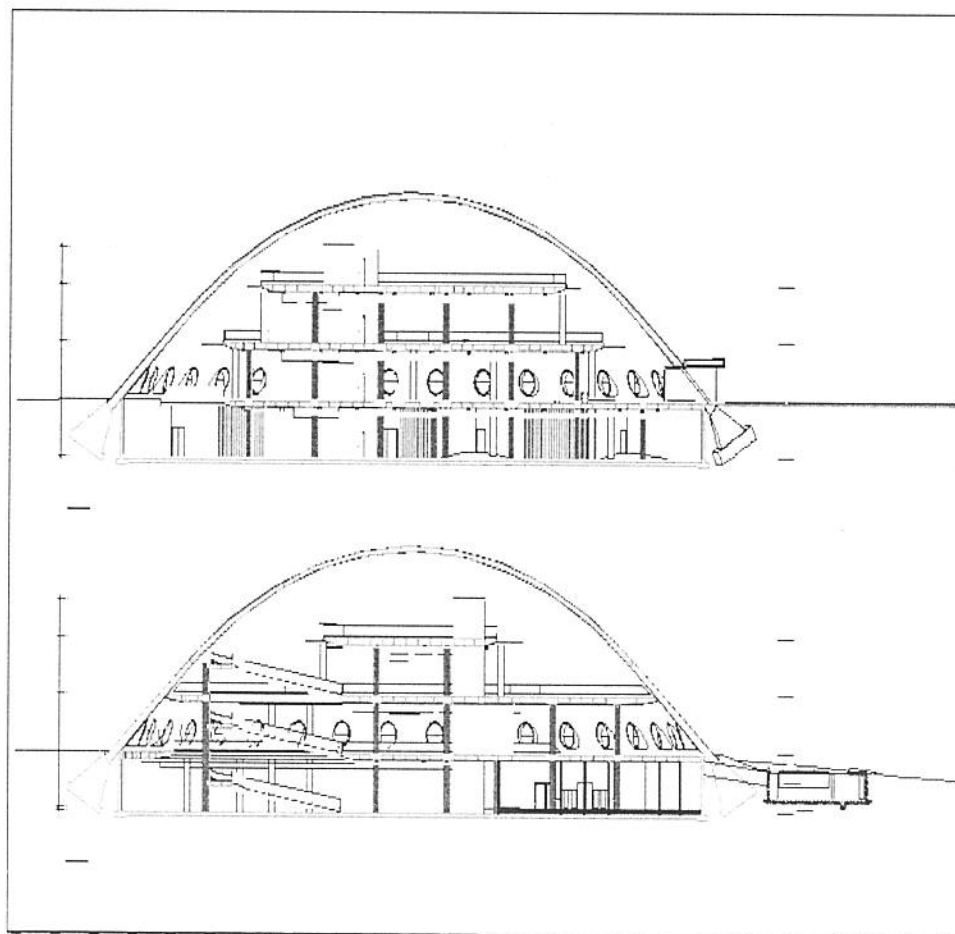


Figura 1: Corte transversal do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque Ibirapuera.

Rua, Campinas, 7: 143-152, 2001

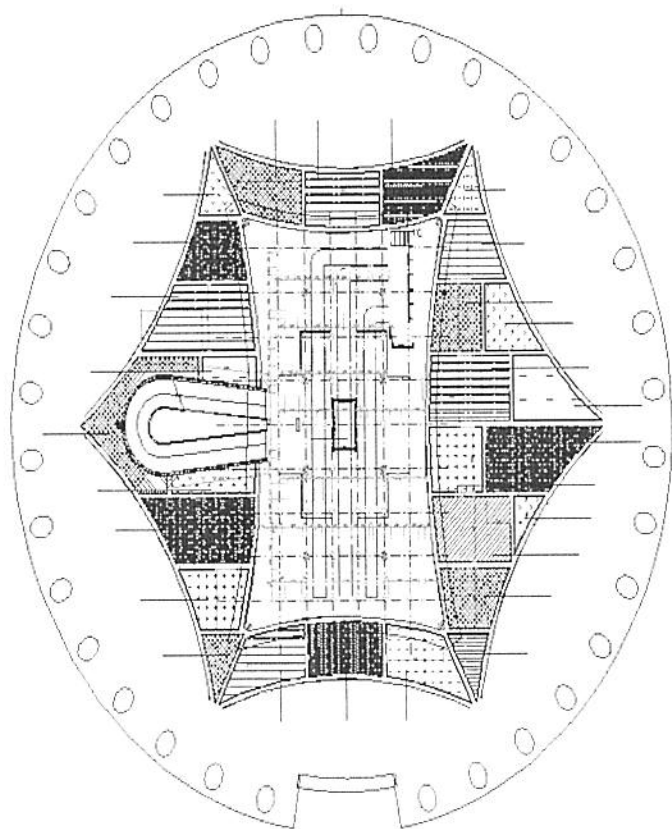


Figura 2: Projeto cenográfico da Exposição “Artes Indígenas” com os três níveis do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez vistos de cima.