

**Arte Plumario de Brasil: trayectorias de
plumas y personas enmarañadas**

**Brazilian Feather Art: Feathers and People's
Trajectories Entangled**

Recebeu: 07/04/2017

Aceitou: 03/10/2017

Disponível en línea: 08/06/2019

Tálisson Melo de Souza¹

Resumo

Apresento uma análise de rede social composta por artistas, antropólogas e historiadores 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 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, artificação, arte brasileira, exposições.

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Junio 2019, pp 365-418
Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con kaypunku@gmail.com

* Traducción al portugués por Flavia Behrens.

**Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. talissonmelo@yahoo.com.br

Resumen

Presento un análisis de red social compuesta por artistas, antropólogas e historiadores que se involucraron de diferentes maneras en la realización de la exhibición *Arte Plumária do Brasil* (Arte Plumario de Brasil), que, después de inaugurada en 1980 en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, fue montada en otras instituciones de arte y etnología en ciudades del país y del exterior hasta 1989. A partir del enmarañado de trayectorias de cosas, personas e ideas trazado, busqué seguir algunos hilos que permiten una reflexión acerca del proceso de «artificación» de los adornos plumarios de determinados grupos étnicos nativos de Brasil.

Palavras-chave: arte Plumária, etnoestética, artificação, arte brasileira, exposições.

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* (Brazilian Feather Art), that, after its launch in 1980 at the Modern Art Museum of Sao Paulo, was presented in other institutions of art 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, artification, exhibitions

Introdução

Nas últimas décadas do século XX, intensificam-se as consequências da reflexividade (Giddens, 1991; Beck, Giddens & Lash, 1997) sobre a epistemologia, afetando as ciências de diferentes maneiras e promovendo novos caminhos de conexão entre disciplinas. Os cruzamentos entre a história da arte e a antropologia, por exemplo, apresentam uma tensão evidenciada por um amplo debate que envolve seus modos de produção de conhecimento, práticas institucionais, valores e objetos. A polissemia das coisas, a variedade de biografias e contextos que evocam são colocados em questão por antropólogos, historiadores, arqueólogos e museólogos, e uma série de debates derivam dessas problematizações, quando a legitimidade de pertença disciplinar de objetos motiva disputas institucionais.

As negociações e debates públicos *para e decorrentes da criação do Musée du Quai Branly*, em Paris, França, se constituíram como principal ponto de convergência dessas elaborações teóricas que começaram a ter implicações práticas mais enfáticas desde os anos de 1980 (embora debates anteriores sobre o mesmo tema possam ser identificados desde os anos de 1960 e 1970).

O fim dessa década é destacável em dito processo, e pode ser evidenciado por algumas publicações e exposições realizadas por teóricos da arte e da etnologia: o livro da antropóloga Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, de 1989, junto com os textos do antropólogo Alfred Gell (2001) e do filósofo de arte Arthur Danto (1989) sobre a exposição *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, com curadoria da antropóloga Susan Vogel (1989), no *Center for African Art*, em 1988, em Nova York, Estados Unidos, e as repercussões da exposição *Magiciens de la Terre*, em Paris, 1989, de curadoria do crítico de arte Jean-Hubert Martin. Desse período também são as publicações «pós-modernas» que criticavam a antropologia por seu papel no colonialismo e imperialismo ocidentais (Fabian, 1983; Clifford, 1988; Clifford

& Marcus, 1986, Oliveira & Santos, 2016), assim como a pertinência do uso de categorias como «estética» para pensar outras sociedades – cuja formulação se pode ver no capítulo *Aesthetics is a cross-cultural category* (Ingold, 1996).

Tanto publicações recentes derivadas de investigações que se situam nesse eixo reflexivo sobre a produção do conhecimento antropológico e historiográfico, quanto as práticas museais que definem as maneiras de conservação e apresentação de objetos provenientes de culturas não ocidentais em instituições ocidentais, vêm apresentando diferentes posições para analisar esses debates, que ainda persistem com potenciais mudanças e implicações efetivas.

O trabalho da antropóloga Nina Vincent Lannes (2015), por exemplo, sobre a exibição *Maori-Leurs trésors ont une âme*, se orienta a compreender essas negociações no lugar privilegiado para sua observação, o mesmo *Musée du Quai Branly*, mas parte de um evento específico em que pessoas diretamente relacionadas ao local e à cultura de procedência dos objetos passam a integrar as negociações no interior da instituição para definir quais objetos seriam apresentados, como e que tipo de relação com o público poderiam ter. O que a autora denomina uma «curadoria nativa» no «museu do Outro», ou um encontro entre a «cultura maori» e a «cultura francesa».

A principal contribuição desse trabalho tem a ver com essa especificidade, a presença de outras vozes, concepções estéticas e cosmologias que estão conectadas de um modo particular com os contextos de produção e valores da cultura da qual são remanescentes. Uma configuração na qual a antropologia, história da arte e museologia (ocidentais) são uma parte integrante do processo, mas as vozes e perspectivas de seus especialistas não são as únicas inseridas.

Considerando as contribuições dessas áreas disciplinares que aparecem sistematicamente desde os anos de 1980, comecei a procurar no contexto brasileiro alguma analogia possível, para analisar os processos e negociações envolvidos em exposições de coleções de objetos provenientes da produção de

povos originários do território nacional nas instituições que servem como fundamentos da ocidentalização dessa antiga colônia portuguesa.

Depois de algumas buscas, identifiquei que entre os anos 1980 e 1989, artistas, etnólogas/os, historiadoras/es de arte, críticas/os de arte, adidos culturais da diplomacia, diretoras/es de museus de arte e de etnologia (em sua maioria brasileiros, mas com presença de alguns estrangeiros radicados no país), estiveram comprometidos com a 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 do território brasileiro,¹ e que constavam em coleções pessoais de artistas e etnóloga/os ou de instituições museais nacionais.²

¹ Grupos étnicos: Apinayé, Asurini, Bororo, Canela, Gavião, Guajajara, Guarani, Hiskariana, Jurúna, Karajá, Kaxinawá, Karib, Kayabí, Kayapó, Kubén-Kran-Kegn, Mekranoti, Mundurukú, Palikur, Parintintin, Rikbá- ktsa, Tapirapé, Tembé, Tiriyo, Tukano, Tukúna, Txukahamái, Urubus-Kaapor, Waiãpi, Wai-wai, Wayanaa- Aparai, Xavante, Xikrin, Yanomami. Del Alto Xingu: Kalapálo, Kamayurá, Mehináku, Trumái, Txikão, Waurá, Yawalapiti.

² Das seguintes coleções: *Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro*, *Museu Paraense Emilio Goeldi – Cnpq*, *Museu Paulista – USP*, *Museu Plínio Ayrosa – USP*. *Coleções pessoais*: Alayde Aires, Waldemar de Andrade e Silva, Cláudia Andujar, Gilberto Azanha, Ulpiano Bezerra de Meneses, Maureen Bisilliat, *Casa do Amazonas*, Vera Penteadó Coelho, Antônio Sérgio Azevedo Damy, Sonia Ferraro Dorta, Mooni Ezra, Dominique Gallois, Thekla Hartmann, Maria Elisa Ladeira, Regina Muccillo, Norberto Nicola, Paulo Serpa, Lux Boelitz Vidal (Cf. Gordon & Silva, 2005) e Renate Brigitte Viertler.



Figura 1. Detalhe da exposição *Arte Plumária do Brasil* no MAM-SP, 1980. Se vê o tipo de estrutura construída para exibir as peças, a iluminação e sua disposição. Algumas peças penduradas do teto, outras na parede, há peças em pedestais, vitrines e suspensas por hastes de ferro. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.³

³ Todas as fotografias deste artigo foram cedidas ao autor para sua reprodução nesta publicação por Lux Vidal, quem recentemente doou sua coleção fotográfica ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA).



Figura 2. Diadema de Bororo oriental sobre pedestal [Detalhe da exposição *Arte Plumária do Brasil* non MAM-SP, 1980]. Se vê outras peças no pedestal, uma pendurada na parede e o tipo de iluminação utilizado. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.



Figura 3. Sete adornos de cabeça sustentados por hastes de ferro, com iluminação frontal geral e pequenas etiquetas de identificação abaixo de cada peça [Detalhe da exposição *Arte Plumária do Brasil* no MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.

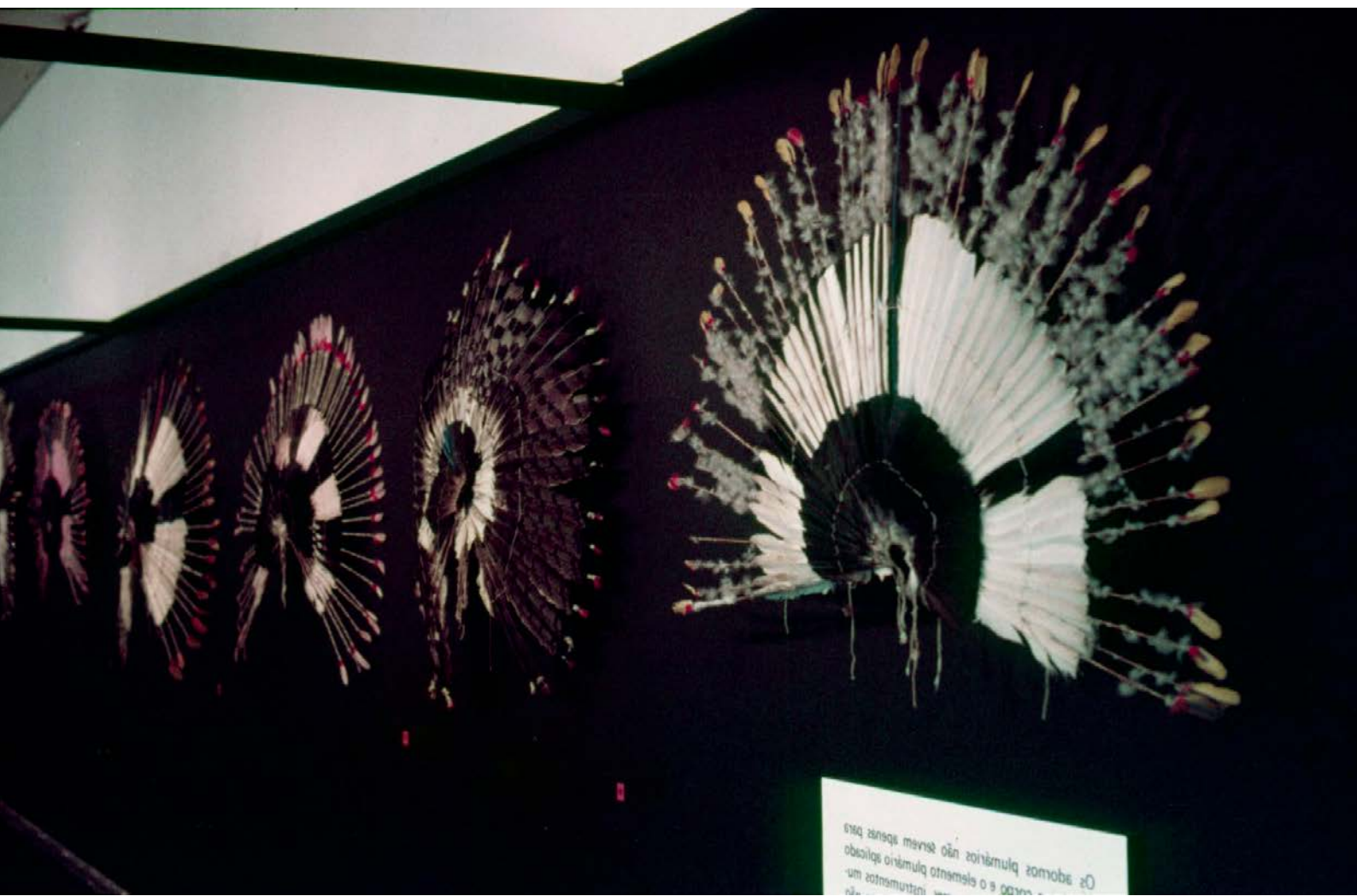


Figura 4. Seis cocares pendurados na parede, abaixo um etiqueta sintética sobre o uso dos adornos plumários [Detalhe da exposição Arte Plumária do Brasil no MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.



Figura 5 - Capacete Palikur em pedestal [Detalhe da exposição Arte Plumária do Brasil no MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.

Biografias emaranhadas de coisas e pessoas

Ao longo da década de 1980, essa exibição viajou por diferentes cidades do país e do exterior. Inaugurada no *Museu de Arte Moderna* de São Paulo, em 1980, passou por Belém do Pará, no Museu Goeldi,⁴ entre outubro e novembro do mesmo ano, seguindo viagem para Brasília, onde esteve montada no *Palácio do Itamaraty* até janeiro de 1981.⁵ Em 1982, o conjunto de plumária foi exibido nas cidades de Washington, Estados Unidos, no National Museum of Natural History da Smithsonian Institution durante maio, e na Cidade do México, no Museo Nacional de Antropología, até janeiro de 1983,⁶ quando viajou para Bogotá, se instalou no Museo Nacional de Antropología da Colômbia, entre fevereiro e março. Depois desse período de consagração internacional, a montagem voltou ao Brasil e ocupou, de outubro a dezembro de 1983, uma das salas da décima-sétima (17^a) edição da Bienal Internacional de São Paulo, a principal instituição de projeção de arte contemporânea da América do Sul para o resto do mundo, desde sua fundação em 1951. E alguns anos mais tarde foi para a Europa e se apresentou nas duas maiores cidades da Espanha, Barcelona, na Fundació Joan Miró entre junho e julho de 1988, e Madrid, no Pavilhão Juan Villanova, no Jardim Botânico, em setembro, encerrando suas viagens com regresso ao Brasil no ano seguinte, quando cada peça voltou para as paredes das casas de seus colecionadores, reservas técnicas e vitrines das instituições que as conservam, exibem e estudam.

⁴ Durante a I Reunião de Ministros das Relações Exteriores de oito países signatários do Tratado de Cooperação Amazônica: assinado por Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela, em 1978.

⁵ A repercussão da mostra foi considerada exitosa, levando o Ministério das Relações Exteriores, da Cultura e Educação de Brasil, a elegê-la como promotora de divulgação do Tratado. A atuação de Aloísio Magalhães (1927-1982), na Fundação Pró-Memória, deu apoio total ao projeto como parte de sua proposta de políticas públicas sobre o patrimônio nacional.

⁶ A exibição figurou como uma das melhores atividades culturais do ano na imprensa mexicana (Mattar, 2013).

Dito percurso com estadias entre instituições artísticas e etnológicas é, contudo, uma pequena fração da vida dessas plumas. Para começar uma análise aprofundada dessa exibição, a noção de «biografia cultural das coisas», no sentido elaborado pelo antropólogo Igor Kopytoff (1991), me interessa particularmente pelas perguntas de que parte para estabelecer os fios com que trama a narrativa sobre as coisas que observa:

[...] Quais são as possibilidades biográficas inerentes ao seu «status», período e cultura, e como se realizam tais possibilidades? De onde provêm a coisa e quem a fez? Qual foi sua carreira até agora, e qual é, de acordo com as pessoas, sua trajetória ideal? Quais são as «idades» ou períodos reconhecidos na «vida» da coisa, e quais são os indicadores culturais delas? Como mudou o uso da coisa devido a sua idade, e o que acontecerá quando chegar o final da sua vida útil? / [...] / As respostas culturais a estes detalhes biográficos revelam uma emaranhada massa de juízos estéticos, históricos e políticos, e de convicções e valores que moldam nossa atitude em relação aos objetos classificados como «arte». (Kopytoff, 1991, pp. 92-3)

Essas biografias de coisas se emaranham ainda com a 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 mudaram, seus colecionadores, vendedores, donos de antiquários, traficantes de «artefatos» ou «artesanato» indígena, 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 afluxo de visitantes diários nas diversas ocasiões em que foram exibidas.

Traficantes de objetos entre fronteiras

Reconhecida a complexidade e amplitude dessas relações no tempo, espaço e sentido, neste artigo me concentro nas convergências de 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 iniciou 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 contribuiram tanto com textos para as diferentes versões de catálogos como com algumas peças de suas coleções pessoais para a composição do conjunto exibido. Também serão apontadas as interseções com a atuação e ideias do historiador de arte Walter Zanini (1925-2013), 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», a noção de interação ou efeito de reciprocidade (*Wechselwirkung*) elaborada por Georg Simmel, 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. 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 lhe dá qualitativamente um caráter singular, ao mesmo tempo em que se conectam para cooperar na busca de interesses comuns — neste caso —, me refiro à exibição dos adornos plumários, enquanto outros interesses serão expostos a partir da análise de suas ideias.

Tomo os adornos plumários indígenas como um eixo para seguir as trajetórias dos agentes mencionados, é claro que estes contêm múltiplas dimensões de sentidos 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 desnudos e pintados, cuja presença se destaca em diversos relatos históricos desde os primeiros contatos com os europeus,⁷ passando por séculos de colonização e posteriormente assimilados ao projeto de construção da identidade nacional (Ribeiro & Velthlem, 1992; Gonçalves, 1996; Schwarz, 2005; Dias & Souza Lima, 2012).

Igualmente importante para esta abordagem, o conceito de «artificação» segundo a definição dada pelas sociólogas Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) para pensar criticamente a inserção desses objetos em espaços destinados à projeção de arte moderna e contemporânea, como a Bienal e o MAM-SP, conectando essa dinâmica específica ao debate mais amplo que envolve as experiências curatoriais de apresentação de objetos tomados como etnográficos ou artísticos por diferentes atores, simultaneamente. As autoras propõem uma abordagem pragmática do nexos social da arte que entendo como profícua para a presente análise:

Como, por meio desse nexos de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradualmente passam a ser definidas como obras de arte? / Não há uma resposta simples a essa pergunta. A solução se encontra em muitos níveis interconectados e é simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no curso 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, p. 15)⁸

⁷ Estudos em antropologia, história colonial, história da indumentária e zoologia evidenciam a complexidade de relações entre europeus e nativos das Américas englobando trocas, mudanças, apropriações e assimilação de plumárias, que era elemento constituinte das roupas, tanto no Velho Mundo como no Novo. A domesticação de aves e o tráfico, as influências técnicas, formais e de uso se deram em ambos os sentidos. Ver: Carvalho, 1953; Schindler, 2001; Van Velthem, 2003; Velden, 2012 Volpi, 2013; Berlekamp, 2013.

⁸ A maioria das referências diretas a textos do português foi traduzida pelo autor.

Essa elaboração metodológica também contribui para a sistematização das perguntas a que me proponho responder ao longo desta investigação e me mobilizaram a mapear as trajetórias e ideias dos indivíduos envolvidos na organização de *Arte Plumária do Brasil*: Como se desenvolveram esses processos? Quais atores e instituições específicos estavam envolvidos? Como deram a luz a produções que têm significado não somente para grupos minoritários especializados, como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos, mas têm significado a tal ponto que sua condição como arte se torna conhecida por todos e não é questionada? Como o elenco inteiro de atores envolvidos define essas coisas? (Shapiro & Heinich, 2013, pp. 16-17).

As disputas e transformações que compõem esse processo são vastas e precisam ser matizadas. Uma observação cuidadosa mostra que, através das interseções dos círculos sociais dessas pessoas, os objetos ultrapassaram fronteiras de diferentes disciplinas: arte e antropologia. As plumas utilizadas pelos nativos são representadas por artistas e cientistas europeus em viagens pelo território brasileiro, os artistas acadêmicos no século XIX, revisitados no modernismo e continuamente articulados nas décadas seguintes.⁹ Consciente desses precedentes, me detenho à segunda metade do século XX e me restrinjo especialmente sobre as décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de traçar os contornos mais específicos dessa etapa do processo, instalando o olhar sobre a relação entre os dois campos e apontando também para suas limitações e tensões.

⁹ São notáveis as contribuições de Mário de Andrade (1893-1945), Sérgio Milliet (1898-1966), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Heloísa Alberto Torres (1895-1977) e Marina de Vasconcellos (1912-1973), entre outros. Nos anos 1950 e 1960, outras figuras importantes para traçar esses caminhos são Mário Pedrosa (1901-1981), com sua proposta de *Museu das Origens* e seu projeto de uma mostra de arte indígena para o MAM-RJ, *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, que não se concretizou devido ao incêndio que ocorreu no museu em 1978 (Sant'Anna, 2009); os poetas concretistas, Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), o crítico de arte e colecionador Mário Schenberg (1914-1990) e o crítico e historiador de arte Mário Barata (1921-2007). Entre os antropólogos, Darcy Ribeiro (1922-1997) foi exemplo flagrante, por sua múltipla atuação em docência, pesquisa e administração pública, com destaque para o *Museu do Índio*. Há contribuições acerca dos desenvolvimentos anteriores desse processo no campo cultural (Soares, 1983; Ribeiro *et al.*, 1983; Schwarcz, 2012; Ortiz, 1985), e sobre sua imbricação com as ciências sociais (Corrêa, 1988; Grupioni, 1998; Corrêa, 2013; Miegliovich-Ribeiro, 2015).

Norberto Nicola como articulador de tramas

Desde o começo de sua carreira, estudando pintura no Atelier Abstração de Samson Flexor (1907-1971), 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 duradoura colaboração com o artista francês Jacques Douchez (1921-2012), com quem começou as explorações de técnicas de tapeçaria.

A produção de Nicola em tapeçaria se baseava em construir, através do tramado de tecidos e fibras, peças de grande escala que no resultavam em tapeçarias simples, e sim que partiam das tapeçarias de parede para formações tridimensionais de média e grande escala, comparáveis a esculturas. Essa característica formal lhes colocava em diálogo com tendências artísticas de vanguarda em sua época, embora sua concepção técnica manual e o termo «tapeçaria» se mantinha como atributo dos artesanatos. A tensão entre as categorias «arte» e «artesanato» encontra nesse tipo de objeto uma espécie de zona de fronteiras, exatamente pela ambiguidade de leituras e dificuldade de classificação que impõe em sua materialidade e circulação, de modo que se exige pensar categorias híbridas, como a de *artist-craftsman* descrita por Howard Becker (2008, pp. 276-99).

Nos anos de 1960 e 1970, Nicola passou a ser reconhecido no campo artístico nacional e chegou a ocupar cargos de relevo em instituições dedicadas à arte moderna e ao artesanato, paralelamente. Essa trajetória pode ser lida como um empreendimento consciente para promover a legitimidade da presença da tapeçaria nas instituições artísticas do Brasil e de outros países. Em 1963, Nicola conseguiu incluir suas obras na 7ª edição da Bienal de São Paulo, estabelecendo a tapeçaria como categoria de inscrição para as edições subsequentes, ainda concorrendo à premiação na categoria de pintura. Em 1969, ocasião de uma

exposição do Atelier Douchez-Nicola na Galeria Documenta, São Paulo, ele assinou o manifesto *Forma Tecida*, divulgado na revista *Visão*, a postular: «Pretendo destituir a tapeçaria de seu caráter meramente decorativo para convertê-la em um objeto que se impõe por si mesmo» (Nicola, 1969, como citado em Mattar, 2013, p. 145).

Me interessa chamar a atenção nesse momento 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-SP¹⁰ em 1976, mesmo ano da nomeação de Nicola como primeiro presidente do recém-fundado *Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea*.¹¹

Nos documentos disponíveis, se encontra referências do próprio Nicola sobre suas obras em tapeçaria, observo três fontes técnicas e formais centrais distantes do campo restrito da arte moderna:¹² 1- as tradições polaca e iugoslava de tapeçaria (que, por sua vez, se encontrava em vias de artificação na Europa, centrada nas figuras da croata Jagoda Buié (1930) e da polaca Magdalena Abakanowicz (1930), com as quais Nicola manteve contato na Bienal de São Paulo e na viagem a Europa em 1968, quando visitou ateliês e deu nova direção ao desenvolvimento de sua obra); 2- a tapeçaria pré-colombiana, principalmente peças de origem Inca, do Peru (onde Nicola foi buscar contato direto com técnicas locais, apresentou palestras e participou de exposições com suas obras); e 3- a

¹⁰ Sobre as *Trienais de Tapeçaria*, cf. Gradim, 2016.

¹¹ Depois de realizar a *I Mostra de Tapeçaria Brasileira*, com Douchez, no Museu de Arte Brasileira-FAAP, participou da comissão de seleção e premiação do *V Salão Paulista de Arte Contemporânea da Fundação Bienal*, 1974, e passou a integrar o *Conselho de Artes da Fundação*, 1975.

¹² Em imagens de sua casa na Vila Gleite, é possível ver elementos dos três « repertórios culturais » compondo a decoração, em meio a peças de mobiliário antigo e moderno. A icônica máscara Cara Grande Tapirapé, pendurada sobre a porta da sala deixa claro o lugar de importância que dava à plumaria indígena (Mattar, 2013, p. 141).

arte plumária de grupos nativos do Brasil,¹³ pelos tramados e amarrações entre as plumas e a base, a harmonia cromática e outros aspectos formais.

Até o final dos anos 1970, Nicola expôs em diversas instituições de diferentes países, tendo muitas de suas obras adquiridas para seus acervos (de arte moderna, contemporânea, aplicado ou artesanato). Recebeu encomendas de obras para saguões e escritórios de grandes hotéis e empresas, edifícios públicos oficiais do Estado e algumas embaixadas. Manteve, paralelamente a produção dessas obras únicas, uma produção em meios reprodutíveis, fazendo postais, cadernos e calendários.

Em 1978 foi convidado para compor o conselho deliberativo do MAM-SP, quando propôs ao museu a realização da exibição *Arte Plumária Brasileira*. Então 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 lhe colocavam em interação com uma rede de artistas, historiadora/es, antropóloga/as atuantes na época que, por sua vez, também estavam articulada/os entre si e com outras instituições e suas coleções.

Inaugurada em 1980,¹⁴ com expografia desenvolvida por Nicola, a primeira montagem consistia de um ambiente onde as peças de plumária pareciam flutuar no ar, pois eram sustentadas por fios e hastes de ferro, ou sobre mesas pintadas de preto e pedestais azuis, ou dentro de vitrines de vidro; poucas peças foram penduradas diretamente nas paredes do museu.

¹³ Na biografia de Nicola, Mattar se afirma que «Em 1966, por ocasião da exposição de sua tapeçaria na Galeria Porão, Nicola visitou o Museu do Índio em Brasília. Ao conhecer a arte plumária do Brasil, imediatamente percebeu a semelhança com a arte têxtil. Também semelhanças estilísticas com seu próprio trabalho» (Mattar, 2013, p. 135). Em entrevista que realizei com a antropóloga Lux Vidal, 21 maio 2016, ela especificou que: «O que influenciou Nicola foi a grinalda Mundurukú».

¹⁴ A mostra lhe rendeu um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, considerada «A Melhor Exposição de 1980»

A distribuição espacial dessas peças atendia a divisões por grupos étnicos propostas por antropólogas, a partir da qual Nicola procurou compor ritmos no espaço, seguindo critérios formais. Utilizando um recurso de iluminação precário, juntava algumas peças sob o mesmo *spot* e selecionava outras para apresentação em focos 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 exibição.¹⁵ As peças penduradas ou exibidas em vitrines foram apresentadas sobre fundos 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 etnográfico,¹⁶ a única dimensão das peças colocada em evidência pela expografia era a estética.

De maneira entusiasmada, Nicola expressava sua visão universalista da arte 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 (embora informado pelas contribuições de pesquisas antropológicas que articulavam a dimensão estética com os contextos de produção e uso das peças). Cito uma parte do seu texto de apresentação para o catálogo da mostra de 1983, na Bienal:

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 da minha sensibilidade. Com um material de variadas cores, formas, texturas e tamanhos, organizados em suas combinações infinitas de ritmos e harmonias, formaram um vocabulário plástico para dar curso a sua expressão. O resultado dessa atividade que principalmente é destinada ao uso pessoal, acompanhando os traços e movimentos do corpo de seu portador, é um exemplo clássico da forma seguir a função. Por tanto, a plumária do Brasil é

¹⁵ Essa descrição se baseia nas poucas fotografias encontradas em arquivos e na imprensa da época, além de alguns relatos de visitantes.

¹⁶ O que cumpre essa função são os textos escritos pelas antropólogas para o catálogo, sobre isso tratarei adiante nesse artigo.

densa de todas aquelas características que compõem uma obra plástica a ponto de impressionar como arte do mais alto nível. (Nicola, 1983, p. 3)

Ao longo do itinerário dessa exibição, o projeto expográfico se alterou muitas vezes, não somente devido às necessárias adaptações aos diferentes espaços em que era montada, mas muito mais devido a uma série de discussões conceituais que partiam de um círculo especializado (de crítica e história da arte, antropologia e museologia).

Cinco etnólogas tramando contextos

Para a elaboração deste trabalho, realizei um levantamento bibliográfico acerca dos 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 de 1970,¹⁷ embora algumas contribuições pontuais se deram em décadas anteriores.

Essa consideração é consoante com a afirmação do antropólogo Júlio César Melatti (1983 / 2007), em seu «guia» sobre a etnologia no Brasil, a respeito de uma retomada do estudo sobre «artes e artefatos» (cestaria, cerâmica, plumária e outros tipos de adorno (Faria, 1959), a música e etcetera), nesse período, que, apesar de nunca haver desaparecido entre as décadas de 1930 e 1960, passava ao foco de sistematização metodológica ou de seu conteúdo a partir das iniciativas de antropóloga/os como Berta Ribeira, Lux Vidal,¹⁸ Darcy Ribeiro, Maria Heloísa

¹⁷ Do começo dos anos 1970, teve destaque o livro *Arte plumária e máscara de danças dos índios* (1971), da artista Noêmia Mourão (1912-1992). Essa publicação, marca a continuidade de sua carreira individual depois do divórcio de seu marido, o pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), encontrando nas plumárias e máscaras indígenas novos materiais para a inovação da «*brasilidade*» na arte (Velloso, 2014).

¹⁸ Segundo Vidal (1992), isso ocorreu porque, nas primeiras décadas depois da consolidação da etnologia como

Fénelon Costa, João Pacheco de Oliveira Filho e George Zarur, a partir do trabalho de campo e estudos em coleções de instituições nacionais.

A nova posição relativa reconhecida a dimensão estética resultante de análises propostas por esses/as antropólogos/as (além de outros/as e da repercussão de um debate mais amplo), é um dos fios fundamentais para identificar as possibilidades de convergência e influência entre arte e antropologia, de modo que no contexto específico da exibição abordada, há uma inversão de ações direcionadas à artificação desses objetos.

Só 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, 1992, p. 13)

Do conjunto de antropólogos/as que se dedicavam nesse sentido e de suas contribuições, se destacam as publicações de Berta Ribeiro com referências centrais à arte plumária (figurando como pioneira¹⁹), resultantes de contínua investigação: de 1957, o artigo Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil, e o livro escrito em coautoria com seu marido

disciplina no país nos anos 1930, a arte era considerada como esfera residual ou independente do contexto em que emerge. Em entrevista, em 2016, a antropóloga chamou a atenção para a importância desses quarenta anos de desenvolvimento da etnologia brasileira para, nos anos 1970 se chegar a um momento de sedimentação da disciplina, da sua história e documentação, incremento de métodos e abertura de novas perspectivas, que lançou bases para essas pesquisas sobre cultura material, que se intensificaram ao longo das décadas seguintes: «Em relação à visão, hoje, é sobre tudo essa arte também em suas transformações históricas, seu contexto histórico. Porque tudo é mais rápido, têm a ver com a globalização [...] É porque, também, nesses quarenta anos, a etnologia brasileira vem se desenvolvendo muito, produzindo muito, e tem uma história que está registrada».

¹⁹ É importante enfatizar a inestimável importância do trabalho de mulheres artistas e antropólogas para seus respectivos campos de atuação, cujo alcance é de difícil apreensão e sistematização, pois se encontra, inclusive, muitas vezes, de maneira indireta na formação e formulações de grandes nomes (masculinos): como o caso de Elisabeth Krickeberg (1861-1944), que elaborou um volumoso trabalho sobre diferentes tipos de arte plumária indígena das Américas reunido na publicação de *Der Federschmuck der Naturvölker Amerikas, Mit fünfzehn Aquarellen von Curt Agthe*, 1911; mãe do conhecido etnólogo americanista alemão Walter Krickeberg (1885-1967) (cf. Bispo, 2013).

Darcy Ribeiro *Arte plumária dos índios Kaapor*, dois estudos que contemplou a vida das plumas desde a caça de aves e as técnicas de confecção dos adornos, até seu uso.

Os autores consideram que dito processo «representa uma das mais gratas ocupações dos índios Urubu» (Ribeiro & Ribeiro, 1957), presente em todo o ciclo de vida desses índios. 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, [...] resulta na elaboração de uma técnica requintada que permitiria criar obras de arte capazes de competir em beleza com os mesmos pássaros» (p. 12). E, ao comparar as peças que identificam como «arte plumária» com o simples uso e aplicação de plumas 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 plumas 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, felicidade de combinação cromática e consistência tátil suave e atrativa. (p. 13)

Analisa a habilidade e domínio técnico dos índios sobre a variedade de materiais oferecidos pela fauna ornitológica do território, sugerem certas 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. Destaca que essa abordagem se deu com a possibilidade de diálogo entre pesquisa de campo e em coleções de objetos etnográficos.

Desde meados dos anos 1970, a produção de Berta Ribeiro sobre arte se intensificava demonstrando um verdadeiro processo de sistematização conceitual e metodológica para a análise de atributos formais da arte indígena. A partir de

estudos etnográficos e museológicos, se deteve sobre a cestaria, arte têxtil e plumária indígenas (Ribeiro, 1978; 1979; 1980; 1986). Em colaboração com Darcy Ribeiro, nos anos 1980, iniciaram uma nova etapa, que pode se concretizar através de uma série de viagens etnográficas, levantamentos de materiais em museus, publicações e exposições dedicadas ao tema.²⁰ Desde esse momento, sua atividade foi constante, trabalhando até final dos anos 1990 em várias frentes de estudo e divulgação da arte indígena no Brasil e em outros países (com destaque para Itália).

Em 1968, foi publicado o artigo de Maria Heloísa Fénelon Costa e Maria Dias Monteiro, *Dois estilos plumários: 'barroco' e 'clássico' no Xingu*, na *Revista do Museu Paulista*, onde aplicavam a proposta de Berta e Darcy Ribeiro (1957) para definição de estilos da produção plumária de diferentes grupos, incluindo perspectiva histórica sobre o desenvolvimento e transformação dessa produção. Motivando 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 coordenados por Fénelon Costa, e que se deu em colaboração efetiva com Berta Ribeiro e outros, resultando em diversos trabalhos também de autoria individual, entre publicações e organização de exposições. Dando sequência

²⁰ Entre as exposições com que Berta Ribeiro contribuiu na época estão: a itinerante *Arte Plumária do Brasil*, que abordo aqui; *Os índios das águas pretas: uma área cultural no noroeste do Amazonas*, no *Museu Nacional*, 1980. Em 1986, Berta Ribeiro publicou três volumes de *Suma Etnológica Brasileira*, que organizou compilando textos de sua autoria e de outros antropólogos sobre cultura material e arte indígena. O segundo volume traz os temas: 'Cultura material e história cultural; A habitação indígena brasileira; Glossário da habitação; Processos de fazer fogo; Armas - bases para uma classificação; Artes têxteis indígenas. E o terceiro traz os títulos: A linguagem simbólica da cultura material; Arte Índia; Arte indígena da América do Sul; Pintura e adornos corporais; Máscaras; Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais; Glossário dos instrumentos musicais; Bases para uma classificação dos adornos plumários; Plumária Borôro; O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku; Desenhos semânticos e identidade étnica`

a suas pesquisas, em 1978, ²¹ Costa publicou *A arte e o artista na sociedade Karajá*, expandindo a abordagem de análise formal e estilístico da plumária para a relação entre os grafismos aplicados aos corpos e às bonecas de cerâmica.

Outra antropóloga muito atuante nesse período e fundamental para este estudo, Lux Boelitz Vidal, professora na USP, ²² através de seus projetos de pesquisa, organização de exposições e publicações, e da atividade como diretora de investigação de jovens antropólogos em formação, ²³ regimentou forças e ideias para a geração de uma especialização teórico-metodológica da etnologia: a «etnoestética». Os projetos coordenados por Vidal se iniciaram nos anos 1970²⁴ e seguem seu curso na atualidade (passando claramente por mudanças de perspectiva, que seriam interessantes para um estudo mais aprofundado).

²¹ Importante considerar que a formação acadêmica inicial da antropóloga se deu no campo da pintura, 1953, na Escola Nacional de Belas Artes, da antiga Universidade do Brasil. Em 1956, começou o curso de Antropologia Cultural no Museu do Índio. Em seguida foi nomeada como naturalista do Museu Nacional. Nos anos 1960 foi estagiária do Musée de l'Homme e do Musée des Arts et Traditions Populaires, de Paris. De volta ao Brasil, foi responsável pelo Setor de Etnografia e Etnologia do Museu Nacional, onde, passou a trabalhar como pesquisadora e desenvolveu projetos sobre os Karajá. Em 1974 defendeu a tese *A arte e o artista na sociedade Karajá*, publicada em 1978. Professora titular do Museu em 1986, com a tese *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*.

²² Durante os anos 1950, Vidal viveu nos Estados Unidos, onde cursou disciplinas de antropologia. Chegando a São Paulo, se conectou a Thekla Olga Hartmann (São Paulo, 1933) e Gioconda Mussolini (São Paulo, 1913-1969). Sua tese de metrado foi sobre um tema urbano, mas foi nomeada professora da USP, participando de uma viagem à aldeia Cateté com frei José Caron. Em 1969, teve seu primeiro contato com os Xikrin e deu início aos estudos sobre esse grupo.

²³ Das teses orientadas por Vidal na época, se destacam: Velthem, 1984 (em cuja descrição do encadeamento de atividades para produção de cestaria entre os Wayana-Apalai, enfocou matéria-prima, técnicas manufatureiras e motivos decorativos, articulados com o mito de origem «Tulupere»); Müller, 1976 (sobre a ornamentação corporal Xavante utilizada em cerimônias e relacionada com a divisão societária e o status desse grupo; orientação conjunta com Peter Fry); Müller, 1987 (ensinando a confluência de rituais, grafismos aplicados ao corpo e a objetos); Gallois, 1988 (a partir de etnografia entre os Wajãpi). Cf. Locchi, 2006; Grupioni & Macedo, 2009.

²⁴ Segundo relato de Vidal em entrevista, desde os anos 1970 se realizavam no saguão da faculdade pequenas mostras de objetos coletados em trabalho de campo, como um exercício de apresentação e análise para discussões. A primeira exibição na qual participou fora da Universidade se deu na *Casa do Sertanista*, em 1977, sobre Caxingui.

A visão sobre a dimensão estética foi tomando corpo na medida em que sua pesquisa englobava diferentes aspectos da vida dos grupos que estudava. No meio dos estudos baseados em categorias mais estabelecidas no campo da etnologia, como cosmologia, parentesco e ritual,²⁵ Lux Vidal foi encontrando na forma e visualidade de atividades e objetos desenvolvidos pelos indígenas, fonte privilegiada para compreensão histórica e social dos grupos que as produzem e as usam, 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, p. 390)²⁶

Diferentes aspectos do processo de produção dos grafismos na pintura corporal, da cestaria e cerâmica, e do tramado e modelagem dos adornos plumários passaram a receber especial atenção em sua pesquisa. As publicações de Vidal que se centram nessa abordagem estão concentradas na década de 1980 até meados dos anos 1990, seguindo até o fim dos anos 2000 com outras direções.

²⁵ Vidal enfatizou esse aspecto em entrevista concedida a mim em 2016: «Venho da literatura nos Estados Unidos, já estava na antropologia e comecei com a questão da arte quando cheguei nos Xikrin pela ornamentação corporal. Não tive como escapar! Mas não faço só isso, há a questão da pesca e astronomia, toda parte técnica e dimensão cosmológica, que sempre me interessaram igualmente.»

²⁶ “Nos círculos acadêmicos, à medida que os estudos sobre sociedades indígenas avançavam, o papel essencial de expressões tangíveis e intangíveis no entendimento da dinâmica e reprodução das sociedades Americanas tornou-se evidente. Essas expressões incluem pintura corporal, ornamentos —especialmente aqueles com plumária—máscaras, instrumentos musicais, canções e narrativas”. (Vidal, 2013, p. 390, tradução do autor)

Por anos de desenvolvimento dessas pesquisas, 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':

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 & Lopes da Silva, 1992, p. 283).

A antropóloga Sônia Dorta também tem sua biografia cruzada com a desses objetos confeccionados por indígenas e essas pessoas, artistas ou antropólogos, que os recolheram, estudaram e exibiram, sendo ela mesma uma etnógrafa, colecionadora e curadora de algumas exposições, especialmente de adornos plumários, que considera um dos veículos mais significativos da cultura material bororo para se atingir o entendimento do contexto sociocultural global [...] / uma atividade associada não só a padrões de ordem estética, e sim, sobre tudo, a padrões de conduta id` (Dorta, 1987, p. 227).

Em 1978, Dorta defendeu sua tese de mestrado sobre o *Paríko*, um tipo de diadema vertical confeccionado e usado pelos Bororo (Dorta, 1978), publicada em 1980, mesmo ano em que se inaugurou a primeira edição de *Arte Plumária do Brasil* no MAM-SP. Dorta foi curadora assistente de Nicola, contribuindo com o conhecimento que veio a constituir a partir de experiências de trabalho com coleções etnográficas, o que 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. Durante a década de 1980, Dorta manteve sua investigação e produção sobre a arte plumária, inclusive com Nicola e acompanhando montagens de exposições que organizaram, e preparando uma publicação cheia de imagens de arte plumária, para ampla distribuição (Nicola & Dorta. 1986).

No começo dos anos 1970, Lucia van Velthem iniciava sua formação científica no Museu Nacional-UFRJ, estudando coleções etnográficas do Alto Rio Negro, enquanto finalizava a graduação em museologia na UNIRIO. Em 1975, passou a viver em Belém, norte do Brasil, onde começou como pesquisadora do Museu Goeldi, o estudo *Índios Wayana e Aparai: arte e sociedade*, publicando textos sobre plumária e grafismos (Velthem, 1984). Também entrou no mestrado em Antropologia Social na USP, dirigida por Lux Vidal, e segue desenvolvendo contínuas pesquisas sobre os Wayana. Colaborou mais diretamente com a elaboração do catálogo junto a Dorta.

Em linhas gerais, o que identifico como traço comum na abordagem gerada pelo trabalho dessas cinco antropólogas é a tomada da dimensão estética (forma, técnica e material), dos artefatos como abertura para análise. Em artigo mais recente de Velthem se encontra uma síntese dos principais aspectos dessa perspectiva de análise:

Consequentemente, os artefatos indígenas, ao compartilhar 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 mítica e metafísica do universo indígena, assim como transmitir preocupações comunitárias e de identidade da sociedade produtora, pois os objetos, na medida em que são suporte de informação, proporcionam conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos. (Velthem, 2007, p. 120)

A participação direta dessas antropólogas trouxe ao projeto artístico de Nicola outras dimensões de leitura, embora no resultado da mostra apareçam como secundárias, pois em muitos casos isso se restringiu ao catálogo. Como relatou Lux Vidal em entrevista: 'Realmente tratamos [as antropólogas] de

inserir informações, mas em lugares como a Bienal não, não foi assim tão fácil. Às vezes se dava nos catálogos, alguns muito completos que acompanhavam as mostras. Mas não houve contextualização da plumária em exposições dos anos oitenta. A gente da Bienal era quem mandava, nós ajudamos más nosso palpite era neutro!.

Os catálogos se mantiveram como materialização da preocupação em afirmar o caráter polissêmico desses objetos, evocando diferentes contextos que os integram e se emaranham nessas peças. Ao mesmo tempo em que enfatizam a importância de se estudar a estética das atividades e objetos realizados pelos índios estudados, apontam insistentemente para a relação complexa em que esses elementos de análise estão inseridos. Os textos que escreveram para os catálogos, de um lado, corroboram com o processo de artificação que venho descrevendo, e do outro lado, oferecem ruídos, no sentido em que apontam para a irredutibilidade (Velthem, 2012) dos artefatos etnográficos, para os caminhos plurais de compreensão possível de suas biografias. Um gesto que diz algo como 'Sim, é arte... Também. Mas não id!'. Nesse sentido, se pode pensar que sua inversão vai em um sentido de patrimonialização ou musealização.

História e museologia, outros nós na trama

Outras duas linhas de trajetória emaranhadas nesse processo, compondo nós pontuais importantes para compreender condições e limites da artificação nesse caso, são as do historiador de arte Walter Zanini e do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses.

Depois de voltar de um período de meia década estudando na Europa, em 1962, Zanini voltou ao Brasil e logo foi nomeado diretor do recém-inaugurado *Museu de Arte Contemporânea* (MAC-USP), onde empreendeu uma gestão baseada em duas diretrizes: o estudo crítico do legado moderno e a promoção de novas vertentes (Freire, 2014) —com montagens temporárias como *Jovem*

Desenho Nacional, Jovem Gravura Nacional (1963-1966) e Jovem Arte Contemporânea (1967-1974)—, somados às retrospectivas históricas sobre arte moderna. Em 1974 é destacado pelo estímulo a pesquisas artísticas com vídeo, levando a manifestações emergentes desse meio a se consolidar no campo artístico nacional.

Em 1980, Zanini foi nomeado curador-geral da 16ª Bienal, realizada no ano seguinte, para a qual estabeleceu um novo critério seletivo e organizacional, o conceito de ‘analogia de linguagens’, rompendo com o modelo de divisões nacionais inspirado na Bienal de Veneza.²⁷ Ainda como curador da 17ª Bienal, procurou intensificar essa noção no sentido de sua concretização. Nessas bienais, além da apresentação de arte contemporânea e das vanguardas históricas, houve seções dedicadas a apresentar pinturas de internos de centros psiquiátricos, intituladas *Arte Incomum*, assim como mostras de novos meios e novas tecnologias, convivendo com utensílios e objetos rituais de povos tradicionais do Brasil, *Arte Plumária Brasileira*, e Austrália, *Pinturas Aborígenes do Deserto Central da Austrália*,²⁸ em um espaço labiríntico projetado no terceiro andar do pavilhão da Bienal.

Embora Zanini não tenha mencionado as exposições de arte indígena e aborígene em seu texto de abertura do catálogo geral, suas palavras a respeito do objetivo do evento permitem perceber sua inclinação geral:

O propósito da exposição é configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja por sua conexão com tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja pela linha de técnicas artesanais tradicionais. Muitas implicações de responsabilidade, em vários níveis, estão em jogo nas eleições, e cabe ao público, destinatário da mensagem, avaliar e meditar sobre as

²⁷ Embora não concretizado completamente, se tratou de uma abertura do processo que perdurou nas últimas duas décadas do século XX. Cf. Souza, 2015.

²⁸ Com obras de Clifford Possum Tjapaltjarri (1934-2002) e Uta Uta Tjangala (1926-1990).

grandes mudanças que se operam em um tempo histórico que permite a efusão de considerável número de possibilidades para engendrar a arte e interpretá-la. (Zanini, 1983, p. 5)

Da sua atividade como professor e historiador de arte, constava a inclusão da 'arte ingênua', como a produção de outros grupos marginais ao campo artístico. De 1983, mesmo ano da bienal que expõe a arte plumária, é a publicação do livro *História Geral da Arte do Brasil*, organizado por Zanini em dois volumes ricamente ilustrados com reproduções fotográficas das obras abordadas textualmente por diferentes especialistas. Condensando sua leitura da história da arte no país, são apresentados tópicos sobre artesanato popular e *arte incomum* (textos firmados pelo próprio Zanini), arte africana e afro-brasileira (textos de Mariano Carneiro da Cunha), arte pré-colombiana (escrito por Ulpiano Bezerra de Meneses) e *arte indígena* (de autoria de Darcy Ribeiro).

O efeito prático da abordagem empregada nos textos desses especialistas de outras áreas para discorrer sobre objetos etnográficos e/ou arqueológicos a partir da categoria 'arte', para um livro de História da Arte, pode ser visto como análogo ao que sugeri acerca dos textos das antropólogas presentes no catálogo de *Arte Plumária do Brasil*: são ambíguos, ao mesmo tempo em que afirmam a legitimidade do exercício de pensar a dimensão estética, artística ou visual dessas produções, referendam sua articulação com outros âmbitos da vida de seus produtores e seus contextos.

O professor Ulpiano Bezerra de Meneses, com formação em história e arqueologia, trabalhando em contato direto com práticas museológicas, fez parte da comissão de artes plásticas da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, entre 1977 e 1981, quando passou a integrar o *Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo*, até 1988. Em 1983 desempenhou a função de coordenar a mostra de arte plumária anteriormente organizada por Nicola e Dorta. Sua mediação trouxe alterações na forma de apresentação das peças, como sugere em seu texto do catálogo, específico para a exibição de 1983 na Bienal:

Antes de tudo, se aumentou o número de peças. Houve substituições e incrementos, para responder a uma cobertura mais ampla do tema e atender a critérios de representatividade. / Más além disso, o roteiro original, que basicamente distribuía as peças segundo grupos tribais, foi reorientado. A exibição, agora, se desenvolve segundo três eixos principais, destinados a explorar com mais eficiência e extensão a enorme gama de significados destes objetos. Os dois primeiros eixos são a morfologia, formas e tipos de artefatos, e sua tecnologia, matérias-primas, tratamento, modos de fabricação. O terceiro eixo, mais denso, acentua aspectos funcionais, fazendo circular questões como chefia e status, o universo mágico-religioso, conteúdos míticos, contextos de vida/morte, homem/mulher, infância/maturidade, a definição de uma identidade étnica. Também se inclui um apêndice, referente a modificações da produção tradicional em situação de aculturação. / Em nova seleção e ampliação do acervo exibido e reformulação de sua apresentação correspondem aos propósitos de estímulos a reflexão e à visão crítica que o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal procurou imprimir às diversas manifestações da 17ª mostra internacional, e que convêm deixar mais explícitos. (Meneses, 1983, p. 7)

Essa ponderação antecipava o que Meneses veio sistematizar poucos anos mais tarde em artigos e livros sobre arqueologia, museologia, exposições, história da arte, cultura material e visual. Crítico da primeira montagem da mostra no MAM-SP, 1980, teve a oportunidade de mediá-la na Bienal como forma de materializar na expografia a problemática que envolve a apresentação de ditos objetos.

Na tipologia de museus que propõe Meneses, observando as diferentes categorias que passam a abrigar esses objetos separadamente (museus de arte, história, etnologia, ciência, história natural, et cetera), como «práticas narrativas ordenadoras do mundo» (Meneses, 2005, p. 21). Afirma que «todo essa fragmentação milita contra o reconhecimento de uma sociedade complexa e está assentada na referência que se converteu em exclusividade: o objeto e sua natureza, que, em última instância, determinaria a natureza do museu» (p. 23). Vê como ambígua a relação entre museus de arte, história e antropologia, pois

eles tendem a separar conjuntos de objetos e a tentar resguardar uma dimensão de interesse, contrariando a noção de que convivem no objeto a possibilidade de diferentes caminhos de fruição e reflexão: «Nada impede a articulação de diferentes museus ao redor de objetos comuns» (p. 26). Segundo propõe, não há como se assegurar de eximir a contemplação estética em museus de história ou ciência, pois os conceitos explícitos da mediação não apagam completamente os conceitos implícitos que os objetos podem evocar. Outro ponto crucial colocado por Meneses é que a exibição não se trata de um contexto somente de apresentação de objetos, e sim de uma proposta de significação que tem os objetos como seu suporte principal.

Não é minha intenção nesse artigo aprofundar sobre os conceitos e abordagens promovidas por artistas, antropólogas e historiadores analisados, mas apresentá-los como eixo de compreensão de suas ações, posicionamentos em debates e práticas que se desenvolvem a partir da exibição em questão. Na seguinte seção abordarei tais problemas como partes de um debate mais amplo da época, contudo, não vejo de maneira objetiva a possibilidade de uma solução que não considere a história de sua emergência como tensão.

Arte Plumária como armadilha e emaranhado conceituais

O crítico de arte Alberto Beuttenmüller (1936), em seu livro *Viagem pela Arte Brasileira*, afirma que «a arte plumária seja talvez a maior manifestação artística dos indígenas do Brasil, hoje conhecida em todo o mundo» (2002, p. 14). O que recorda a posição de Darcy Ribeiro antes mencionada e deixa mais nítida a convergência de visões entre atores do campo da arte e da antropologia.

O que é notável, em vários momentos da história, é que a plumária, vista como arte ou não, evoca uma dimensão transcendental, relacionada a atributos mágicos. Em seu contexto de produção e uso ritual, da magia, religiosidade e

sociabilização, tem o poder de conectar pessoas e cosmologias em seu fluxo material. Também despertou a fascinação dos primeiros europeus que chegaram nas Américas, viajando pelo território que veio a se delimitar sob o Estado brasileiro e fora dele. Através do saque, truque, troca e tráfico entre povos nativos, invasores e migrantes, passando por toda a história dos cinco últimos séculos, peças de plumária «do Brasil» foram integradas a acervos de instituições artísticas, históricas, arqueológicas e antropológicas em metrópoles de diversos continentes. Mais recentemente, promovem entusiasmo em artistas e antropólogos que as redescobrem e exploram suas potencialidades, por sua dimensão estética (formal, técnica, comunicativa), social, cultural, material ou outras abordagens.

Pessoas e coisas se emaranham nessas narrativas. Os adornos plumários chegaram a compor exposições depois de passar pela manipulação de pessoas que os atribuem valores, os legitimam como objetos de interesse e, em alguns casos, os transformam em obras de arte. Mas antes de tudo isso, ou ao longo disso, pessoas são atraídas por essas plumas, são armadilhas e mais armadilhas entre pessoas, animais, coisas e lugares, que se seguem desde a caça às aves até uma vitrine iluminada do museu.

Haveria então um encantamento? Essa indagação remete à noção de *agency* proposta pelo antropólogo Alfred Gell (1998), e suas considerações sobre “a tecnologia do encantamento e o encantamento da tecnologia” (2005):

Como sistema técnico, a arte é orientada na direção da produção das consequências sociais que derivam da produção desses objetos. O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que personificam objetivamente: a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm que lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vejamos o mundo real de forma encantada. A arte, como uma classe diferente de atividade técnica, só avança, por meio de um feitiço, o encanto que é imanente a todas as classes de atividades técnicas. (Gell, 2005, p. 45)

Ensaando a resolução deste enigma, Gell afirma que a obra de arte se distingue de um objeto técnico meramente belo ou misterioso porque «é uma entidade física que transita entre dois seres, e por essa razão cria uma razão social entre eles, o que por sua vez fornece um canal para relações e influências ulteriores» (Gell, 2005, pp. 53). Sua eficácia mágica, para Gell, está diretamente relacionada com o virtuosismo técnico (não necessariamente ilusório como na tradição artística ocidental, e sim a capacidade de manipulação e transformação radical dos materiais), e os domínios em que surge: o ritual e o intercâmbio. Gell explica a homologia que observa entre tecnologia da arte, da magia e a produtiva não chega a desfazer completamente o enigma, mas indica para ‘coincidência’ entre os objetos artísticos e mágicos, que representa «o domínio técnico de forma encantada» (Gell, 2005, p. 60), a consciência do espectador sobre seus próprios poderes sobre aqueles objetos não é compatível com sua concepção acerca dos poderes possuídos pelo/a artista:

A posição que desejo determinar é a de que a atitude do espectador, no que tange à arte, é fundamentalmente condicionada por sua própria noção dos processos técnicos que promoveram sua ascensão a dito status, e pelo fato de que foi criada por intervenção de outra pessoa, o artista. (p. 52)

Gell conclui que “confrontados com alguma obra-prima, nos fascinamos porque fracassamos em explicar como tal objeto chega a existir no mundo” (p. 63), onde se vê que, mesmo diante de uma intensa elaboração a partir da observação de objetos etnográficos em seu contexto ritual ou em seu contexto de exibição em museus de arte ou antropologia, ainda uma dimensão mágica os ronda, que não se esgota em debates e narrativas de sistematização, o encanto persiste em alguma dimensão. Segundo me disse Lux Vidal em entrevista: «Os Jê do Brasil central, durante muito tempo, foram considerados marginais em relação ao norte e oeste da Amazônia. Havia uma forte visão evolucionista. Com os estudos Jê se descobriu grande riqueza dos mitos, pinturas e adornos. A estética da plumária encantava a todos!»

Talvez a comoção da imprensa brasileira com a exibição de arte plumária tenha a ver com essa esfera mágica, mas também está carregada de relações com uma imagem ideal sobre cultura e identidade nacionais. A iconografia do índio coberto de plumas ressoa: com o reconhecimento internacional da qualidade artística das peças, ou o encanto que causou no público e imprensa dos Estados Unidos e da Europa; ou com a disseminação de uma visão relativista do mundo, da cultura e da própria arte que, nos anos 1980, se apresentava muito ampliada e se encontrava manifesta em mostras e debates sobre etnografia, museologia, curadoria e crítica de arte. Exibições que colocavam em relação, ou em fricção, os modos de leitura estético e antropológico sobre os mesmos objetos seguiram ocorrendo nessa década, fomentando vastas críticas e reflexões —como nos casos mencionados na introdução deste artigo—, alcançando uma discussão sistemática na virada para o novo milênio (especialmente nos Estados Unidos, França e Austrália).²⁹

A despeito de não haver gerado grande e acalorada discussão na esfera pública nacional e local, *Arte Plumária do Brasil* ativou de maneira constante o olhar crítico sobre a biografia dos objetos componentes de coleções etnológicas, artísticas e históricas. Entre os detratores da expografia montada no MAM-SP, em 1980, considerada estetizante, por enfatizar aspectos formais da plumária, se destacam as alterações influenciadas pela mediação de Ulpiano Bezerra de Meneses para a montagem de 1983, na Bienal, que procurou abrir a leitura da mostra a outras dimensões da vida das peças expostas; e o incômodo das antropólogas participantes do projeto em ter sua contribuição restringida aos textos do catálogo, como relatou Lux Vidal. Esses dois elementos indicam o movimento duplo entre a fascinação mágica sobre a plumária e a imposição do processo de artificação dessas peças.

²⁹ Ver: Arieff, 1995; Marcus & Myers, 1995; Price, 2000; Price, 2007; L'Étoile, 2007; Latour, 2007; Morphy, 2008; Goldstein, 2008; Goldstein, 2012; Bertolossi, 2010; Myers, 2013; Lannes, 2015.

A categoria «arte plumária», elevando seu valor à visão ocidental, por sua relação mais ampla com o patrimônio nacional e a arte, não chega a eliminar completamente as outras dimensões do objeto, que se criam a partir da quase ausência de informações na expografia, pela curiosidade sobre outras categorias ocidentais que entram no jogo, como «autoria» e «autenticidade», acendendo a curiosidade sobre seus produtores, materiais, contextos e proveniência (além do tema ecológico intensificado na época, e que abre a perspectiva para outros eixos de análise desse fenômeno).

Depois dessa década de viagens e exposições, houve algumas ocasiões especiais de atenção à apresentação da «arte indígena» (e da «arte plumária» especificamente), além da exibição permanente de algumas peças em museus públicos. No caso dos mantos tupinambá, por exemplo, suscitou amplo debate sobre a repatriação ou restituição (Chauí, 2001) de objetos etnológicos de museus fundados sob o colonialismo europeu.³⁰ Ditas peças, compostas por inúmeras plumas vermelhas de aves locais, como o guará (*Eudocimus ruber*), foram tiradas dos Tupinambá por colonizadores franceses e holandeses, entre os séculos XVI y XVII —até o século XIX—, alguns exemplares passaram a compor acervos de instituições como o *Musée de l'Homme*, em Paris, França; *Nationalmuseet Etnografisk Samling*, em Copenhague, Dinamarca, *Musée Royal d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, Bélgica; e outras na Espanha, Áustria, Itália e Alemanha (não há nenhuma peça do tipo no Brasil).

Em 1992, se procurou realizar, por iniciativa de vários agentes do campo científico e cultural local, no pavilhão da Bienal de São Paulo, uma grande mostra panorâmica de caráter histórico sobre o patrimônio indígena no país e sua representação nas ciências e nas artes: *Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural*, organizada pelo antropólogo Luís Grupioni e a filósofa Marilena Chauí (então secretária de cultura da Prefeitura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, 1989-1992). Para a seção intitulada *Alteridade: figurações do outro*

³⁰ Em Borges & Botelho, (2010) fazem referência a outro caso, de 1986, com relação à reivindicação dos Krahô sobre um machado pertencente ao acervo do *Museo Paulista*.

entre brancos e índios, os organizadores assumiram uma negociação com as instituições europeias detentoras dos mantos para trazer pelo menos um deles ao país, o que terminou sem sucesso, figurando uma vitrine onde se via o intercâmbio de correspondências, como sinais de tentativa (Grupioni, 1994).

Para a *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos e mais*,³¹ realizada em 1999 e 2000 no mesmo *Parque do Ibirapuera*, se conseguiu finalmente fazer o manto viajar de volta ao continente e ser exposto dentro da narrativa comemorativa da existência do Brasil, marcando os contornos de sua identidade, na qual se procurava incluir a beleza e o encanto do suntuoso manto Tupinambá.³² Na ocasião houve a intervenção de representantes de uma comunidade indígena (Oliveira, em Ilhéus, litoral do Estado da Bahia, nordeste do Brasil), o que gerou grande polêmica na imprensa e injetou na esfera pública um interesse sobre a controvérsia da propriedade da peça. O grupo, que vivia desde 1982 um processo de retomada do status indígena através de debates sobre sua identidade, se identificou como da etnia Tupinambá, baseados nos relatos orais transmitidos através de gerações (a despeito da documentação de viajantes ocidentais definir a extinção desse povo no século XVIII). Organizados, viajaram para São Paulo para a exibição procurando ver o manto (mediados por uma iniciativa do jornal *Folha de São Paulo*), e reivindicaram a permanência do manto no país, por ser um elemento de sua cultura ancestral —outra negociação sem sucesso—. Voltaram a sua comunidade só com o catálogo da mostra (Antenore, 2000). A questão expande o tema aos campos da ética e da política, e foi articulada ao conceito de *antropofagia* que norteou uma parte do modernismo no Brasil e persiste como caminho para pensar a cultura e identidades nacionais. Com isso, vale remeter ao texto de Paul Valéry, sobre o problema dos museus, de 1931, que considerava o museu «um sistema de justapor produções que devoram umas às outras» (2008, p. 32).

³¹ Ver: Aguilari, 2000; Fialho, 2005; y Huchet, 2008.

³² A artista contemporânea brasileira Lygia Pape (1927-2004) apresentou uma instalação com referência explícita ao manto, resultado do desenvolvimento do trabalho entre 1996 e 2000 a partir de imagens do adorno.

Durante os anos de 1980, no Brasil, as discussões tiveram circulação na academia e através de meios especializados em arte, cultura e divulgação científica, como uma entrevista com Claude Lévi-Strauss (1908-2009), publicada em 1982 na revista de crítica de arte *Módulos*, na qual o antropólogo afirmava: «Não creio que a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como se costuma na nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião da história, e a arte de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo se encontra unificado» (Lévi-Strauss, 1982, p. 24). A tensão que motivava o debate a partir dessas exposições residia nas diferentes posições que esses autores/autoridades mantinham sobre qual ou quais seriam os contextos ideais de apresentação da plumária, assim como as categorias para classificá-la. Isso é evidente tanto nessa afirmação de Lévi-Strauss, como na concepção de «*arte como sistema cultural*» elaborada por Clifford Geertz e publicada em 1983, em *Local Knowledge*, alegando a necessidade de uma «etnografia do pensamento», um método para compreender o contexto no qual fazem sentidos os «modos de estar» incorporados nas diversas disciplinas acadêmicas (Oliveira, 1988). Ao longo do período de itinerância da *Arte Plumária do Brasil* id as publicações de críticas pós-modernas à antropologia como instrumento do colonialismo e imperialismo ocidentais, como de James Clifford e George Marcus (1986), e de Johannes Fabian (1983), que marcam uma mudança epistemológica importante para as perspectivas emergentes nas próximas décadas.

Seleciono de um artigo do antropólogo francês Phillipe Descola, em que, explicitando sua posição no debate sobre o *Musée du Quai Branly*, faz referência à tese de Dorta sobre os Bororo (um dos trabalhos iniciantes da consolidação da etnoestética no Brasil, realizado pela antropóloga que desempenhou a função de curadora-assistente da exposição que analiso):

Une anthropologue brésilienne a consacré en 1981 à cette parure [el Paríko] une monographie savante de deux cent soixante-dix pages dans laquelle elle concède que l'art de la plume bororo est d'une richesse que son étude devait se limiter à cette seule catégorie d'ornement pour pouvoir rendre compte avec rigueur de

toute la complexité de ses significations. [...] Par quels moyens peut-on faire résonner dans un musée l'écho de la biographie scientifique d'un tel objet ? Comment donner à voir ses vies successives et la série des interprétations qu'il a suscitées? Jusqu'à quel degré d'érudition faut-il aller pour considérer que sa contextualization est adéquate, et pour quoi, au juste ? À ces problèmes classiques de toute pédagogie muséale, on ne voit pas comment apporter des réponses «scientifiques» prescriptives. (Descola, 2007, p. 140)³³

A abordagem estética considerada ideal por Dorta é fundamental para uma avaliação dos delineamentos da expografia, e as perguntas feitas por Descola abrem caminho para conectar todo esse processo mais tímido e de escala mais local que repercutiu da *Arte Plumária do Brasil*, sem, contudo, encerrá-lo em limites espaço-temporais de contextos institucionais desta única mostra.

Elementos processuais e relacionais integrantes de uma dinâmica muito mais ampla e complexa, as peças de adorno plumário são nós de fios que compõem um *entanglement*, como sugerem o antropólogo Ingold (2012) e o arqueólogo Hodder (2012). Um emaranhado cujas dimensões variam em diferentes contextos. Isso, de alguma maneira não é esquecido em nenhum dos textos dos catálogos da exibição, nem o escrito por Nicola em exaltação de uma leitura estética e formalista deles.

³³ «Uma antropóloga brasileira dedicou em 1981 uma monografia de duzentas e setenta páginas ao Paríko, em que afirma que a arte da pluma bororo é de uma riqueza que seu estudo deveria se limitar apenas à categoria de ornamento para poder dar conta com rigor da complexidade de seus significados. [...] Por que meios se pode ressoar num museu o eco da biografia científica de tal objeto? Como dar a ver suas sucessivas vidas e a série de interpretações que suscitou? Até que nível de erudição se tem que ir para considerar que sua contextualização é adequada, e por quê? A esses problemas clássicos de toda pedagogia museal, não se vê como trazer respuestas “científicas” prescriptivas» (Descola, 2007, p. 140, tradução do autor)

A exibição como objeto polissêmico

Retomando o trabalho da antropóloga Nina Vincent Lannes sobre a exibição *Maori: Leurs trésors ont une âme*, encontro em sua conclusão uma contribuição muito produtiva para seguir os fios que se emaranham na *Arte Plumária do Brasil*. Lannes propõe pensar mais além dos objetos componentes da mostra, para ver a exibição mesma como um objeto. Neste caso, a reunião de adornos plumários em um contexto específico transforma cada uma delas, todas juntas se transformam em outra coisa, seja obra de arte, seja objeto etnográfico, mas que não pode mais se fazer presente todas as relações que convergem ao seu «contexto originário» ou o processo de destituição, intercâmbio e musealização. A exibição se constitui como objeto tão «polissêmico» (Tilley, 1994) ou «polissemântico» (Pearce, 1994) como é cada um dos objetos que mostram.

Seguindo diferentes fios do emaranhado em diferentes etapas de seu desenvolvimento, procurando as conexões contextuais, condições de transformação e contaminações possíveis com outras linhas e emaranhados inteiros, a exibição como objeto oferece outras leituras. A noção de que a exibição tinha uma «mensagem» a ser comunicada através da expografia projetada para mostrar a coleção é redutora e parece perder de vista o entorno, isolando o conjunto de objetos entre quatro paredes que os separam do mundo.

O caso da montagem de *Arte Plumária do Brasil* para a 17ª Bienal é exemplar para lançar luz às contaminações que elementos do entorno podem trazer à expografia através do percurso, da visão e do imaginário do público. Para isso não é necessário procurar fora do terceiro andar do pavilhão, a mostra de arte plumária estava abrigada no meio de um espaço labiríntico onde se organizaram outras exposições. Relativamente separadas por paredes de madeira pintadas, obras de artistas aborígenes da Austrália e as colunas listadas do consagrado artista francês Daniel Buren (1938), por exemplo, podiam ser vistas pelo visitante antes de alcançar o ambiente das plumas.

Outro exemplo especialmente barulhento se localizava imediatamente ao lado da seção onde se montou o conjunto plumário: *Diálogos com Amaú*, a videoinstalação do artista hispano-brasileiro Miguel Rio Branco (1946), que se configurava num ambiente escuro, onde cinco telas finas (parcialmente transparentes como véus), penduradas no teto verticalmente, sugeriam um espaço pentagonal de luz e imagens. Sobre e através de cada tela era projetada uma série de oitenta e uma fotografias em *slides* (35mm) que mudavam automática e constantemente ao compasso de retroprojetores. As fotos tiradas pelo artista «registravam» indígenas manipulando diferentes objetos em uma aldeia (Gorotiri, sul do Estado do Pará), paisagens e cenas de um matadouro clandestino, no meio de um aterro sanitário, no agreste (*sertão*), e em uma jazida de metais; entre os quais se destacava, por sua peculiaridade de enfoque e repetição mais frequente, a figura de um menino, o próprio Amaú, de etnia Kayapó, surdo-mudo, que foi abandonado pelos integrantes de sua comunidade natal. O menino veste camiseta e bermuda, de pé diante de um fundo rosa de uma parede com a pintura precária; sua expressão facial e corporal é tímida, entre tristeza e nostalgia; em algumas fotos seu rosto é enfocado e aparenta estar delirando. O ambiente da instalação é tomado pelo ritmo cíclico de sons e canções gravadas durante um ritual da aldeia Gorotiri.

Segundo o artista, a obra «é um trabalho sobre o poder, invasões da sociedade, conectado com a opressão e com a morte» (Rio Branco, como citado em Molina, 2014). Embora esta instalação audiovisual tenha suscitado críticas sendo considerada uma forma de «estetizar a pobreza» (talvez uma artificação?), ou problematizando sua dimensão ética, um fato reconhecível para minha análise é que em sua intensão de denúncia das condições de vida atual de um grupo de indígenas, traz uma dimensão temporal, política, social e contextual, incluindo a representação do «índio» em relações mais complexas com a «sociedade brasileira», o que afeta a visão do observador. Quando vejo o mapa da expografia e reconstruo mentalmente os trajetos disponíveis para o visitante, percebo que, se vista antes ou depois da passagem por *Arte Plumária do Brasil*, a instalação de Rio Branco evoca um diálogo com ela, e chama a atenção para diversos

aspectos de sua biografia, seus objetos e imagens podem ser misturados de distintas maneiras no imaginário do visitante, promovendo uma experiência ainda mais complexa, talvez incalculável por parte dos artistas e curadores.

Conclusão

Em geral, ao longo da minha análise, identifico três eixos de leitura, ou três emaranhados conceituais para seguir alguns fios. O primeiro, composto pelas pessoas e coisas, passando pelos contextos de suas biografias; um segundo (dentro do anterior) seria o da biografia institucional e científica de peças únicas; e o terceiro (interior ao segundo), o que compõe o contexto específico de apresentação dos objetos, como o caso da montagem na Bienal.

As últimas considerações deste estudo no qual procurei examinar *Arte Plumária do Brasil* dentro de uma abordagem interdisciplinar, ainda vão ao encontro da ideia de artificação, mas para afirmá-la como só uma linha desse emaranhado, com momentos de fluxo, resistências e obstáculos, criando nós e os desfazendo («desartificação») em um processo incessante de transfiguração de valores. Outros fios possíveis de seguir, como o da patrimonialização e musealização têm estímulos similares, embora não sejam homólogos nem análogos —estes dois—, me parece, mais próximos às intenções das antropólogas envolvidas nesta exibição, contudo, não os vejo em uma relação excludente em relação à artificação, podem operar como complementares, é um emaranhado que não se achata.

Esses conceitos indicam dinâmicas sociais entre pessoas, objetos e instituições em sua historicidade, a produção e dissolução de contextos, valores e interações, reinvenção de coisas, biografias, modos de vê-las e lê-las.

No segundo semestre de 2016, enquanto finalizava este artigo, pude visitar três exposições nas quais obras de artistas contemporâneos eram colocadas em diálogo com objetos de coleções etnográficas ou com experiências de caráter etnográfico realizadas por artistas: 1- as instalações *Ágora: Oca Tapera Terreiro*

(2016) do brasileiro Bené Fonteles (1953), e o vídeo *Humores artificiais* (2016) do norte-americano-português Gabriel Abrantes (1984), na 32ª Bienal de São Paulo *Incerteza Viva*; 2- Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas, no SESC Pinheiros (São Paulo), cuja curadoria entre o crítico Moacir dos Anjos e o *Museu de Arqueologia e Etnologia-USP*, reuniu peças da coleção do museu, o registro em vídeo do protesto/performance *Artista Cidadão?* (1987) do líder indígena e ambientalista Ailton Krenak (1953),³⁴ e obras de artistas contemporâneos;³⁵ 3- a coletiva *Jogos do Sul*, curada por Alfons Hug e Paula Borghi, no Centro de Artes Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), que exibia trabalhos feitos por artistas³⁶ de diferentes países durante os Jogos Mundiais dos Povos Indígenas, evento realizado em 2015 em Palmas, capital do Estado do Tocantins (região norte do Brasil).

Diante dessas propostas de intercâmbio entre arte ocidental e cultura de povos indígenas, algumas mais potenciais ou controversias, se evidenciou a minha interpretação da importância de sempre considerar o caráter processual destes fenômenos, pois neles convergem um sem número de ações, ideias, imagens, materiais, objetos, interesses e «contaminações».

O traçado que faço a partir do fio interpretativo que tomei sobre *Arte Plumária do Brasil*, pode contribuir com a reflexão e as práticas de artistas, antropólogos, historiadores, museólogos e curadores no presente e futuro, a constante transformação das aproximações entre esses campos disciplinares e seus objetos de estudo e apresentação. Pela abordagem histórica, sociológica e antropológica, proponho a intensificação de um debate que considere a historicidade das dinâmicas sociais que põem a arte e a cultura em circulação em nossas sociedades.

³⁴ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q

³⁵ Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, Carlos Vergara, Claudia Andujar, Delson Uchôa, Fred Jordão, Lygia Pape, Paulo Nazareth y Thiago Martins de Melo.

³⁶ Yuri Firmeza, Paulo Nazareth, Cristiano Lenhardt, Paulo Nenflidio, Marcone Moreira, Anna Azevedo, Antje Majewski, Bernardo Zabalaga, Guilherme Teixeira & Igor Vidor, Rizman Putra, Romy Pocztaruk y Samuel Herzog.

Agradecimentos:

O CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa de estudos e pesquisa. A professora Lux Vidal (FFLCH-USP), pela entrevista e as fotografias concedidas. Os professores Carlos Fausto (PPGAS-MN-UFRJ) e Thiago Oliveira (PPGAS-MN-UFRJ) pelos comentários sobre o artigo e a pesquisa. As amigas pesquisadoras Marina Mazze Cerchiaro (MAC-USP), Isabel Gradim (IEB-USP) e Nina Vincent Lannes (PPGSA-UFRJ), pelo intercâmbio de ideias. O amigo pesquisador Nahuel Blazquez (MN-UFRJ), pela leitura e conselhos sobre minha escrita em espanhol.

Referências

Aguilar, N. (Ed.). (2000). *Mostra do redescobrimento: artes indígenas*. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais.

Antenore, A. (01 de junho de 2000). Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17. *Folha de São Paulo*.

Arieff, A. (1995). A Different Sort of (P)Reservation: Some Thoughts on the National Museum of the American Indian. *Museum Anthropology*, 2(19), 78-90.

Beck, U.; Giddens, A. & Lash, S. (1997). *Modernidade Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo, Brasil: Unesp.

Becker, H.S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

Berlekamp, F.S. (2013). *Zwischen Magie und Katechese - Federmosaik in Südamerika im 17./18. Jahrhundert* (Tese de doutorado). Freie Universität Berlin, Alemanha.

Bertolossi, L. (2010). *Diferentes, Iguais: A Pan-Indianidade do National Museum of the American Indian e suas Variações* (Tese de mestrado). Museu Nacional UFRJ, Brasil.

Beuttenmüller, A.F. (2002). *Viagem pela Arte Brasileira*. São Paulo, Brasil: Aquariana.

Bispo, A. (2013). A mulher na valorização da arte indígena: considerações sobre a arte plumária de Elisabeth Krickeberg (1861-1944) a partir do papel do homem e de ligas masculinas de Heinrich Schurtz (1863-1903) no meio feminino do início do século XX na Alemanha. *Revista Brasil-Europa*, (146/9). Recuperado de <http://revista.brasil-europa.eu/146/Arte-Plumaria-Indigena.html>

Borges, L.C. & Botelho, M. (2010). Museus e restituição patrimonial - entre a coleção e a ética. *Anais do XI ENPCI*, Rio de Janeiro.

Carvalho, J.C.M. (1953). *Contribuição da ornis brasileira na confecção das murças imperiais*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu Nacional.

Chauí, M. (2001). *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo.

Clifford, J. & Marcus, G. (Eds.). (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Clifford, J. (1988). On collecting art and culture. Em *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, literature, and art* (pp. 215-251). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Corrêa, M. (2013). *Traficantes do simbólico e outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas, Brasil: Ed.Unicamp.

Costa, M.H.F. (1978). *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília, Brasil: 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, 127-43.

Danto, A. (1989). Artifact and Art. En *Art/Artefact* (pp. 18-32). New York: The Centre for African Art.

Descola, P (2007). Passages de témoins. *Le Débat*, (147), 2007, 136-153.

Dias, C.C. & Souza Lima, A.C. (2012). O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional. *Revista do IPHAN*, 34, 199-221.

Dorta, S.F. (1978). *Pariko: etnografia de um artefato plumário* (Tesis de maestría). USP, São Paulo.

Dorta, S.F. (1987). Plumária bororo. Em Ribeiro, B. (Ed.). *Arte índia. Suma: etnologia brasileira*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

Dorta, S.F. (1992). Coleções etnográficas: 1650-1955. Em Cunha, M.C. (ed.). *História dos índios no Brasil* (pp. 501-528). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP.

Dorta, S.F.; Cury, M.X. (2000). *A plumária indígena brasileira*. São Paulo, Brasil: Edusp.

Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

Faria, L.C. (1959). *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro, Brasil: Universidade do Brasil/Museu Nacional.

Fialho, A.L. (2005). As exposições internacionais da arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, 20(3), Brasília.

Freire, C. (2014). A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini. *Art Journal*, 73(2), 20-45.

Gallois, D.T. (1988). *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo* (Tese de doutorado). USP, Brasil.

Geertz, C. (1997). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

Gell, A. (2005). A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, 8(6), 41-63.

Gell, A. (2001). A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, 8(8), 174-191.

Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo, Brasil: Unesp.

Goldstein, I.S. (2012). *Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais* (Tese de doutorado). Unicamp, Brasil.

Goldstein, I.S. (2008). Reflexões sobre a arte «Primitiva»: O Caso Do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), 279-314.

Gonçalves, J.R.S. (1996). *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ; IPHAN.

Gordon, C. & Silva, F.A. (2005). Objetos vivos: a curadoria da coleção Xikrin-Kayapó no MAE-USP. *Estudos Históricos*, 36, 93-110.

Gradim, M.I. (2016). As Trienais de Tapeçaria do MAM SP – de 1976 a 1982. Em *Culturas e identidades brasileiras - I Encontro de Pós-graduandos do IEB*, São Paulo.

Grupioni, L.D.B. (1998). *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo, Brasil: Hucitec/Anpocs.

Grupioni, L.D.B. (1994). *Índios no Brasil*. São Paulo, Brasil: MEC.

Grupioni, L.D.B. & Macedo, V. (2009). Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. *Revista de Antropologia*, 52(2), 789-814.

Huchet, S. (2008). Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas*, 1(12).

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18(37), 25-44.

Ingold, T. (1996). (Ed.). *Key Debates in Anthropology*. London & New York: Routledge.

Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. Em A. Appadurai. (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Cidade do México: Grijalbo/Conaculta.

Lannes, N.V. (2015). *Paris, Maori: o museu e seus outros, curadoria nativa no Quai Branly*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.

Latour, B. (Ed.). (2007). *Les dialogues des cultures: actes des rencontres inaugurales au Musée du Quai de Branly*. Paris, France: Musée du Quai Branly.

L'Estoile, B. (2007). *Le goût des autres: de l'expolugarn colônia aux arts premiers*. Paris, France: Flammarion.

Lévi-Strauss, C. (1982). A etnologia vai à arte, entrevista a Ivan Alves Filho. *Módulo*, 72, 20-7.

Locchi, M.M. A construção de linhagens antropológicas no Brasil e a contribuição de Lux Boetitz Vidal (Tese de graduação). FFC-Marília, Brasil.

Mattar, D. (2013). *Norberto Nicola – Trama Ativa*. São Paulo, Brasil: Pinacoteca.

Marcus, G.E. & Myers, F. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Melatti, J.C. (1983 / 2007). *A Antropologia no Brasil: um Roteiro. Brasília, Brasil: UnB - Série Antropologia*. Recuperado de <http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-roteiro.pdf>

Meneses, U.B. (2005). A exposição museológica e o conhecimento histórico. Em B. G. Figueiredo & D. Vidal. (Eds.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte, Brasil: Argumentum.

Meneses, U.B. (1983). Apresentação. Em *Arte Plumária do Brasil* (catálogo). Fundação Bienal de São Paulo.

Miegliovich-Ribeiro, A. (2015). Heloisa Alberto Torres e Marina de Vasconcellos: *Pioneiras na formação das ciências sociais no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.

Molina, C. (24 de abril de 2014). Miguel Rio Branco enfatiza conexões da fotografia com outras áreas. Em *O Estado de S. Paulo*. Recuperado de <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212>

Morphy, H. (2008). *Becoming Art: Exploring Cross Cultural Categories*. Sydney, Australia: University of South Australia Press.

Müller, R. (1976). A pintura do corpo e a ornamentação Xavante: arte visual e *comunicação social* (Tese de mestrado). Unicamp, Brasil.

Müller, R. (1987). De como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: *os Asurini do Xingu* (Tese de doutorado). USP, Brasil.

Nicola, N. (1983). Apresentação. *Arte Plumária do Brasil* (catálogo). São Paulo, Brasil: Fundação Bienal.

Nicola, N. & Dorta S.F. (1986). *Aroméri: arte plumária do indígena brasileiro*. São Paulo: Ed. Mercedes Benz.

Oliveira, R.C. (1988). *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro, Brasil: Tempo Brasileiro.

Oliveira, J.P. & Santos, R.C.M. (2016). *Descolonizando a ilusão museal - etnografia*

de uma proposta expositiva. Em M. Lima Filho, R. Abreu & R. Athias. *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife, Brasil: Editora UFPE.

Ortiz, R. (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasil: Ed. Brasiliense.

Pearce, S. (1994). Objects as meanings; or narrating the past. En S. Pearce. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge.

Pickering, M. (2007). Where to from here? Repatriation of indigenous human remains and «The Museum». En S. Knell & S. Macleod. (Eds.). *Museum Revolutions: How museums change and are changed* (pp. 250-259). London & New York: Routledge.

Price, S. (2007). *Paris primitive*. Chicago: The University of Chicago Press.

Price, S. (2000). *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.

Ribeiro, B.G. (1978). Arte indígena e Linguagem Visual. Ensaio de Opinião 7, pp. 101-10.

Ribeiro, B.G. (1979). *Diário do Xingu*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

Ribeiro, B.G. (1957). *Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu Nacional.

Ribeiro, B.G. (1980). *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil* (Tese de doutorado). FFLCH-USP, Brasil.

Ribeiro, B.G. & Ribeiro, D. (1957). *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro, Brasil: Gráfica Seikel.

Ribeiro, B.G. & Velthem, L.H. (1992). *Coleções Etnográficas: Documentos como*

materiais para a história indígena e a etnologia. Em M. C. Cunha. (Ed.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Ribeiro, B.G. *et al.* (1983). *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.

Sant'Anna, S.P. (2009). A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Revista Poiésis*, 14, 17-33.

Schindler, H. (2001). Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 8, 1089-1108.

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. Em Figueiredo, B.G. & Vidal, D. (Eds.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna* (pp. 17-33). Belo Horizonte, Brasil: Argumentum.

Schwarcz, L.K. (2012). Nacionalidade e patrimônio o Segundo Reinado brasileiro e seu modelo tropical exótico. *Em Revista do IPHAN*, (34), 337-359.

Shapiro, R. & Heinich, N. (2013) Quando há artificação. *Sociedade e Estado*, 28(1), 14-28.

Simmel, G. (1903 / 2005). As Grandes Cidades e a Vida do Espírito. *Mana*, 2(11), 577-591.

Soares, L.G. (1983). *Mário de Andrade e o folclore. Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, 1936-1939*. Rio de Janeiro/São Paulo, FUNARTE/Secretaria Municipal de Cultura.

Souza, T.M. (2015). *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil* (Tese de mestrado). UFJF, Brasil.

Tilley, C. (1994). Interpreting material culture. En Pearce, S. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge.

Valéry, P. (1931 / 2008). O Problema dos Museus. *ARS*, 6(12), 30-34.

Velden, F.V. (2012). As galinhas incontáveis. Tupis, europeus e aves domésticas na conquista no Brasil. *Journal de la société des américanistes*, 98(2), 97-104.

Velloso, M.P. (2014). As flores violentas da criação. Em Simioni, A.P., et al. (eds.). *Criações compartilhadas: arte, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad/FAPERJ.

Velthem, L.H. (2003). *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, Museu Nacional de Etnologia.

Velthem, L.H. (1984). *A pele de Tulupere: estudo dos trançados WayanaApalai*. (Tese de mestrado) FFLCH-USP, Brasil.

Velthem, L.H. (2007). Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas FUNAI*, 4(2), 117-146.

Vidal, L. (Ed.). (1992). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Brasil: Studio Nobel, Fapesp, Edusp.

Vidal, L. (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), 388-423.

Vidal, L. & Lopes da Silva, A. (1992). *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. São Paulo, Brasil: Studio Nobel/Usf/Fapesp.

Vogel, S. (1989). Introduction. En *Art/Artefact* (pp. 11-17). New York: The Centre for African Art.

Volpi, M.C. (2013). Ventarolas cariocas oitocentistas: entre a moda europeia e a arte plumária nativa. *Anais 23ª Conferência Geral do ICOM*, Rio de Janeiro.

Zanini, W. (1983). Apresentação. Em *Catálogo geral 17ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo.

Tálisson Melo de Souza

É artista e pesquisador. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil (PPGSA/IFCS/UFJR). Mestre em História da Arte e bacharel em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidad de Salamanca, Espanha. Vem trabalhando sobre as artes visuais e a questão das categorias geopolíticas nas atividades de críticos e curadores, com foco sobre as bienais internacionais e os intercâmbios entre países da América do Sul.