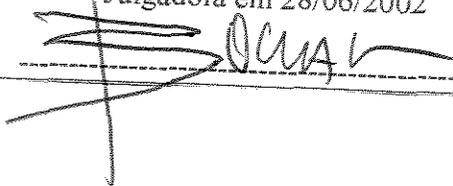


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes Plásticas

**O OBJETO ARTÍSTICO HÍBRIDO:
UMA POÉTICA DE ARQUEOLOGIA VISUAL**

FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Fernando
Gómez Alvarez e aprovada pela Comissão
Julgadora em 28/06/2002



Dissertação apresentada ao curso de
mestrado em Artes Plásticas do Instituto
de Artes da Unicamp, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
mestre em Artes Plásticas, sob a
orientação do prof. Dr. Ernesto Giovanfi
Boccaro.

CAMPINAS, 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

1

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BE
Nº CHAMADA T/UNICAMP
G586o
V _____ EX _____
TOMBO BCI 50958
PROC. 16.837102
C _____ DX _____
PREÇO R\$ 11,00
DATA 26/09/02
Nº CPD _____

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00174649-7

BIB ID 260331

G586o

Gómez Alvarez, Fernando

O objeto artístico híbrido : uma poética de arqueologia visual / Fernando Gómez Alvarez. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes plásticas.
 2. Objeto (Estética).
 3. Arte - História.
 4. Arte e antropologia.
- I. Boccara, Ernesto Giovanni.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Ao meu pai, que teve a sabedoria de incentivar-me no caminho das artes. À minha mãe, por seu amor e paciência infintos. A Bia, minha díade, pelo seu amor que me fez renascer. Ao meu sogro, grande homem, pela sua acolhida, ajuda e respeito. À minha sogra, com carinho de filho. Em memória de Eneida Vilaça, minha avô brasileira. Aos meus parentes todos, de aqui e do além-mar, minha eterna gratidão pela tolerância e pelo carinho.

Agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, prestaram o seu apoio para a realização deste trabalho: à antropóloga Lara Amorim e à prof. Dra. Ianê Nogueira do Vale, pela ajuda e pelas primeiras dicas metodológicas; ao Ruí Marcos, por me introduzir na informática, e ao mestre Edgar Franco, pela sua disponibilidade e ajuda com essa mídia; à Cleide, por propiciar um produtivo descanso; ao Dr. Paulo Pereira Nogueira, por nos ajudar a obter nosso lar, e a Christina Azeredo da Silveira Jordão pela generosa ajuda que permitiu concretizá-lo. Agradeço também ao prof. Dr. E. Samain, pela sua gentileza ao me permitir o acesso a sua biblioteca pessoal, e ao prof. Ian Read pelo *abstract* e à Cristina Araújo Nogueira do Vale pela correção do texto.

Agradeço à Capes pela bolsa de estudos que me foi concedida durante um ano (março de 2001 a março de 2002) e, sem a qual, a realização deste projeto seria impensável. Agradeço, em especial, ao meu orientador, prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, por sua sapiência, orientação, confiança e grande paciência durante esses produtivos anos.

RESUMO

Esta pesquisa visa a se aprofundar em algumas das causas que incidem na tendência à retomada do objeto híbrido no campo das artes plásticas contemporâneas. Investigam-se a mistura de diferentes modelos e técnicas de representação culturalmente condicionados e os mecanismos psicossociais de adaptação do indivíduo às mudanças ocasionadas, no meio ambiente, pelas tecnologias antropocêntricas.

No atual contexto de crescente interdisciplinariedade, e devido ao acúmulo de informações disponíveis, decidiu-se delimitar o objeto de estudo àquelas regiões limítrofes das ciências humanas, que possibilitam um enfoque complementar. É o caso da antropologia, da etnografia, da história da arte e da psicologia. A pesquisa teve como alicerce teórico o estruturalismo antropológico (em especial o conceito de bricolagem), para o qual as outras disciplinas mencionadas convergiram como ramos. Essa opção trouxe duas conseqüências: primeiro, uma base teórica abrangente o suficiente para mapear o processo de retomada do objeto híbrido nas artes plásticas; segundo, uma objetivação desse perscrutar teórico na forma operacional das artes, numa poética plástica híbrida, que mescla o estudo das raízes ameríndias brasileiras e a tradição plástica ocidental.

ABSTRACT

This research project aims to explore some of the issues which have arisen on the journey towards the rediscovery of the hybrid object in the field of contemporary fine arts. Amongst these are the mixture of different culturally conditioned models and techniques of representation, and the psycho-social mechanisms of individual's adaptation to changes caused to the environment by anthropocentric technology.

In the current context of growing interdisciplinarity between the various fields of knowledge and due to the accumulation of data, it was decided to limit the research's focus to those areas of convergence. This will provide us with a complementary focus on the issue: anthropology, ethnography, art history and psychology a number, amongst these. Thus, the research was based on anthropological structuralism and, in particular, on the concept of *bricolage*, which informed the main thrust of the dissertation toward which the other aforementioned disciplines also contributed. The research had two results: The first was to produce a sufficiently all-encompassing theoretical basis to map out the objectification of the rediscovery of the hybrid objet in the fine arts; secondly, the objectification of this theoretical scrutinisation on the operational form of the arts which, in a hybrid fine arts poetic, deals with the conjunction of the study of the brazilian native american roots and the western Fine Arts tradition.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	03
AGRADECIMENTOS	04
RESUMO	05
ABSTRACT	06
ÍNDICE	07
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	08
INTRODUÇÃO	11
Notas	16
PARTE I	
CAPÍTULO 1	17
Notas	47
CAPÍTULO 2	50
Notas	73
CAPÍTULO 3	76
Notas	92
PARTE II	
CAPÍTULO 4	95
Notas	133
CONCLUSÕES	136
APÊNDICE: Projetos de instalação e memória descritiva	139
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	150

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

A bibliografia completa da cada obra reproduzida aparece apenas uma vez. Quando há repetições, o número entre colchetes remete ao item com a respectiva referência.

1. Em Bardi, P. M. *História da arte brasileira*. SP: Melhoramentos, 1975, p. 190.
2. Em Lassaigue, J. *Os impressionistas: Van Gogh*. SP: Três, 1973, p. 86, e também em Rubin, W. *Primitivism in XX Century art*. NY: Moma, 1984, pp. 500 e 193, respectivamente.
3. Em Rubin, W. *Primitivism in XX Century art*. NY: Moma, 1984, pp. 397, 421 e 263, respectivamente.
4. Em [3] pp. 392 e 538, respectivamente.
5. Em [3] p. 556.
6. Fundo: Em Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 214. Frente: Vik Muniz, *Sigmund*, 1997, em *Núcleo histórico: Antropofagia e canibalismos*, SP: Fundação Bienal, 1998, p. 237.
7. Em Fineber, J. *Art since 1940*. UK: Lawrence King, 1995, p. 93. E também em Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 264.
8. Em [3] pp. 616 e 619.
9. Em catálogo de Brecheret, V. SP: FAAP, 1996.
10. Em *Imagens do inconsciente*. Mostra do Redescobrimento. SP: Fundação Bienal, 2000, pp. 234-235.
11. Em Fineber, J. *Art since 1940*. UK: Lawrence King, 1995, p. 134 e também em Paz, O. (org.) *Hispanic Art in the United States*. NY: Cross River Press/ MFA of Boston, 1987, pp. 30-31.
12. Em [3] p. 656 e em Fineber, J. *Art since 1940*. UK: Lawrence King, 1995, p. 269, respectivamente.
13. Em Fineber, J. *Art since 1940*. UK: Lawrence King, 1995, p. 225.
14. Em [13] p. 323.
15. Em Catálogo da mostra *Gráfica da Republica Federal Alemã dos 80*. Brasília, 1998.
16. Em Paz, O. (org.) *Hispanic Art in the United States*. NY: Cross River Press/MFA of Boston, 1987, pp. 102-103.
17. Em [13] p. 440, e em Araújo, E. *Os herdeiros da noite*. SP: Pinacoteca do Estado, 1995, p. 19.
18. Em Cahan, S. & Kocur, Z. *Contemporary Art & multicultural Education*. NY: Routledge, 1996, p. 72.
19. Em Revista *Time*. *American visions* (número especial), fevereiro de 1998, p. 30.
20. Em Revista *Art in America*, dezembro de 1998, p. 50.

21. Em Revista *Art in America*, Abril de 1999, p. 110. Em [3] p. 70, e também em revista *Art in America*, janeiro de 1999, p. 56.
22. Em [3] pp. 128, 132 e 106, respectivamente.
23. Em [3] p. 258 e em Bauta, M. & Hinsley, C. *Anthropology, Photography and the power of imagery*. Cambridge: Harvard, 1986, p. 34.
24. Em [3] p. 463.
25. Em [3] p. 137.
26. Em Edwards, E. *Anthropology & Photography 1860-1920*. London: Yale/RAI, 1992, pp. 53 e 129.
27. Em Poupeye, V. *Caribbean art*. London: Thames & Hudson, 1998, p. 27.
28. Em <http://iar.unicamp.br/arquivo/assuri2.jpg>. E também em Wüst, I. e Meneses, U. *Tecnologia e arte das sociedades pré-coloniais brasileiras em Tradição e cultura. Síntese de arte e cultura brasileiras*. SP: Fundação Bienal, 1984, p. 13.
29. À esquerda: em [3] p. 508. Centro: *Núcleo histórico: Antropofagia e canibalismos*. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 279. À direita: Em Penney, D. W. *Native Art of North America*. Paris: Terrail, 1998, p. 149.
30. À esquerda: em Penney, D. W. *Native Art of North America*. Paris: Terrail, 1998, p. 178. Centro: Em Araújo E. (curador) *Os herdeiros da noite*. SP: Pinacoteca, 1995, p.10. À direita: Em Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1990, p. 90.
31. À esquerda: em Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 149. À direita: Em revista *Arte Cubano*, n.º 2, 1995, p. 75.
32. À esquerda, acima: Em revistas *Art in America*, outubro de 1999, p. 84, e revista *National Geographic Magazine*. No centro: Em Jung, C. G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 169. Abaixo: em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 114. À direita: Em [9] p. 61.
33. Fundo: em [3] p. 537. Frente: Em revista *Art in America*, maio de 1999, p. 39.
34. Em [23] p. 21.
35. Em Gómez, F. *A passagem secreta II*, 1997, nanquim e colagem sobre papel, 90X60 cm.
36. Em Gómez, F. *Espírito primigênio*, 1997, nanquim e guache sobre papel, 60X50 cm.
37. Em [27] p. 205.
38. Em [3] p. 267.
39. Em Stott, C. *Celestial charts*. London: Smithmark, 1995, pp. 98-99.
40. Em Gómez, F. *A origem do arco-íris*, 1998, nanquim e aquarela sobre papel, 70X100 cm.
41. Em Penney, D. W. *Native Art of North America*. Paris: Terrail, 1998, p. 192.
42. Em [27] p. 107.
43. À esquerda: Em Cooper, J. C. *Na illustrated Encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames & Hudson, 1979, p. 81. No centro: Em Layton, R. *The Anthropology of Art*. London: Cambridge, 1991, p. 33. À direita: Em Benson, E. *Ancient arts of Costa Rica* em revista *Américas*. July-August, 1982, p. 30.
44. Em Ribeiro, B. *Arte indígena, linguagem visual*. SP: Edusp. 1989, p. 74.
45. Em Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969, p. 113.

46. Em meu caderno de esboços e em [3] p. 601.
47. Em [27] p. 102, e em Fenelón, M. H. *O mundo dos Mehináku*. Brasília: UnB, 1988, p. 77.
48. Em Cooper, J. C. Op. Cit. pp. 76-77.
49. À esquerda: Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 115. À direita: Em Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1990, p. 174.
50. À direita: Em catálogo *Bonecas e vasilhas de barro do vale de Jequitinhonha*. RJ: Funarte, 1984, p. 57. À direita: em [10] p. 143.
51. Em Fenelón, M. L. *O mundo dos Mehináku*. Brasília: UnB, 1988, pp. 76-77.
52. Em Müller, R. *Os Asurini do Xingu*. SP: USP, tese de doutorado, 1987, p. 331.
53. Acima, à esquerda: [1] p. 19. À direita e na pág. seguinte: Em Laing, J. & Wire, D. *Enciclopedia de signos y símbolos*. México: G. Gili, 1997, pp. 29 e 22, respectivamente.
54. Em Verswijver, G. (org.) *Kaiapó*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1992, p. 85, e em meu caderno de esboços.
55. À esquerda: Em [3] p. 397. No centro: [27] p. 26. À direita, em: *Alchemie & Mystik* (série livro de cartões postais n.º 76). Köln: Taschen, 1996.
56. À esquerda: Em Brochura do Programa de pós-graduação em Multimeios/IA, 2000-2001. No centro: em revista *Art in America*, abril de 1999, p. 110. Gómez, F. *O dono da ira*, 1995, óleo e acrílica sobre papelão, 101X85 cm.
57. Em revista *Art in America*, março de 1998, p. 50.

No apêndice, também foram utilizadas algumas ilustrações, as quais aparecem indicadas pela respectiva página:

Na p. 145: Em Ribeiro, D. *Os Caduveo*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 187.

Na p. 147. À esquerda: Em Panofsky, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1982, p. 53. À direita: [11] p. 66.

Na p. 149. No fundo: fotos de um número avulso da revista *Life* do ano 1936, e fotos da versão brasileira da *National Geographic Magazine*.

INTRODUÇÃO

Imbuída do espírito do estruturalismo como modelo organizador, a presente pesquisa visa a rever o acervo imagético e as formas de fazer das culturas “primitivas” à procura de elos. Buscam-se relações entre os diversos imaginários culturais e a necessidade *bricoleur* do artista contemporâneo de fabricar objetos, mesmo que de forma artesanal, num contexto industrializado, no intuito de criar uma obra de caráter interdisciplinar, que ofereça uma resposta abrangente — entre as muitas possíveis e, no nosso caso, partindo do campo das artes — ao eterno questionar do ser humano a respeito de si próprio e do seu entorno. Uma resposta que satisfaça à proliferação e diversificação de respostas específicas para uma determinada problemática, pois a construção de uma identidade cultural híbrida, transcultural, resulta condizente com os pressupostos da pós-modernidade. Nesse sentido, é de particular interesse a definição de Lévi-Strauss da arte como um dos poucos espaços sacramentados em que ainda sobrevive o pensamento dito primitivo.

Esta pesquisa tem um caráter híbrido porque, nas artes contemporâneas, o híbrido não só é pertinente, mas também desejável. Segundo Ianni, citado por Bueno, a tendência à desterritorialização inerente ao modernismo se aprofundou, nos anos 80 do século XX, com a globalização, favorecendo o processo de hibridação. Assim, “uns e outros deixam de estar vinculados a somente, ou principalmente, uma cultura, história, tradição, língua, religião, utopia”¹. Vários autores, dentre os quais Canclini, Harvey, Jason, Pignatari e Richter, convergem quanto a esse aspecto; as diferenças entre as

suas definições têm um caráter complementar. Assim, Pignatari define o híbrido como um fenômeno comum tanto à vida quanto à arte, enquanto Canclini prefere o termo “processo de hibridação”, por ser, na sua opinião, mais abrangente. No campo da psicologia, Piaget acredita que a criatividade consiste em circular entre as disciplinas. Por sua vez, o crítico Bonito Oliva opina que os sistemas classificatórios herdados do século XIX tem de ser reformulados a partir da dinâmica do XX, aquela do entrecruzamento e mobilidade constantes: de povos, de culturas e de memórias. É nesse sentido que Glissant diz: “the permutations of cultural contact change more quickly than any one theory could account for”.²

Neste trabalho, focaliza-se a relação entre antropologia, história da arte, psicologia e mitologia, como disciplinas que permitem contatos interdisciplinares a partir do modelo teórico fornecido por Lévi-Strauss, estabelecendo semelhanças entre suas formas operacionais a partir do conceito de bricolagem: a recriação ou reciclagem, quer de objetos ou coisas, sem plano preconcebido e sem adotar uma técnica específica, utilizando materiais fragmentários já existentes ou elaborados no mundo físico³. Esse conceito será estendido às elaborações do mundo mental e, por conseguinte, à produção e manipulação de um imaginário cultural. Por sua vez, os mecanismos de perpetuação da cultura (sistema vivo de inter-relações) evidenciam a presença constante do híbrido na história da humanidade à maneira de um correlato do homem.

A primeira parte da dissertação corresponde à pesquisa teórica propriamente dita e está integrada por três capítulos, em cada um dos quais, embora se tenha aprofundado um dos aspectos específicos — que funcionou como a diretriz do capítulo — estabeleceram-se conexões com áreas correlatas das ciências humanas, conforme o eixo híbrido da hipóteses. O capítulo I, A

presença do híbrido nas artes plásticas, visou a contextualizar o objeto de estudo a partir de uma breve reflexão sobre a história da arte do século XX e, em particular, sobre o papel da etnoestética nesse processo. A seleção dos dados baseou-se na possibilidade de estabelecer elos interdisciplinares entre fatos documentados e registrados por uma determinada disciplina e aqueles que, embora provenientes de outras disciplinas, fornecem uma leitura distinta ou mais abrangente.

O capítulo II, *As fontes do híbrido antropológico*, analisa o contexto atual das artes e, em especial, o papel desempenhado pelo objeto artístico de fabricação artesanal, sob a ótica da antropologia (eixo axiológico do capítulo) e também do estruturalismo, do multiculturalismo⁴ e da etnoestética. As informações de base são provenientes de diversas fontes antropológicas, bibliográficas e imagéticas. Realizou-se, para tanto, uma pesquisa bibliográfica que possibilitou a análise contrastada dos dados antropológicos e imagéticos, selecionados segundo critérios provenientes da história da arte, da estética e da psicologia. Pretendeu-se perscrutar e estruturar de forma coerente alguns dos modelos de representação visual da realidade, procedentes de culturas ditas primitivas e dos seus atuais remanescentes aculturados, obliterados por uma determinada tradição etnocêntrica. Nesse capítulo, definem-se os conceitos básicos empregados no corpus do texto, tais como “primitivo”, “primitivismo”, “exótico” etc. Embora os referidos conceitos tenham surgido em áreas e épocas diferentes, os seus significados têm evoluído no decorrer do tempo. Nesse sentido, fez-se necessário um breve reconto histórico dos mesmos para o qual nos apoiamos em outros autores além dos já citados.

O capítulo III, *Uma arqueologia das estruturas: Mito, psique e antropologia*, focaliza os pontos de contato da antropologia com a psicologia. Estudaram-se os dados e imagens antropológicas coletadas no capítulo anterior

à luz de conceitos provenientes da psicanálise, em especial da psicologia analítica junguiana, que, a meu ver, contextualizam o uso reiterado de determinados símbolos por inúmeras culturas, quando comparados às estruturas básicas subjacentes do estruturalismo de Lévi-Strauss, sob uma ótica holopistemológica, interdisciplinar. Por outro lado, o capítulo atende à necessidade de interligar e mesmo à impossibilidade epistemológica de separar as próprias vivências do pesquisador como sujeito do seu objeto de estudo (fato apontado por Mills, Heidelberg e Piaget entre outros). Nas palavras de Lévi-Strauss: "(...) todos sabem que o artista tem, por sua vez, algo do cientista e do *bricoleur*. com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento."⁵

A segunda parte da dissertação dedica-se à objetivação empírica — na forma de trabalhos plásticos interdisciplinares — dos resultados da pesquisa teórica desenvolvida na primeira parte, numa espécie de trançado com os três fios condutores da mesma. No capítulo IV (cuja forma abreviada dá nome à dissertação), *O objeto artístico híbrido: ponto de convergência entre mitos, imagens e arquétipos*, realiza-se uma breve revisitação no campo das artes para pesquisar outros modelos representacionais documentados pela antropologia e etnografia, visando a ampliar as possibilidades expressivas decorrentes dessa mistura. Essa etapa da pesquisa adquire, assim, o papel de memória descritiva desse processo: a busca por um discurso plástico coerente, articulado pelo híbrido, com elementos de procedência diversa, numa espécie de reconstituição arqueológica, apoiada na análise de registros etnográficos e antropológicos (incluindo alguns registros antropológicos realizados pelos próprios membros das comunidades estudadas). As obras resultantes denotam diversas influências culturais, tanto as herdadas da alta cultura ocidental (linguagens historicamente especializadas e consagradas) quanto as provenientes da reconstrução teórica (inclusive a partir da apropriação de

elementos e, sobretudo, de formas de fazer de culturas tradicionais já desaparecidas). Diante da diversidade de variantes culturais específicas que assumem os limitados padrões míticos universais, restringimos a pesquisa plástica ao estudo dos índios brasileiros, em especial ao imaginário das tribos Asurini, Mehináku, Carajá e Kadiwéu, pelo seu elevado grau de elaboração estética. Outras fontes, quando utilizadas, têm apenas a função de apoio imagético.

NOTAS

¹ Em Ianni, O. (*A sociedade global*. RJ: Civilização Brasileira, 1992, pp. 101-102) citado por Bueno, M. L. em *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. SP: Unicamp, 1999, p. 20.

² Em *Caribbean discourse*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.

³ Em Lévi-Strauss, C. *O pensamento selvagem*. SP: Cia Editora Nacional, 1970, pp. 37-40.

⁴ Ver no que diz respeito Fuentes, C. *O Espelho Enterrado*. México: CFE, 1992 e também Cahan, S. & Kocur, Z. *Contemporary Art & Multicultural Education*. NY: The New Museum/Routledge, 1996.

⁵ Em Lévi-Strauss. Op. Cit. p. 43.

PARTE I

CAPÍTULO I

A PRESENÇA DO HÍBRIDO NAS ARTES PLÁSTICAS

Lévi-Strauss inicia o primeiro capítulo de *O Pensamento Selvagem* questionando a conveniência da manipulação, por parte de alguns teóricos, da suposta insuficiência terminológica das linguagens dos povos ditos primitivos como sistemas classificatórios e de ordenação. Tal manipulação estendeu-se no tempo e moldou, sob a égide do etnocentrismo, as teorias científicas, algumas das quais justificativas da expansão colonial, de acordo com o paradigma vigente na época. Esses argumentos ignoravam, ou eram incapazes de processar em outra direção, o acúmulo crescente de dados providos pelo trabalho de campo dos pesquisadores. Isso porque, segundo Kuhn, a verificação de uma teoria se impõe desde o campo das probabilidades, isto é, da escolha de apenas uma viável dentre o conjunto de alternativas existentes num determinado contexto. Conseqüentemente, qualquer verificação poderia ser uma falsificação (Popper *apud* Kuhn)¹. Ora, Lévi-Strauss pontua que, mais do que um estágio evolutivo ou uma civilização hierarquicamente inferior, os “primitivos” — como costuma grafar o autor — representavam um outro nível de pensamento abstrato, equivalente ao nosso.

O autor também acredita na existência de oposições binárias que percorrem de forma constante o desenvolvimento da humanidade². Podemos encontrar um paralelo na psicologia: a coexistência de níveis diferentes de

abstração e de pares de opostos. Assim, em *Tipos Psicológicos*, ao tentar resumir a sua vasta experiência empírica, Jung destaca a presença constante, na história do pensamento humano, de um binômio de atitudes gerais, opostas, e de quatro tipos funcionais, cujas interações constelam o nosso relacionamento com o meio ambiente, como pontos cardeais³. Um outro paralelo de coexistência é oferecido pelo poeta Octavio Paz, que define duas forças motrizes, antagônicas, equivalentes e inseparáveis, por ele denominadas “participação” e “separação”, cujo complexo inter-relacionamento e múltiplas variações caracterizam a diversidade dos afazeres humanos desde a pré-história⁴. Já para um teórico do campo das artes como Ottinger, o agir da civilização se divide apenas entre atitudes antípodas de apropriação ou de regurgitação⁵, pois o paradigma racionalista vigente na cultura ocidental tem a propensão a unificar o mundo segundo seu próprio modelo.

Em sua obra, Jung destaca a arbitrariedade de sua hipótese como convenção teórica destinada a mensurar, compreender e se orientar no mundo. Segundo ele, as combinações e interações possíveis entre esses elementos carecem de valor hierárquico ao constituírem probabilidades equivalentes. Trata-se da transposição, para a psicologia, do princípio de incerteza quântico⁶. O autor também concede uma grande importância à experiência empírica na pesquisa psicológica, porquanto permite redirecionar e adequar os resultados teóricos à prática. Para Lévi-Strauss, no relacionamento entre a práxis e a prática, sempre há um mediador que as realiza como estruturas, “isto é, como seres, ao mesmo tempo empíricos e inteligíveis (...), porque a etnologia é, primeiro, uma psicologia”⁷. De acordo com o autor, o “primitivo” é um exemplo bem sucedido de adaptação à natureza selvagem (primeira natureza) a partir de um sistema lógico empírico baseado no aspecto sensível, pois “(...) o saber teórico não é incompatível com o sentimento, que o conhecimento pode ser, ao mesmo tempo, objetivo e subjetivo”⁸. Da mesma forma, para Jung, a forma

empírica de intelecto fundamenta-se, basicamente, na percepção sensorial. Podemos inferir que, para ambos os autores, qualquer objeto de estudo científico, em suas respectivas áreas, pressupõe a presença dos aspectos sensível e empírico. O mesmo poderia ser dito sobre a área das artes que, para Lévi-Strauss, estão situadas “(...) a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”⁹.

Contudo, é freqüente a exclusão e manipulação racionalista desses aspectos subjetivos, que são considerados retrógrados e instintivos, isto é, biológicos e emocionais. As culturas tradicionais ou exóticas sempre forneceram exemplos idôneos, nos quais esses aspectos haviam sido projetados pelos próprios sujeitos pesquisadores. Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss quantifica inúmeros erros perceptivos dos pesquisadores ao tentarem apreender os sistemas classificatórios dos “primitivos” segundo os seus próprios parâmetros culturais (preconceitos incluídos), o que lhes impedia de ver a similitude estrutural entre seus respectivos sistemas taxionômicos. Os conteúdos sensíveis, por constituírem parte inseparável da nossa natureza biológica, continuam a irromper, instintivamente, na suposta ordem lógica por nós arquitetada ao redor da razão, segundo o relacionamento patriarcal com o meio ambiente, preconizado pelo paradigma vigente.

A expansão contínua dos instrumentos perceptivos e cognitivos do homem e, por extensão, a sua acelerada subdivisão e aprofundamento, inviabilizam a adoção de um mesmo vocabulário para áreas distintas. Quando isso acontece, a mesma palavra costuma designar conceitos diversos. Por isso, os conceitos-chave desta dissertação serão fixados já de forma sintética na introdução, e mais detalhadamente na primeira parte da dissertação. Dentre os referidos conceitos, os mais importantes serão: primitivo, híbrido, *bricoleur*,

bricolagem, primeira e segunda naturezas, modernidade, pós-modernidade, exotismo, etnoestética e arte tribal.

Embora questionado por alguns autores, o já corriqueiro termo “pós-modernidade”¹⁰ permite-nos agrupar uma série de índices: as contraculturas, o movimento da micro-história, a automação da produção, a proliferação das ONG, o renascer das seitas e dos fundamentalismos religiosos, a diminuição do papel dos estados nacionais, a alegada morte das ideologias etc. Todos eles nos falam de problemas de essência, não resolvidos, que assumem formas diversas no seu devir. Vistos de forma abrangente, na complexa rede das relações humanas, esboçam uma espécie de resposta dos indivíduos, ainda que incipiente e fragmentada, às problemáticas da implementação, às vezes forçada, do paradigma modernista ocidental. Sob um outro ângulo, podem refletir uma tomada de consciência sobre a irreversibilidade do que o geógrafo Santos denomina a “mecanização do planeta”, resultado da continuada ação antrópica da humanidade sobre o seu entorno¹¹.

Entenderemos a pós-modernidade, segundo Jameson citado por Bueno, como “um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova forma econômica” que poderia ser chamada de “modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídias ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional” entre outras, mas sempre entendida como ruptura com a modernidade precedente¹². E também de acordo com Huyssen, citado pela autora, para quem a pós-modernidade é uma continuidade que rompe com uma imagem específica do modernismo como modelo civilizador universal no imaginário social. Trata-se de uma mudança, uma emergência de uma nova sensibilidade

revestida de traços de modernidade¹³. Esta, por sua vez, é entendida como “um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização”, o qual “floresceu na Europa no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível.”¹⁴.

O sonho visionário de Comte, de uma república positivista universal e ocidentalizada, começa a vigorar na atualidade, segundo Santos, na forma de uma economia mundializada com um modelo técnico único, hegemônico, sobreposto aos sistemas técnicos precedentes. A implementação desse processo, quer assuma a forma militarista ou totalitária, quer seja herdada ou votada em sufrágio universal pelos cidadãos, implica sempre a instauração da mídia, da tecnologia e da ciência como ferramentas dessa globalização. Elas se unem numa espécie de trindade racional que ganha força desde o século XIX, com o início da Revolução Industrial, mas cujos alicerces situam-se na Renascença. Para o projeto do Iluminismo e, mais tarde, do Modernismo, a diversidade cultural e a outredade eram apenas aspectos qualitativos de comparação etnocêntrica, objetos de estudo a ser empalhados, absorvidos ou eliminados. No entanto, à medida que se implementam a globalização e a decorrente desterritorialização — cuja unicidade, segundo Santos, não significa unificação —, descobre-se a impossibilidade cultural de homogeneizá-las (esta é também a opinião de Canclini¹⁵). É nesse sentido que Bueno cita Montero, para quem

... as especificidades culturais — de grupos como os indígenas, os nordestinos ou os judeus ortodoxos — incorporadas em outro universo, em vez de desaparecer, acabam muitas vezes se fortalecendo. Adquirem outro vigor num mundo onde habitam — ainda num clima de extrema tensão — uma pluralidade de visões.¹⁶

A autora acredita, ainda, que

A identidade constituída no mundo dos anos 70 e 80, assinalada pela alteridade, nunca se sedimenta. É como um jogo de linguagem, onde as múltiplas referências — históricas e culturais — estão em rearranjo e reorganização constante.¹⁷

O mesmo aconteceu com aspectos objetivamente arcaicos, como as tecnologias e as ferramentas das culturas vegetais, ou agrárias, segundo o conceito empregado por Pignatari para se referir às civilizações históricas pré-industriais: “As artes nasceram em função de uma economia de base rural, e junto com uma cidade que correspondia a essa estrutura.”¹⁸. Segundo Ribeiro, o termo “civilização vegetal” ou “orgânica” designa melhor as culturas índias da floresta em harmonia com seu meio ambiente. A autora toma de empréstimo o conceito de tecnologia em Mauss como um conjunto de modos de fazer ou técnicas, atos “tradicionais” e “conscientes”, que são parte integrante da economia¹⁹ (Mauss, 1967:29). Ribeiro também cita o conceito de tecnoeconomia de Kaplan & Manneri (1975:140)²⁰. Santos, porém, propõe uma definição mais exata das referidas culturas, as quais caracteriza como grupos isolados, cujo espaço social coincidia com o geográfico. Ambos os espaços eram criados pela produção e os instrumentos de trabalho eram transportáveis. O homem se encontrava em comunhão com esses espaços²¹. Hoje dia, a proliferação de objetos mediados pela técnica e tecnologia converteram a natureza em algo artificial²². Segundo Santos (1992) citado pelo autor, o que conta é a natureza artificial (a segunda natureza): aquela onde a produção se define como trabalho intelectual vivo sobre o trabalho intelectual morto. O autor cita a previsão de Simondon (1958), para quem uma natureza tecnicizada se transforma numa natureza abstrata, já que a ênfase contemporânea na imitação técnica do natural acaba sendo bem-sucedida. Em seguida, cita Wellmer (1974), para quem essa situação acarreta um divórcio perceptivo tanto com o real quanto com as suas definições. Assim, o natural transforma-se numa abstração. Segundo Wellmer *apud* Santos²³, todas as condições de vida profundamente enraizadas durante milênios estão sendo destruídas. Em seu

lugar, instauram-se a unificação, a convergência no espaço e no tempo, (segundo Durand, Levy e Retailié citados pelo autor) e por extensão, a homogeneização dos desejos do indivíduo (Ianni *apud* Bueno) por meio da mídia. A arte primitiva erige-se num ponto de referência obrigatório pois, segundo Klintowitz,

... o olhar primitivo e, em parte, o olhar popular, conservam com mais propriedade esta qualidade inicial do olhar humano, a sua capacidade de captar o mundo segundo a originalidade humana, ainda não massificada pela convenção.²⁴

Pela convenção midiática, acrescentamos nós.

Nesse sentido, a pós-modernidade também poderia ser definida como o período histórico em que ocorre a retomada de consciência da permanente transitoriedade do mundo físico, o meio no qual nos inserimos, sobre o qual atuamos e que modificamos por intermédio da tecnologia e das ciências, isto é, da nossa cultura material. A velocidade desta readequação constante tem aumentado geometricamente a cada nova mudança tecnológica, desde o início da Revolução Industrial. Como resultado, inúmeros autores das mais diversas áreas apontam que, sob a raiz da aparentemente perene crise existencial do homem moderno, existe, de fato, uma crise perceptiva. Segundo Kuhn,

As pesquisas atuais que se desenvolvem em setores da Filosofia, da Psicologia, da Lingüística e mesmo da História da Arte, convergem todas para a mesma sugestão: o paradigma tradicional está, de algum modo, equivocado.²⁵

Existe, pois, no homem contemporâneo um problema de fundo, não resolvido, que continua a se alastrar: o corte radical de seus vínculos orgânicos com a natureza, ou melhor, com a biosfera, o meio ambiente no qual aconteceu

a evolução da espécie humana. Os vínculos cortados são substituídos pela civilização tecnológica ao ritmo acelerado das máquinas, incompatível com os ritmos naturais do organismo vivo que somos, num intento de auto-afirmação psicológica. A opinião de inúmeros autores coincide também quanto ao fato de que as artes do século XX se caracterizam pela volta às origens da arte. Para Jaffé, representante da psicologia analítica, elas sugerem uma cisão psicológica coletiva e a necessidade de compensá-la pela inércia reprodutiva de estilos artísticos ultrapassados que refletem um outro relacionamento com o meio ambiente. Richter, artista plástico dadaísta, considerava o Dadaísmo uma espécie de síntese artística das vanguardas precedentes e das por vir. Para ele, a dissociação espiritual do homem na era da civilização da máquina só poderia ser compensada em termos psicológicos individuais por meio da arte. Já Varnedoe²⁶ considera haver uma alienação entre a arte moderna e a sociedade como um todo.

Os artistas das diferentes vanguardas da arte contemporânea tendem a imitar a relação holoepistemológica existente entre a arte dita primitiva e o seu contexto, segundo a hipótese dos três momentos ou aspectos da criação artística (ocasião, execução e finalidade) definida por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*:

... todas as artes ditas primitivas têm duplamente o caráter de aplicadas: primeiro, porque muitas de suas produções são objetos técnicos; e, em seguida, porque mesmo aquelas de suas criações que parecem mais ao abrigo de preocupações práticas, têm uma finalidade precisa.

E acrescenta:

... a arte primitiva interioriza a ocasião (já que os seres sobrenaturais que se apraz em representar têm uma realidade independente das circunstâncias e intemporal) e exterioriza a execução e a finalidade, que se tornam assim, uma parte do significante.²⁷

Para Varnedoe, é precisamente a reformulação da etnologia mediante o estruturalismo de Lévi-Strauss o que potencializa, pela sua abrangência conceitual, a idéia de que todos os objetos de uma determinada cultura expressam tanto a ordem como as crenças coletivas. Para Ribeiro, é um fato que

... a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado²⁸.

Desta forma, “A arte impregna todas as esferas da vida do indígena (...), principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica...”²⁹.

A arte dita primitiva permaneceu relegada pela historiografia oficial durante a maior parte do século XX. Entretanto, a partir dos anos 80, várias exposições antológicas realizadas nos grandes centros internacionais de arte começaram a sistematizar as semelhanças formais existentes entre as vanguardas e a arte primitiva, no marco de um multiculturalismo emergente. Segundo Martin, a Bienal de Sidney de 1982 representou o marco da irrupção da arte aborígine (australiana) dentro dos domínios da Arte Moderna. Seguiram-se outras mostras, dentre as quais se destacam: *Primitivism in XX Century Art*, NY, Moma, 1984 e *Magiciens sur la Terre*, Paris, Centro Pompidou, 1989. No Brasil, o primeiro evento marcante foi *A mão do povo brasileiro*, organizada por Lina do Bardi no Masp, em 1969³⁰. Posteriormente, Emanuel

Araújo organizaria *A mão afro-brasileira*, em 1988, e *Os herdeiros da noite*, SP, Pinacoteca do Estado, em 1995. Mais recentemente, a *Mostra do Redescobrimto*, SP, Parque Ibirapuera, 2000, reflete o continuado interesse pela temática.

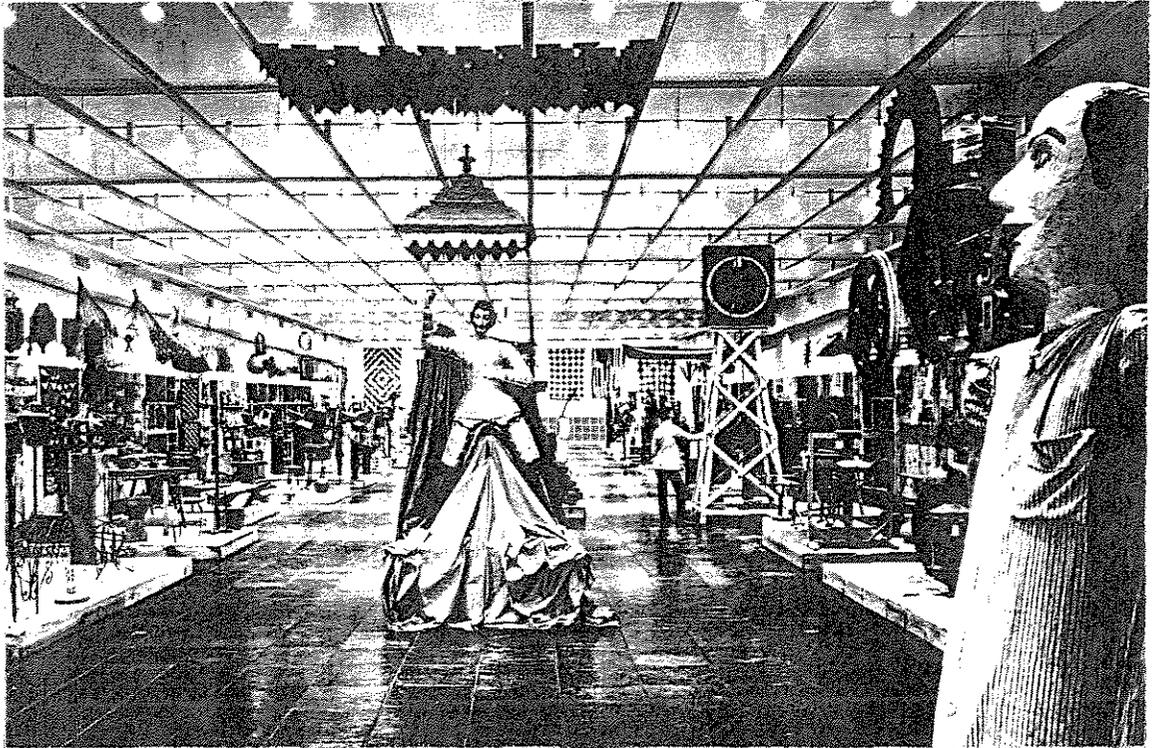


Fig. 1. Vista geral da mostra *A mão do povo brasileiro*, MASP, 1969.

A volta às origens da arte caracterizou-se, em primeiro lugar, por um gradativo interesse despertado no pensamento renascentista europeu pelos objetos artísticos do além-mar, em colecionadores de curiosidades e público em geral. As grandes viagens oceânicas de exploração e o estabelecimento de rotas comerciais estáveis nos séculos subseqüentes potencializaram a descoberta de outras muitas culturas, enquanto as relações de produção e comércio impostas favoreciam a hibridação das mesmas. Em segundo lugar, durante o Iluminismo, a diversidade cultural serviu de pretexto para criar

alegorias que dizem respeito a um determinado etnocentrismo cultural, ao mesmo tempo em que transformou em mito o imaginário dos outros e sua visão sobre eles. Nessa volta às origens, a retomada da técnica da bricolagem ocupa um importante lugar. Sua recuperação ocorreu no momento em que a indústria se instaurava no mundo como um todo. Segundo Harvey, foi no contexto de explosão demográfica, concomitante à expansão da revolução industrial, que a queda das barreiras espaciais e as inovações tecnológicas começaram a definir mudanças perceptivas espaço-temporais na cultura³¹. O primeiro de uma série de intentos práticos por fusionar, articular e, inclusive, harmonizar a passagem entre a produção artesanal precedente e a emergente produção industrial ocorreu na Inglaterra, em 1861. O mais relevante dos intentos posteriores teve lugar na Alemanha, com a criação da Bauhaus, inspirada inicialmente nos mesmos ideais utópicos e românticos de volta às comunidades medievais (como ponto de referência estável), e cuja posterior transformação significou o nascimento do desenho industrial como especialização autônoma, elevado à categoria de arte³² racionalista. Ao mesmo tempo, assistíamos ao rebaixamento do status do artesanato enquanto produção. Aparentemente, a intensificação do interesse dos artistas das vanguardas pelos objetos artesanais exóticos foi concomitante a esse processo. Na medida em que decrescia a valorização do produto artesanal do cotidiano, aumentava a admiração pelo produto industrializado que o substituiu, objetivando-se como ideário da modernidade. Ao mesmo tempo, porém, deixava-se aberta uma brecha para admirar, esteticamente, as qualidades artesanais de objetos coloniais, produzidos pelos “outros”, objetos esses nos quais se depositava um sentimento de saudade pelo evanescente imaginário artesanal da época.

Em sua obra, Lévi-Strauss enfatiza a importância da bricolagem como princípio associativo do pensamento lógico. Para ele, a bricolagem foi a matriz tecnológica primigênia, o elo entre ciência, mito, magia e arte, que

propiciou um salto qualitativo, num determinado momento da pré-história, no que ele denominou de revolução neolítica nas culturas humanas. Por sua vez, segundo Goody, essa revolução não passa de um paradoxo — devido aos milhares de anos de estagnação, antes e depois de ter ocorrido. Portanto, para o autor, a maior parte das invenções humanas deve ter acontecido de forma gradual, durante o paleolítico, em conjunto com o surgimento da linguagem³³. É plausível que o caráter rudimental das técnicas e dos materiais disponíveis na época potencializassem a apreensão da reciclagem em termos de sobrevivência como um dos mecanismos básicos de perpetuação da cultura. A meu ver, seria pertinente acrescentar à idéia do autor que a bricolagem, enquanto matriz das tecnologias humanas, parece estar profundamente enraizada e vinculada à evolução do próprio cérebro e do pensamento racional, em especial, à escrita. Nesse sentido, o princípio da bricolagem como padrão de racionalização é descrito até por um historiador das ciências, como Kuhn, quando diz:

A pesquisa normal é cumulativa, deve seu sucesso à habilidade dos cientistas para selecionar regularmente fenômenos que podem ser solucionados através de técnicas conceituais e instrumentos semelhantes aos já existentes.³⁴

Ao que parece, o retorno à atitude *bricoleur* do artista moderno restaura o seu equilíbrio interno de indivíduo perante a vertigem pelas crescentes mudanças no meio ambiente. Nas palavras de Jung,

... o homem só passou relativamente poucos milênios no estado cultural e muitos milênios no estado inculto, os modos arcaicos de função (que permanecem no seu inconsciente, como poderia ser o caso da atitude *bricoleur*) ainda mantêm condições de vida e são facilmente reativados.³⁵

Por outro lado, as artes, em que se misturam matéria, materialidade, simbolismo, criatividade e mistério, são aquele interregno ao qual o artista acrescenta os seus próprios conteúdos psíquicos.

Vários autores convergem ao afirmar que o interesse pela etnoestética tem sido sempre mais intenso entre os artistas que entre os cientistas. É possível, inclusive, ao meu entender, mapear e estabelecer uma dinâmica no processo de relacionamento, tanto dos movimentos e estilos artísticos quanto dos artistas, com a arte dita primitiva. Para Cynthia e H. White citados por Bueno, várias circunstâncias históricas fizeram de Paris o centro da cultura da modernidade, e, por extensão, da cultura urbana ocidental no século XIX. Tais circunstâncias referem-se à grande concentração de *marchands* com uma clientela internacional³⁶, o domínio na formação da linguagem e dos critérios do jornalismo de arte e a transformação da cidade num centro de peregrinação artística³⁷. Por outro lado, a autora pontua a tendência à internacionalização do movimento Impressionista francês. Rubin, por sua vez, destaca que, na década de 1880, estabelecem-se em Paris os primeiros e mais importantes *dealers* de arte negra, dentre os quais Heymann (que, posteriormente, seria o fornecedor de Matisse), Brummer e principalmente Guillaume e Ratton. O autor não menciona a influência do Oriente, nem de lojas que, como a Bing, na rua Provence, em Paris, comercializavam gravuras japonesas. Tampouco faz menção ao entusiasmo causado pela literatura exótica de Loti nos artistas³⁸. Também não podemos esquecer o papel didático das Feiras Mundiais ou Universais nas principais metrópoles econômicas da época para a instauração do ideal do modernismo. Assim, os Pós-Impressionistas e os Fovistas foram expostos e se depararam, de forma continuada durante quase um quarto de século, com os padrões imagéticos de representação e realização de outras culturas, sentindo-se motivados a realizar os primeiros exercícios aleatórios de apropriação formal.

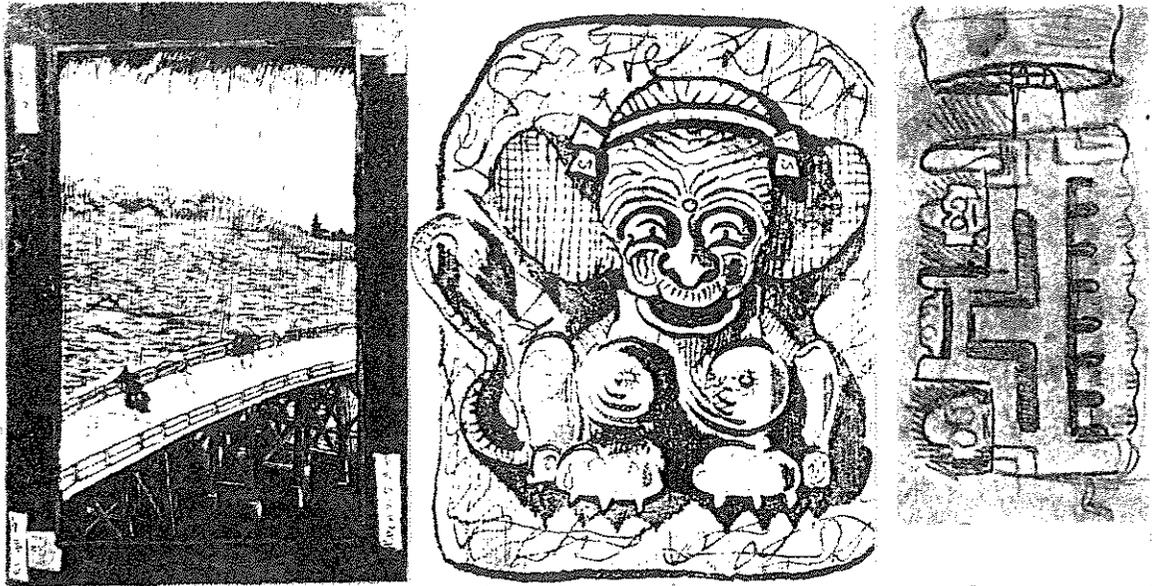


Fig. 2. Acima à esquerda: Van Gogh, *japonaiseries*, 1887. No centro: P. Klee, *Desenho de um relevo com animal exótico*, 1897. À direita: P. Gauguin, estudo de adorno para orelha, Ilhas Marquesas, 1893.

Os Cubistas começaram a praticar a antropofagia plástica dessas formas de percepção espacial transpostas à pintura. A matéria ou o material colados ao suporte substituíam a representação de determinados elementos que, inicialmente, eram pintados. Tanto Fovistas e Dadaístas quanto Cubistas e Expressionistas estudaram, basicamente, segundo Rubin, a arte negra africana³⁹.

Os Dadaístas deram continuidade ao referido processo de apropriação, aprofundando-o. Eles se apropriaram, inclusive, da metodologia artística do fazer etnoestético, a bricolagem, realizada por eles a partir da sucata industrial resultante da segunda natureza. Isto é, adaptaram a técnica a sua realidade contextual.



Fig. 3. À esquerda: Schmidt-Rottluff, *Apóstolo* (detalhe), 1918. No centro: Brancusi, *Baronesa R. F.*, 1910. À direita: Picasso, *As senhoritas de Avignon* (detalhe), 1907.

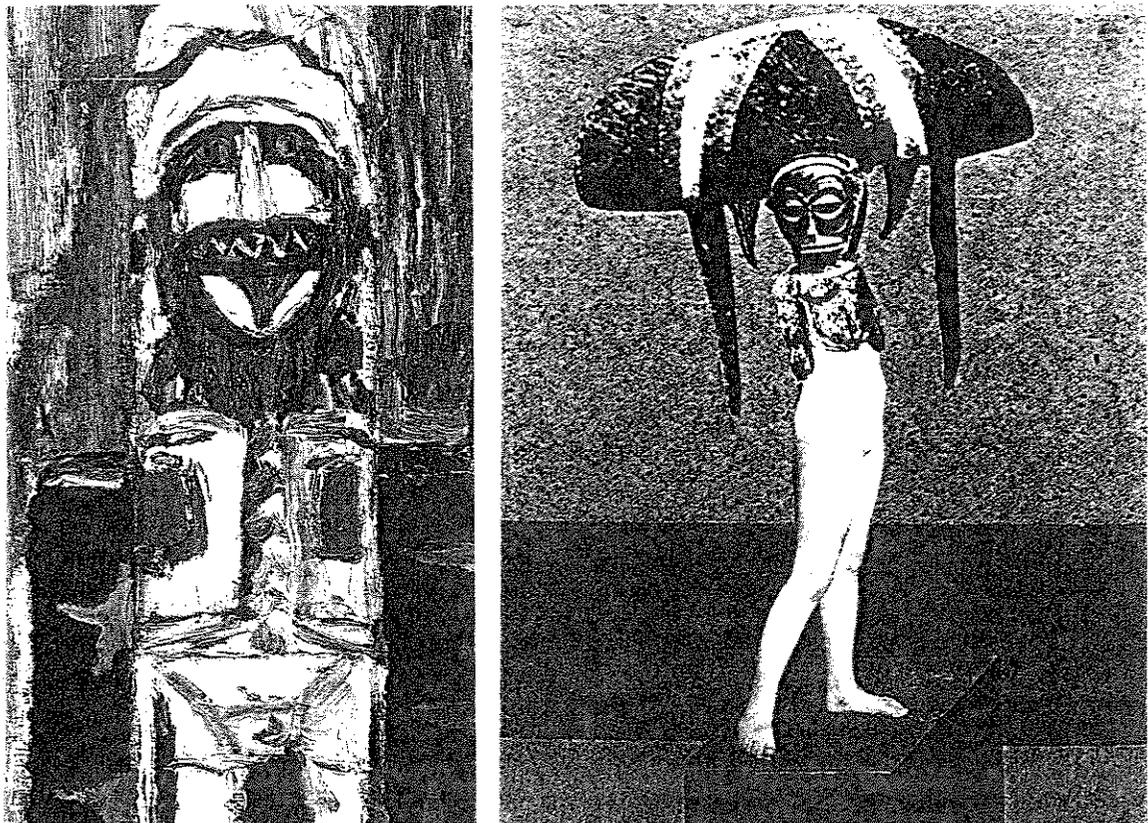


Fig. 4. À esquerda: E. Nolde, Expressionista, *Natureza morta com escultura dos mares do Sul* (detalhe), 1915. À direita: H. Hoch, Dadaísta, *Monumento à unidade* da série *O museu etnográfico*, 1926.

Os Surrealistas também começaram a pesquisar as estruturas internas do processo mental e da criatividade de acordo com a psicanálise freudiana, possibilitando o estabelecimento de relações de semelhança entre o artista contemporâneo e o artista-xamã da pré-história. O xamã, representante de um conhecimento secreto que lhe permitia contatar e mediar a esfera da vida psíquica, foi equiparado pelos surrealistas ao ideal romântico, por eles herdado do artista como demiurgo. Isso se reflete nos versos do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, referindo-se ao xamanismo indígena: “Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. (...) E um sistema social planetário”⁴¹. É importante ressaltar que, na época, o grupo surrealista francês dirigido por Breton ainda não havia descoberto a riqueza da arte etnoestética brasileira.



Fig. 6. Atrás: Xamã Navajo realizando um desenho de areia — e também ritual curativo. Na frente: V. Muniz, *Sigmund*, fotografia de um desenho com chocolate, 1997.



Fig. 7. À esquerda: Pollock trabalhando no seu ateliê, 1950. À direita: o pintor francês Mathieu. Um dos aportes do abstracionismo da segunda pós-guerra foi estender o ato de pintar à gestualidade corporal.

O Abstracionismo, em especial o da segunda pós-guerra, aprofundou tal estudo a partir da psicologia analítica junguiana. Buscava-se descobrir, no fundamento da arte dita primitiva (cujo estudo fora estendido às Américas), as raízes duma proto-linguagem artística que acabaria valorizando as qualidades táteis (textura, densidade e corporeidade) dos meios artísticos tradicionais. E, também, a própria forma de pintar. Nesse sentido, Bueno cita Pollock:

Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar à volta dela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente na pintura. Esse método assemelha-se ao método dos pintores de areia índios do Oeste.⁴²

Resulta evidente, nessa declaração, a apreensão tanto da profunda gestualidade criativa, improvisada e efêmera da pintura mágica dos Navajo, quanto da essência da ritualização do ato de pintar. Na transposição, a

superfície virgem do quadro transforma-se no centro mágico do mundo onde acontece, invocado pelo artista, o rito da criação. Na opinião de Varnedoe⁴³, o que realmente conta é o profundo e genuíno engajamento do artista com o primitivo no grau de intensidade sentida (a experiência de abrir a porta do inconsciente), e as conseqüências disso na produção de obras de uma tremenda força expressiva. Essa é também a opinião de Hughes, para quem Pollock invocava a presença do mito ao invés de ilustrá-lo.

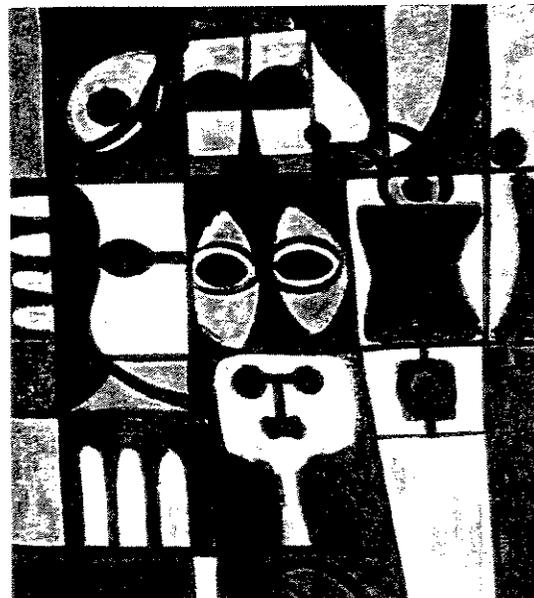


Fig. 8. À esquerda: R. Motherwell, *Índios* (detalhe), 1944. À direita: A. Gottlieb, *Pictografia* (detalhe), 1942

À época, a maioria dos expressionistas abstratos norte-americanos pesquisava na mesma direção⁴⁴. O mesmo ocorria na América Latina, inclusive desde muito antes, tanto na pesquisa teórica quanto na plástica, na busca das raízes autóctones. Lembremos a enorme influência continental gerada pelo pioneirismo dos murais mexicanos, em especial dos afrescos de Rivera, que captam a essência compositiva do barroco pré-colombiano dos Astecas. No Brasil, a fase Marajoara de Brecheret, nas décadas de 40 e 50, constitui um bom exemplo do anterior. O mesmo poderia ser dito a respeito do estilo maduro

da obra de Lam, que desabrochou nessa década como um dos expoentes da hibridação cultural. Por último, para citar um caso pouco conhecido da amplitude daquela pesquisa, em Uruguai, Pedro Figari realizava a suas séries *Pedras expressivas* e *Trogloditas*, na década de 20⁴⁵, e, pouco depois, em 1939, Joaquín García-Torres publicava *A metafísica da pré-história*.

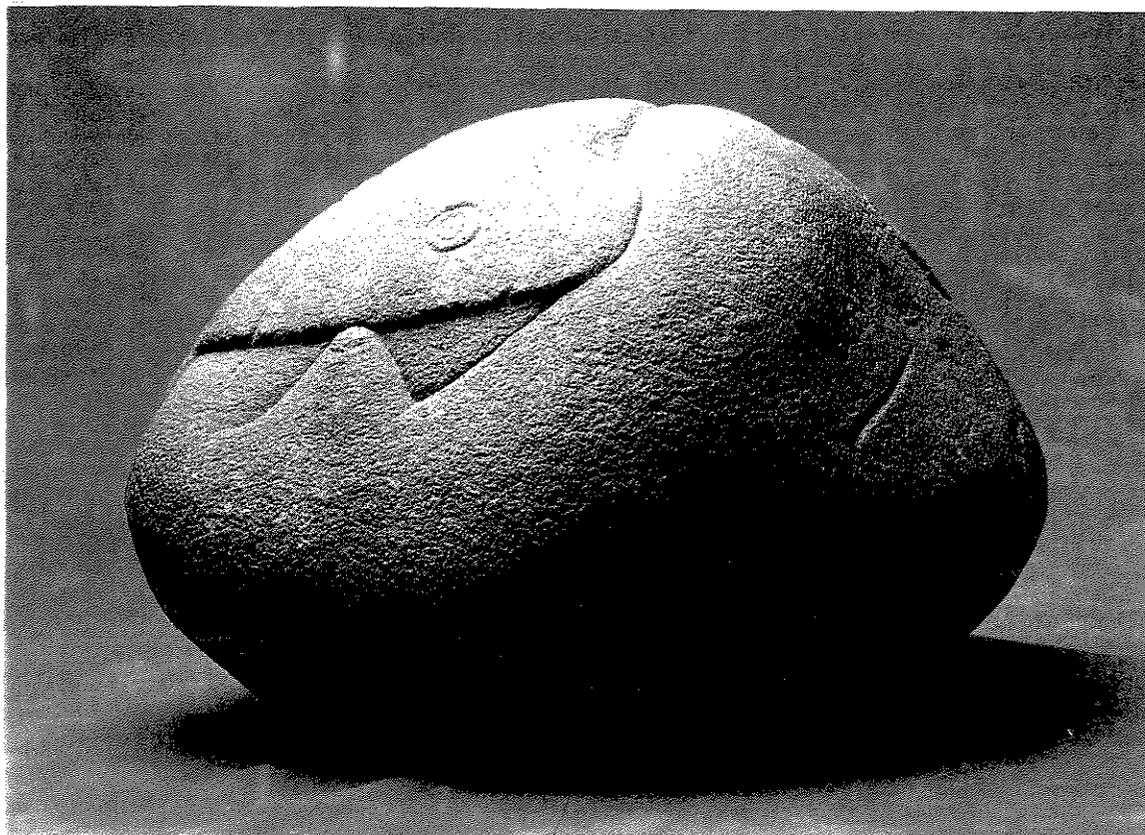


Fig. 9. V. Brecheret, *Veado enrolado*, década de 40.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a ideologia modernista migrou em massa para a Norte-América na figura de intelectuais, críticos e artistas. Segundo Bueno, a indústria e o mercado cultural norte-americanos, consolidados desde o primeiro quarto de século, estavam a postos para a mundialização da modernidade no novo cenário metropolitano das artes. A

autora cita Ianni, para quem esse processo começou a se articular no período de entreguerras por intermédio de uma série de “relações, processos e estruturas ainda pouco conhecidos, operando em escala global.”⁴⁶. Bueno destaca que a canonização do modernismo, elevado ao status de grande arte, só ocorre em finais dos anos 50, sob a predominância da crítica e da cultura artística europeia, em particular da francesa⁴⁷. A crítica hegemônica estabelece o gosto, fixa a hierarquia global dos “valores estéticos”, determinando, assim, a colocação no mercado de arte. Como resultado, no final dos 50, a abstração informal predominava nos grandes centros urbanos do ocidente. A autora enfatiza a importância, nesse processo, da interação de três forças: as instituições (museus, galerias e casas de leilão) controladas por intermediários intelectuais (críticos, historiadores e conservadores de museus)⁴⁸, o mercado de arte (conhecedores, colecionadores e *marchands*) e a mídia (revistas e livros de arte). Moles refere-se a esse processo, enquanto mecanismo psicoeconômico, como uma relação interna num micromeio de intelectuais, mecenas, aficionados, críticos e colegas, cujo centro gravita em torno à galeria e os salões de arte; o qual, excepcionalmente, insere-se no macromeio de forma distendida no tempo e por intermédio das cópias⁴⁹.

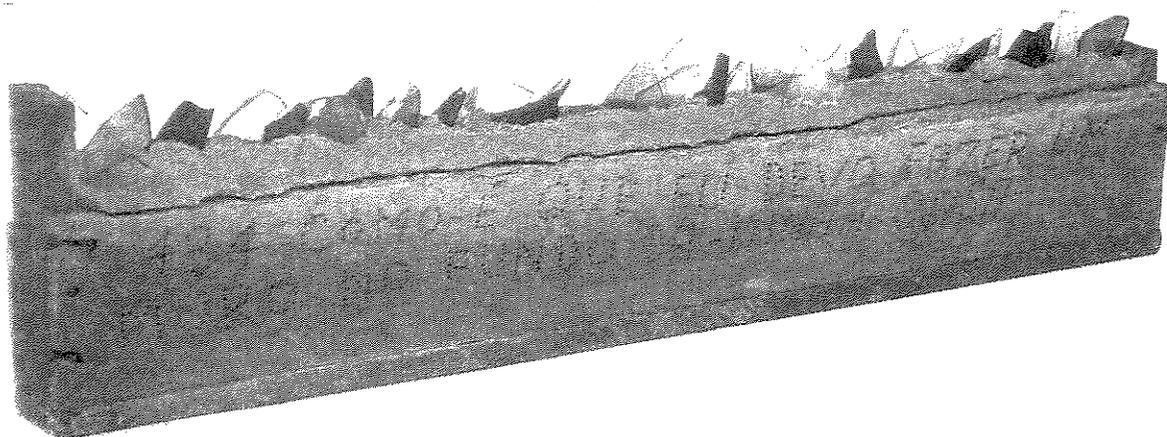


Fig. 10. Bispo do Rosário, *Como — é que eu — devo fazer um muro*, sem data.

No Brasil, a década de 40 viu desabrochar o trabalho da psicóloga Nise da Silveira que, ao unir a teoria junguiana a obras precursoras como *A expressão artística dos alienados*, 1929, de Osório César, possibilitou a conformação, desde 1946, de um trabalho de equipe interdisciplinar no Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, RJ⁵⁰. Tal iniciativa sentaria os alicerces da crescente inter-relação entre arte e psicologia, consolidada nas décadas seguintes. O Museu do Inconsciente, ativo desde 1952, abrigaria a prolífica produção dos portadores de doenças mentais que canalizavam, mesmo sem o saber, os mecanismos psíquicos da criatividade em sincronia com as pesquisas artísticas das diferentes vanguardas artísticas da arte erudita: Dadaístas, Abstratas, Arte Pop, Arte Bruta e Conceptualismo.

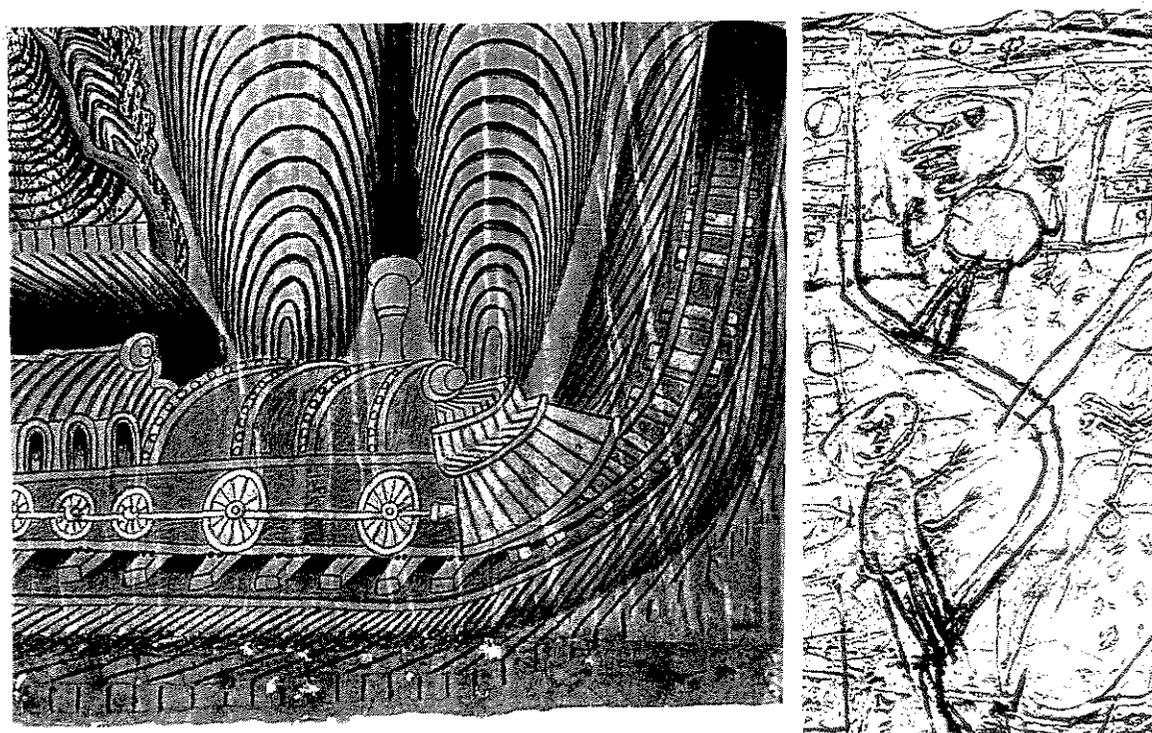


Fig. 11. À direita: J. Dubuffet, *Paisagem com bêbados*, 1949. À esquerda: M. Ramírez, *Sem título*, aproximadamente 1953.

Nos anos 50, a Pop Art retomou as experimentações dos Dadaístas, diversificando-as com novos materiais e meios de reprodução,

enquanto a Arte Bruta passava a focalizar as qualidades do material em si, fosse sucata industrial ou artesanal, numa relação caracterizada pela empatia. A retomada das estéticas da bricolagem e da ensablagem não ficou restrita aos grandes centros metropolitanos da Arte Pop. Artistas que moravam em cidades de médio e pequeno porte do interior, em vários países, trabalhavam nessa direção, mesmo sendo negligenciados pela crítica. Para Varnedoe, "... [no] appeal to Primitive precedents, modernist individualism was thus defended as recovering a universality beyond matters of class or nation."⁵¹

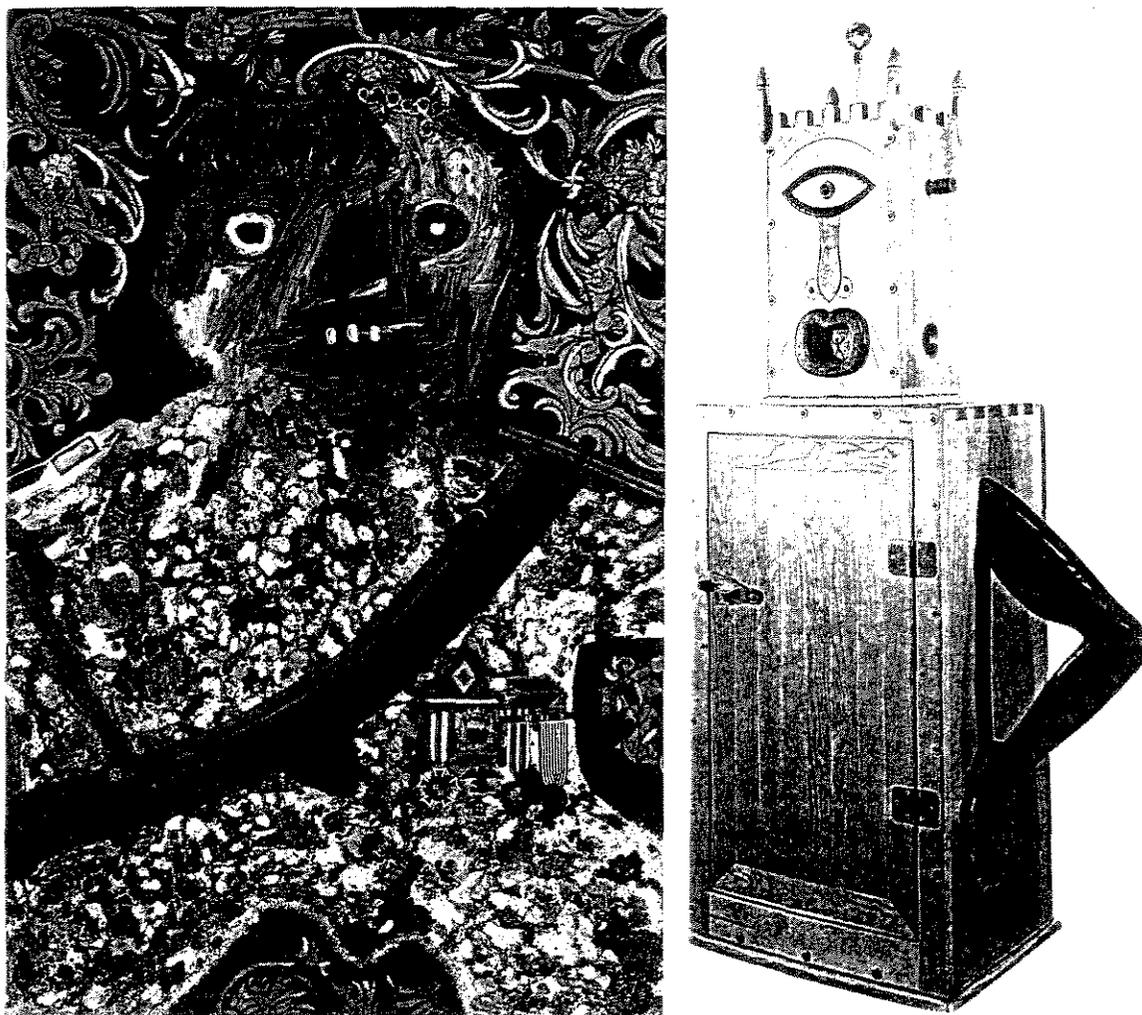


Fig. 12. À esquerda: E. Baj, *General condecorado, bravo*, 1961. À direita: H. C. Westermann, *Memorial para a idéia de um homem*, 1958.

No período compreendido entre finais dos 50 e princípios dos 60, começou a se delinear, de forma experimental, a retomada da utilização do corpo como instrumento das artes plásticas. O que posteriormente ficaria conhecido como Arte Corporal assumiu diferentes denominações decorrentes da finalidade específica de cada experimentação: *Happenings*, *Fluxus*, *Performances* etc. O elo de todas essas manifestações, de Klein a Mendieta, é o resgate do caráter cênico, da encenação coletiva de uma narrativa por intermédio do ritual. Segundo Bachelard, a arte corporal se sustenta na “imaterialidade do ato”, pois apenas existem registros de terceiros mediados por máquinas (fotografias, vídeos, cinema, multimídia etc.). Ora, para Carpenter, as mídias contemporâneas — TV e rádio incluídas — são todas mídias dramáticas que aúnam diferentes linguagens na busca de uma arte total. Para tal retomam, inclusive, linguagens ancestrais que, como a oralidade, têm um caráter polissêmico, não-lineal⁵².



Fig. 13. Acima: Y. Klein, *Ant(hropom'etrie) 96. Pessoas começando a voar*, 1961.

É precisamente o caráter tátil da pele como suporte físico o que convida ao contato real ou simbólico na arte corporal, como já apontado por Frank⁵³. A fugacidade dos movimentos corporais, dos gestos, a importância do ritmo e as impressões que todos esses elementos provocam no espectador constituem o ponto fulcral da representação. Parece que existe no ser humano, em geral, e no indivíduo em particular, uma necessidade interna da representação do simbolismo inerente ao rito, como já destacado por Campbell e Jung. Trata-se de uma pulsão, um profundo anseio do homem contemporâneo, que visa a retomar o ritual como instrumento de socialização, por intermédio da sua racionalização, num outro nível, o artístico, compatível com a nossa civilização industrial.



Fig. 14: M. Heizer, *Massa mudada — trocada*, 1969, Silver Springs, Nevada, EUA.

Ao longo dos anos 60 e 70, tanto o Minimalismo quanto o Conceptualismo tentaram, por sua vez, dirigir o discurso da arte para a natureza, para o entorno geográfico do homem no seu devir orgânico, numa

outra escala temporal: a do tempo geológico. A ênfase deslocou-se da atitude *bricoleur* para a documentação da interação com o meio ambiente, no que viria a ser conhecido como Arte da Terra, a qual passou a exemplificar o caráter efêmero tanto das criações estéticas quanto das nossas noções sobre a natureza. Tentou-se visualizar o que sobrou da *natura naturans* de Spinoza (citado por Santos), sob o impacto da acumulação de objetos, de materiais e de produtos industrializados. Segundo Moles, “la naturaleza humana tiene horror al vacío”, e dado que o vazio existencial do homem contemporâneo é um subproduto da “reificación tecnológica de las relaciones sociales, el hombre tiende a llenar ese vacío con la reevaluación de los elementos materiales del entorno.”⁵⁴

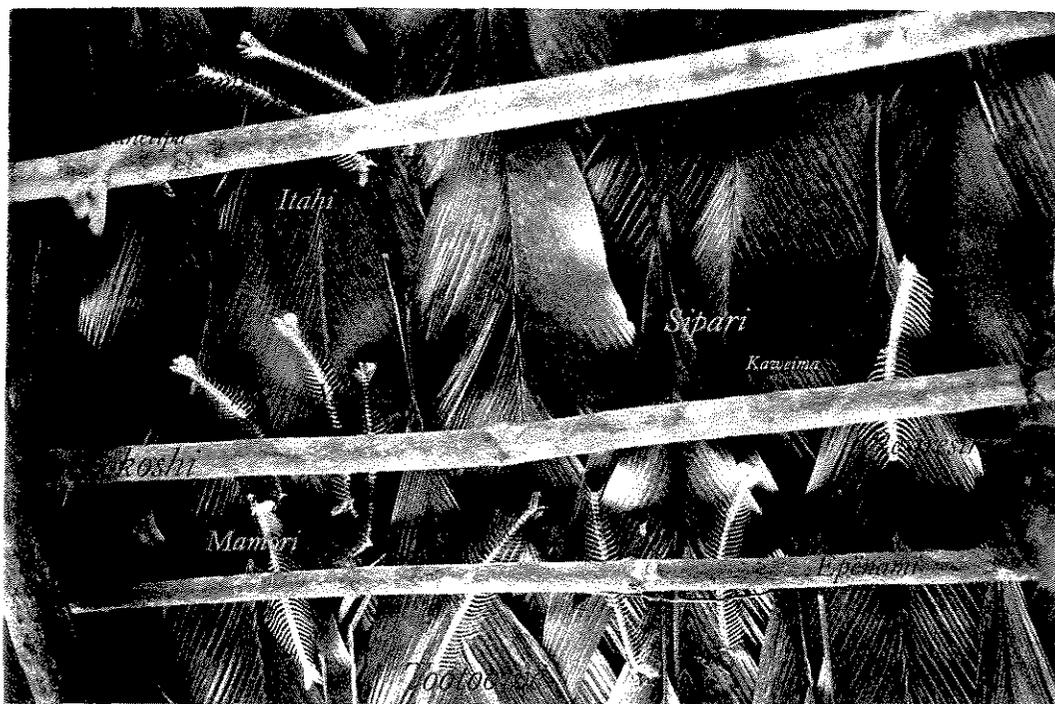


Fig. 15. L. Baumgarten, *Sem título*, 1985.

O interesse pela antropologia e a etnografia — em especial sob a ótica de Lévi-Strauss — levou muitos artistas conceituais a pesquisarem

culturas desaparecidas ou em processo de extinção ou hibridação. As pesquisas visavam a reconstruir e encenar ritos, vivificando-os simbolicamente. O mesmo aconteceu com todas as linguagens culturalmente codificadas, como, por exemplo, o teatro de Bali, cuja técnica de treinamento de atores foi incorporada ao teatro experimental *Odin Teatre*, de E. Barba. Na atualidade, movimentos artísticos como a nova escultura britânica, a *trans-avan-gardé* francesa ou o Neodadá norte-americano continuam a aprofundar as trilhas do Dadaísmo e, por extensão, o método *bricoleur* de fabricar objetos, ao reutilizar a sucata industrial por intermédio da ensablagem e de uma estética híbrida na produção artística. A bricolagem continua a ser, hoje, uma das técnicas de objetivação plástica por excelência, inclusive quando aplicada às técnicas de reprodução industrializadas e às máquinas de desenho anônimo.

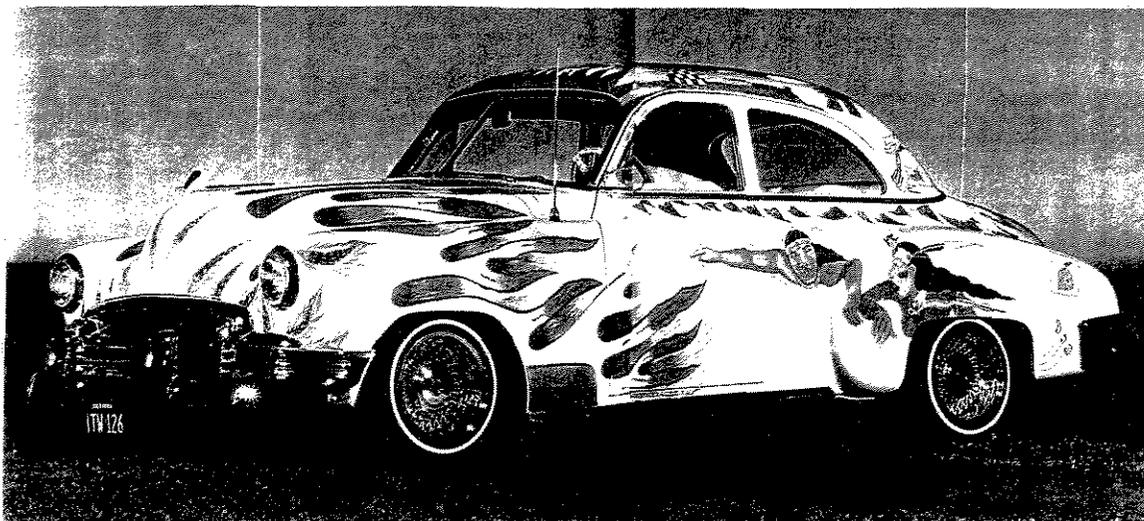


Fig. 16.G. Luján, *O carro da família*, 1985-86, (Chevrolet sedã de 2 portas, modelo 1950).

Nos anos 90, a retomada da fabricação de objetos culturais ou seus símiles por intermédio de materiais e tecnologias contemporâneas remeda as tecnologias “arcaicas”, chegando inclusive a produzir obras com elementos e

materiais pertencentes às ditas culturas. Tal fato é fácil de se constatar quando observamos a produção artística nas bienais de arte.

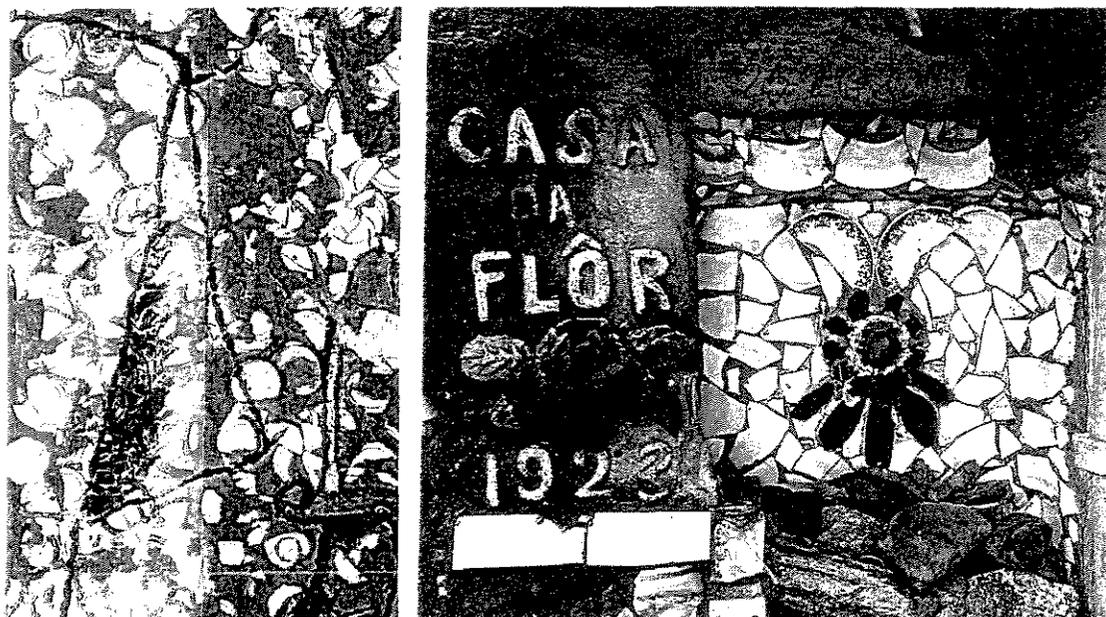


Fig. 17. À esquerda: J. Schnabel, *O paciente e os doutores* (detalhe) 1978. À direita: Mestre Gabriel, *A casa da flor*, 1923.



Fig. 18. D. Hammons, *As metas mais elevadas*, 1990.

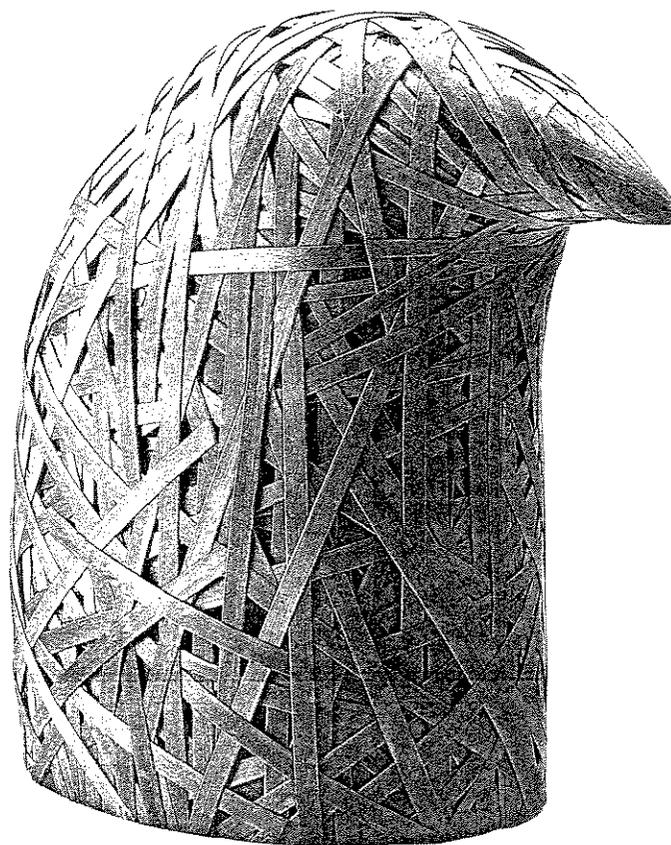


Fig. 19. M. Puryear, *Toupeira velha*, 1985.

São todos objetos únicos, que retomam em outro nível tecnológico as estruturas essenciais, perduráveis, que caracterizavam as soluções práticas do desenho anônimo. Naquele, a funcionalidade do objeto e as propriedades do material utilizado estão fortemente imbricadas, inclusive, com o grau de empatia do autor, como no caso dos objetos etnoestéticos e da arquitetura *naïf*⁵⁵. Opõe-se, dessa maneira, o objeto resultante da aplicação de tecnologias específicas, concebido como objeto artístico único que remeda o artesanal, à saturação dos sentidos e do espaço físico pela cumulação de objetos industriais seriados, anônimos e desprovidos de qualquer outra conotação além de uma determinada função estética e/ou utilitária, segundo planejado pela indústria. Embora Pignatari possa ser considerado um porta-voz da estética industrial, ele

vê na arte o reduto último do artesanato, conceito este que aplica, inclusive, aos produtos da Primeira Revolução Industrial que subsistem em museus e coleções privadas sob a aura do objeto único⁵⁶.

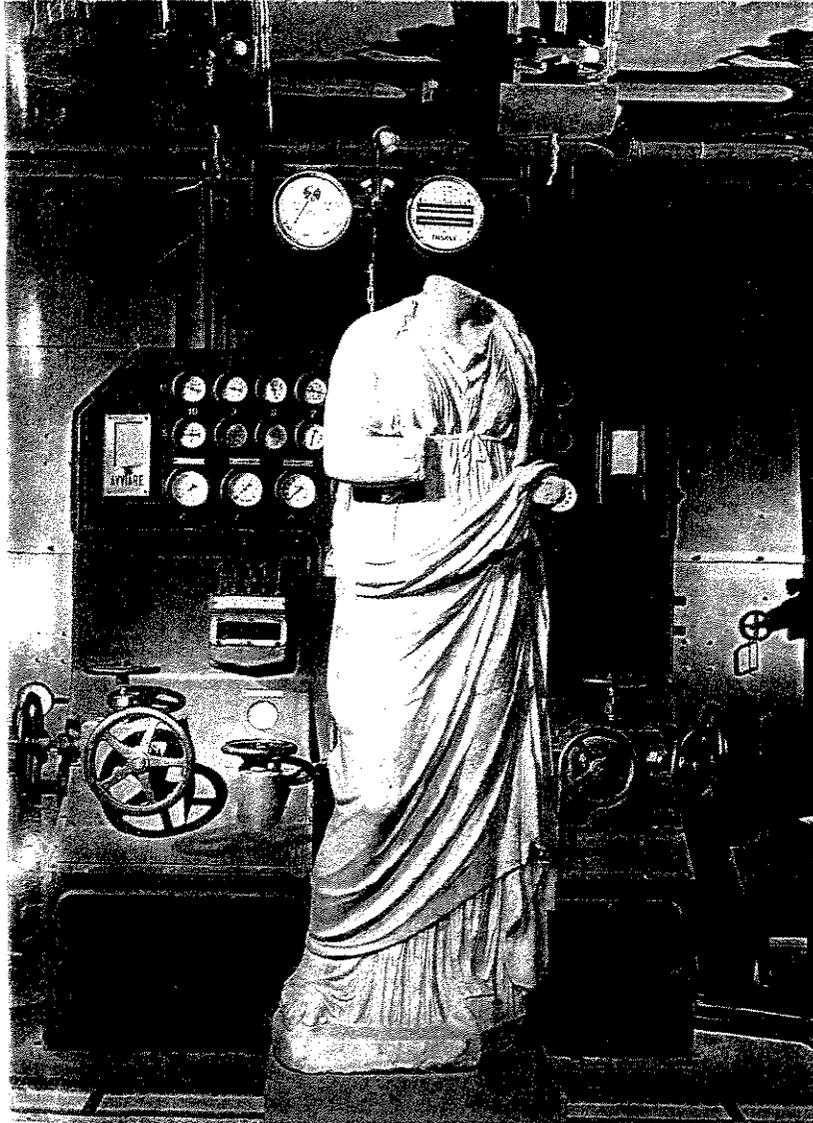


Fig. 20: Estátua da deusa Hestia na sala de controle de uma central elétrica, Montemartini, Itália, 1997.

NOTAS

¹ Em Kuhn, T. *A estrutura das revoluções científicas*. SP: Editora Perspectiva, 1991, Cap. 11. Kuhn considera que a ciência se encontra numa situação de impasse, tanto filosófico quanto epistemológico, pois ainda não se definiu se evolui a-partir-do-que-sabemos ou em-direção-ao-que-queremos-saber.

² O método de oposições binárias adotado pelo autor procedia da lingüística estrutural, e lhe permitia operar reduções até chegar às estruturas básicas. Lévi-Strauss supunha que as dificuldades lógicas do método poderiam ser achacadas à natureza limitada de certas operações intelectuais. Para ele “não existem, com efeito, mais que dois modelos verdadeiros da diversidade concreta: um, no plano da natureza, é o da diversidade das espécies (o modelo natural); outro, no plano da cultura, é oferecido pela diversidade de funções (o modelo cultural)”. Ver Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*. SP: Cia Editora Nacional, 1970, pp. 88-89 e 150 respectivamente.

³ Jung divide esses pares de atitudes psicológicas em introvertidos e extrovertidos, uma oposição que, para ele, apresenta “antecedentes biológicos”, porque parte de um ponto de vista biológico, “... a relação entre sujeito e objeto é sempre uma relação de adaptação com as conseqüentes modificações respectivas, em um e outro.”. Em Jung, C. G. *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 317. Essa tese se complementa tanto com a teoria proxêmica de Hall e, em particular, com seu aspecto infracultural (o comportamento biológico de territorialidade que continua a se manifestar no homem, de forma inconsciente ou instintiva) quanto com o conceito de isomorfismo de Piaget (que estabelece uma estreita inter-relação entre a conduta do organismo vivo e o meio ambiente, por meio da estruturação e construção contínua do comportamento psicológico).

⁴ Paz, O. *Art & Identity: Hispanics in the USA* em *Hispanic Art in the USA*, Bearsdsley, J. & Livingston, J. (org.) NY: The Museum of Fine Arts, Boston/ Cross River Press Ltd., 1987, pp. 13-37.

⁵ Ver Ottinger, Didier, *Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de Magritte*. Em XXIV Bienal: *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 264.

⁶ Também conhecido como princípio de incerteza de Heisenberg, e segundo o qual resulta impossível determinar com certeza a posição de uma determinada partícula, mas apenas calcular as probabilidades de encontrá-la num determinado lugar e momento. Em apostilas da disciplina de Mestrado AT303D, *Artes e Ciências Exatas*.

⁷ Lévi-Strauss. Op. Cit. p. 157.

⁸ Ib. p. 60.

⁹ Ib. p. 43.

¹⁰ Utilizamos aqui as definições de modernidade e pós-modernidade fornecidas por Bueno, M. L. em *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. SP: Unicamp, 1999.

¹¹ Em Santos, M., *Técnica, espaço, tempo*. SP: Hucitec, 1996, p. 17.

¹² Jameson. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. *Novos Estudos*, n.º 12, Junho de 1985, p. 17, citado por Bueno, M. L. em Op. Cit. p. 256.

¹³ Ib. Op. Cit. p. 256.

¹⁴ Ib. Op. Cit. (Anderson, P. *apud* Bueno, M. L.), p. 42.

¹⁵ Para Canclini, “hoje, todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (...). Assim, as culturas perdem relação com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.”. Em Canclini, N. G. *Culturas Híbridas*. SP: Edusp, 1997, p. 348.

- ¹⁶ Paula Montero (*A etnografia numa sociedade mundial*. Novos Estudos, Cebrap, n.º 36, Julho de 1993) *apud* Bueno, M. L. Op. Cit. p. 112.
- ¹⁷ Huyssen (*Mapeando o pós-moderno*. P. 214) *apud* Bueno, M. L. Op. Cit. p. 258.
- ¹⁸ Em entrevista a Márion S. em *Cadernos de Arte São Paulo*. E também "... a milenar estrutura artesanal e rural — estrutura essa responsável pelo que conhecemos como arte, ..." Em Pignatari, D. *Semiótica & literatura*. SP: Cortez & Moraes, 1979, p. 57.
- ¹⁹ Assim, a lança e a borduna são instrumentos; enquanto o arco e a flecha, a canoa e o remo, são protótipos de máquinas rudimentais por utilizar mais de um instrumento; já a goiva é um utensílio por ter empunhadura.
- ²⁰ Em Ribeiro, B. G. *Arte indígena, linguagem visual*, SP: Edusp, 1989, pp. 37-38.
- ²¹ Em Santos, M. *Por uma nova geografia*. SP: Hucitec, 1986, pp. 173-174.
- ²² Em Santos, M., Op. Cit. pp. 44-45.
- ²³ *Ib.* Op. Cit. pp. 20 e 21.
- ²⁴ Em Klintowitz, J. *Máscaras brasileiras*. SP: Rhodia, 1986, p. 42.
- ²⁵ Em Kuhn, T. Op. Cit. p. 158.
- ²⁶ Ver os artigos de Vamedoe, K.: *Contemporary Explorations, Gauguin e Abstract Expressionism*, em "*Primitivism in XX Century Art*, (Rubin, W. org.), NY: MOMA, 1984.
- ²⁷ Lévi-Strauss. Op. Cit. pp. 49-50.
- ²⁸ Lévi-Strauss (1982:24) *apud* Ribeiro, B. em *Arte indígena, linguagem visual*. SP: Edusp, 1989, pp. 10-15.
- ²⁹ Ribeiro, B. Op. Cit. p. 10. Segundo a autora, isso era observável no tempo dedicado à confecção dos objetos e à pintura corporal nas diferentes tribos que estudou.
- ³⁰ Outro tanto poderia dizer-se do seminário promovido pela Unesco no RJ, 1984, sobre a "*Preservação e desenvolvimento do artesanato no mundo moderno*" pois a revitalização do artesanato como um subproduto da III Revolução Industrial o converteu numa alternativa real ao desemprego. O que, nas palavras de Ribeiro, acabou reforçando a identidade cultural das pequenas comunidades.
- ³¹ Ver Harvey, D. *Condição pós-moderna*. SP: Edições Loyola, 1992.
- ³² Segundo Meyer, H., diretor da Bauhaus entre 1928 e 1930, "construir não é uma questão de sentimento, mas de conhecimento. (...) Construir é uma ação de organização bem meditada." Em apostilas da disciplina de Mestrado AT303D *Arte e Ciências Exatas*, Prof. Dra. Schmidt, C.
- ³³ Ver Goody, J. *The domestication of the savage mind*. London: Cambridge, 1977, pp. 16-20.
- ³⁴ Em Kuhn, T. Op. Cit. p. 130.
- ³⁵ Em Jung, C. G. Op. Cit. p. 286.
- ³⁶ Segundo Moles, Durand Ruel, Vollard e Berheim aprimoraram este mecanismo entre 1880 e 1920. Em Moles, A. *La Teoría de los objetos*. España: Gustavo Gili, 1974, p. 135.
- ³⁷ Em Bueno, M. L. Op. Cit. p. 24.
- ³⁸ A loja de Bing, segundo Lassaigue, possuía mais de 10 mil gravuras japonesas. O autor também destaca citas de Van Gogh a *Madame Chrysantheme* de Loti, nas cartas a sua irmã. Em Lassaigue, J. *Vincent Van Gogh*. SP: Editora Três, 1973, pp. 33 e 72.
- ³⁹ O Fovismo descobriria a arte africana dos Vili, dos Yombe e as máscaras Gedele dos Yorubas apenas em 1906. Por sua vez, o Cubismo o faria em 1908 (data da primeira foto de uma máscara africana no ateliê de Picasso) e o Expressionismo, em 1915 (data da mostra *Negerplastik* organizada por C. Einstein em Munique). Somente a partir de 1907 o mercado da arte africana estendeu-se a outros objetos.
- ⁴⁰ Ver Paudrat, J. L., *From Africa* em Rubin, W. Op. Cit. pp. 125-178.
- ⁴¹ Em Andrade, O. *Manifesto Antropófago* em *XXIV Bienal. Núcleo histórico*, SP: Fundação Bienal, 1998, p. 534.
- ⁴² Pollock, J. *Três declarações, 1944-1951*. Em Chipp, H. B. citado por Bueno, M. L. Op. Cit. p. 123.

⁴³ Segundo Varnedoe, tanto a crítica de Rosenberg quanto a conhecida seqüência fotográfica de Pollock trabalhando, realizada por Namuth, condicionaram a posterior interpretação deste artista como o ícone da solidão e da energia e, também, da ação compulsiva durante o ato criativo. Em Varnedoe, K. *Abstract Expressionism*. NY: MOMA, 1984, pp. 640-644.

⁴⁴ Assim, no *Depoimento* redigido por Rothko, Newman e Gottlieb, e publicado pelo *New York Times* em 1943, declaravam: "Não existe isso de fazer boa pintura de nada. Afirmamos que o tema é crucial, e que só o tema, trágico e intemporal, é válido. Com isso estamos afirmando o nosso parentesco espiritual com a arte primitiva e arcaica." Tomado de Bueno, M. L., Op. Cit. p. 117.

⁴⁵ Ver artigo de Castillo, J. sobre *Pedro Figari*, em catálogo das Salas Especiais da XXIII Bienal de São Paulo. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, pp. 374-391.

⁴⁶ Em Bueno, M. L., Op. Cit. p. 109.

⁴⁷ Na forma de monografias especializadas sobre a arte moderna, a integração de júris de prêmios internacionais de arte como as Bienais de Veneza e São Paulo, assim como na realização de exposições. Bueno destaca que "O debate sobre a produção contemporânea teve como referência as matrizes históricas do modernismo. Era uma forma de vincular a arte atual à arte do passado, promovendo uma ligação entre ambas que derivou na construção de uma História da Arte Moderna- iniciada pelo Fovismo e o cubismo, passando por uma seqüência de estilos, até atingir a abstração". Em Bueno, M.L. Op. Cit. p. 162.

⁴⁸ É interessante destacar que a maioria dos autores que promoveram a unidade conceitual do modernismo provinha de áreas e profissões diversas, num exemplo de formação interdisciplinar: Bueno destaca que Restany, Rosenberg e Greenberg eram jornalistas; Argan era enciclopedista, e Read, leitor na Burlington Magazine. Todos adquiriram a sua cultura estética de forma empírica, no convívio com artistas.

⁴⁹ Em Moles, A. Op. Cit. pp. 134-135.

⁵⁰ Para maior informação ver os artigos de Mello, L. C. *Flores do abismo* e de Silveira, N. da. *O mundo das imagens em Mostra do Redescobrimto: Imagens do inconsciente*. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

⁵¹ Em Varnedoe, K. Op. Cit. p. 619.

⁵² Ver Carpenter, E. *The new languages* em *Explorations in communication*. Boston: Beacon, 1968, pp. 162-167.

⁵³ Ver Frank, L. K. *Tactile communication* em Carpenter, E., Op. Cit. pp. 5-11.

⁵⁴ Em Moles, A. Op. Cit. p. 15.

⁵⁵ Ver no que diz respeito as obras de Mestre Gabriel (Joaquim Gabriel dos Santos), de James Hampton e de Frédéric Cheval.

⁵⁶ Pignatari considera agonizantes tanto o artesanato quanto as artes agrárias tradicionais. Está acontecendo, segundo ele, uma readaptação do conceito mediada pela tecnologia, pois à medida que se sucedem as diferentes revoluções industriais, os produtos das anteriores passam a ser considerados artesanais enquanto peças únicas museáveis. Contudo, o autor contrapõe o princípio integrador inerente ao artesanato ao desintegrador inerente à indústria. Em Pignatari, D. *Semiótica & literatura*. SP: Cortez Moraes, 1979, pp. 57-58.

CAPÍTULO II

2.1 AS FONTES DO HÍBRIDO ANTROPOLÓGICO SUBSTRATOS BIBLIOGRÁFICOS, ANTROPOLÓGICOS E ICONOGRÁ- FICOS DA PESQUISA

Desde o despontar da antropologia e da etnografia como ciências autônomas (paralelo ao surgimento da fotografia e à diminuição das distâncias geográficas), a humanidade tem-se esforçado em documentar, por intermédio das novas tecnologias, tudo aquilo que desaparece sob efeito da sua intervenção. Isso é particularmente verdadeiro em relação àquelas culturas nas quais existia, segundo Santos, uma comunhão entre o homem e a natureza, entre o homem e seus instrumentos. Ao definir a idéia de um espaço dialético em movimento, o autor toma de Spinoza as noções de *natura naturans*¹, ou primeira natureza, e *natura naturata*², ou segunda natureza, ambas interdependentes. Para Santos, o que sempre observamos é a segunda, entendida como “natureza selvagem modificada pelo trabalho do homem”.

Com relação à antropologia, esta pesquisa será fundamentada, principalmente, na obra de Lévi-Strauss, e também em Goody, Hall, Ribeiro e Samain. Segundo Lévi-Strauss citado por Ribeiro, tudo aquilo que não é registrado pela antropologia ou pela etnografia reverte em perda cultural. Em diversos períodos do processo histórico, por diferentes causas, as etapas ou estágios de um determinado grupo, etnia ou cultura foram ignorados e, por isso,

“... fomos obrigados, mais tarde, a multiplicar esforços para reatar com um passado cujas raízes havíamos querido cortar...”³

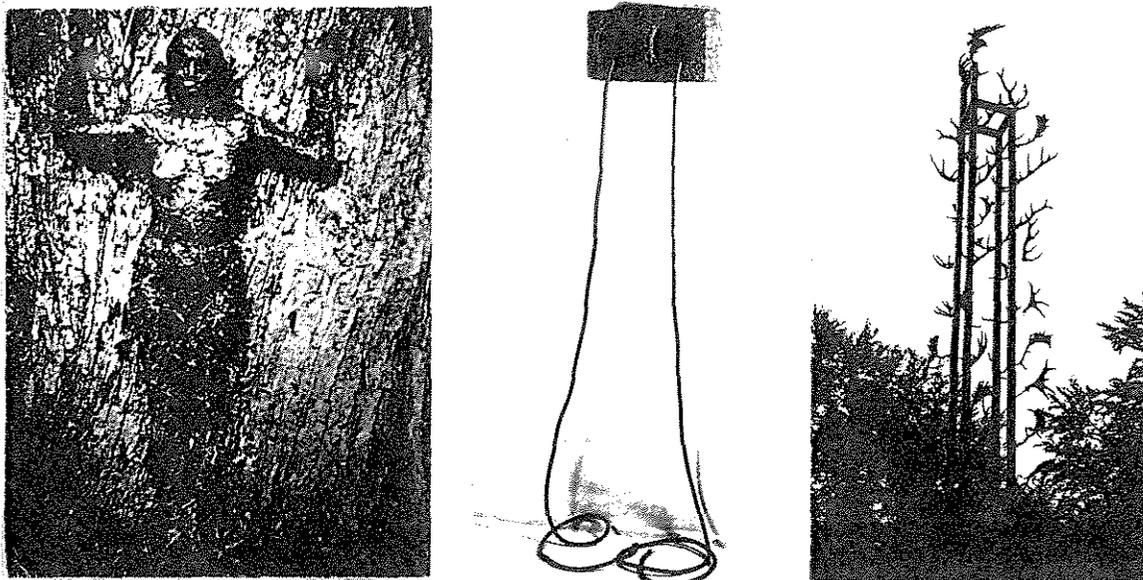


Fig. 21. À esquerda: A. Mendieta, série *Árvore da vida*, década de 70. Centro: E. Hesse, *Um mais do que um*, 1967. À direita: M. Abramovic, *A caça: cadeira para os espíritos dos animais*, 1998.

Impõe-se, dessa forma, tanto às ciências humanas quanto às artes, a necessidade de resgatar e recontextualizar aspectos específicos e aparentemente obsoletos (do ponto de vista tecnológico) procedentes de determinadas culturas. Isso nos leva a tentar compreender que pontos devem ser repensados, no mundo contemporâneo, para recuperar o equilíbrio interno do indivíduo perante as mudanças externas por ele operadas na natureza. No atual estágio de homogeneização e globalização das culturas humanas, multiplicam-se as formas de intercâmbio cultural. Assim, não resta espaço para a preservação ou para a observação, *in situ*, de culturas “puras”, isoladas, qual espécimes de laboratório, exceto nas imagens congeladas nas mídias tradicionais, nas descrições de cientistas e viajantes, nas coleções de objetos compilados ao longo dos anos pelas expedições etnográficas e antropológicas,

por missionários e cientistas, e, também, pelos mercadores de objetos exóticos. De fato, o processo de descontextualização dos objetos etnoestéticos começava com a encenação fotográfica⁴ dos mesmos na hora de documentá-los. Durante a exibição da produção cultural da alteridade nas Feiras Mundiais, a diagramação em forma de panóplias dos troféus coloniais era uma constante, em sintonia com as teorias positivistas e evolucionistas da época, aprofundando as bases de um olhar etnocêntrico.

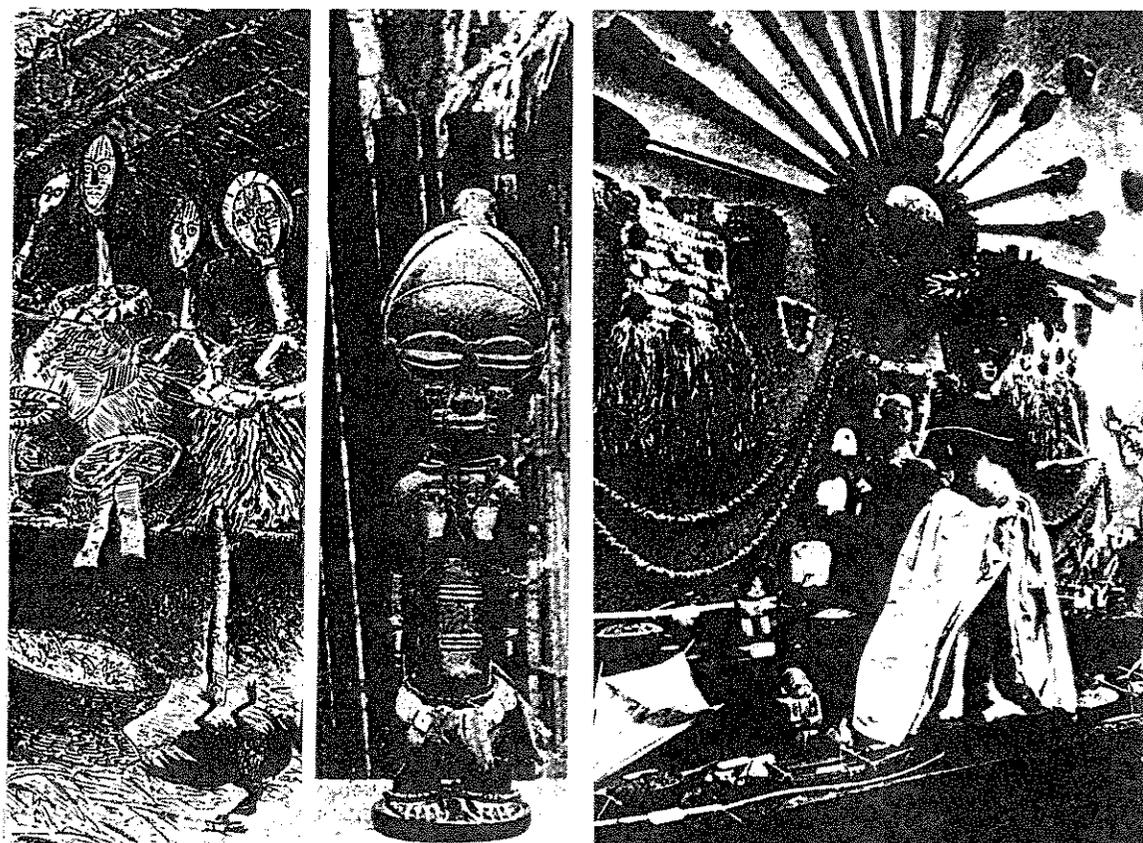


Fig. 22. À esquerda: Desenhos realizados na França por Riou a partir dos documentos da expedição de J. de Brazza à África Oriental em 1887. No centro: “Fetiches dos negros sudaneses”, 1888. À direita: O pavilhão Taitiano na Exposição Universal de Paris, 1900. Observe-se a museugrafia em forma de panóplia dos objetos.

Quando Todorov analisa a diversidade humana segundo a escola racionalista francesa — na sua opinião, a mais abrangente e rica por ter

absorvido e também influenciado as outras tradições do pensamento ocidental —, destaca como a presença do etnocentrismo, na sua faceta de conteúdo particular⁵, percorre-o desde o Iluminismo. O autor o exemplifica com o projeto de De Gerando, diretor da *Société des Observateurs de l'homme* entre 1799 e 1805, de estudar os selvagens em condições ideais de laboratório (na época, a metrópole de Paris). Isso seria feito até o começo do século XX, numa versão didático-popular, de cientificidade antropológica, nas Feiras Mundiais.⁶



Fig. 23. À esquerda: Manequim de melanésio com peles encarnando o ideal de selvagem dos europeus na Sala de Oceania, Museu Etnográfico de Trocadero, 1895. À direita: Igorots fotografados na Reserva das Filipinas na Exposição de St. Louis, EUA, 1904.

É compreensível, pois, que a aceitação da arte dita primitiva por parte das instituições sacralizadoras da arte contemporânea ocidental — os grandes museus de arte moderna —, a partir da década de 1980, tenha se dado à revelia. Para Klintowitz, cotejar “a chamada arte primitiva com a arte erudita contemporânea, (...) pode ser embaraçoso para nós”, mesmo ignorando as diferenças, porque “a eficácia da arte das sociedades ritualísticas sempre nos espantou (...). Esta eficácia se dá na capacidade que esta produção cultural tem de permear a expressão de toda a comunidade”⁷. Segundo Martin, durante anos o etnocentrismo — independentemente da ideologia dos teóricos — moldou a pergunta sobre a legitimidade de se considerar os objetos provenientes das culturas não-européias como arte:

Ante uma arte elaborada e complexa, consciente da história que lhe serve de legitimidade, cheia de arrogância por haver rompido com as convenções de representação herdadas do Renascimento, os aborígenes seriam — e seu nome o indica — apenas resíduos da pré-história, inocentes abastardados, herdeiros de um sistema de pensamento em migalhas, vítimas da aculturação e incapazes de dar o salto para a modernidade. Ficam na dependência do museu de etnologia que estuda esses agonizantes vestígios de sociedades arcaicas.⁸

De acordo com o autor, busca-se, por meio de uma postura racionalista, evolucionista e lineal, descaracterizar a produção etnoestética dos outros (quer pela sua finalidade, quer por não haver surgido num determinado espaço geográfico). Enquanto isso, valida-se a apropriação etnocêntrica da mercadoria do além-mar, descontextualizada e elevada ao status de arte erudita. Impugna-se também o entrosamento do artista primitivo enquanto indivíduo na sua cultura, pois o ideal romântico do artista como demiurgo isolado — cultuado pela mídia na arte contemporânea — contrapõe-se à idéia da massa anônima na sociedade industrial. Deste modo, até a arte mágica e religiosa resultava valorizada segundo a sua antigüidade, na medida em que os seus conteúdos específicos se perdem, sendo substituídos por outros, de

caráter meramente estético, como no caso da apropriação das soluções formais da arte negra por parte das primeiras vanguardas.

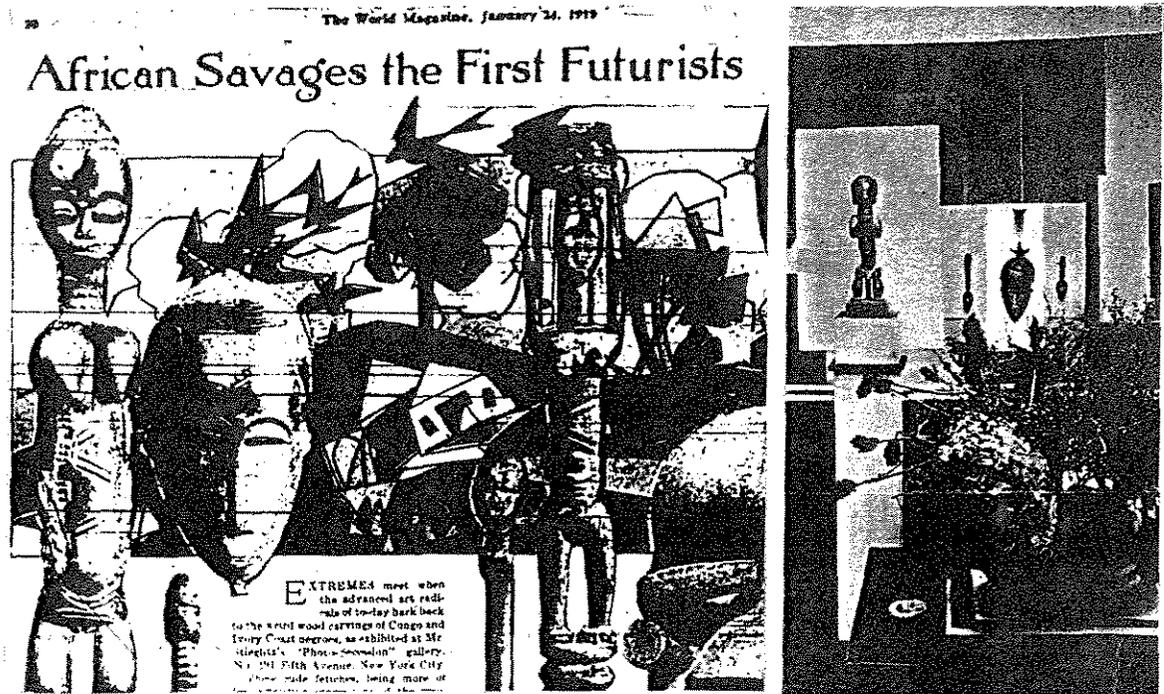


Fig. 24. À esquerda: Matéria sobre a mostra de escultura africana na galeria 291, em Nova York, publicada na revista *The World Magazine* em janeiro de 1915. À direita: Uma vista geral da referida mostra.

Haselbelger, citada por Ribeiro, lamenta a escassez de estudos científicos sobre a arte primitiva, enquanto Rubin destaca que o primitivismo é um objeto de estudo invisível na academia, dado que, até finais dos anos 60, apenas dois livros sobre o assunto foram publicados: *Primitivism in modern painting*, de Goodwater (1939), e *History of surrealist painting* de Jean. Ambos focalizavam o assunto sob a ótica das artes plásticas⁹. Já Varnedoe, num dos artigos da referida obra, destaca a importância das figuras de Gottlieb e de Graham como ponte entre as vanguardas europeias e arte tribal nas primeiras décadas do século XX. O autor destaca também a pesquisa pioneira de Aldrich,

The primitive man and modern civilization, editada em 1931, que passou despercebida na época e foi redescoberta em 1969¹⁰.

Contudo, a escassa bibliografia existente focalizou a acuidade da datação cronológica de uma história concebida como cumulativa e lineal, sem tomar em consideração o fato de que as descobertas são precedidas de um longo período de incubação, no qual desempenharam um papel decisivo as feiras e exposições mundiais, a cartofilia, a fotografia e a mídia (como apontado por Kossoy¹¹), assim também como a literatura exótica. Todas elas incidiram na conformação do imaginário coletivo ocidental. Segundo Rubin¹², a década de 1880 foi decisiva para estabelecer uma aproximação com a arte dita primitiva da África na metrópole de Paris. Naquela época, era possível visitar uma coleção de máscaras e estatuetas procedentes das colônias africanas no ateliê do pintor e fotógrafo Boulanger, enquanto alguns antiquários e galeristas começavam a comercializá-las, entre eles Emile Heymann (futuro fornecedor de Matisse), J. Brummer, Paul Guillaume e Charles Ratton (o mais ativo segundo Pertier). Por sua vez, o Museu de Etnografia do Trocadero, fundado em 1882, demorava apenas dez anos para reunir importantes coleções.¹³

Já em 1961, Lévi-Strauss caracterizava a interpenetração dos modos de pensar, dos costumes e das tecnologias como o *modus operandi* mediante o qual as civilizações se espalhavam por sobre a Terra, impregnando-se umas às outras e se transformando interna e mutuamente¹⁴, isto é, adaptando-se a um contexto cambiante da mesma forma que os organismos vivos¹⁵. Para ele, o paradoxo de algumas ciências humanas consistia em que, à medida que aumentava o interesse geral da sociedade pelos seus respectivos objetos de estudo, criavam-se as condições materiais para a sua respectiva extinção ou transformação. Quando da inauguração da Torre Eiffel, durante a Mostra Universal de 1889, no catálogo oficial francês, o editor nomeava as

peças etnoestéticas exibidas como “arte primitiva” ou arte das colônias. Na verdade, o que se expunha na metrópole eram os símbolos de uma cultura e de um poder tradicional, derrotados pela tecnologia e pela ciência humanista do Ocidente.

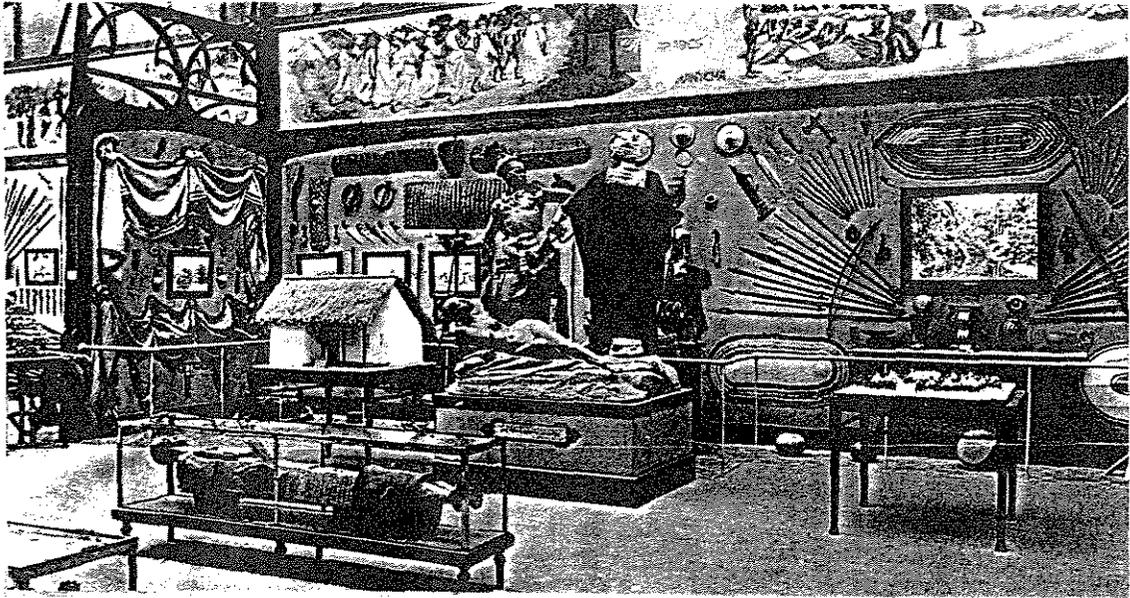


Fig. 25. Utensílios e objetos rituais congolezes na Exposição Universal de Bruxelas, 1897. Note-se como a curadoria da mostra estabelece um contraponto entre as esculturas — realizadas segundo a tradição ocidental da arte — e a intencionalidade didática das imagens no friso, de um lado, com os objetos “exóticos”, de outro.

O papel da mídia tem de ser avaliado ao levarmos em conta a presença constante, formadora de opinião, de certas imagens no imaginário de uma cultura globalizada — e pretensamente unificadora — emergente¹⁶. A mídia, ao divulgar de forma reiterada apenas uma reduzida seleção dessas imagens na versão pedagógica dos manuais (desde o manual de fotografia antropológica até os manuais escolares), transformou-as em estereótipos que podem inclusive, permear os conceitos de alguns dos membros da academia¹⁷. Jung destacava que, de forma geral, as ciências ocidentais estavam baseadas numa presunção ingênua, pois “a idéia da uniformidade das psiques

conscientes é uma quimera acadêmica que facilita a tarefa do professor diante dos seus alunos, mas que desmorona diante da realidade”¹⁸. Tal posicionamento é convergente com as idéias de Piaget, para quem o conhecimento era uma construção contínua de redes de concepções e modelos não-causais, sem hierarquias de nenhum tipo, pois estas eram apenas projeções humanas.

FIRST INTRODUCTION IN ENGLAND OF THE BAND OF
SEVEN AUSTRALIAN
BOOMERANG THROWERS.
CONSISTING OF MALE AND FEMALE
QUEENSLAND BLACK TRACKERS
AND
RANTING MAN EATERS!
THE
CELEBRATED BUSHMEN
From the Continent on the other side.
The only captive band of these ferocious, treacherous,
uncivilized savages, with deep scars and seams in the
red flesh, and bones and huge rings thrust through
nose and ears as ornaments.
VERITABLE BLOOD-THIRSTY BEASTS
IN DISTORTED HUMAN FORM.
WITH BUT A GLIMMERING OF REASON & GIFT OF SPEECH.
They will be introduced in their
PEACE, WAR, KANGAROO, EMU, & COCKATOO DANCES,
THEIR MIDNIGHT CORROBERIES,
CASTING OF THE SPEAR,
AND
WHIRLING OF THE BOOMERANG
With journeying a hundred miles to see these specimens of the
LOWEST ORDER OF MAN.

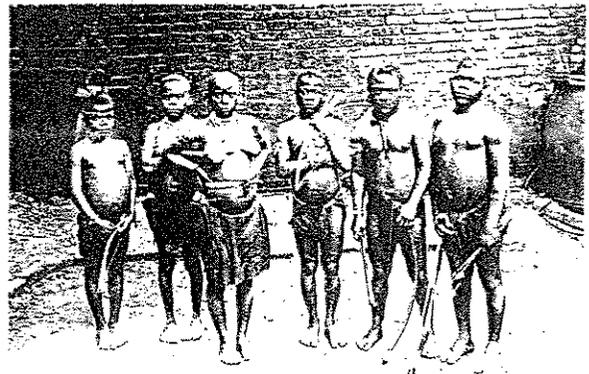


Fig. 26. À esquerda: Propaganda de uma “apresentação” de aborígenes australianos na Inglaterra em 1884. À direita: Duas fotos de pigmeus Batwa em Londres, 1905.

Todorov, por sua vez, aponta que o mesmo poderia ser dito a respeito da literatura, desde os cronistas e viajantes, cujas obras poderiam ser vistas como formas complementares do primitivismo e, no caso de Rousseau,

do bom selvagem como alegoria construída à maneira de um *bricoleur*. Todos esses autores serviram-se da exploração etnográfica com o propósito de examinar a moralidade e a política das suas próprias sociedades — até o exotismo dos romances de um Loti que, segundo Segalen citado por Todorov, reduziu o conceito de exotismo a tropicalismo, e inclusive, a colonialismo¹⁹. A sensualidade das nativas exóticas oferecidas aos olhos ocidentais por intermédio da cartofilia insere-se nesse contexto. Dessa forma, algumas das idéias e conceitos que herdamos sobre o “outro e a sua realidade” estruturaram-se, basicamente, sobre como um outro “eu” contextualizado o viu.

O estruturalismo primeiro, e a emergência da micro-história e das culturas étnicas depois, favoreceram o surgimento da necessidade pós-moderna de rever tanto as bases como os paradigmas de uma história lineal e etnocêntrica herdada. Japiassu destaca que

... os domínios da História, da Sociologia e da Antropologia freqüentemente se confundem. (...) Tudo se passa como se estivesse em vias de constituição, em nossos dias, uma Antropologia no sentido amplo do termo, um conhecimento aberto a experiência que aparece tão diverso quanto infinito.²⁰

Impõe-se pois, a revisão do enorme acervo imagético que a etnografia e a antropologia reuniram sobre a alteridade e, em particular, daqueles registros de culturas desaparecidas ou absorvidas por uma cultura dominante, numa espécie de arqueologia imagética. Para Ribeiro, trata-se de salvaguardar os valores culturais do passado na época do “fim da história”, pois resulta um contra-senso pretender impor apenas um determinado modelo de percepção da realidade objetiva como melhor ou mais completo. A cultura ocidental, como já apontado por Hall, valorizou a lógica e a visualidade em detrimento de outros aspectos perceptivos como o olfato, o tato, a intuição etc.

Faz-se necessária uma releitura crítica dos modelos teóricos, da metodologia empregada e dos resultados das pesquisas antropológicas selecionadas para a realização deste trabalho, com vistas à assimilação e posterior reelaboração plástica tanto dos dados e imagens, quanto dos diversos modelos de representação culturalmente condicionados que os originaram, visando a descobrir um ângulo diferente de abordagem do objeto deste estudo.

2.2 UMA REDEFINIÇÃO CONCEITUAL NECESSÁRIA

Para uma maior precisão dos conceitos empregados nesta pesquisa nos apoiaremos, fundamentalmente, em Rubin, Todorov, Varnedoe, Ribeiro e Lévi-Strauss. Segundo Rubin em sua introdução para o *Modernist primitivism*, a evolução do conceito de primitivismo torna-se visível ao compararmos sua definição no Novo Larousse francês da virada de século (1897-1904) com a oferecida pela edição do Webster de 1934. Para aquela, o primitivismo consiste na imitação dos primitivos; segundo esta, era a crença na superioridade da vida primitiva e, também, a volta à natureza. Já a terceira edição do dicionário Longman, de 1995, distingue o termo "*primeval*" ou "*primaeval art*" — no sentido de antiquíssimo, de emoções ou atitudes muito intensas que se assemelham a aspectos ancestrais do ser humano e dos animais — do termo "primitivo", que designa o indivíduo pertencente a uma sociedade num estágio de desenvolvimento muito simples, sem máquinas ou indústrias. O termo se aplicaria também à pintura e à escultura anteriores à Renascença — de acordo com a historiografia oficial da arte moderna— e

inclusive, ao trabalho daqueles que pintam como as crianças (onde incluiríamos o trabalho da maioria dos artistas das vanguardas, dos artistas *naïfes* e dos portadores de doenças mentais). Para Sacks, quando Lévy-Bruhl utiliza o termo "primitivo" em sua obra, atribui-lhe o sentido de anterior ou mais primordial, ao invés de inferior ou infantil²¹, porém, sob um ponto de vista lingüístico. Ora, para a França do século XIX, imbuída das idéias do evolucionismo e do positivismo, primitivo era tudo aquilo anterior à Renascença no mundo greco-latino; o resto era selvagem. De fato, Gauguin, segundo Rubin e também Varnedoe, utilizava ambos os termos indistintamente, para se referir tanto à arte persa, egípcia e indiana, quanto à polinésica. A mesma imprecisão conceitual poderia ser apontada com relação a Van Gogh, para quem, segundo Rubin, as artes mexicana e egípcia eram primitivas, enquanto a do Japão era selvagem. Picasso, por sua vez, referia-se às máscaras Gedele dos Yorubas como arte egípcia. Varnedoe considera que a imprecisão conceitual de ambos os termos (primitivo e selvagem) deve-se ao fato de terem sido manipulados politicamente em diferentes contextos específicos. Um pintor abstrato, Gotlieb, citado por Varnedoe, preferia o termo "arcaico" para se referir ao processo que permitia amalgamar "... often melted preclassical with prehistoric, or Incan with Inuit, in a synthetic concept of primitive, stressing universal common denominators of psyche over differing styles of art..."²². Já para Todorov, o conceito de primitivismo esteve estreitamente associado, durante muito tempo, na Europa, ao de exotismo, embora possa ser entendido mais num sentido cultural do que cronológico. Segundo o autor, a interpretação primitivista do exotismo foi potencializada após o descobrimento da América, "... territorio inmenso sobre el cual se pueden proyectar las imágenes, siempre disponibles, de una edad de oro, entre ellos ya caduca"²³, como refletido nos cadernos de anotações de Boggiani durante sua estância entre os Kadiwéu ou de Miklouko-Maklay na Nova Guiné, para citar alguns exemplos.



Fig. 27. Cemí (Relicário de algodão), Taino (Aruáks), Rep. Dominicana.

Atualmente, segundo Rubin, primitivo é um conceito utilizado para se referir aos objetos e às artes tribais. O autor salienta o fato de que Lévi-Strauss, não obstante tenha destacado as deficiências etimológicas do termo, emprega-o por não dispor de outro melhor. Para Lévi-Strauss:

... a arte primitiva situa-se no oposto da arte erudita ou acadêmica: esta última interioriza a execução (...) e a finalidade (...). Em conseqüência, é levada a exteriorizar a ocasião (...): esta se torna, assim, uma parte do significado. Em compensação, a arte primitiva interioriza a ocasião (...) e exterioriza a execução e a finalidade, que se tornam, assim, uma parte do significante.²⁴

E acrescenta mais adiante: "Se as artes arcaicas, as artes primevas e os períodos 'primitivos' das artes eruditas são os únicos que não envelhecem, devem-no a essa consagração do acidente a serviço da execução."²⁵ A mesma

opinião é partilhada por Klintowitz, sob um outro ponto de vista, como já mencionado no capítulo I.

Um termo equivalente a "primitivo" seria o de "arte tribal". Contudo, Ribeiro destaca como o etnocentrismo de um Gerbrands (1957:26) ou de um Bazin — para os quais toda arte não-européia é primitiva — influencia tanto Rubin quanto Haselberger. Esta última é citada pela autora em função do conceito de *ethnological art*: "... arte tribal e turística dos povos da África, América, Ásia, Austrália e Oceania que são objeto de estudo etnológico" (1961:341). Ora, é necessário distinguir entre o que entendemos por arte tribal e por arte etnológica, pois nem toda arte tribal é turística²⁶ (isto é, portadora de uma determinada intencionalidade estética destinada ao mercado de artes étnicas). Além disso, muitas das peças etnográficas (geralmente descontextualizadas) exibidas em museus são o que poderíamos chamar de objetos-placebo, ou, segundo Rubin, de uma seleção negativa — substitutos fabricados pelos autores aborígenes para evitar entregar as peças originais, portadoras de uma forte carga simbólico-religiosa. Um outro exemplo é oferecido pela pintura aborígene australiana, à qual, segundo Martin, o conselho tribal impõe restrições à produção para o mercado de arte. Assim, determinadas imagens ou explicações sobre as mesmas são omitidas pelo seu caráter ritual²⁷. Para Moles, o objeto é, por definição, de fatura humana, independente de sua natureza (a pedra talhada em oposição ao sílex), sendo um elemento essencial, um mediador funcional entre o homem e a natureza, e também um mediador social enquanto testemunha da existência de uma sociedade²⁸ que denota e conota. Layton, por sua vez, destaca o papel da interferência cultural e da descontextualização dos objetos materiais empalhados de uma determinada cultura num museu, que reduzem o nosso olhar apenas à fruição de objetos estéticos. O autor contrasta as interpretações, sempre contextualizadas, dos produtores desses objetos com a interpretação descontextualizada dos

coleccionadores ocidentais, destacando que o ideário de Evolucionismo antropológico que caracterizou a construção da modernidade no século XIX (e que orientou a criação dos próprios museus e suas coleções) tem uma grande incidência nisto. O objeto não é apenas uma materialização tangível de uma cultura, mas uma construção mental segundo os modelos específicos de representação vigentes nessa cultura.²⁹

Ao se referir à “arte indígena” como “um veículo de comunicação social”, a antropóloga Ribeiro prefere utilizar o conceito, mais amplo, de etnoestética para designar o estudo do papel social do signo na arte tribal³⁰. E acrescenta:

Na verdade, a arte étnica corresponde a um momento histórico em que o homem se encontra constricto a regras e normas rígidas que vinculam a prática da arte a um estilo tribal. Desfeitas essas amarras, pela mudança do modo de produção, passa-se de um estilo tribal a um estilo artístico e de objeto ritual a um objeto de arte.³¹

Assim, “o desenvolvimento da etnoestética, ou seja, a antropologia da arte tribal, exigirá a multiplicação de investigações empíricas e de formulações teóricas interfecundantes”³². Segundo a autora, isso só poderá ocorrer se a cultura for vista e entendida como um todo, porque, até o presente, as “artes tribais sensibilizaram pintores e escultores mais que etnólogos”³³. Ora, ao meu ver, isto é um chamado ao híbrido, à inter-relação dos conhecimentos específicos.

Ao definir o conceito de arte tribal, Ribeiro enumera as que considera suas principais características: pendor em adornar, seja o corpo ou os objetos; todos os membros do grupo produzem a maioria dos artefatos de que precisam; a existência de “estilos”, isto é, a subordinação do artista aos

cânones tribais, que aparecem indissoluvelmente ligados à característica seguinte, qual seja, o apego à tradição; inexistência de elementos gratuitos na ornamentação de qualquer tipo; simbolismo da cor; e por último, a aparente existência de uma linguagem gráfica codificada. Em suas palavras: “registram-se evidências, nos estudos mais recentes sobre arte indígena, de que idéias e conceitos recônditos expressam-se melhor através de um código visual do que verbal”³⁴. A autora acrescenta que tais códigos operam “como uma gramática” e, citando Lechtman, afirma que ela não aflora no nível da consciência, da mesma forma como os falantes de uma língua não se dão conta das regras gramaticais empregadas ao se expressarem (Lechtman, 1975:17). Tudo isso, conclui Ribeiro, “confere um caráter de linguagem visual e de sistema de comunicação social às manifestações artísticas tribais em quase todos os domínios da expressão estética”³⁵. Desta forma, a autora prefere empregar o conceito de etnoestética, por considerá-lo mais abrangente que o de arte tribal, pois o estudo do signo na arte tribal contribui para entender a “arte indígena” como “veículo de comunicação social”³⁶. É nesse sentido que o referido conceito será empregado nesta pesquisa.

Para Ribeiro, não existem domínios ou esferas separadas no mundo indígena: “na verdade, a arte e a vida, a nível tribal, se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, (...), apresentará no seu design e confecção a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística”³⁷. Em seguida, a autora cita as conclusões de Gregor a respeito dos Mehináku, para os quais o ornamento é parte intrínseca do objeto e, ao mesmo tempo, a sua essência. Sem ornamento, o objeto estaria incompleto (1977:37-38). Assim, uma máscara ou uma panela só estariam acabadas quando pintadas ou decoradas. Não importa qual o uso posterior desses objetos, ou se a finalidade à qual estão destinados apaga ou oculta os referidos ornamentos. A autora fala, portanto, do caráter significativo do objeto para o grupo que o produz, isto é, dos

elementos ideológicos e simbólicos nele contidos, quer para os afazeres cotidianos, quer para os rituais. Pois são esses elementos que reforçam a identidade étnica do grupo: “com efeito, a auto-imagem de um grupo indígena se constrói de símbolos materializados em objetos que marcam, etnocentricamente, sua individualidade”. E acrescenta, a respeito da “atividade artesanal, etnicamente singularizada”, que talvez esta seja uma das causas prováveis da estabilidade dos padrões de representação e dos motivos ornamentais nas diferentes culturas humanas. A autora conclui: “parece lícito afirmar que as técnicas para o provimento da subsistência estão para a preservação do indivíduo, na mesma razão em que as técnicas de tratamento do corpo estão para o processo de socialização”³⁸.

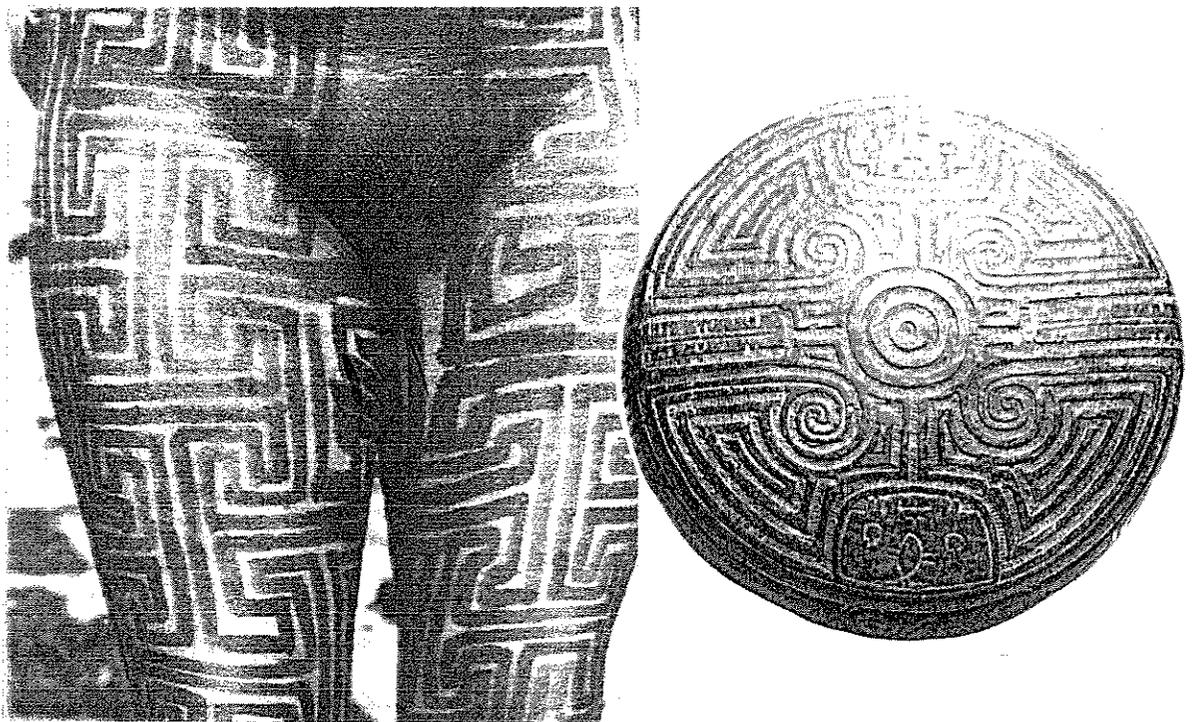


Fig. 28. À esquerda: Padrões de pintura corporal Asurini. À direita: Vaso Marajoara.

Fenelón estruturou sua pesquisa iconológica sobre as representações gráficas dos Mehináku a partir do que denominou "desenho

espontâneo" — realizados pelos integrantes das tribos a pedido da pesquisadora —, focalizando sua análise na perspectiva da antropologia. Ao se referir ao processo de elaboração desses desenhos, a autora destaca como, nessa cultura, a oralidade antecede muitas vezes a representação visual, usada para explicitar detalhes da narração³⁹. Essa observação corresponde a algumas das características da etnoestética segundo definidas por Ribeiro e, em particular, ao caráter mnemônico da representação visual. Por sua vez, Layton parte das posições de Saussure e de Durkheim para afirmar que a existência de vínculos estreitos entre a linguagem e a representação visual coexistiu durante milênios nas culturas primitivas tradicionais. Essa é também a opinião de Goody e de Prigonine.

Para citar um exemplo da permanência e inter-relação desses vínculos no tempo, recorreremos aos povos indígenas brasileiros, entre os quais é comum a utilização de um mesmo termo para designar tanto a imagem gráfica como a narração. Assim, a palavra "*moroneta*" tem, entre os Kamayurá do MT, um vasto significado, que nos revela sua abrangência conceitual como repertório narrativo de uma cultura ágrafa. O termo diz respeito tanto à declamação, a gestualidade, os recursos histriônicos, a música e a dança, quanto à confecção de objetos (mágico-artísticos) efêmeros por parte do pajé⁴⁰. Segundo Ribeiro, Samain referira-se ao termo como um "conceito global e genérico que designa toda forma de explanação"⁴¹. O mesmo poderia ser dito das palavras "*ta'anga*" (entre os Waãpi) ou "*kene*" (entre os Kaxináwa), que podem designar tanto a figura de um sobrenatural, quanto as imagens desenhadas, as letras do alfabeto e inclusive a fotografia. O mesmo acontece entre os Wayãna-Aparai, para os quais a palavra "*imerekut*" significa que "trançar é desenhar e desenhar é representar"⁴². Segundo a autora, a palavra passou a designar, por extensão, as letras do alfabeto, a fotografia e qualquer coisa impressa. Em sua opinião, isso ocorreu porque o desenho geométrico dos

indígenas já comportava conceitos iconográficos, os quais foram estendidos, após o contato continuado com os brancos, às suas representações visuais⁴³. Segundo Otten (1971-xiv) citada por Ribeiro,

... nas culturas pré ou proto-letradas, o símbolo artístico se torna o fato, isto é, ele simultaneamente representa, define e manifesta seus referentes. Em tais culturas, os objetos de arte e os eventos são os meios de armazenar informações, em lugar dos livros.⁴⁴

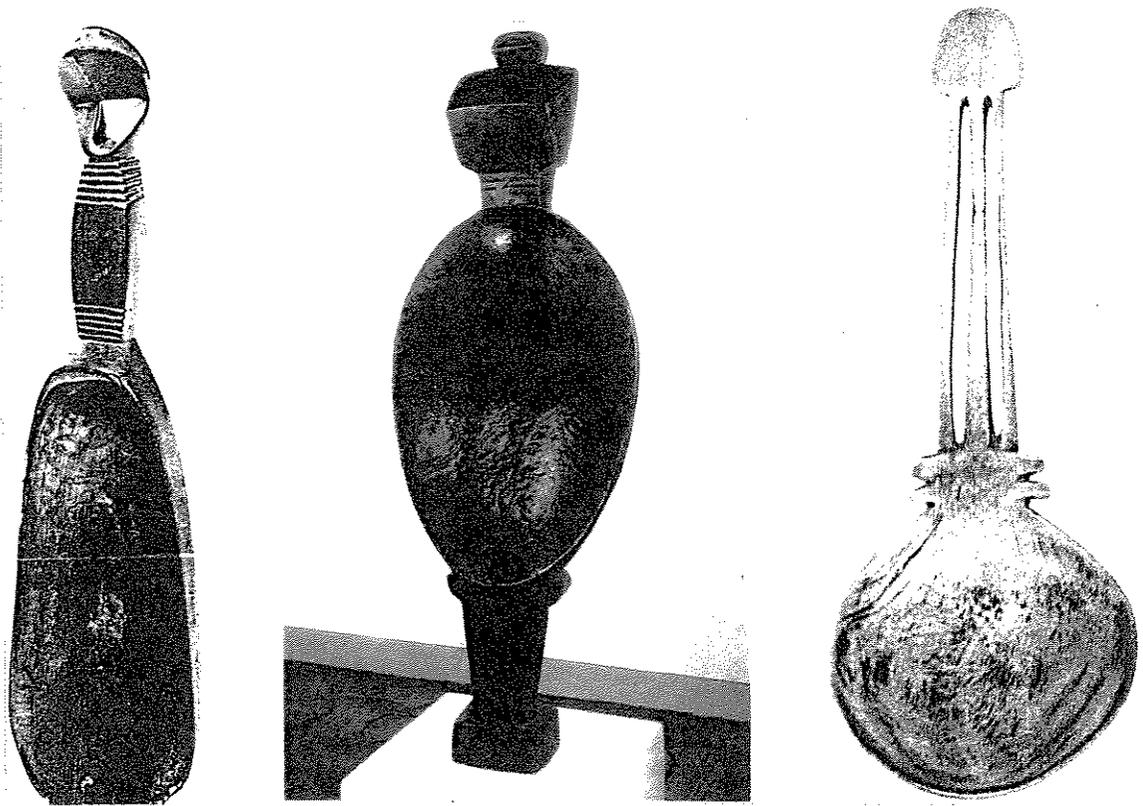


Fig. 29. À esquerda: Colher Dan, madeira, Costa de Marfim. Centro: J. Lichiptz, bronze. À direita: Colher Karuks, norte da Califórnia, início do século XX. Observe-se como a forma estrutural básica que caracteriza o funcionalismo ergonômico do desenho anônimo está presente nas duas colheres.

Ora, na obra de Rubin, a profusão de fotografias comparativas entre objetos pertencentes às culturas ditas primitivas e as obras das vanguardas

permite estabelecer, em muitos casos, relações inegáveis de afinidade, influência e inclusive de apropriação antropofágica, principalmente do ponto de vista estético. Contudo, a apropriação estética por si só resulta insuficiente⁴⁵ para explicar as semelhanças formais, sobretudo na obra de artistas que não dispunham de meios para adquirir arte primitiva ou que não a conheciam. À época, o comércio de arte tribal estava restrito, principalmente, a algumas culturas africanas pertencentes às colônias da África francesa ocidental. Tampouco é possível elucidar as semelhanças, tanto estéticas quanto temáticas, da obra de artistas *naïfes* e doentes mentais, por um lado, e entre produtos de culturas geograficamente distantes e separadas pelo tempo, por outro. O interesse pelo primitivo não é exclusivo das vanguardas nem da arte contemporânea; coexistem com elas a arte popular, a arte produzida pelos portadores de doenças mentais, a arte *naïf*, a contracultura, o *kitsch* e a indústria turística da “arte tribal”.

Rubin não deu importância ao fato de que se passara quase um quarto de século de gradativa familiarização do meio artístico parisiense com outra forma de se fabricar objetos, como passo prévio à sua assimilação formal. Por sua vez, Lévi-Strauss fala de toda sorte de caminhos insidiosos percorridos para se referir às formas de difusão, interpenetração e impregnação entre as culturas⁴⁶. Ora, Prigogine explica o mesmo sob a ótica da sua teoria das bifurcações aplicada à história (vista por ele como uma sucessão de bifurcações): “um exemplo fascinante de como isso transcorre é a transição da era paleolítica para a neolítica, que aconteceu praticamente no mesmo período em todo o mundo. (...) esse fato é ainda mais surpreendente dada a longa duração da era paleolítica”⁴⁷. O autor a representa como uma bifurcação, ao parecer vinculada a uma exploração mais sistemática dos recursos minerais e vegetais do entorno (devido a uma maior acuidade taxionômica, segundo Lévi-Strauss). É nesse sentido que a teoria analítica junguiana dos arquétipos de

representação oferece, ao meu ver, uma hipótese viável e abrangente. Interessa destacar o caráter latente, como estruturas que se repetem, de certas formas de representação humana.

Da análise dos dados anteriores poderíamos situar, grosso modo, as aproximações à arte dita primitiva num eixo temporal que parte do interesse pelos objetos exóticos dos *cabinets de curiosités* para chegar às grandes coleções etnográficas dos museus das emergentes ciências humanas, passando pelo labor didático das feiras mundiais. Tal processo aconteceu, em linhas gerais, em pouco mais de dois séculos, durante os quais a massificação do conhecimento por intermédio de feiras mundiais, exposições, cartofilia e revistas ilustradas, primeiro, e pela indústria cultural depois, incidiram na incorporação da alteridade ao cotidiano, na forma de estereótipos. No decurso, os objetos transformaram-se, de portadores de significados simbólicos e culturais para uma determinada cultura, em mercadorias de uma estética outra para o incipiente mercado de arte tribal. Na seqüência, vimos sua progressiva apropriação estética, no campo das artes, pelas vanguardas. De acordo com Varnedoe, o percurso dos objetos tribais no contexto da modernidade vai da esfera científica⁴⁸ — museus de antropologia e etnografia — à esfera estética — o campo das artes. Na passagem do século XIX ao XX, segundo o autor, estabeleceu-se uma aproximação ao primitivo; o desassossego resultante da emergência de um novo paradigma para as ciências abalou a solidez do pensamento arquitetado, exclusivamente, ao redor da razão. Como resultado, herdamos a necessidade de rever as nossas atitudes. As vanguardas associaram-se ao primitivo na pesquisa dos fundamentos da percepção e da representação sob um ponto de vista formal. Num primeiro momento, tal associação assumiu a forma da apropriação estética, com exclusão dos conteúdos. Somente com o Surrealismo começou o interesse pelo que subjaz à forma. Nisto incidiram, segundo o autor, a teoria do psicanálise freudiana e o

marxismo, pois, entre as décadas de 20 e 40, o pêndulo da história oscilou entre as massas e o inconsciente. O interesse pela mentalidade primitiva e a busca de um vocabulário artístico intemporal, com conotações espirituais subjacentes, constituíram o objeto de estudo de muitos artistas.

O precedente estabelecido pelos surrealistas foi aprofundado pelo Abstracionismo nas décadas seguintes. Embora o autor atribua a Freud a possibilidade de estabelecer paralelos entre a mentalidade primitiva e a moderna, será sobre os conceitos da psicologia analítica de Jung — o inconsciente coletivo e os arquétipos, entendidos como uma espécie de memória simbólica e genética, inerente ao homem — que se estruturará o pensamento abstrato. As obras dos expressionistas abstratos, já comentadas, são um bom exemplo desse processo. Assim, para Varnedoe, o Abstracionismo aprofundou o fenômeno da percepção com um todo a partir dos pontos comuns entre a arte moderna e as fontes primitivas, dando um passo à frente, do ponto de vista qualitativo, no inter-relacionamento de ambas. O que é interiorizado e apropriado não é o resultado, mas a atitude. Este fenômeno parece ser de grande importância para o autor, pois este também o registra em outros estilos artísticos contemporâneos. Varnedoe conclui que, a partir do Abstracionismo, esse processo assumirá diversas formas ao ganhar uma presença constante:

The investigation of the subconscious roots of human representations, the fascination with the ideal of the universal sign, and the matter of linkage between the deep irrational past of man and his present science-dominated culture are hardly passing infatuations or unworthy concerns for art. Assimilated in one form by the various abstract styles that supplanted evident Primitive references in American art at the end of the forties, these broader recurrent aspects of modernist primitivism persisted as challenges endemic to modern culture, challenges that artists would be drawn to confront again in a subsequent generation.⁴⁹

A repetição desse processo por parte de cada artista (sensibilizado no que lhe diz respeito) parece representar a transposição, para o campo das artes, do processo de individuação psicológica descrito por Jung. Esse aspecto será aprofundado no capítulo III.

NOTAS

¹ “A natureza tal qual ela agora, isto é, no tempo 1”. Em Santos, M. *Por uma nova geografia*. SP: Hucitec, 1986, pp. 171-172.

² “é a natureza como se apresenta no tempo imediato, ou tempo 2.” *ib.* p. 172.

³ Lévi-Strauss (1976:63) *apud* Ribeiro, B. Op. Cit. pp. 10-11 e 61-62, respectivamente.

⁴ Resulta necessário destacar que grande parte dos acervos de fotografia antropológica existentes foi constituída por missionários e funcionários coloniais sob orientação dos manuais científicos da época. Para mais informações, ver Edwards, E. *Anthropology & Photography 1860-1920*. London: Yale/RAI, 1992, e Bauta, M. *Anthropology, photography and the power of imagery*. Cambridge: Harvard/ Peabody Museum, 1986.

⁵ Para o autor, o etnocentrismo apresenta duas facetas complementares: uma de pretensão universal, que eleva à categoria de universais os valores da sociedade a qual eu pertencço; outra caracterizada pela valorização de um conteúdo particular e freqüentemente nacional. Em Todorov, T. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI Editores, 1991, pp. 21-22. Assim, a elaboração de uma escala ideal e universal de valores humanos deixa margem apenas para contrapor o indivíduo isolado à humanidade. Não por acaso, “selvagens” ou “bárbaros” costumam ser os outros, na maioria das culturas históricas.

⁶ Além das Feiras Mundiais, os locais favoritos do positivismo europeu para mostrar a outredade eram os circos, os zoológicos e também os hipódromos. As “apresentações” dos ameríndios brasileiros estão documentadas, por exemplo, nas recepções da coroa francesa na cidade de Ruão, desde 1509, durante o reinado de Carlos IX. Em Chougnet, J. F. *Albert Eckhout e os séc. XVI- XVIII em XXIV Bienal de São Paulo*. SP: Fundação Bienal, 1998, pp. 88-89.

⁷ Em Klintowitz, J. *Máscaras brasileiras*. SP: Rhodia, 1986, pp. 40-41 e 42, respectivamente.

⁸ Em Martin, Jean-Hubert, *A religião, herética para a arte moderna*. Em *XXIV Bienal, Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 520.

⁹ Para maior informação ver Rubin, W. (org.), *Primitivism in 20th Century art*. NY: Moma, 1984.

¹⁰ Em Varnedoe, K. *Abstrac Expressionism* em Rubin, W. Op. Cit. pp. 615-660.

¹¹ Ver Kossoy, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. SP: Ateliê Editorial, 1999.

¹² Na minuciosa pesquisa desenvolvida por Rubin para a mostra do Moma em 1984, destaca-se a acuidade das datas. Se bem que, às vezes, a imperiosa necessidade da datação entendida como um sinônimo de objetividade fatural leve ao autor a manter algumas datas tomadas da obra de Goodwater (e possivelmente artificiais ou insuficientes) sem verificá-las, como no caso das primeiras aquisições de arte africana por Gauguin no começo dos anos 90 do século XIX, segundo Varnedoe. O mesmo poderia ser dito a respeito da data “exata” da descoberta da arte negra por Picasso (1905, 1906 e 1907 são as datas oferecidas por diferentes autores).

¹³ Um outro autor, Pertier, destaca que, no processo econômico e político de anexação da Oceania (1840-1880) por parte de ingleses e franceses e, em menor grau, por alemães e norteamericanos (estes últimos só em 1898), só foi parar nos emergentes museus etnográficos aquilo que escapou às fogueiras dos missionários. Assim, o Museu Etnográfico das Missões Científicas, fundado em janeiro de 1878, com objetos de procedência maioritariamente africana, foi rebatizado como Museu de Etnografia em abril de 1882, quando começou a sedear coleções de objetos procedentes de Oceania. Ver Pertier, Philippe, *From Oceania* em Rubin, W. Op. Cit. pp. 99-124.

¹⁴ Em Lévi-Strauss, *A antropologia em perigo de vida?* Em *O Correio*. Paris: Unesco, Julho-Agosto de 1986, ano 14, p. 56.

¹⁵ Para Capra, tanto a cultura como a sociedade são sistemas vivos que se comportam como organismos.

¹⁶ Mc Luhan, Eco e Pignatari, dentre muitos autores da área semiológica, alertaram repetidamente sobre como a mídia modifica e interfere na forma como as imagens são apreendidas. O bombardeio icônico acelera a imposição de estereótipos e o processo de aculturação globalizada, pois a maior parte das imagens que podemos acessar sobre um determinado tema são aquelas fornecidas ou veiculadas pela mídia.

¹⁷ Dentre os muitos exemplos possíveis citaremos Porto Alegre, segundo a qual a maior parte dos livros europeus dedicados à América entre os séculos XVI-XIX foi de reedições das obras de Staden e Bry, cujas ilustrações eram cópias desvirtuadas ou medíocres. Ver o artigo de Porto Alegre, M. S. *Reflexões sobre iconografia etnográfica*. Por sua vez, Scherer, J. destaca que tomahawks, colchas e tipis se converteram no clichê do índio norte-americano, enquanto ponchos, chapéus e mantas caracterizam o estereótipo do índio andino. Ver Scherer, J. *The photographic document*. Em *Anthropology & photography 1860-1920*. Edwards, E. (organizadora). London: Yale University Press. 1992, pp. 32-41.

¹⁸ Em Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 456. Para o autor, a identidade psicológica do ser humano é um fenômeno inconsciente relativo a estruturas básicas de funcionamento que possibilitam a participação mística pela "... primitiva indiferenciação psíquica entre sujeito e objeto, portanto do estado inconsciente primordial". *Ib.* p. 416.

¹⁹ Todorov entende o exotismo como uma estética da diversidade, na qual se opõem "... la reacción viva y curiosa de una individualidad fuerte, contra una objetividad de la cual percibe y saborea la diferencia". Para ele, "lo diverso es fuente de toda energía". Em Segalen *apud* Todorov. *Op. Cit.* pp. 25 e 79. Segundo o autor, na preferência pelo outro se esconde, na verdade, uma crítica ao eu. Assim, o exotismo consiste na formulação de um ideal, não a descrição de uma realidade. O ideal do exotismo oscila entre dois extremos: a regra de Heródoto ("não sei nem quero saber dos outros, eu sou o melhor") e a regra de Homero ("O país mais longínquo é o melhor", por desconhecido). Já a estrutura básica das novelas de Loti, segundo Todorov, é a seguinte: Europeu visita país exótico (Turquia, Taiti, Japão) e mantém uma relação erótica (de domínio) com uma mulher, após a qual retorna a sua nação. Para o autor, a atitude do narrador é ambígua, pois não toma partido, enquanto transparecem na sua escrita matizes racistas e racialistas. *Em Op. Cit.* pp. 305-396.

²⁰ Em Japiassu, H. *A pedagogia da incerteza*. RJ: Imago, 1983, p. 130.

²¹ Em Sacks, O. *Vendo vozes*. SP: Cia das Letras, 1998, p. 135, a propósito de *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1910.

²² Em Vamedoe, K. *Artigo Cit.* p. 616.

²³ Em Todorov, Z. *Nosotros y los otros*. México: FCE, 1991, p. 307, ao qual podemos acrescentar: "En otras palabras, hasta una época bastante reciente, el exotismo se ve secundado necesariamente por un primitivismo (en el sentido cultural y no necesariamente cronológico de la palabra). A partir del siglo XIX se ve reforzada la forma opuesta: en primera porque se valora más, tras lo que se ha denominado el "renacimiento oriental", a ciertas antiguas tradiciones extraeuropeas (árabe, hindú, china, japonesa, etc), y luego porque, más recientemente, la Europa Occidental há comenzado a considerarse como 'retasada' con respecto a otras metrópolis como New York, Hong Kong o Tokio (un exotismo de los rascacielos y de lo electrónico). Pero lo cierto es que el exotismo primitivista es una de las formas más características del exotismo europeo responsable de la figura del 'buen salvaje' y de sus múltiples avatares." *Ib.* p. 307.

²⁴ Em Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*. SP: Cia Editora Nacional, 1970, p. 50.

²⁵ *Ib.* p. 51.

²⁶ Para Ribeiro, o *tourist art* é um fenômeno resultante da dependência crescente das culturas indígenas e periféricas aos produtos da civilização urbana. A crescente unificação econômica do planeta dirige a ênfase para o mercado exógeno, para a quantidade em detrimento da qualidade. É nesse sentido que a autora fala em artes do quarto mundo, aquele dos indivíduos pertencentes às minorias étnicas e inseridos no contexto de um capitalismo globalizado.

²⁷ Em Martin, Jean-Hubert, *A religião, herética para a arte moderna*. Em XXIV Bienal de São Paulo: *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 520-522.

²⁸ "... una prolongación del acto humano: utensilio, instrumento, producto, máquina, insertado en una praxis". Em Moles, A. *Teoria de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, pp. 11-29.

²⁹ Layton, *Anthropology of art*. London: Cambridge University Press, 1991.

³⁰ Ver Ribeiro, B. G. *Arte indígena, linguagem visual*. SP: Edusp, 1989, p. 120.

³¹ Ribeiro, B., Op. Cit. p. 139.

³² *Ib.* p. 140.

³³ Ribeiro, B. *apud* Goodwater (1986), Op. Cit.

³⁴ Em Ribeiro, B., Op. Cit., p. 121.

³⁵ *Ib.* p. 121.

³⁶ *Id.* p. 120.

³⁷ *Id.* p. 31.

³⁸ *Id.* p. 119.

³⁹ "... as estórias e mitos eram por vezes secundadas pela elaboração simultânea de desenhos, os quais pareciam-lhes meios adequados para explicarem aspectos relevantes daquilo que pretendiam comunicar". Em Fenelón, M. L. *O mundo dos Mehináku*. Brasília: UnB, 1988, p. 16.

⁴⁰ Ver Samain, Etienne, *Mito e fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua*. Em *Caderno de textos. Antropologia visual*, RJ: Museu do índio, 1987, pp. 46-47.

⁴¹ Samain (1987:48) *apud* Ribeiro, B. Op. Cit. p. 74.

⁴² Em Velthem, Lúcia H. Van, (1984: 146) citada por Ribeiro, B., Op. Cit. p. 76.

⁴³ O mesmo poderia ser dito, continua Ribeiro, sobre as palavras de raiz Tupi "*kwatsiat*" entre os Kayabí, "*kwatsiarapat*" entre os Asurini — que, segundo Müller, designa uma entidade mítica e é o nome de um motivo de desenho —, "*kwanchiana*" entre os Tapirapé, que designam tanto o desenho e a pintura quanto a escrita. O fenômeno se repete com as palavras "*holi*" entre os Tukano e "*goholi*" entre os Desâna, que servem para designar qualquer grafismo.

⁴⁴ Em Ribeiro, B., Op. Cit. pp. 15-16.

⁴⁵ Para citar um exemplo, enquanto Rubín vê apenas influência etnoestética numa determinada obra de J. Epstein, Jung vê, nessa mesma obra, a imagem do homem mecanizado como encarnação dos "maus espíritos" da modernidade.

⁴⁶ Em Lévi-Strauss, artigo cit. p. 56.

⁴⁷ Em Prigonine, I. *Carta para as futuras gerações*, em caderno *Mais!, Folha de S.Paulo*, de 30/01/2000, pp. 5-8.

⁴⁸ Todorov diria da esfera do cientificismo.

⁴⁹ *Ib.* p. 653.

CAPÍTULO III

Os índios se dirigiam a todo ser vivente como “vós” — as árvores, as pedras, tudo. Você também pode se dirigir a qualquer coisa como “vós”, e se o fizer sentirá a mudança na sua própria psicologia. O ego que vê um “vós” não é o mesmo que vê uma “coisa”.

Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1991, p. 82.

3.1 UMA ARQUEOLOGIA DAS ESTRUTURAS: MITO, PSIQUE E ANTROPOLOGIA

No que diz respeito a sua breve incursão pela psicologia, esta pesquisa fundamentou-se na obra de psicanalistas como Freud e Jung, de psicólogos formados noutras áreas como Piaget (que era biólogo) e de neurocientistas como Damásio. Ora, Freud fora um importante neurologista antes de desenvolver a sua teoria do inconsciente individual. Jung, por sua vez, complementou a teoria freudiana ao lhe acrescentar a dimensão do inconsciente coletivo, alicerçando-o no estudo da mitologia e das religiões. A tese do caráter biológico do conhecimento, formulada por Piaget na primeira metade do século e rejeitada, então, pela maior parte da comunidade científica, é hoje quantificável graças às novas tecnologias de pesquisa da atividade cerebral, como o trabalho do neurologista Damásio¹. Também foram de utilidade os trabalhos de divulgação de Capra em prol de uma

holoepistemologia científica, que sinalizam a emergência de um novo paradigma para as ciências.²

A técnica psicanalítica de interpretação dos sonhos contém o cerne do híbrido nos muitos elementos em comum com outras disciplinas, em particular com a mitologia³. Ao que parece, no início do século XX, o *zeitgeist* da época se dirigia a perscrutar, partindo de uma interdisciplinariedade incipiente, um mesmo problema: redefinir epistemologicamente o conhecimento a partir de seus próprios elementos ontogênicos, quais sejam, a mente e a linguagem. Em várias de suas obras, Jung demonstrava como a institucionalização das teorias científicas as transformava em dogma, entorpecendo, conseqüentemente, o desenvolvimento da própria pesquisa. Jung opinava que, com o advento da física quântica, acabava a certeza científica que considerava as leis naturais como verdades estatísticas, mensuráveis e quantificáveis, desde que aplicadas apenas a quantidades microfísicas e não às nanofísicas, pois as condições do próprio experimento limitam a natureza. Para o autor:

Qualquer resposta da natureza é, por conseguinte, influenciada pelo tipo de perguntas que foram feitas, e o resultado é sempre um produto híbrido. A chamada visão científica do mundo, baseada neste resultado, nada mais é, portanto, do que uma visão psicologicamente tendenciosa que deixa de lado todos aqueles aspectos, em nada desprezíveis, que não podem ser estatisticamente contados.⁴

Até certo ponto, isso é referendado por Kuhn, quando tenta explicar os motivos da adesão da comunidade científica a um novo paradigma. Ele emprega repetidamente o termo "conversão", fundamentando-o na esfera subjetiva, psicológica do indivíduo⁵. Damásio salienta que o estudo da consciência foi um campo quase virgem, explorado de forma não-sistemática

até muito recentemente, devido aos preconceitos reinantes na academia: "Estudar a consciência não era aconselhável antes de conseguir a efetivação na universidade, e, mesmo depois de consegui-la, dedicar-se a essa área era visto com desconfiança". O autor destaca que o que hoje se conhece como campo de estudos da consciência foi criado quase por acaso, de forma independente por vários cientistas pertencentes a diferentes áreas, apenas na década de 80 do século XX.⁶

No capítulo anterior, exemplificamos como os fundamentos da inter-relação da linguagem e imagem visual remontam à pré-história humana, quando coexistiram numa espécie de osmose⁷ até o surgimento da escrita. Sua separação se deu em data relativamente recente. Segundo Carpenter, esse processo corresponde às características da cultura do livro. Lembremos que o redescobrimto da obra de Peirce foi paralelo ao surgimento das obras de Saussure, Barthes e Bateson, há apenas meio século. A ênfase conferida à filologia, às imagens ou à sua transcrição numa espécie de pré-linguagem aproximou a psicanálise da teoria dos signos (como antevisto por seus criadores) e, também, da antropologia, como na análise da obra de Lévi-Strauss por Lepine. Os mitos, para este último, não se vinculam de forma direta à realidade objetiva; são independentes das pressões externas e parecem obedecer às mesmas leis dos sistemas de parentesco, isto é, às leis do inconsciente que também controlam a atividade lingüística e a fonologia. Segundo o autor, "haveria uma homologia entre as estruturas que determinam os fenômenos culturais e psíquicos e as estruturas encontradas no nível biológico". Essa é também a opinião de Piaget. De acordo com seu conceito de isomorfismo⁸, num contexto abrangente, noções como comportamento, conduta, conhecimento e memória deixam de ser privativos da razão humana e começam a ser documentados em inúmeras espécies animais e vegetais. O

fenômeno também é reconhecido por Damásio e Gibson, dentre outros. Acrescenta Lepine:

A lingüística, a psicanálise, revelam em nossos comportamentos de civilizados a mesma teleologia inconsciente que descobrimos nos povos selvagens. (...) Em resumo, o inconsciente foi definido, em primeiro lugar, como uma razão natural, como a lógica espontânea que institui a linguagem, os sistemas classificatórios dito totêmicos, os sistemas de parentesco, a arte, a religião — numa palavra — o reino da cultura.⁹

Lembremos que, para Lévi-Strauss, a noção de inconsciente está associada mais à lingüística — enquanto sistema formal relacionado às estruturas das formas operatórias e aos modos lógicos de operação mental — que a conteúdos concretos individuais (como o Id de Lacan) ou universais (os arquétipos de Jung). Para o autor,

... apenas as formas podem ser comuns, e não os conteúdos. Se existem conteúdos comuns, a razão desta existência deve ser procurada, quer do lado das propriedades objetivas de certos seres naturais ou artificiais, quer do lado da difusão e do empréstimo, isto é, nos dois casos fora do espírito.¹⁰

Dessa forma, o inconsciente antropológico do autor seria, a um tempo, de ordem biológica (a natureza) e cultural, isto é, um par binário de oposições. Já para Lepine, a leitura de Freud por Lacan possibilitou aproximar, também no campo da lingüística, o inconsciente analítico do estruturalismo.

Segundo Damásio, o que conhecemos como processos de comportamentos inconscientes nos seres humanos — sistematizados principalmente por Freud e Jung — é um fato, perante o acúmulo de provas fornecidas por diferentes disciplinas e pesquisas nos últimos anos, independente de seus autores subscreverem ou não as teorias dos pais da

psicanálise¹¹. Para o autor, o inconsciente seria, basicamente, um mecanismo de homeostasia, isto é, um mecanismo de regulação automática do meio interno do organismo com vistas a sua sobrevivência. Ele estaria imbricado ao que ele denomina "proto-self": "... o estado de atividade no conjunto desses mecanismos, o precursor inconsciente dos níveis do self que aparecem em nossa mente como os protagonistas conscientes da consciência". Ora, porquanto Damásio é um neurologista, ele perscruta os alicerces fisiológicos das funções biológicas e mentais, o que o aproxima tanto das teorias da origem biológica do conhecimento de Piaget, quanto do conceito de inconsciente natural de Lévi-Strauss. Da mesma forma, adequa-se à teoria proxêmica de Hall.¹²

A pesquisa de Damásio, apoiada de forma fatural nas novas extensões corporais do homem mediadas pela tecnologia¹³, levou-o a concluir que

... embora até mesmo a simples consciência central requeira uma atividade conjunta que envolve regiões de todas as camadas e áreas do cérebro, a consciência depende de modo mais crucial de regiões que são mais antigas evolutivamente, e não mais recentes, e que se localizam no âmago do cérebro, e não na sua superfície. (...) e que se alicerçam em estruturas neurais antigas, intimamente associadas à regulação da vida (...). O aparente 'mais' da consciência depende de 'menos' (...). A luz da consciência é cuidadosamente ocultada e veneravelmente antiga.¹⁴

Damásio conseguiu comprovar as idéias de Freud¹⁵ e Jung sobre a existência de estruturas evolutivas, arcaicas¹⁶ e milenares no cérebro humano, que estes haviam previsto baseados em suas respectivas experiências empíricas e sobre as quais estruturaram suas hipóteses.

Com a finalidade de delimitar a pesquisa teórica, aprofundaremos nosso estudo segundo o conceito junguiano de inconsciente, tanto por sua abrangência explicativa no campo das artes (para a psicologia analítica de Jung, o inconsciente coletivo é a fonte do processo criativo em artes¹⁷), quanto por minha experiência acumulada ao longo dos anos como artista plástico e que diz respeito ao papel da imagem e da intuição — enquanto processo de sentir o conteúdo — na descoberta e na experimentação artística¹⁸. Jaffé, discípula de Jung, desenvolveu a hipótese junguiana do simbolismo nas artes. Para ela, o homem é um ser simbólico e existe nele uma propensão a criar símbolos num processo mental inconsciente, tanto a partir dos arquétipos do inconsciente coletivo quanto das projeções dos conteúdos psicológicos do seu próprio inconsciente individual.¹⁹



Fig. 30. À esquerda: Xamã Tlinglit, Alasca, séc. XIX. No centro: Feiticeiro Kafir, Moçambique, séc. XIX. À direita: Xamã siberiano, séc. XIX. Os primeiros a explorar, por meio de um empirismo mágico, a psique humana.

Segundo Lepine, é possível estabelecer aproximações entre o uso da linguagem e dos símbolos por parte do xamã, dos sacerdotes e dos psicanalistas: os primeiros readaptavam o grupo a problemas específicos mediante o emprego de uma magia curativa de caráter cênico; os segundos readaptam o doente ao grupo. Para Lévi-Strauss, embora a fraude fosse consubstancial à magia, “o feiticeiro não 'trapaceia' nunca. Entre sua teoria e sua prática, a diferença não é de natureza, mas de grau”.²⁰



Fig. 31. À esquerda: *Terrivelmente inocente*. Ballet Nacional de Cuba, 1995. À direita: xamã siberiana durante o transe.

Na introdução de *Símbolos da transformação*, Jung salienta que seu objetivo é realizar uma análise aprofundada dos fatores ou mecanismos gerais da psique humana que se agrupam numa fantasia individual involuntária. Assim,

... além das origens pessoais evidentes, a fantasia criadora dispõe do espírito primitivo esquecido e há muito soterrado, com suas imagens peculiares que se revelam nas mitologias de todos os tempos e de todos os povos. O conjunto destas imagens forma o inconsciente coletivo que todo indivíduo traz em potencial, por hereditariedade.²¹

O autor retoma e aprofunda o referido conceito em outra obra, *Tipos psicológicos*, na qual define o caráter de coletivo como “... todos os

conteúdos psíquicos que não são próprios de um, mas de muitos indivíduos ao mesmo tempo, de uma sociedade, de um povo ou da humanidade” (p. 398). Jung define o inconsciente, de forma geral, como um “conceito limite psicológico que abrange todos os conteúdos ou processos psíquicos que não são conscientes” (p. 424). Já o inconsciente pessoal “engloba todas as aquisições da existência pessoal: o esquecido, o reprimido, o subliminalmente percebido, pensado e sentido” (p. 426). O inconsciente coletivo, por sua vez, consiste na “... possibilidade hereditária do funcionamento psíquico em geral, ou seja, da estrutura cerebral herdada. São as conexões mitológicas, os motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migração históricas” (p. 426). O autor acrescenta, mais adiante: “Estou profundamente convencido da uniformidade da psique humana, de tal modo que a assumi no conceito de inconsciente coletivo como um substrato universal e homogêneo” (p. 455). Assim, conclui que

... o inconsciente no estado atual de nossos conhecimentos tem uma função compensadora em relação à consciência. O que o inconsciente é em si e por si é especulação inútil. Ele está, segundo a natureza de sua definição, além de qualquer conhecimento. Apenas postulamos sua existência a partir de seus produtos como sonhos e coisas afins (p. 479).²²

Vários autores foram marcados pelas idéias junguianas como uma explanação plausível para a recorrência de determinados fenômenos. Dentre eles, podemos citar Campbell, Hall, Joly e inclusive Kuhn, que no posfácio de 1969 à reedição da sua obra *A estrutura das revoluções científicas* redefiniu vários conceitos de tal forma que eles remetem, a meu ver, à idéia de uma estrutura genética hereditária ou imanente, no sentido kantiano, conforme concebida por Jung a respeito do inconsciente.²³

Um outro conceito junguiano muito relacionado ao de inconsciente coletivo é o de arquétipo ou imagem primordial; em ambos, os respectivos conteúdos manifestam-se como tendências, e parecem apresentar a mesma forma de transmissão. Assim, arquétipos seriam as "... formas e imagens de natureza coletiva, que surgem por toda parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos autóctones individuais de origem inconsciente". Jung acrescenta:

... temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária, pois imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de transmissão direta.²⁴

Na mesma obra, o autor retoma a idéia de hereditariedade na forma de um *a priori* kantiano, pois a

... qualidade herdada é algo assim como a possibilidade formal de produzir as mesmas idéias ou, pelo menos, idéias semelhantes. A uma tal possibilidade chamei de 'arquétipo'. Entendendo, pois, por arquétipo uma qualidade ou condição estrutural própria da psique que, de algum modo se acha ligada ao cérebro.²⁵

Em obra anterior, *Símbolos da transformação*, o autor explicita com maior acuidade o caráter apriorístico do referido conceito:

... naturalmente não se trata de idéias hereditárias, e sim de uma predisposição inata para a criação de fantasias paralelas, de estruturas idênticas, universais, da psique, que mais tarde chamei de inconsciente coletivo. Dei a estas estruturas o nome de arquétipos. Elas correspondem ao conceito biológico de 'pattern of behaviour'.²⁶

Segundo o autor,

Não existem argumentos absolutos contra a hipótese segundo a qual as figuras arquetípicas possuem sua personalidade a priori e não são personificadas secundariamente. Pois os arquétipos enquanto não representam apenas relações funcionais, revelam-se (...), como agentes pessoais.²⁷

Outros autores, como Joly, vêem a universalidade do arquétipo vinculada a um esquema imagético de representação visual figurativa.²⁸

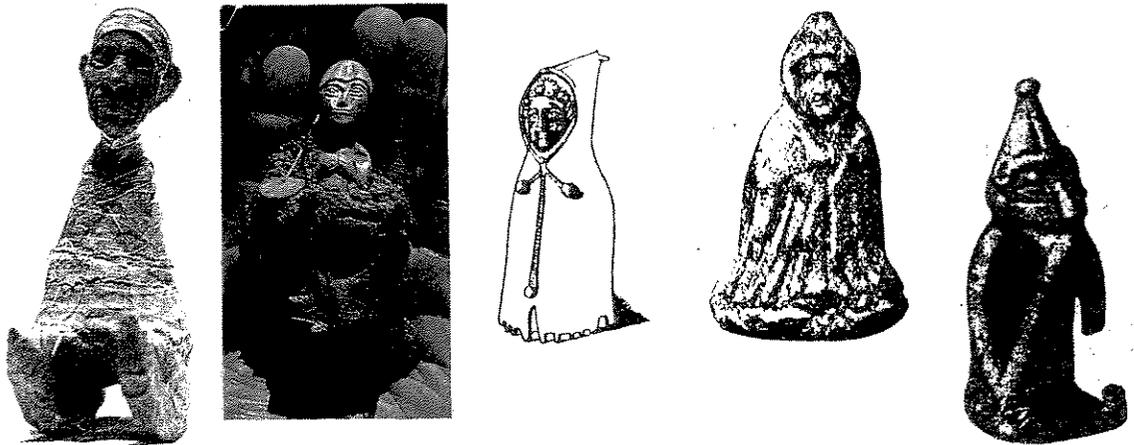


Fig. 32. Imagens elucidativas do conceito de arquétipo junguiano. Acima, de esquerda à direita: H. Mathews, *Sem Título*, 1999. *Oferenda votiva Inca*. Duas versões do *Esculápio* ou *Cabiro* (França e Áustria, respectivamente). *Frey*, deus da fecundidade, Södernaland, Suécia, séc. XI. Abaixo: A. Gomes, *Sem título*, década de 50. Note-se tanto a similitude morfológica (são todas figuras pequenas, quase triangulares, nas quais a cabeça é o único elemento bem definido) quanto prática (trata-se, na sua maior parte, de figuras votivas).

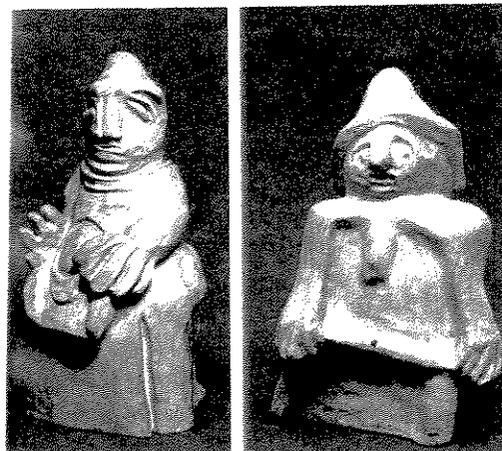




Fig. 33. Fundo: M. Janco, *Máscara*, 1915. Acima, à direita: R. Harmes, *Máscara para um ritual suicida*, 1979. Ambas máscaras foram realizadas sob os efeitos da guerra no indivíduo — a primeira guerra mundial no caso do artista dadaísta, a guerra do Vietnã, no caso do artista norte-americano.

3.2 O ESPELHO OPACO: A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO A PARTIR DA SUBJETIVIDADE

Abordamos aqui, de forma breve, a inter-relação de sujeito pesquisador e sujeito pesquisado, considerando este último um objeto de estudo na área das ciências humanas. Foram selecionadas duas pesquisas, a de Boggiani entre os Kadiwéu e a de Lima entre os Carajá, por deixarem transparecer, em maior ou menor grau, a subjetividade dos respectivos autores. A análise destes exemplos fundamentou-se numa releitura à luz da nova história e do que Kossoy denomina como "segunda realidade" com relação à fotografia²⁹, conceito este que também pode ser aplicado à escrita. A referida metodologia permitiu acessar aspectos subjetivos como a afetividade e as emoções, que, embora latentes nessas obras, tendem a ser considerados irrelevantes ou anômalos pela comunidade científica. A tradição objetiva das ciências humanas oblitera ou disfarça os aspectos subjetivos relativos à inter-relação pesquisador/objeto de estudo. Nas palavras de Bachelard, "o cientista tem uma disciplina de objetividade que interrompe todos os devaneios da imaginação. (...) no reino da observação científica com objetividade certa, a 'primeira vez' não conta. A observação pertence então ao reino das 'várias vezes' "³⁰.

Para Ribeiro, a antropologia e a etnografia debatem-se entre dois critérios opostos: aquele segundo o qual constitui um risco que a pesquisa seja praticada "pelos próprios membros da cultura que se propõe estudar" (1967:63), o que aproximaria o objeto de estudo à arqueologia e à fisiologia devido à

potencialização do papel do contato físico (com os objetos, com o local etc.); e aquele que a autora advoga: “a ciência da cultura vista desde fora” (1976:63), isto é, tornar o estranho familiar, quantificável. Para Lepine, por sua vez, Lévi-Strauss transformou a antropologia numa ciência exata ao aplicar-lhe o método estruturalista da lingüística. Segundo o autor, o referido método divide-se em duas etapas: na primeira, *apud* Mauss,

... o observador é seu próprio instrumento e que ele mesmo faz parte integrante da experiência, de tal modo que o seu eu se desdobra num eu-instrumento, que apreende a significação dos fenômenos culturais, identificando-se com o indígena, e num segundo eu que observa e objetiva o primeiro. Este duplo movimento (...), exige uma mediação: a do inconsciente.³¹

Como Lévi-Strauss, ele acredita que esse inconsciente seja “uma razão natural”, isto é, uma espécie de lógica espontânea e universal. A segunda etapa compreende a transformação dos dados apreendidos na primeira etapa num sistema simbólico, que permita visualizar as infra-estruturas e estabelecer permutações entre os termos, de forma a “procurar os traços que unem coisas diferentes em vez de procurar traços recorrentes”³². Esses traços, ou elos, permitem estabelecer uma sintaxe que, por sua vez, fornece um modelo matemático que deve corresponder-se com os dados utilizados³³. Dessa forma, o emprego de vários modelos geraria várias interpretações, todas válidas, desde que explicassem satisfatoriamente o respectivo modelo empregado.

Assim, poderíamos dizer que em ciências humanas como a antropologia e a etnografia existem, basicamente, dois movimentos, opostos e complementares: um movimento de imersão, por parte do cientista, no grupo ou cultura que pretende estudar (o que prevê a ativação de conteúdos psicológicos considerados pouco objetivos de um ponto científico tais como afetividade,

projeções etc. durante o período conhecido como trabalho de campo) e um movimento de distanciamento que possibilitará a atenuação desses laços em prol da elaboração racional dos dados coletados em informação quantificável segundo o modelo empregado. No segundo movimento apaga-se, ou pelo menos se intenta apagar, toda referência às relações ditas subjetivas.

Foi precisamente a inexistência de uma fronteira definida entre o sujeito pesquisador e o sujeito observado (o outro) o que me incentivou a aprofundar o estudo do inter-relacionamento da antropologia com a psicologia. Selecionei o trabalho de Ferreira Lima para alicerçar minha pesquisa por duas razões: primeiro, a riqueza do imaginário Carajá documentado pelo autor e, segundo, sua honestidade profissional ao assumir a existência das vivências subjetivas do pesquisador enquanto desenvolve o seu trabalho de campo. De fato, ele somente conseguiu apreender o seu objeto de estudo ao participar, encenar e se integrar tanto no ritual coletivo como nas comunidades. Isso está presente, de forma continuada, no corpus da tese. Podemos ver a progressão desse processo psicológico no tempo:

“Eu só fui percebendo estas nuances à medida que me integrava aos homens e tentava dançar...” (p. 17). “Tudo era muito rápido e eu não sabia se fotografava, gravava ou protegia a bolsa com cadernetas, canetas, fitas e pilhas, ou mesmo simplesmente procurava um lugar de referência onde aportar, caso a canoa virasse” (p. 76). “Eu mesmo tinha o corpo pintado de jenipapo e estava enquadrado na categoria de weryrybò, embora o fato de não ser casado na minha idade fugia por completo do esquema Carajá e isto, com certeza, era difícil de ser compreendido pelo padrão cultural deles. Contudo, sentia-me perfeitamente integrado nos atos rituais” (p. 78). “Procurava estar sempre junto dos meus companheiros de Santa Isabel. Embora já tivesse amigos e até casa para dormir em Fontoura, aquela não era a minha aldeia.” (p. 79). “E aquele

simples ato de estar no grupo ritual a ser reconhecido pela cachorra de casa fez-me interiorizar uma referência, eu tinha uma casa, uma família, um grupo ritual”. (p. 89)

No que diz respeito à obra de Boggiani, a historiografia etnográfica tradicional criou uma imagem idealizada, quase mítica, do seu trabalho entre os Caduveos. Não obstante os seus múltiplos e valiosos aportes documentais de uma cultura viva ameaçada de extinção, Boggiani era um homem do seu tempo. Ao se referir a sua estância no Paraguai, os estudiosos falam-nos de “intenções vagamente comerciais” para descrever a essência econômica da sua romântica fuga à primitividade dos trópicos à maneira de um Gauguin — ou melhor, de um Buffalo Bill, tendo em vista o seu tratamento predatório da natureza³⁴. Na verdade, sua empresa comercial visava a encarnar o mito do positivismo modernista europeu na selvagem natureza sul-americana. O terreno por ele alugado do governo do Paraguai para um empreendimento madeireiro tinha uma extensão de aproximadamente 400 km quadrados e foi batizado Porto Esperança: “Aquele canto silencioso, triste e deserto de terra, por iniciativa nossa havia tomado vida e o trabalho fervia por toda parte em redor.”³⁵. O autor, no entanto, consegue integrar-se ao seu objeto de estudo por diversas vias: pelas vestes — “confeccionei para mim vários trajes à Caduveo a fim de dispor para a muda (...) A minha primeira aparição nesta roupa foi acolhida por um geral grito de admiração (...). Também levo colares no pescoço (...) Felipe adotou, ele também, o cômodo traje Caduveo” (Op. Cit. p. 136) e por sua encenação e participação nas danças (ver Op. Cit., p. 144), da mesma forma como Ferreira o faria quase um século depois. Boggiani costuma ser citado como um exemplo extremo de imersão no trabalho de campo, pois chegou até a se “casar” com uma “fêmea” indígena³⁶, no melhor estilo de um Loti. De fato, o autor refere-se aos índios, qualquer fosse a sua etnia, sempre

como selvagens, machos ou fêmeas, de acordo com o pensamento evolucionista e positivista, e também com as idéias racialistas da época.



Fig. 34. Foto da segunda expedição do Museu Peabody à Copán, Honduras, 1892-93. Na época, o ideário arqueológico visava à extração e transporte às metrópoles, pedra por pedra, dos monumentos arqueológicos achados. Moldes dos monumentos somente eram feitos quando resultava inviável financeiramente a retirada dos originais.

NOTAS

¹ Para Piaget, o inconsciente apresenta dois aspectos indissoluvelmente ligados: o afetivo e o cognitivo. Embora o autor concorde com Freud no que diz respeito à rejeição, acredita que uma parte considerável das atividades de pesquisa do indivíduo também permanecem inconscientes enquanto a ação é bem sucedida. A tomada de consciência, para Piaget, é posterior à ação. Já Damásio, cujo conceito de consciência está vinculado aos de Kant, Freud e James, e cuja revalorização do papel das emoções e do organismo vivo no processo cognitivo o aproximam, a meu ver, de Piaget, define a consciência como: “o padrão neural de você tendo conhecimento...” (p. 102). E acrescenta que a consciência “é seletiva, contínua, diz respeito a outros objetos, não a si própria, e é pessoal.(...) é gerada de modo pulsante, para cada conteúdo do qual devemos estar conscientes...” (p. 167). Ver Damásio, A. *O mistério da consciência*. SP: Cia das Letras, 2000.

² Ver em especial Capra, Fritjof. *A teia da vida*. SP: Cultrix, 1998. Nesta obra, o autor retoma a pesquisa precursora de Bateson (a observação sugere direcionamentos possíveis às idéias) relacionando-a à hipótese da Autopoiese de Maturana e Varela, às estruturas dissipativas de Prigogine e à matemática da complexidade para conformar uma abrangente teoria holoepestemológica que concebe a natureza como um todo cujo equilíbrio é uma necessidade.

³ Em *Símbolos da transformação*, Jung cita Rank, para quem o mito seria uma espécie de sonho coletivo do povo. Ele, por sua vez, aventa a possibilidade de que os mitos fossem estruturas psicológicas populares que se correspondem, de forma desfigurada, a fantasias e desejos (isto é, projeções) da humanidade. Ver Op. Cit. p. 21.

⁴ Em Jung, C. G. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 1.

⁵ Para o autor, os paradigmas conotam um aspecto metafísico (aquele dos compromissos coletivos relacionados com crenças em determinados modelos) e denotam um aspecto relacionado à teoria dos valores. A conversão pode ocorrer em virtude de causas múltiplas: a personalidade; as crenças do indivíduo; a nacionalidade; o grau de acuidade estética da teoria; e o papel da fé ou da intuição. Em Kuhn, T. *A estrutura das revoluções científicas*. SP: Editora Perspectiva, 1991, em especial o capítulo 11.

⁶ Em Damásio, A. *O mistério da consciência*. SP: Cia das letras, 2000, pp. 23 e 425.

⁷ Dados recentes provenientes da área da paleolinguística, citados por Sacks *apud* Stockoe e Hewes (1974), apontam para uma espécie de língua de sinais (enquanto conjunto de sinais motores, gestos e expressões faciais) como o antecedente pré-histórico da linguagem, ainda observável no relacionamento das mães com os bebês, e na linguagem espontânea dos surdos-mudos. Em Sacks, O. *Vendo vozes*. SP: Cia das Letras, 1998, p. 134. Já Carpenter havia destacado a importância do gesto enquanto transmissor de emoções profundas para a visualidade e a oralidade. Ver Carpenter, E. *Explorations in communication*. Boston: Beacon, 1968.

⁸ Este estabelece uma estreita relação entre a organicidade biológica e as estruturas e os comportamentos psicológicos. O isomorfismo é, segundo Piaget, um processo de realimentação constante, existente desde o começo da evolução da vida na Terra.

⁹ Em Lepine, C. *O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. SP: Ática, 1979, pp. 49, 51 e 54, respectivamente.

¹⁰ Em Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*. SP: Cia Editora Nacional, 1970, p. 88.

¹¹ Em Damásio, A., Op. Cit. p. 375. Para o autor, “... o sistema inconsciente está profundamente imbricado com o sistema de raciocínio consciente”, p. 381.

¹² Que desenvolve uma tese sobre como a percepção humana se fundamenta em vários aspectos inconscientes inter-relacionados: o comportamento biológico de territorialidade (aspecto infracultural); as estruturas fisiológicas (aspecto pré-cultural); e o relacionamento espacial (aspecto microcultural ou proxêmica). Para Hall, conceitos e padrões de conduta herdados de nosso passado evolutivo continuam se manifestando na atualidade de forma inconsciente ou instintiva, entrando em contradição com o comportamento racional. Em Hall, E. *A dimensão oculta*. RJ: Francisco Alves Editora. 1977.

¹³ Estes trabalhos alicerçam-se em técnicas recentes, e ainda controversas, como o PET (as siglas estão em inglês) — tomografia por emissão de pósitrons — e a FMRI — imagem por ressonância magnética funcional —, as quais estão sendo aplicadas a fenômenos de ordem subjetiva como as emoções. Ambas as tecnologias permitem a construção de imagens seqüenciais, dinâmicas, do funcionamento do cérebro (sendo submetido a diferentes estímulos) mediante a medição das diferenças do fluxo sanguíneo ao contrastar as áreas mais usadas. Ver Gleiser, M. *O mapa dos sentimentos em caderno Mais! da Folha de S. Paulo*, 07/01/01.

¹⁴ Em Damásio, A. Op. Cit. pp. 42 e 349, respectivamente. Ao que o autor acrescenta: “essas estruturas são evolutivamente muito antigas, existem em inúmeras espécies não humanas e amadurecem logo no início do desenvolvimento humano individual.” (p. 143). Segundo Damásio, um mapeamento incompleto dos referidos mecanismos neuroanatômicos inclui: alguns núcleos do tronco cerebral, o hipotálamo, o prosencéfalo basal e alguns córtices somato-sensitivos. Para maior informação, ver p. 231-235.

¹⁵ Para o autor, existe, no inconsciente humano, uma espécie de substrato comum que ele considerava restos de uma “linguagem básica” ou de uma hipotética “linguagem primitiva”, conceitos estes, que posteriormente permitiram a Jung desenvolver a idéia de arquétipo. Em Freud, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. RJ: Imago Editora, Vol. XV (Edição Standard Brasileira), 1976, pp. 199-201.

¹⁶ Para Jung, um arcaísmo consiste no “caráter de antigüidade dos conteúdos e funções psíquicos”. E também: “arcaicos [são] todos os traços psicológicos que concordam, em essência, com as qualidades da mentalidade primitiva”. Em Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, pp. 356-357 e 394, respectivamente. Já o caráter arcaico está presente “quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos.” (Ib. p. 418).

¹⁷ “... são os arquétipos do inconsciente coletivo que produzem os complexos de representações sob a forma de temas mitológicos. Estas representações não são inventadas; são percebidas interiormente (...) como produtos acabados. São fenômenos espontâneos que escapam ao nosso arbítrio (...). Podemos, naturalmente, descrevê-los e até certo ponto interpretá-los como objetos, sob o ponto de vista da consciência”. Em Jung, C. *Resposta a Jô*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 4.

¹⁸ E que têm um paralelo no papel da imagem visual, inclusive da onírica, nas grandes descobertas científicas, como documentada por inúmeros autores. Para mais informações ver Kuhn, T. Op. Cit. cap. VIII, em especial as pp. 148-158.

¹⁹ “Tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (...) ou fabricados pelo homem (...) ou mesmo formas abstratas (...). De fato todo o cosmos é um símbolo em potencial.” E também “Consciente ou inconscientemente o artista dá forma à natureza e aos valores da sua época, que por sua vez, são responsáveis pela sua formação.” Em Jaffé, A. *O simbolismo nas artes plásticas em Jung, C. G. (org.) O homem e seus símbolos*. SP: Editora Nova Fronteira, 1964, pp. 232 e 250, respectivamente.

²⁰ Em Lévi-Strauss, Op. Cit. p. 254.

²¹ Ao qual acrescenta: “Isto explica por que as imagens mitológicas podem reaparecer sempre de novo, espontaneamente e concordantes entre si, não só em todos os recantos deste vasto mundo mas também em todos os tempos. Elas simplesmente existem sempre e em toda parte.

(...) Pois a base criadora é sempre a mesma psique humana e o mesmo cérebro que, com variações relativamente pequenas, funcionam em todo lugar do mesmo modo." Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, p. XXII.

²² Em Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.

²³ Assim, para citar um exemplo, integridade da percepção seria "... o fato de que tanta experiência passada esteja encamada no aparelho neurológico que transforma os estímulos em sensações. Um mecanismo perceptivo adequadamente programado possui um valor de sobrevivência". Em Kuhn, Op. Cit. p. 241.

²⁴ Em Jung, C. G. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 56.

²⁵ *Ib.* p. 110.

²⁶ Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 145. Na mesma pág. o autor conclui que o arquétipo tem um efeito numinoso, pois age sobre o sujeito da mesma forma que os instintos. E esclarece: "Arquétipos são elementos estruturais numinosos da psique e possuem certa autonomia e energia específica." *Ib.* p. 221.

²⁷ *Id.* p. 248. Já para Grof, a polêmica sobre a aceitação ou não do conceito de arquétipo entre a psicologia junguiana e a ciência normal, no sentido que dá Kuhn a esta palavra, não passa de uma réplica atual das antigas polêmicas entre nominalistas e realistas a respeito das idéias de Platão.

²⁸ "... esquemas mentais e representativos universais, arquétipos ligados à experiência comum a todos os homens". Em Joly, M. *Introdução à análise da imagem*. SP: Papirus, 1996, p. 42.

²⁹ Para o autor, a segunda realidade da mídia fotográfica — que poderíamos estender a todos os dispositivos mecânicos de apreender a realidade — consiste em recontextualizar, de forma abrangente e diversa, aqueles conteúdos afixados e inerentes à foto, o que possibilita o acesso a conteúdos ocultos ou negligenciados por parte dos realizadores.

³⁰ Em Bachelard, G. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 1989, p. 164.

³¹ Em Lepine, C. *O inconsciente na obra de Lévi-Strauss*. SP: Ática, 1979, p. 34.

³² *Ib.* pp. 35-36.

³³ Lepine atem-se à definição de modelo de Lévi-Strauss: "... uma construção artificial inventada pelo etnólogo e cujo funcionamento deve explicar todos os fatos observados". *Id.*

³⁴ A finalidade comercial da sua empresa visava ao escambo ou à compra de peles de veado. Podemos ler no seu diário inúmeras práticas de tiro ao alvo sobre animais que não seriam aproveitados: "Decididamente, para ser um bom caçador é preciso não ser suscetível às emoções e sobretudo não ter necessidade [de subsistência alimentar] de matar o animal que se tiver pela frente." Em Boggiani, G. *Os Caduveos*. SP: Edusp/Itatiaia, 1975, p. 108.

³⁵ *Op. Cit.* p. 240.

³⁶ Porém, a legenda original de um dos desenhos, *Retrato da "minha" mulher*, só é acessível no índice de ilustrações, porque a reprodução no corpo da obra nada informa. Ficamos sabendo por meio do texto que, na realidade, tratava-se de uma escrava de uma outra tribo que fora trocada, temporariamente, por mercadorias.

PARTE II

CAPÍTULO IV

Eu penso na mitologia como a pátria das Musas, as inspiradoras da arte, as inspiradoras da poesia. Encarar a vida como um poema, e a você mesmo como participante de um poema, é o que o mito faz por você.

Campbell, J. *O poder do mito*, p. 57.

4.1 O OBJETO ARTÍSTICO HÍBRIDO: PONTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE MITOS, IMAGENS E ARQUÉTIPOS

O objeto artístico é depositário, a um tempo, do imaginário individual e subjetivo do criador e do imaginário e dos padrões de representação da cultura a qual ele pertence. Segundo Todorov, a cultura é adquirida, preexiste ao indivíduo. Embora suas fronteiras sejam pouco precisas, existe a possibilidade de estabelecer uma série de relacionamentos diferentes (aculturação, deculturação, internacionalização etc.) numa ou noutra direção, como na teoria das bifurcações de Prigogine, em que a escolha de uma determinada variante gera outras tantas possibilidades de escolha, numa espécie de padrão quântico. Para Prigogine, na física do não-equilíbrio, as

... bifurcações aparecem em pontos especiais nos quais a trajetória seguida por um sistema se subdivide em 'ramos'. Todos os ramos são possíveis, mas só um deles será seguido. No geral não se vê apenas uma bifurcação. Elas tendem a surgir em sucessão. Isso significa que até mesmo nas ciências fundamentais há um elemento temporal, narrativo, e isso constitui o 'fim da certeza' (...). O mundo está em construção, e todos podemos participar dela.¹

Segundo Canclini, o papel do artista como “oficiante pós-moderno” é o de “articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências (...) Fundir as heranças culturais (...) a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo”². Cabe, pois, ao artista selecionar, no seu contexto temporal, aquele conjunto de matérias e materiais, de técnicas e imagens com as quais estabeleceu uma relação de empatia, e por cujo intermédio projetou seu mundo psicológico. É uma espécie de re-interpretação pessoal a partir da sua seleção do imaginário do passado através da técnica da bricolagem, como numa labor de arqueologia. Potencializam-se, por sua vez, as especificidades culturais e simbólicas latentes em cada mitologema selecionado. Escolheram-se os mitos pelas similitudes das suas estruturas conceituais, e também pela semelhança formal de algumas das suas diversas objetivações históricas. Nesse sentido, poderíamos dizer que a pesquisa plástica gira em torno do conceito de *imagerie* de Maresca: “Um conjunto de imagens reunidas a partir de certas afinidades”³. Dentre elas podemos destacar o conceito de empatia, que, por sua importância na presente pesquisa, passamos a explicitar em detalhes. Em *Tipos psicológicos*, Jung oferece várias definições sucessivas do conceito; cita Lipps, para quem a empatia consiste na “... objetivação de mim mesmo num objeto distinto de mim, não importando se o objetivado merece o nome de sentimento ou não” (p. 278). Em seguida, evoca Wundt, para quem a empatia é “... uma espécie de processo de percepção que se caracteriza por transferir sentimentalmente um conteúdo psíquico [projetado pelo sujeito] para o objeto”. Jung conclui que, via de regra, dito mecanismo opera “pela transferência de

conteúdos inconscientes para o objeto, razão pela qual Freud a chamava de transferência" (p. 279). Ele próprio define a empatia como "uma introjeção do objeto" (p. 404), lembrando que, para o autor, a introjeção é sinônimo de projeção: "transferir para um objeto um processo subjetivo" (p. 436).⁴

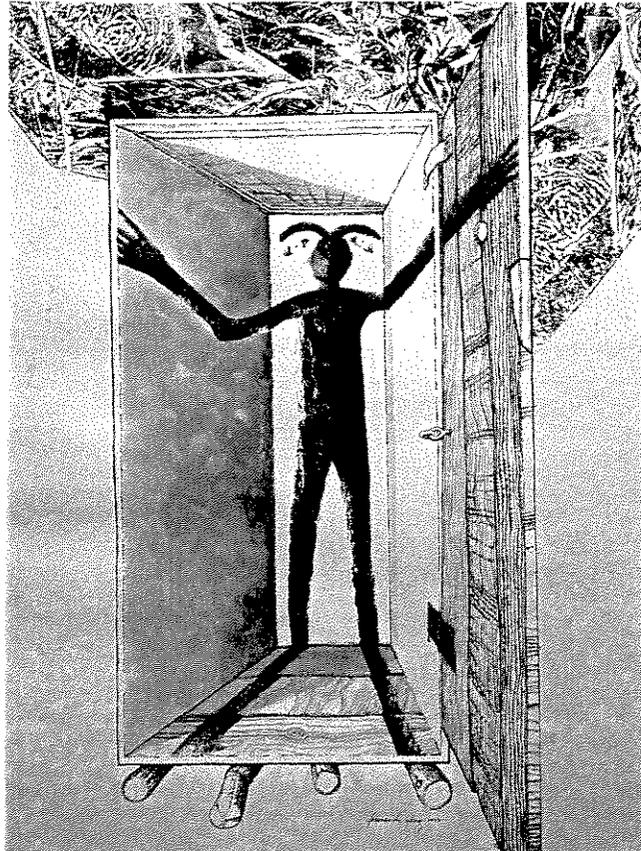


Fig. 35. *A passagem secreta n.º 2*, 1997.

Lembremos que, para Jung, o mecanismo da empatia encontra-se freqüentemente relacionado à apreciação estética. O autor cita Worringer, para quem "só é bela aquela forma com a qual se tem empatia". A isto, acrescenta: "a função de empatia é também a de ser um órgão de criação artística e conhecimento" que se baseia "... no significado mágico do sujeito que se apodera do objeto mediante uma identificação mística"⁵. Ora, é precisamente

esse aspecto de identidade, de relacionamento com um fenômeno material, concreto, o que confere uma tremenda força estética aos objetos artísticos produzidos tanto pela arte primitiva e pelos portadores de doenças mentais, quanto pelos artistas *naïfes*. Aliás, foi este modo de relacionamento empático com os objetos, matérias e materiais que os artistas das mais diversas vanguardas do século XX tentaram estabelecer de forma reiterada. Não é por acaso que os materiais, fragmentos de obras e de objetos utilizados à maneira da bricolagem na objetivação prática dessa dissertação pertencem à categoria de “sucata familiar”, isto é, de acessórios que fazem parte do entorno do meu cotidiano.

Tratou-se, portanto, de misturar as representações de determinados conteúdos com os quais o mundo psicológico do autor estava em sintonia — e também em sincronia, no sentido junguiano⁶ do termo — visando a estabelecer inter-relações e contrastes, inferir avaliações etc. Afinal, neste trabalho, entrelaçaram-se duas formas de processar o conhecimento: uma objetiva, condizente com a metodologia das ciências e, em especial, com as ciências humanas; outra de caráter empírico, condizente com a eficácia operacional da práxis artística e, em especial, com a visualidade. Utilizo este termo com o sentido que lhe confere Maresca: o ato artístico é uma forma de conhecimento que permite grande riqueza de análise, e cuja “aptidão ainda em progredir, a despeito das contradições, permite-lhe atingir um tipo de resultado sem necessariamente planificar as condições para alcançá-lo”⁷. Estou ciente de que essa dupla aproximação ao objeto de estudo possibilita a aparição da ambigüidade, o surgimento de divergências e, inclusive, uma tendência a estabelecer hierarquias entre a escrita e o pensamento visual. Porém, esse é o risco que devemos assumir ao tentar construir um discurso acadêmico a partir do campo das artes. Retomando as idéias de Todorov, pode-se dizer que o misto e a pluralidade melhor convêm às sociedades humanas, visto que o

híbrido forma parte da sua natureza. Assim, “vida personal, vida social y cultural, y vida moral no deben ni ser suprimidas ni reemplazarse una por otra; el ser humano es múltiple y unificarlo equivale a mutilarlo”⁸. Obter trabalhos artísticos de caráter híbrido nos quais se concretiza a mistura de técnicas, materiais e padrões culturais de representação diferentes pautou, em maior ou menor medida, a objetivação da produção plástica da dissertação, pois a coexistência de formas, padrões e estilos diferentes remete aos primórdios da arte.⁹

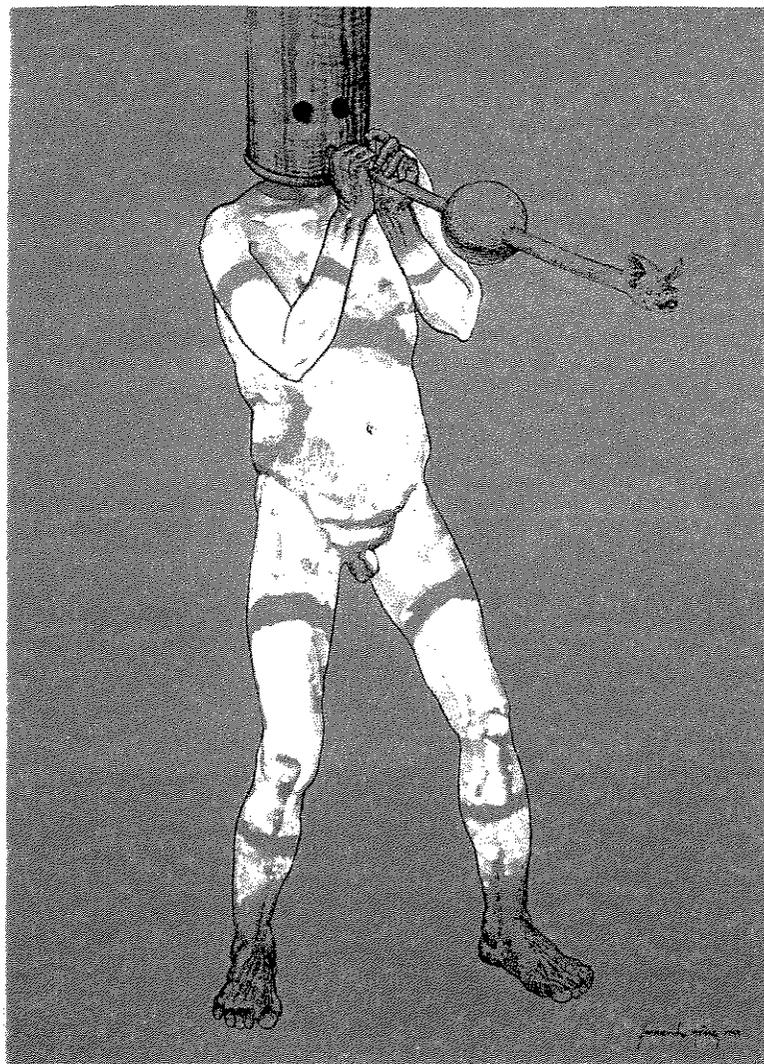


Fig. 36. *Espírito primigênio*, 1997.

A realização de um trabalho de campo tornou-se desnecessária, a meu ver, diante do acúmulo de dados imagéticos fornecidos pelas ciências humanas desde seu surgimento. É importante ressaltar que, ainda hoje, segundo Bauta e Curtis, a ortodoxia científica das referidas disciplinas tende a rejeitar as tecnologias imagéticas, por constituírem um conjunto de informações dificilmente quantificável dado seu caráter polissêmico, diferentemente da escrita¹⁰. O acúmulo de imagens é de tal magnitude que possibilita uma releitura das informações disponíveis sobre culturas já desaparecidas ou em processo de hibridação. O emprego intensivo e diversificado de tecnologias relacionadas à imagem permitiu ao homem criar um aparente substituto tecnológico da imortalidade, embora também emitisse uma certidão de óbito daquilo que pretendia fixar.

A procura por elos entre a estrutura formal das imagens e a ativação dos seus conteúdos levou-me a comparar, de forma um tanto sincrônica e aleatória, períodos e culturas diversas; entretanto, focalizei a pesquisa imagética no território geográfico brasileiro, dando ênfase a mitos e personagens míticos provenientes de etnias e de culturas relativamente próximas como os Carajá, Mehináku, Asurini, Caduveos e Caiapó. A seleção levou em conta, principalmente, a riqueza do imaginário e o elevado grau de qualidade artística dos objetos etnoestéticos produzidos nessas culturas. Já a construção da *imagerie* na qual se alicerçou a pesquisa plástica deu-se a partir de diversas fontes ao longo do tempo. Em particular, destaco a leitura das mitologias ameríndias brasileiras, o estudo de pesquisas etnográficas e a criação de um banco de imagens relativo à temática procedente da história da arte, das ciências humanas e da mídia. Aprofundaremos, a seguir, o estudo das fontes que integraram o referido banco de imagens. Tanto os padrões de desenho quanto os diversos elementos das referidas culturas foram misturados e hibridizados durante a elaboração dos trabalhos plásticos. As representações

do imaginário de outras culturas, distantes temporal ou geograficamente, foram incluídas de forma a ativar, por semelhança ou contraste, o padrão estrutural básico subjacente, seja do motivo mitológico ou da forma de objetivá-lo.

Por último, considero importante destacar, como antecedentes longínquos desta pesquisa plástica sobre o objeto híbrido, a justaposição intencional — não racionalizada naquele momento — de elementos, materiais e estilos artísticos dissímeis, presentes de forma esporádica em trabalhos por mim produzidos desde fins da década de 70, e um crescente interesse, desde então, pela temática indígena (uma tendência facilmente constatável em toda uma geração de artistas cubanos daquele período; esse, entretanto, constitui um outro — possivelmente futuro — objeto de estudo).

4.2 METODOLOGIA DA PESQUISA PLÁSTICA

As imagens utilizadas na pesquisa procedem, na sua maior parte, de registros etnográficos e antropológicos tanto de pesquisadores quanto dos membros das comunidades que são nossos objetos de estudo. As mesmas foram utilizadas parcial ou integralmente, ou manipuladas nas obras plásticas resultantes. Num primeiro grupo foram incluídos, como referência obrigatória, dados e informações procedentes de diversas fontes, em especial das ciências humanas, dentre os quais:

- Uma análise bibliográfica e a posterior seleção de algumas referências escritas de cronistas, de viajantes e das expedições científicas que ajudaram a conformar o conceito do outro no imaginário coletivo do europeu etnocêntrico, por serem, no dizer de Todorov, formas complementares do primitivismo. As idéias do Iluminismo francês, em especial as alegorias devidas míticas de Rousseau, Chateaubriand e Montesquieu, foram apreendidas sob a ótica de Todorov e Lévi-Strauss. Interessa destacar como as interferências, quer de uma ideologia, quer de um determinado estilo ou escola, modificam a apreensão e a representação visual dos modelos do mundo real. Assim, muitas das imagens que chegaram a nós poderiam ser consideradas híbridas por serem a resultante de várias sobreposições e releituras contextualizadas, e, inclusive, da sucessiva manipulação por parte de autores diversos, como no caso de algumas reencenações protagonizadas pela arte corporal.

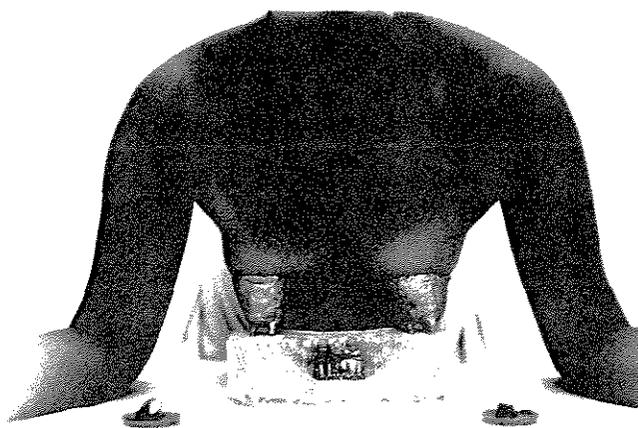


Fig. 37. Marta María Pérez, *Cultos paralelos*, 1990.

- Uma seleção dos registros imagéticos, da pintura e desenho etnográficos da era pré-fotográfica — sob a influência de um determinado estilo ou escola —

à fotografia antropológica. Ambos os grupos de registro serviram como antecedentes plásticos da pesquisa, e foram reunidos a partir dos conceitos de *imagerie* e de empatia, no que poderia ser definido como um banco etnoestético de imagens. A informação contida nesses registros foi utilizada como matéria prima, quer para a sua apropriação estética, técnica ou conceitual. Das fontes pictóricas, foram selecionadas as pinturas de Eckhout dos tipos etnográficos brasileiros para a corte do príncipe de Nassau no século XVII; os desenhos de Hércules Florence para a expedição à Amazônia de Langdorff no séc. XIX; os desenhos de Boggiani entre os Caduveos e posteriormente as fotografias de Ribeiro sobre a mesma cultura. Também foram resgatadas algumas fotografias da expedição de Agassi ao Amazonas em 1865.



Fig. 38. O banco de imagens etnoestético de Picasso — a sua coleção de arte negra — no seu ateliê da vila A Californe, Cannes, 1974.

- No que diz respeito à fotografia antropológica de manual, foram utilizadas imagens procedentes de diversos acervos, por seu valor documental. Os padrões de encenação e representação da outredade (fundos quadriculados e instrumentos de medição obrigatórios para a obtenção de uma fotografia antropológica), assim como as diferentes etapas da fotografia antropológica de campo, fazem referência à metodologia antropométrica utilizada por Huxley em 1869 para uniformizar e quantificar os dados (o sujeito é fotografado nu, sob vários ângulos, a distâncias fixas, acompanhado de uma escala). Dessa forma, os referidos padrões de encenação foram empregados como fundo pictórico em muitos dos trabalhos.
- Também foram incluídos os estereótipos e clichês representacionais sobre a outredade, procedentes tanto da mídia como das ciências humanas; em particular, aqueles estereótipos projetados no outro. Alguns exemplos: o nativo disfarçado de selvagem (isto é, com peles, da forma como o imaginário europeu via o seu ancestral Neanderthal); as nativas nuas das imagens da cartofilia; a imagem descontextualizada; as séries de “antes” e “depois” (da aculturação), em especial as realizadas por missionários. Quando possível, as imagens anteriores seriam contrapostas e manipuladas com relação às imagens obtidas pelos nativos com as ferramentas imagéticas do “outro”. O mesmo foi feito no que diz respeito aos códigos e técnicas de representação “primitivas”, de fato o aspecto mais presente nesta dissertação.
- A análise e apropriação imagética — quando possível — dos dados quantificáveis sobre o imaginário do outro, coletados total ou parcialmente com ferramentas e materiais estranhos a eles (aqueles da civilização industrial, como por exemplo: o uso de tintas industriais, papel etc.) no

campo das ciências humanas. Nesse grupo, foram utilizadas imagens resultantes de pesquisas acadêmicas, em especial das realizadas por Fenelón Costa, *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais* (1988), Müller, *Os Asurini do Xingu* (1986) e, também, como subproduto no trabalho de Ferreira Lima, *Hetohokỹ. Um rito Carajá*. (1994), os desenhos explicativos de mitos coletados por Ribeiro e incluídos em *Arte indígena: linguagem visual* (1989). Também poderiam ser incluídas algumas imagens procedentes do trabalho de treinamento de indígenas com as mídias videográficas e televisivas, e a apropriação que destas fazem. Empregamos, em particular, os artigos de Machado e de Gallois & Carelli, idealizadores, estes últimos, do programa Vídeo nas Aldeias do Centro de Trabalho Indigenista¹¹. De certa forma, o trabalho dos autores citados alicerça-se na possibilidade idílica de que grupos e minorias étnicas olhem para a civilização tecnológica ocidental através da parafernália imagética desenvolvida por ela ao longo dos séculos: a visualidade bidimensional. Para Machado, o intento reiterado de impor nossa convenção representacional deve-se a sua suposta superioridade.

- As imagens da arte etnoestética tradicional, consagradas por diferentes exposições dedicadas à temática. No caso, as imagens procedentes dos catálogos dessas exposições, como por exemplo: *"Primitivism" in XXth Art*. NY: Moma, 1984; *Herdeiros da noite*. SP: Pinacoteca do Estado, 1995; a *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal, Parque Ibirapuera, 2000. Também foram incluídas neste grupo imagens procedentes de catálogos, tanto de mostras pessoais como coletivas, de artistas esquizofrênicos.

- A descrição de objetos que despertavam o interesse do aldeão de uma cultura vegetal ou agrária no mundo urbano industrializado, como por exemplo Hunt, o fotógrafo Kwakiutl de Boas, que se interessava sobremaneira pelos personagens circenses (anões, gigantes, e mulheres de barba) exibidos em Time Square; pelos distribuidores automáticos de *fast-food*; e pelas bolas de latão dos corrimãos das escadas.¹²

Num segundo grupo foram incluídas, quando possível, imagens anônimas procedentes, em sua maior parte, de obras da arte primitiva antiga; da arte indígena coletadas recentemente; da arte *naïf* e popular; e de obras realizadas por doentes mentais, conservadas e exibidas em museus especializados. Também foram feitas referências a artistas pertencentes a minorias étnicas ou que refletiram a multiculturalidade em trabalhos realizados de forma independente, seja apropriando-se das ferramentas e mídias ocidentais ou por intermédio de objetos híbridos, produtos da fusão cultural. É nesse contexto que serão estudados diferentes modelos de representação pertencentes a culturas indígenas. O mesmo foi feito no que diz respeito às técnicas de elaboração dos objetos e ao seu grau de elaboração. Neste grupo, também foram incluídas imagens que dizem respeito à gestualidade, ao movimento corporal e à fotografia como encenação. Dentre elas, destacamos as pesquisas de Costa sobre o trabalho fotográfico de Manzon na revista *O Cruzeiro*, e diversos trabalhos fotográficos publicados na *National Geographic Magazine* e outras publicações periódicas de segunda ordem. Também foi utilizado o arquivo imagético sobre a figura humana, em geral, e a arte primitiva, em particular, que conformei, de forma empírica, ao longo dos anos. A metodologia de pesquisa utilizada com ambos os grupos de imagens permitiu analisar, recontextualizar e contrastar toda a iconografia reunida, sob a perspectiva da nova história e da micro-história.

O contraste com os padrões de representação da alta cultura ocidental constitui uma presença quase constante em alguns trabalhos, em que se pretendiam contrastar as representações plásticas de paradigmas diferentes. Repensar tradições e paradigmas a partir do próprio paradigma tornou-se uma tradição dentro da arte contemporânea, na procura por um equilíbrio psicológico e emocional perante a vertigem das mudanças na *natura naturata* de Santos *apud* Spinoza. A propósito da transvanguarda, diz Oliva, citado por Bueno: “ela introduz a possibilidade de não considerar o curso linear da arte anterior como final, optando por atitudes que levam em conta linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas”¹³. Porquanto esta pesquisa tenha sido realizada na área das artes, tratou-se de objetivá-la com as ferramentas e os suportes que dizem respeito à mesma. Dessa forma, as técnicas e os materiais utilizados foram selecionados segundo critérios subjetivos tais como identificação, empatia e experiência empírica anterior na sua manipulação ou execução. Os objetos artesanais inseridos, de forma parcial ou completa, nos trabalhos por intermédio da colagem não foram comprados visando a esta finalidade, mas integravam o acervo da nossa família, isto é, são portadores de conteúdos afetivos, o que, por sua vez, é condizente com o pressuposto teórico da pesquisa.

Embora, a princípio, pensasse em realizar apenas instalações e trabalhos em técnica mista de grande escala, razões de caráter prático levaram-me a privilegiar a produção de trabalhos tridimensionais em mediana e pequena escala. Da mesma forma, foram privilegiadas algumas técnicas e suportes bidimensionais da tradição ocidental, que foram adaptadas ou modificadas, na medida do possível, às exigências teóricas da pesquisa plástica. Por sua vez, todos os projetos de instalação desenvolvidos durante a pesquisa foram anexados em conjunto com uma memória descritiva, no apêndice, ao final da dissertação. Os projetos também poderiam ser utilizados como material auxiliar

de apoio, quer na forma de transparências ou *slides*, quer como esboços em técnica mista sobre papel.

4.3 AS TEMÁTICAS MITOLÓGICAS DA PESQUISA PLÁSTICA

Para Lévi-Strauss, o mito constituía o alicerce estrutural que servia de apoio aos primeiros sistemas de classificação desenvolvidos pelo homem pré-histórico. Segundo o autor, o mito é caracterizado pela pobreza e redundância dos seus elementos constitutivos enquanto narração¹⁴. Isto justificaria sua similaridade temática, independente da cultura ou do período histórico estudado. No caso dos mitos da origem clânica, por exemplo, a similitude fica evidente numa estrutura quaternária fixa de: nascimento, percurso, feitos e morte. Para Jung, por sua vez, os principais motivos mitológicos são provavelmente comuns a todas as épocas e raças — ou, a meu ver, às culturas de todas as épocas independente da etnia — da mesma forma que a imagem primordial ou arquetípica é um processo natural, vivo¹⁵. Já um sociólogo como Schaden considera — apoiando-se em Radcliffe-Brown — que os mitos são uma explanação e uma legitimação, tanto do mundo quanto da humanidade e suas instituições sociais, que fornecem aos membros de uma determinada cultura um senso de unidade etnocêntrico, ao mesmo tempo que rijem as relações de parentesco.¹⁶

Se, para o autor de *O pensamento selvagem*, o importante é definir qual das variantes do seu sistema binário é a correta — uma imagem estática

que chegou invariável até nós através dos tempos, ou uma versão atualizada de uma estrutura fixa anterior —, para nós, no campo das artes, interessa constatar a convivência de ambas as formas e, inclusive, a sua hibridização constante como processo dialético. Afinal, ambas as variantes valorizavam a interação da lógica (qualquer fosse o seu nível, sem que isso implicasse uma hierarquia) com a afetividade (o preterido aspecto emocional do processo cognitivo) por intermédio da reiteração de uma narrativa instrumentalizada pelo ritual.

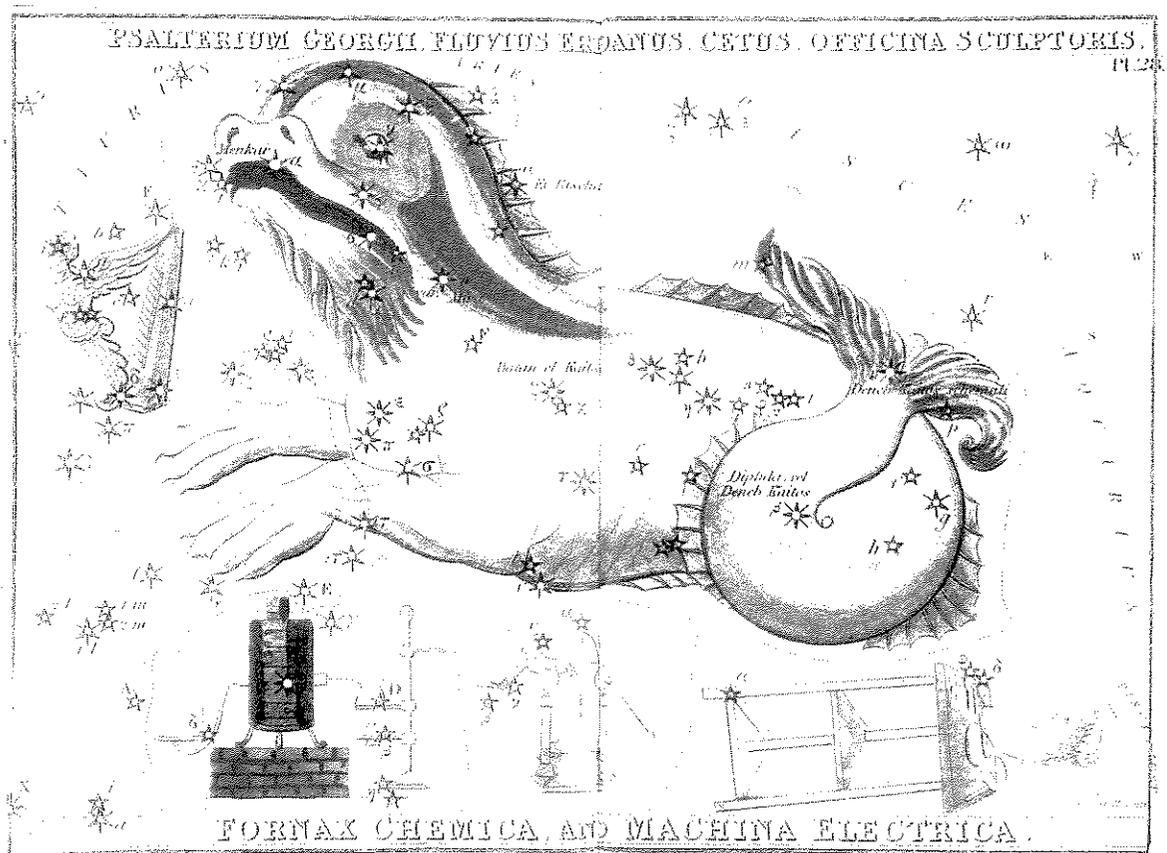


Fig. 39. Mapa celeste francês do hemisfério Sul realizado por Lacaille em 1754, no qual se pode observar a justaposição entre dois mitismos.

De fato, a exclusão da subjetividade emocional do processo de conhecimento responde à orientação do paradigma mecanicista vigente nas ciências nos últimos três séculos. Assim, Kossoy considera que a história da humanidade, e em particular, da modernidade, está saturada de intentos culturais diversos (ética, moralidade, religião, ideologia ou até estética corporal) para reprimir a afetividade e determinados aspectos da vida psíquica das pessoas¹⁷. Já um neurologista como Damásio conclui, com base nas suas pesquisas, que a emoção e a consciência, embora fenômenos psíquicos diferentes, estão indissolúvelmente ligados. E acrescenta que, não obstante o desenvolvimento das ciências vinculadas à psique humana durante o século XX, o estudo da mente e das emoções continua a ser objeto de preconceitos da antanho, arraigados¹⁸. Tanto Freud como Jung tiveram de argüir muito em prol da psicologia como ciência natural, e da psicanálise como método. À época do Iluminismo, já estava em andamento o processo de substituição da fé religiosa pela fé nas ciências naturais; conseqüentemente, ganhava terreno um intento de substituição das tradicionais imagens astronômicas das constelações como deuses mitológicos pelo imaginário de máquinas e aparelhos mecânicos, figuras centrais da nova mitologia emergente.

Como resultado da gradativa substituição de um paradigma vinculado à natureza por outro erigido na maquinização desta, cresceu também a fragmentação dos indivíduos na sociedade. Assim, no processo de implementação de uma civilização industrial avançada, a alienação, como subproduto, começou a marcar o próprio desenvolvimento da cultura. Moles chega a falar de um sistema social total que adquire, cada vez mais, o caráter de uma máquina¹⁹. A história da arte moderna oferece inúmeros exemplos de como os indivíduos mais sensíveis (os artistas, no caso) refletiram a angústia existencial decorrente desse processo. Na primeira parte deste trabalho analisamos como, no campo das artes no século XX, tanto as pesquisas

individuais isoladas quanto as coletivas — movimentos de vanguardas, estilos, tendências etc. — apontavam, em sua grande maioria, para o resgate de atitudes ancestrais, primitivas para com a arte. Esse movimento se dava tanto por intermédio da recriação ou apropriação das suas técnicas (em especial a bricolagem, num outro nível tecnológico), quanto pelo resgate ou reconstrução do rito, e também, daquelas temáticas mitológicas que, ainda hoje, em versões atualizadas, dizem respeito à essência humana, como apontado por Jung e Campbell. Para Jung, é possível, inclusive, “traçar uma paralela entre o pensamento mitológico da Antigüidade e o pensamento semelhante das crianças, dos povos primitivos e do sonho”²⁰. O inconsciente, tanto o coletivo como o individual, desempenhou um importante papel nesse processo. Não por acaso, várias das mídias contemporâneas resgatam o caráter dramático e a oralidade, como destacado por Carpenter²¹. Caracterizariam este fazer, em primeiro lugar, o fascínio; em seguida, a apropriação estética descontextualizada; e, posteriormente, a pesquisa em áreas afins das ciências humanas.

Para Campbell, “toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza, (...) É uma força harmonizadora”. Natureza, aqui, tem o sentido de natureza interior, mental, do indivíduo, “e todas essas maravilhosas imagens poéticas da mitologia se referem a algo dentro de você”. Para ele, “os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandonará”. Em outra parte de sua obra, o autor retoma essa idéia: “O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo”. Ao que acrescenta: “O artista é aquele que transmite os

mitos, hoje. Mas ele precisa ser um artista que compreenda a mitologia e a humanidade, e não simplesmente um sociólogo com um programa.”²²

As estruturas básicas da mitologia segundo definidas por Lévi-Strauss, isto é, o caráter cíclico e recorrente das mitologias humanas, independente do seu contexto espaço-temporal e das suas diferenças culturais intrínsecas, possibilitaram estabelecer um critério de seleção dos temas mitológicos pesquisados, baseado na empatia e na hibridação. As características operacionais da pesquisa plástica favoreceram a ativação de conteúdos simbólicos na manipulação das imagens. Conseqüentemente, as obras plásticas foram concebidas como séries, desenvolvidas a partir de cada uma das temáticas mitológicas selecionadas no que denominaremos o nível empírico da dissertação. Assim, foi produzida uma série sobre o tema *A idade de ouro*, outra sobre o tema *Os animais mitológicos*, outra sobre *Os seres sobrenaturais* e assim por diante. Dentre as linhas de temáticas míticas universais selecionadas, incluímos:

- *A idade de ouro*. Resgata-se aqui o caráter recorrente do mito da época áurea nos primórdios, tanto nas culturas tradicionais quanto nas históricas. Segundo Eliade²³, o tempo mítico das origens do clã ou da tribo imperava categórico, sendo ativado pela encenação tautológica do ritual coletivo. Nas culturas tradicionais, a idade de ouro detém um caráter a-histórico e atemporal. Já as sociedades totalitárias contemporâneas costumavam situá-la ao fim da história. A idade de ouro é um intento de renovação psicológica do cosmos conhecido, cujo modelo, não obstante as variantes assumidas, permanece invariável. Nas pinturas rupestres paleolíticas, não existe fundo; As imagens de homens, animais e seres zoomorfos ou antropomorfos surgem das rochas num espaço sagrado, o do tempo mítico ou da idade

áurea. Fenelón cita Lukacs, segundo o qual o paradoxo da arte paleolítica européia consiste em contrapor uma intenção de mundanidade — na figura representada — a uma conformação amundanal — o isolamento da mesma em relação a seu contexto²⁴. Nesse sentido, o fundo torna-se desnecessário às narrativas visuais em muitos dos trabalhos bidimensionais sobre papel, pois, para a mitologia, a referida ausência situa a ação nos primórdios da cultura²⁵. Ora, as pinturas rupestres dos xamãs paleolíticos partem desse princípio, o que, para Shapiro *apud* Layton, é uma prova da existência de um modelo de representação visual, universal e arcaico. Já para Panofsky (1955:60), também citado por Layton²⁶, a ausência de um fundo revela o princípio da abstração.

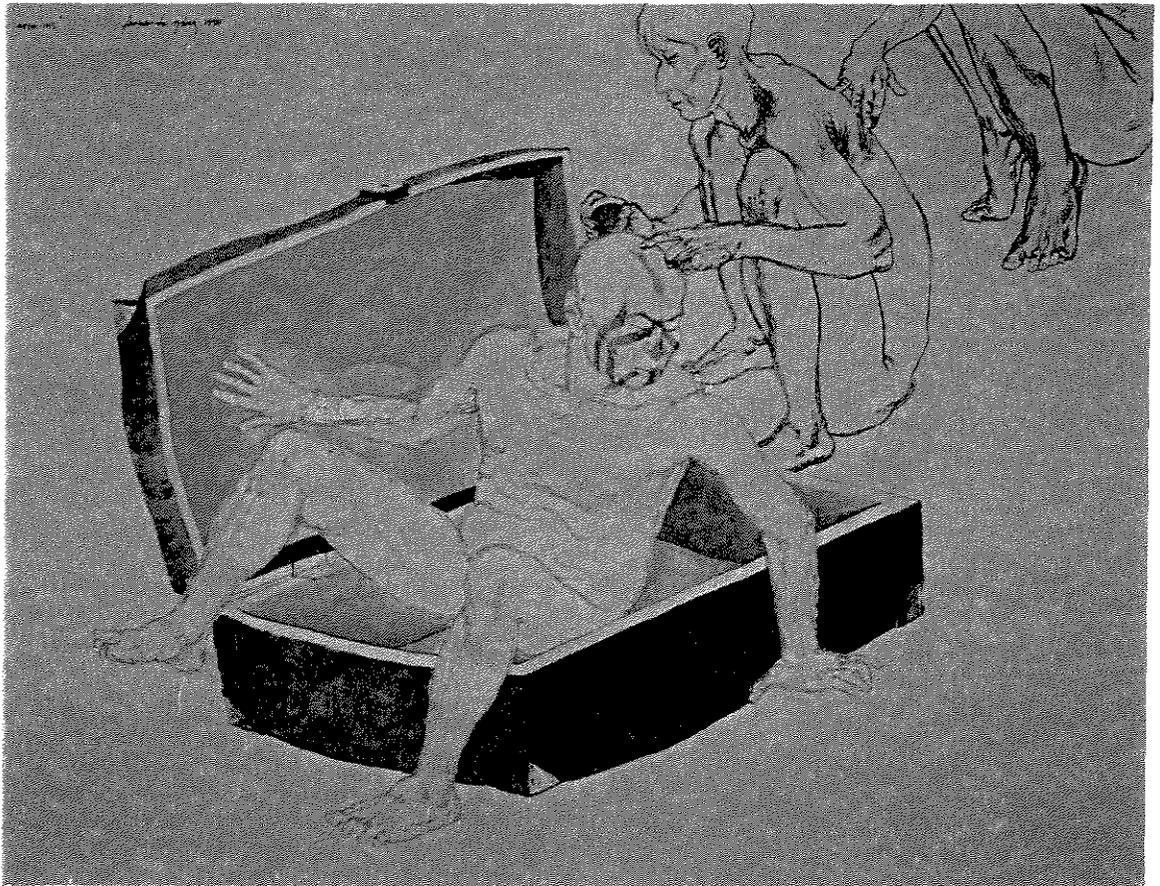


Fig. 40. *A origem do arco-íris*, 1998.

Alguns estudos etnográficos constatam o uso de um fundo branco ou vazio — no qual figuras são inseridas — nos trabalhos realizados por indígenas²⁷, e encontram semelhanças com os desenhos realizados por crianças ocidentais contemporâneas. Seria apropriado destacar que os resultados das pesquisas realizadas pelos colaboradores de Piaget²⁸ com crianças pertencentes a diversas culturas apontavam para estruturas permanentes, tanto na seqüência dos diferentes níveis do conhecimento quanto da representação visual. Os referidos níveis poderiam ser generalizados em: Nível das relações intrafigurais (todas as relações espaciais geométricas acontecem dentro da figura, pois não existe noção do espaço entre as figuras)²⁹; nível das relações interfigurais (início do uso — poderíamos dizer *naïf* — dos princípios das coordenadas cartesianas)³⁰; e nível da algebrização da geometria (começo da descoberta das estruturas e dos sistemas)³¹.

As características representacionais das relações intrafigurais permitem-nos equipará-las às pictografias rupestres no que diz respeito às relações espaciais. Em ambas, elas acontecem dentro das figuras, pois a noção de um espaço circundante é inexistente. Seguindo essa linha de pensamento, poderíamos incluir também a pictografia e o desenho em transparência ou radiológico neste nível de representação. Na sua pesquisa sobre o desenho indígena, caracterizado pela grande acuidade comparativa, Fenelón insere-o, em experimentos conjuntos com Inhelder (1948:206-208), no nível das relações interfigurais (Piaget registrou o uso do “pregado” ou “dobrado” em crianças européias). A autora cita também Lévi-Strauss (1958: 28-294), segundo o qual o desdobramento da representação antecipa a perspectiva dobrada³², cujo melhor expoente — acrescentamos nós — é a perspectiva aberta usada para representar os animais totêmicos nas tribos do Noroeste estudadas por Boas. Por ele denominada “representação aberta”, esta consistia num eixo central com três variantes principais: abaixo (na linha do ventre), acima (na espinha

dorsal) e frontal (na cabeça, dividida ao meio na testa, com o corpo de perfil em ambos os lados³³.

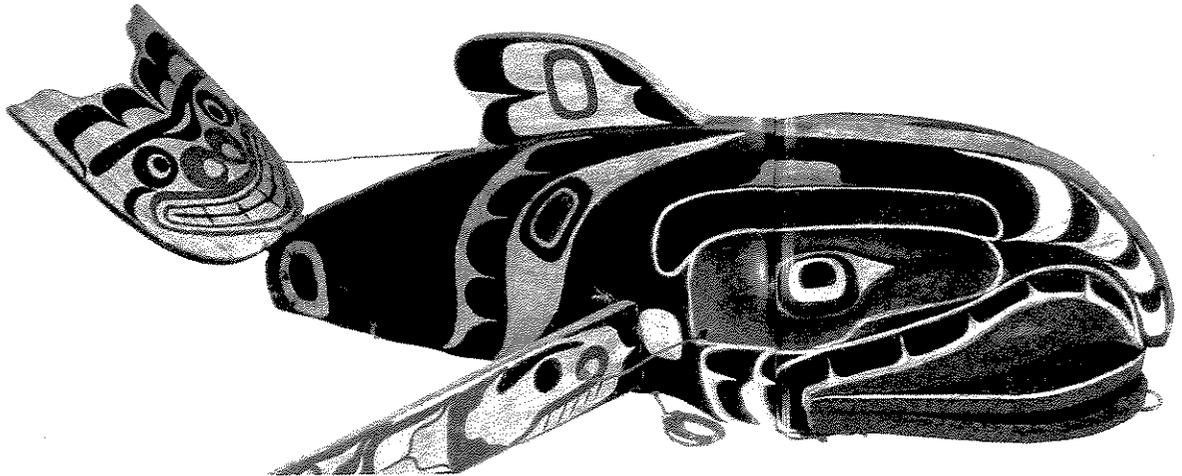


Fig. 41. Máscara Kwakiutl de baleia, mecânica, 1880-90.

- *O autômato.* A insatisfação do homem com o caráter efêmero da sua própria essência biológica passou desde cedo pela tecnologia. Ser mestre da natureza é uma pretensão muito antiga — ao nosso ver desmedida —, de quem se percebe incapaz de administrar pulsões e instintos primários com relação a si próprio e aos seus semelhantes. Assim, o artefato, na forma de “engenho” mecânico para o rito ou para o culto; a fantasia literária e a ficção científica; e a máquina e o engendro cibernético assumem, progressivamente, no paradigma vigente, o papel protagonista na mitologia da época. O mito do autômato insere-se em mitos mais abrangentes e antigos dos monstros, como apontado por Jung. De certa forma, é ainda um reflexo dos medos projetados pelo homem diante da não-permanência dos seus modelos cognitivos e da quantificação das transformações no meio ambiente, que, no dizer de Santos, são o resultado da ação antropocêntrica da espécie.

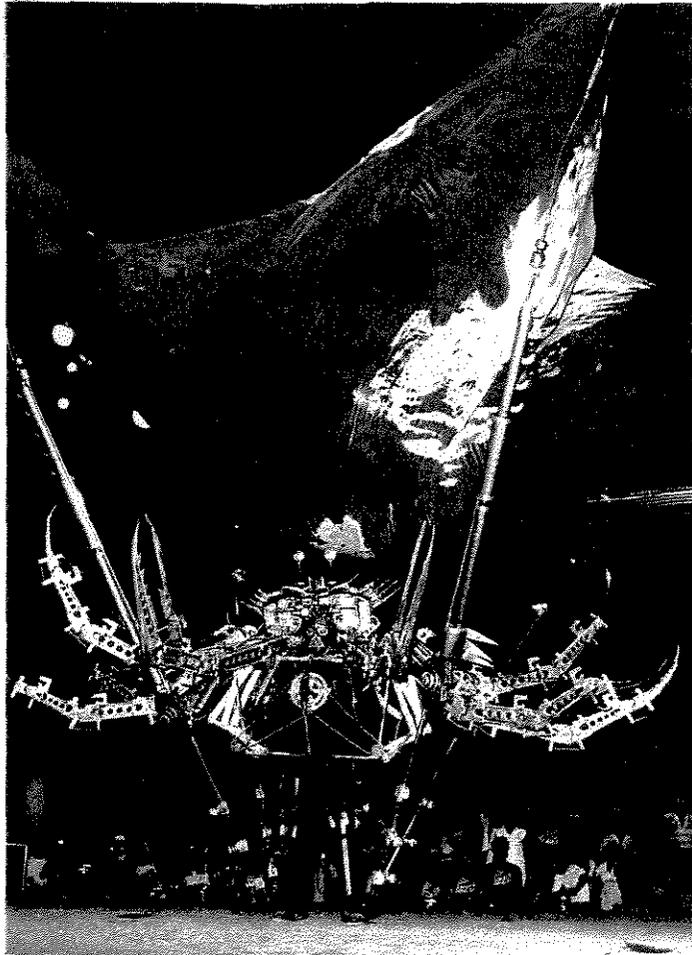


Fig. 42. P. Minshall, *Homem-carangueijo*, carnaval *O rio*, Trindade Tobago, Antilhas Menores, 1983.

- *A urbe ou a grande aldeia.* O espaço geográfico onde se desenvolve a atividade humana, das malocas à metrópole, sedia o poder terreno, cujo traçado desenha mandalas. Ao mesmo tempo, suas construções simbolizam a consagração das tecnologias que possibilitaram o domínio sobre a natureza. A cidade — como a aldeia³⁴, num estágio anterior — representa o núcleo do território conhecido, o ordenamento cultural em que é possível criar. Jung destaca que “a cidade é um símbolo materno, uma mulher que abriga em si os habitantes como filhos”, e, também, “nos povos primitivos temos a tribo no lugar da cidade”³⁵. Ora, a territorialidade física, com

independência da escala e da cultura, é etnocêntrica. Para Campbell, “cada povo é o povo eleito, em sua própria concepção (...) o nome que cada qual dá a si mesmo normalmente significa 'humanidade' ". Afinal, “a irmandade (...) está confinada a uma comunidade restrita (...) a agressividade é projetada para fora”³⁶, para os territórios ignotos da outredade que nos circunda, e nos quais a espécie projeta a sua essência misógina. A destruição da urbe, nos ciclos de destruição e apropriação das culturas existentes, ou ainda a destruição dos seus símbolos durante as guerras, não são senão ritos de substituição dos centros do poder do mundo físico, isto é, uma redefinição da territorialidade.

- *A outredade ou os protótipos étnicos regionais.* Interessam aqui o uso e manipulação de imagens procedentes da mídia, em especial, das fontes de segunda ordem de acordo com a micro-história. Parte-se das ciências humanas (como a fotografia antropológica) e da história da arte para recriar, numa poética pessoal (com uma ótica multicultural), a narrativa oculta (a segunda realidade, nas palavras de Kossoy) que alguns dos registros imagéticos sobre as diferenças culturais suscitam no sujeito sensível que as interpreta. Todorov cita Montaigne, para quem “la diferencia cultural prevalece sobre la identidad natural”. E acrescenta: “nuestros juicios sobre los otros, aunque se adornen con los colores de la objetividad o de la imparcialidad, no describen en realidad más que la distancia que nos separa de ellos...”³⁷. Na série de trabalhos que abordam essa temática, o fato de os personagens das fotografias flutuarem, isolados, diante de um fundo neutro ou quadriculado, que possibilitava a quantificação das diferenças, foi explorado da mesma maneira que o fundo branco na série de trabalhos sobre a idade de ouro. Neste caso, o pretense espaço sagrado é o das

ciências, cuja fragilidade, destaca Maresca, responde mais a uma convenção cientificista do que científica.³⁸

- *Os seres e animais mitológicos.* Retratam-se, em especial, os bicéfalos das tradições Tupi e Aruák, como o urubu-de-duas-cabeças e a onça-de-duas-cabeças. Fenelón menciona o *Uláikínpia*, uma ave bicéfala (urubu) da mitologia Mehináku que se alimenta de sombras (as almas dos mortos). Para os Carajá, segundo Ferreira Lima, o sol é o grande adorno plumário *raheto* de *idòlò* (o Urubu-rei), que se move lentamente por ter sido flechado na perna, isto é, fixado no firmamento, pelo herói *Kÿnÿxiwe*³⁹. Jung salienta que o momento psicológico tem a cara de Jano (um deus bicéfalo), que olha para frente e para trás, pois prepara o futuro a partir do passado⁴⁰. Como mais uma pista da universalidade do padrão bicéfalo, citaremos Layton, que destaca que, entre os Lega do Zaire, o deus dicéfalo *Kamukobanio*, gerador da discórdia e da sabedoria, é utilizado nas esculturas dos ritos de iniciação e apresenta várias formas.⁴¹

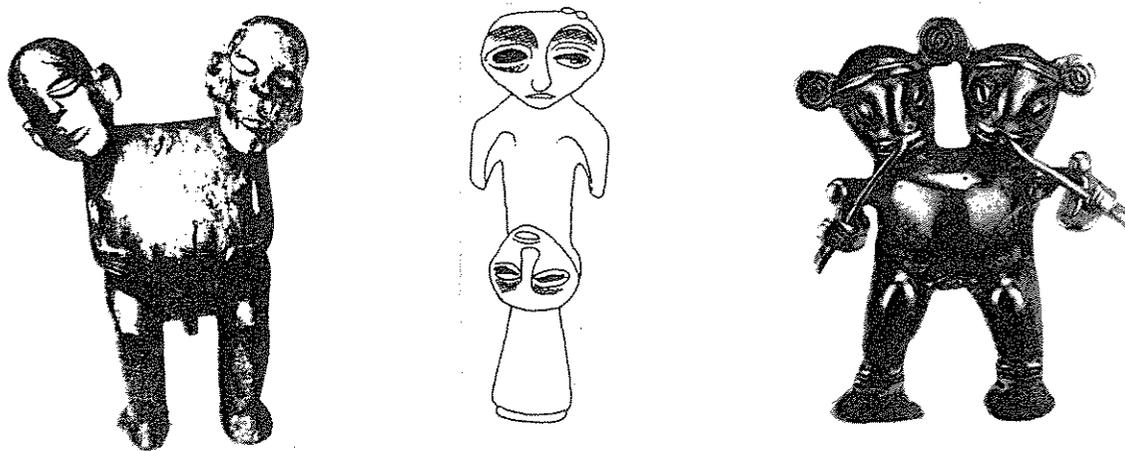


Fig. 43. À esquerda: *Raiateia*, Ilhas Marquesas. Centro: Fig. Lega, Congo. À direita: Pingente Diqui (700-1500 d. C.), Costa Rica.

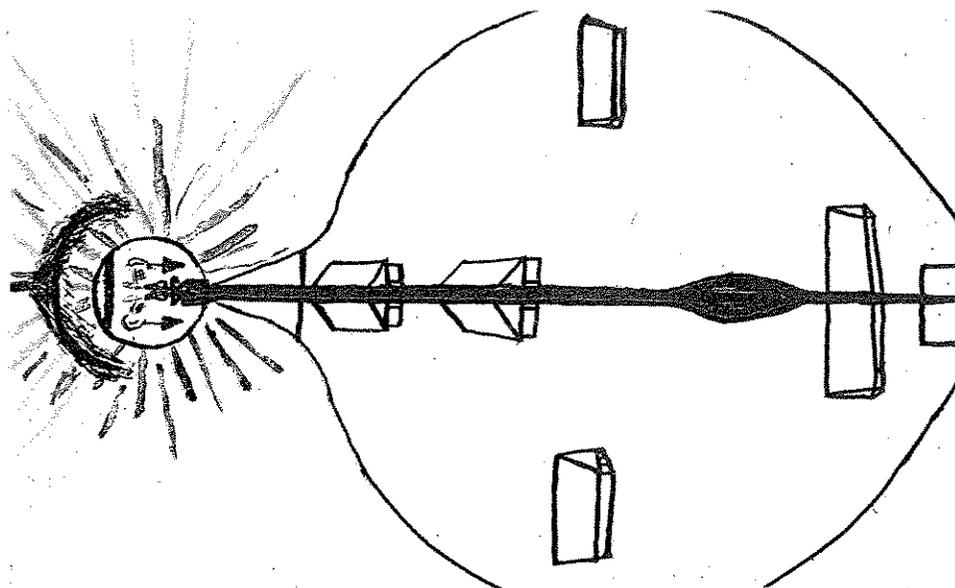


Fig. 44. Acima: Luiz e Feliciano Lana, Desâna. *Êmêkho sulañ panlâmin* (universo, bisneto), 1978.

- *Os pontos cardinais.* A determinação dos eixos de orientação espacial estabelece, em cada cultura, uma hierarquia no direcionamento do discurso narrativo e imagético. É como uma adequação do princípio geral das coordenadas cartesianas de orientação espacial às particularidades da orografia, do clima e da geografia do território tribal. Verifica-se, por extensão, um caráter positivo ou negativo atribuído aos mesmos. Enquanto, para os Carajá, o Leste assume uma conotação muito positiva, para os Waiãpi, é o Oeste o lugar dos antigos encontros, o ponto cardinal por excelência. Para Jung, os pontos cardinais remetem à quaternidade, que simboliza, via de regra, a Terra-mãe, um fundo criador que pode ser representação positiva ou negativa, direta, de uma divindade criadora: “o quatro (...) [é] um símbolo antiquíssimo, provavelmente pré-histórico, sempre relacionado com a idéia de uma divindade criadora do mundo”⁴². Na pesquisa plástica foram utilizados, de forma proposital, outros direcionamentos espaciais, visando a escapar, mesmo que provisoriamente,

às normativas que a escrita ocidental — a leitura ou o olhar da esquerda para a direita — acabou impondo à representação imagética.

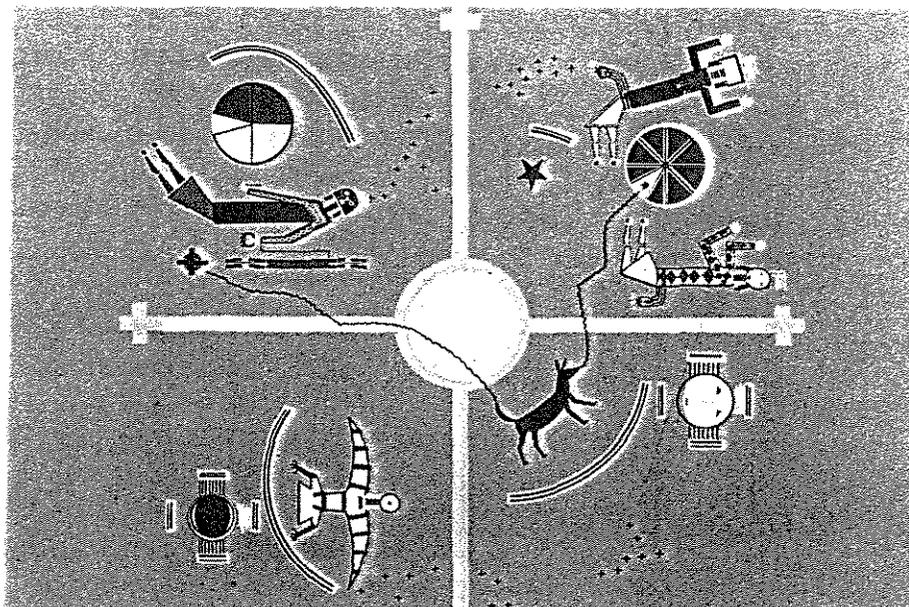


Fig. 45. Pintura de areia dos Navajo sobre o mito do coioote que roubou o fogo aos deuses.

- *Os símbolos do poder.* Focaliza-se, em especial, a cadeira (o banco, a poltrona, o trono), simbolizada tanto entre os Mehináku como entre os Carajá por intermédio do banco do chefe (o *orixy*, semelhante ao *dujo* dos Aruáks das Antilhas). Esse banco tem um padrão bicéfalo de duas pontas ou cabeças e está associado ao Urubu-rei, ancestral clânico de muitas tribos. Parece que o banco foi uma das mobílias primeiras desenvolvidas pelo homem; isso, a meu ver, explicaria a sua grande importância nas culturas primitivas tradicionais.

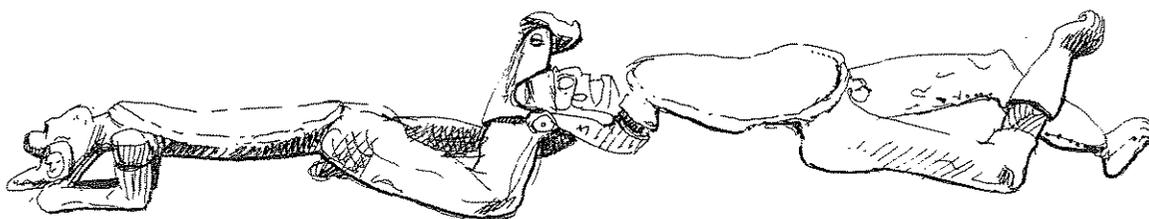




Fig. 46. Na pág. anterior: Dujos Aruáks, Antilhas Menores. Acima: Banco havaiano.

4.4 TEMÁTICAS ESPECÍFICAS DA PESQUISA PLÁSTICA

A seguir, exporemos uma lista dos temas específicos selecionados de cada uma das culturas indígenas brasileiras a partir do conceito de *imagerie* de Maresca. Da tradição da cultura Carajá, foram tomados alguns seres mitológicos que permitem, às vezes, estabelecer uma relação de correspondência com os arquétipos da psicologia junguiana. Dentre eles, destacamos:

- *Os mortos (worÿsy)*. São os espíritos dos ancestrais que sempre acompanham os homens em todas as suas ações. Entenderemos por *worÿsy* a presença constante e a transmissão da herança cultural da comunidade, do grupo ou da etnia, no mesmo sentido que Santos dá ao

conceito de produção como trabalho intelectual vivo sobre o trabalho intelectual morto⁴³. Os *worýsy* caracterizam-se por ter os olhos corroídos, andar cabisbaixos e comer com as mãos viradas para trás. São simbolizados pelos vivos mediante o uso ritual de uma palha ao redor da cabeça nas festividades. Também poderíamos citar Jung a respeito dos *worýsy*, pois, nos primitivos (antigos e contemporâneos) “a parte fundamental da vida psíquica aparentemente se situava fora, nos objetos humanos e não-humanos: achava-se projetada, como diríamos hoje”, e, também, “o pressuposto da existência de deuses e demônios *invisíveis* é, (...), uma formulação do inconsciente, psicologicamente mais adequada, embora se trate de uma projeção antropomórfica”.⁴⁴

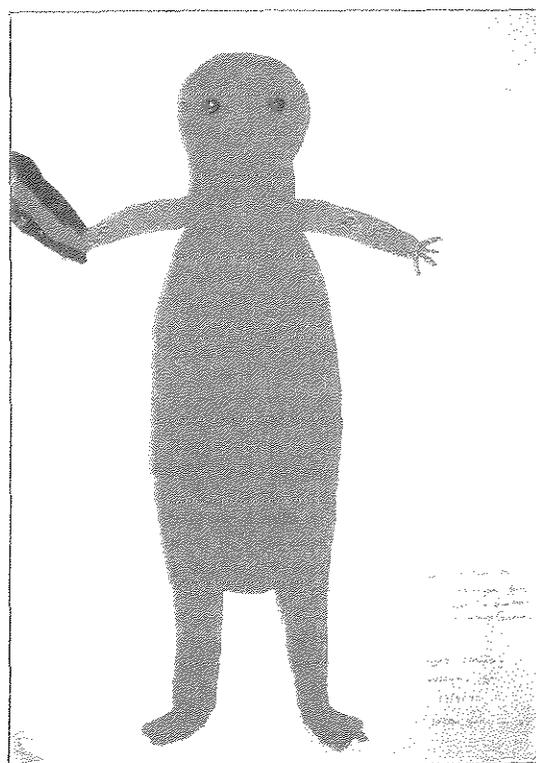


Fig. 47. À esquerda: J. F. Elso, *Por América*, 1986. À direita: Auzuki Mehináku, *Kalapáto*, 1971.

- *As manifestações do animus e da anima.* Interessam-nos, em especial, as dos heróis culturais, que podem ser homens — a manifestação externa dos ideais de lógica e objetividade — ou, às vezes, mulheres — a mesma manifestação do sentimento. Dentre as referidas manifestações, selecionei as do herói Mehináku *Enutikia* (o trovão), cuja série de trabalhos o assemelha a Hércules, e a imagem do sábio — no caso, o xamã ou *hari* — que viaja ao céu numa árvore (pequizeiro) e cujas flores são as estrelas, entre outros.

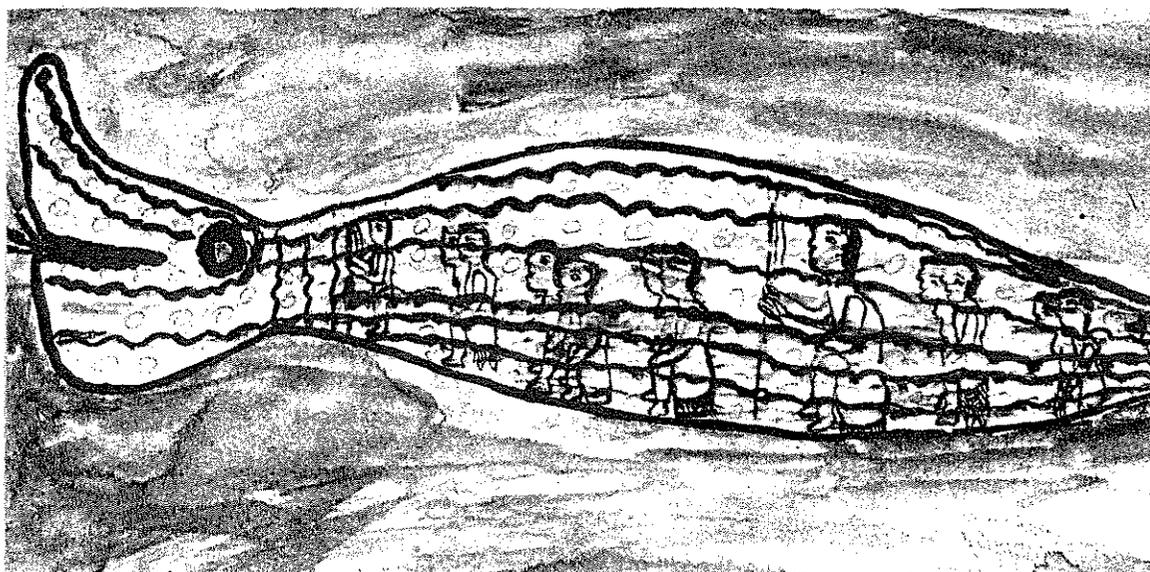


Fig. 48. Luiz e Feliciano Lana, Desâna, *Pahmelin Gahsilu* (transformação/canoa) *Pahmelin Pintun* (transformação/cobra) *Ahpikun maân* (leite/pio) levando no seu bojo a futura humanidade, 1978.

- *A gênese.* Dos mitos da criação Carajá serão tomados, por sua plasticidade, algumas imagens constitutivas: os cabelos da terra (as árvores); cabaças sobre as montanhas (o dilúvio); uma cuia de água lançada ao ar (a chuva). Também foram levados em conta os mitos da origem ctônica da tribo, em particular, a cabeça do homem subterrâneo saindo da terra. Para Campbell, “quando o mundo é criado, ele emerge de dentro da terra e depois conduz o povo desde o subsolo”⁴⁵. O autor destaca, que na maior parte dos mitos do

Sudoeste Norte-americano, o homem vem do útero da Terra-mãe. Há uma grande escada ou corda — como nos mitos Carajá e Kadiwéu — pela qual as pessoas sobem. Os últimos a sair (dois indivíduos grandes) ficam travados, bloqueando o caminho, ao se romper a corda.

Em outros mitos, a gênese da humanidade acontece no próprio corpo da divindade, na sua epiderme. É o que mostram as representações do *Rurutu* polinésico, o *Leviatã* ou homem cósmico de Hobbes, e a imagem da mulher como micro-universo. Em correspondência com o princípio organizador híbrido do discurso plástico, as referidas representações, por sua plasticidade, poderiam ser empregadas de forma parcial ou total na objetivação de alguns dos trabalhos definitivos.

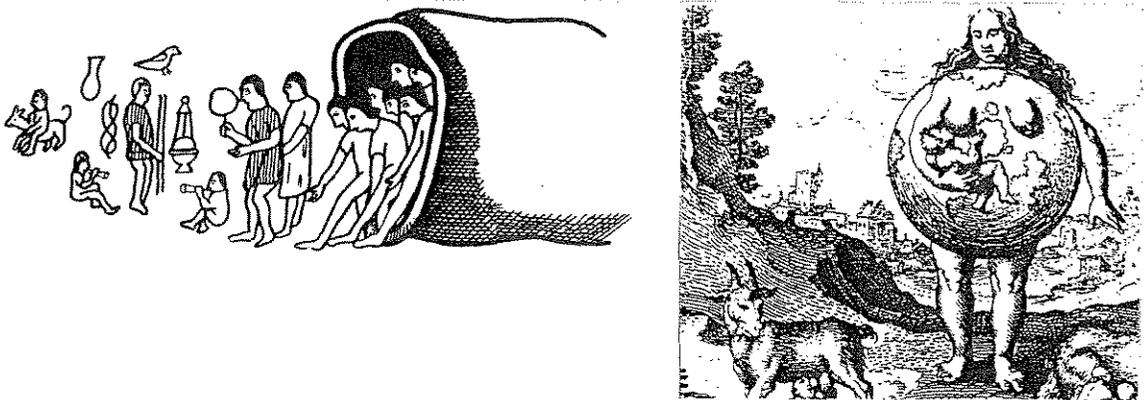


Fig. 49. À esquerda: A caverna geradora num códice mexicano. À direita: imagem renascentista da mulher grávida como um micro-universo.

Da mitologia e da cosmogonia dos Mehináku foram selecionadas algumas generalizações do seu sistema classificatório da natureza, algumas temáticas específicas extraídas da mitologia e, também, elementos da pintura corporal e noções das suas formas de composição quando trasladadas ao plano bidimensional.

- *Os objetos e seres Papañê*. Segundo Fenelón, os sobrenaturais ou *Papañê* podem ser de vários tipos: "zoomorfos, antropomorfos e antropozoomorfos, e também assumem a aparência de fenômenos naturais ou objetos fabricados pelo homem, embora a sua imagem e representação apresentem sempre algo que os distingue dos seus análogos comuns, presentes na esfera do cotidiano"⁴⁶. Dentre eles, destacamos: a casa, *imenéhe*, que, embora semelhante às casas das roças, é um ser vivo, sobrenatural e antropófago; *Itsakumálu*, a canoa fêmea de casca de jatobá, semelhante à anterior, e que possui olhos e nadadeiras; o feiticeiro *kaminkia*, antropomorfo de pequeno tamanho e pele preta; *Hiátxuma*, enorme peixe tucunaré de hábitos noturnos, muito voraz e antropófago; *Txelélekei*, o chefe das almas (mortos), um antropomorfo assobiador que tem uma estrela na cauda e a barriga aberta à frente, mostrando as entranhas.

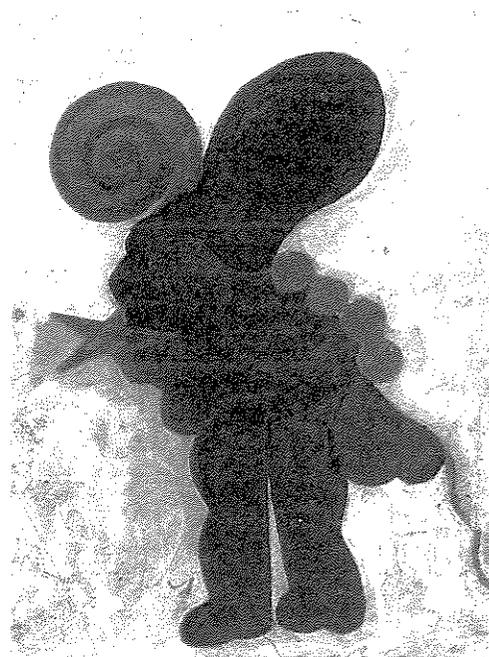


Fig. 50. À esquerda: V. Pereira, *Alifante*, Rio Fanado, Turmandina, Vale do Jequitinhonha, 1984. À direita: C. Pertuis, *Seres fantásticos*, Museu do Inconsciente.

Em geral, os sobrenaturais antropomorfos do imaginário Mehináku têm partes da anatomia desproporcionadas (orelhas e genitália muito grandes, corpos alongadíssimos, barrigas enormes). Layton destaca que, entre os esquimós, existe uma relação direta entre as forças espirituais atuantes e o grau de acabamento (e da deformação) da máscara⁴⁷. Por sua vez, Jung afirmava que

... nossos antepassados, cuja índole espiritual era mais ingênua do que a nossa, projetavam seus conteúdos inconscientes na matéria. Esta podia assimilar facilmente tais projeções, porque constituía nessa época um ser desconhecido e incompreensível. E sempre que o homem [se] depara com alguma coisa enigmática, projeta sobre ela as suas suposições...⁴⁸



Fig. 51. À esquerda: Hiramumã Mehináku, *Pipírukánihiápi* (macho e fêmea), 1965. À direita: Kuyakuyali Mehináku, *Kaminkia*, 1978.

- O *morcego*. Este é considerado um dos ancestrais da humanidade, o criador do sexo das mulheres. O grupo Mehináku do Alto Xingu, cujos padrões estéticos foram coletados por Fenelón durante anos, pertence à família lingüística dos Aruáks, a mesma de algumas das tribos que povoaram a Cuba pré-colombiana. Dada a minuciosa documentação visual realizada na ilha por Jiménez (em *Cuba: Dibujos rupestres*. Havana: Ciências Sociais, 1975), poder-se-ia compará-la à mitologia; os padrões geométricos e as cores usadas nas pinturas rupestres da ilha também poderiam ser comparadas às pinturas corporais dos seus ancestrais brasileiros. Este poderia converter-se, no futuro, num objeto de estudo específico.⁴⁹

Da cultura Asurini, foram tomados os padrões de pintura corporal (em especial o padrão *tayngava*) e as formas de algumas vasilhas de cerâmica, assim como a simbologia da cor.

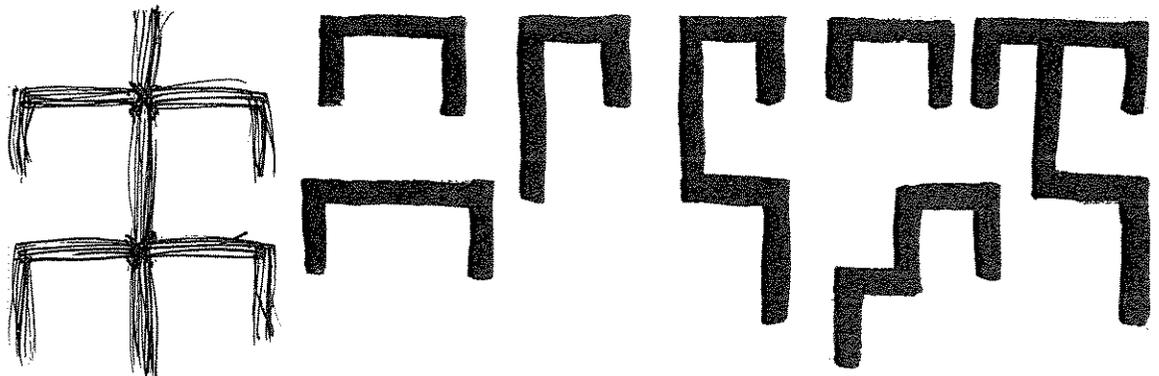


Fig. 52. Unidades mínimas de significado do padrão *tayngava* realizados a partir dos desenhos publicados na obra de Müller.

- *Tayngava*. É o padrão decorativo preponderante nessa cultura, tanto estatística quanto semanticamente. Segundo Müller, a etimologia desta palavra — T= possuidor humano + AYNG= imagem (para Bastos, citado pela autora, a raiz ANG, além de imagem, significa alma) + AV(A)= sufixo

que varia de acordo às circunstâncias — denota o conceito de imagem (humana). A mesma palavra é utilizada para designar um objeto xamanístico do *Maraká* que é fabricado num contexto ritual, e que possui um aspecto descuidado no acabamento. Por sua vez, destaca Müller, a palavra "*ayngava*" significa réplica, medida, imagem. De um ponto de vista simbólico, *tayngava* é o princípio constitutivo do ser humano, ou de todos os seres vivos (pode ser um espírito, um animal, um xamã ou uma pessoa), pois o *ynga*, o princípio vital, é comum a todos eles⁵⁰. Selecionei esse padrão específico, cujas unidades mínimas de significado, com base na pesquisa de Müller, seguem a continuação, e a ele acrescentei imagens que dizem respeito à antigüidade e disseminação geográfica dessa matriz simbólica nas Américas e no mundo. A mesma apresenta um caráter quase universal, dado que numerosas culturas chegaram à mesma síntese na representação simbólica antropomorfa, por intermédio desse quase ideograma.⁵¹

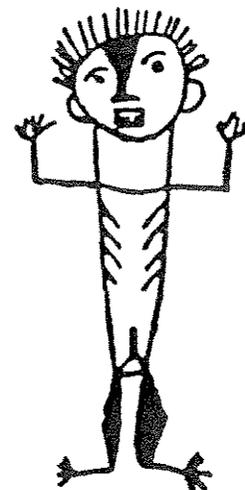
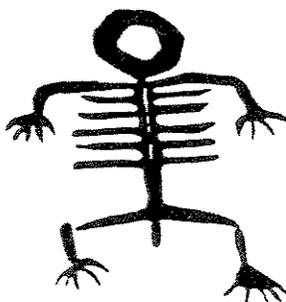
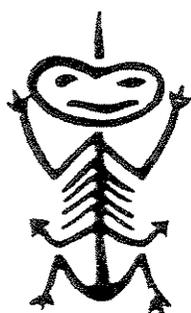


Fig.53. Acima, à esquerda: Pinturas rupestres na Serra da Lua, PA, datação incerta. À direita: retrato de um Bororó por outro. Na próxima pág. à esquerda: Desenho do espírito de um morto no tronco de uma

árvore, China. Ao lado: Desenho do espírito de um morto, Ilhas Marquesas, Polinésia. À direita: Desenho de um xamã esquimó.



- Da cerâmica, foram selecionadas algumas das formas de panelas rituais (o útero do mundo conhecido pelos Asurini), em especial a que se situa no centro da casa ritual coletiva. Ver o projeto *Vertigem introspectiva* no apêndice.

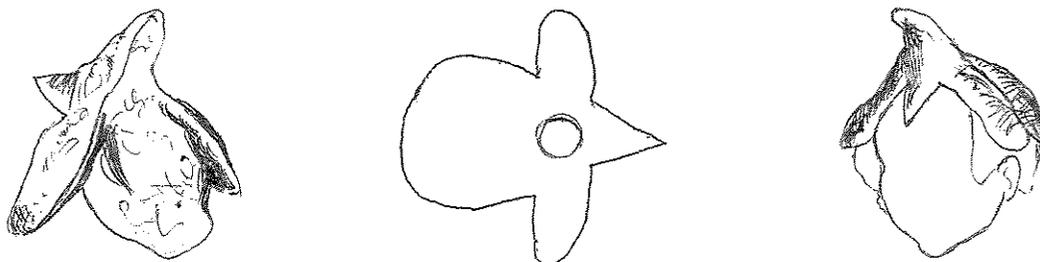
Da cultura Caiapó Mekrãgnoti, foram estudadas a arte plumária e os padrões de pintura corporal; em particular, o uso simbólico da cor como forma codificada de pré-linguagem em ambas as manifestações etnoestéticas. Na cultura Caiapó, o homem-pássaro (arquétipo da ascensão e da mobilidade entre os diversos planos da realidade) é considerado o ser humano ideal; homens e mulheres encarnam os espíritos alados dos ancestrais pássaros. Estudou-se, também, o emprego de penas como matéria definitiva numa obra plástica, quer à maneira de vestes, quer na forma de máscaras, como nas artes corporais, à semelhança do ritual.

- Aprofundou-se, na análise do *kutop* (traduzido aproximadamente como tartaruga fêmea), uma espécie de elmo ritual, feito em cera de abelha, que é um modelo do universo geográfico e religioso dos Caiapó. Visto em planta,

tem o formato aproximado de um pássaro com as asas abertas. No que diz respeito à importância e abrangência da simbologia do pássaro, em especial das suas penas, Jung destaca que é equivalente, no caso da coroa de penas, à radiada coroa solar⁵² (ver tanto o *kutop* quanto as coroas de penas na fig. seguinte). As figuras seguintes mostram diversos exemplos da difusão desse arquétipo representacional em diferentes culturas, e sua presença no meu trabalho ao longo do tempo, de forma intermitente.



Fig. 54. Acima: Uma cerimônia masculina. Abaixo: O *Kutop*.



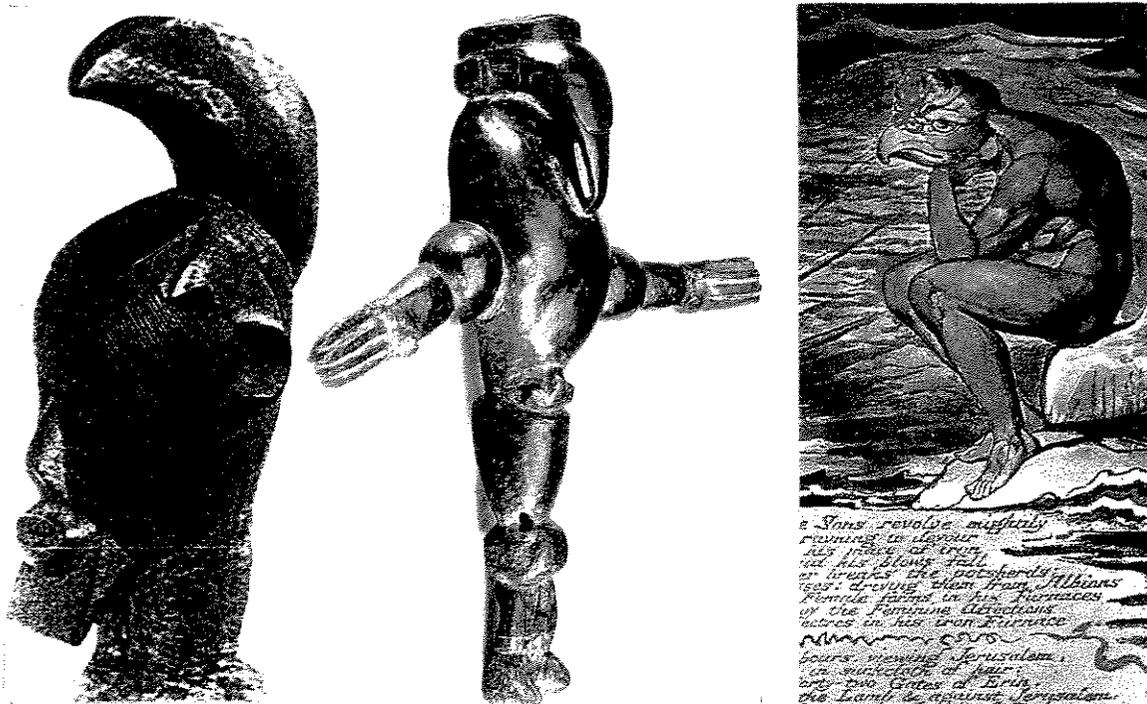


Fig. 55. Acima, de esquerda à direita: Fig. Teke (detalhe), Congo, 1915. *Homem-pássaro*, Montanhas Carpenter, Jamaica, 1792. W. Blake, *Jerusalém* (detalhe), 1804-1820.



Fig. 56. De esquerda à direita: Ritual de iniciação. A. Mendieta, *Transformação em pássaro*, 1972. F. Gómez, *O dono da ira*, 1995.

Dos Kadiwéu foram tomados, principalmente, os padrões de desenhos da pintura corporal e os aplicados aos objetos do cotidiano, para corporiza-los culturalmente. As fontes imagéticas foram as obras *Os Caduveos*, de Boggiani, e *Kadiwéu*, de Ribeiro. Os referidos padrões foram utilizados em várias séries de desenhos. Por sua vez, a típica habitação indígena, o toldo, a partir das descrições de Boggiani e as fotos de Ribeiro, serviu para idealizar um dos projetos de instalação (ver apêndice).

NOTAS

- ¹ Em Prigonine, I. *Carta para as futuras gerações*. Caderno Mais! da Folha de S.Paulo, 30/01/2000, p. 6.
- ² Em Canclini, N. G. *Culturas híbridas*. SP: Edusp, 1997, p. 348.
- ³ Em Maresca, S., Op. Cit., p. 136.
- ⁴ Ver Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991. Assim, "na medida (...) em que o empatizante se entrega ao objeto uma vez que o conteúdo empatizado representa parte essencial do sujeito. Ele — o conteúdo — se torna o objeto, (...) na medida em que se objetiviza, — da mesma forma, o sujeito — se desubjetiviza.". Em Jung, Op. Cit. pp. 284-285.
- ⁵ Ib. pp. 279 e 283. O que o autor denomina participação mística encontra-se estreitamente relacionada ao concretismo: "a mistura do indivíduo com os objetos externos" (Ib. p. 401), tanto dos sentimentos — como no caso dos primitivos — quanto dos pensamentos — como no caso do homem da era industrial. Em ambos os casos, trata-se de "um arcaísmo" (Ib. p. 400) e de uma projeção.
- ⁶ Para Jung, a sincronia é "... uma coincidência no tempo, uma espécie de contemporaneidade. Por causa do caráter desta simultaneidade, escolhi o termo sincronicidade para designar um fator hipotético de explicação equivalente à causalidade". E acrescenta mais adiante "Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo, em contraste com o 'sincronismo' cujo significado é apenas o de ocorrência simultânea de dois fenômenos." Em Jung, C. G. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 14 e 19, respectivamente.
- ⁷ Em Maresca, S. Op. Cit. p. 136.
- ⁸ Em Todorov, Z. *Nosotros y los otros*. México: FCE, 1991, p. 445.
- ⁹ Inúmeros autores, dentre os quais Boas e Morphy, citados por Layton, e também Fenelón, documentaram a coexistência de vários estilos artísticos e, inclusive, de várias formas de representação, numa mesma comunidade, em decorrência de sua finalidade.
- ¹⁰ Ver: Bauta, M. & Curtis, M. H. *From sight to sight. Anthropology, photography, and the power of imagery*. Cambridge: Harvard University Press/ Peabody Museum Press, 1986.
- ¹¹ Ver: Gallois, D. & Carelli, V. *Dialogo entre os povos indígenas*. Em *Revista de antropologia*, SP: USP, vol. 38, n.º 1, 1995, p. 205-259. E também *Índios eletrônicos* na pág. da CTI na Web nos endereços: www.trabalhoindigenista.org.br e ctibs@terra.com.br.
- ¹² Ver: Lepine, C. *O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. SP: Ática. 1979, assim como as fotos da visita dos Xavantes ao Rio de Janeiro documentada pela revista *O Cruzeiro*, dentre outras fontes.
- ¹³ Em Bueno, M. L. *Artes Plásticas no séc. XX: Modernidade e Globalização*. SP: Unicamp, 1999, p. 254.
- ¹⁴ Ver Lévi-Strauss, C. Op. Cit., em especial o capítulo VIII, pp. 250-279.
- ¹⁵ Segundo Jung, "A imagem primordial que também chamei de 'arquétipo' é sempre coletiva, ou seja, é, no mínimo, comum a todos os povos e tempos. Provavelmente são comuns também a todas as raças e épocas os principais motivos mitológicos". E acrescenta, mais adiante: "A imagem primordial, em sua ocorrência constante e universal, corresponde a uma influência externa igualmente universal e constante que, por isso, deve ter o caráter de lei natural. Dessa forma poderíamos relacionar o mito com a natureza". Em Jung, C. G. *Tipos psicológicos*.

Petrópolis: Vozes, 1991, p. 419. Para maiores informações a respeito da imagem primordial junguiana, ver Op. Cit. pp. 420-422.

¹⁶ Ver Schaden, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. SP: Edusp, 1988 (3. ed.), em especial as pp. 21-23.

¹⁷ Ver Boris, K. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. SP: Ateliê Editorial, 1999.

¹⁸ Para o autor, durante a maior parte do séc. XX, a emoção era considerada subjetiva demais, e “a razão era totalmente independente da emoção”. Embora, para os românticos, existisse uma clara divisão entre o corpo (sede da emoção) e o cérebro (sede da razão), durante o séc. XX, a ciência “devolveu a emoção ao cérebro mas relegou-a aos estratos neurais inferiores (...). No final, não só a emoção mas até seu próprio estudo provavelmente não eram racionais”. Em Damásio, A. *O mistério da consciência*. SP: Cia das Letras, 2000, p. 60.

¹⁹ Em Moles, A. *Teoria de los objetos*. Barcelona: Gili, 1974, p. 22.

²⁰ Ao que acrescenta: “Justifica-se assim a hipótese de que também na psicologia a ontogênese corresponde à filogênese. Desta forma, portanto, o pensamento infantil assim como o do sonho seriam como que uma repetição de fases mais antigas da evolução.” Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 20. O autor acrescenta, na p. 24 dessa obra, que a nossa psique repete o arcaico, ao menos nos sonhos e fantasias. Ver a opinião de Piaget a respeito na nota de fim n.º 28, neste capítulo.

²¹ Ver Carpenter, E. *The new languages em Explorations in communication*. Boston: Beacon, 1968, em especial as pp. 162-168.

²² Em Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1990. As citas correspondem às pp. 58-59, 89, 62, e 105, respectivamente.

²³ Ver Eliade, M. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1993.

²⁴ Em Fenelón, M. H. *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: UnB, 1988, p. 128.

²⁵ A escolha, como suporte, de um meio efêmero como o papel visa a enfatizar a fragilidade tanto das formas de objetivação da narrativa quanto das temáticas míticas. Embora realizasse, durante anos, uma pesquisa plástica que valorizava a ausência de um fundo pictórico, somente tive consciência plena deste fato ao trasladar à escrita o processo operacional e empírico — e também parcialmente inconsciente — da criação artística. Segundo Piaget, esse é o caminho natural do conhecimento, já que “... a ação. Precede sempre, em todos os domínios, a tematização e a conceptualização”. Em Bringuier, J. C., *Conversando com J. Piaget*. RJ: Difel, 1978, p. 136.

²⁶ Aliás, Layton cita o estudo de Alland (1983) sobre o ensino de habilidades artísticas a crianças de culturas diferentes, que mostrou o papel da aculturação na transmissão dos padrões representacionais. Em Layton, R., Op. Cit. p. 172.

²⁷ Ver os desenhos espontâneos coletados por Fenelón e outros. Embora Ferreira Lima reproduza, como ilustrações, vários desenhos Carajá na sua tese, não se ocupa dos aspectos imagéticos.

²⁸ Na descrição fornecida por Piaget às etapas da gênese biológica do conhecimento, ou psicogênese, ele afirma que as crianças são mais primitivas que os adultos, incluídos aqueles pertencentes às culturas ditas primitivas. Em Bringuier, J. C. *Conversando com J. Piaget*. RJ: Difel, 1978, pp. 132-137.

²⁹ Entre os 4-5 anos, a criança apresenta uma limitação em termos de novas possibilidades espaciais (por exemplo, a parte escondida do objeto sempre será simétrica).

³⁰ A noção das coordenadas cartesianas (o ponto no espaço, a ação e as analogias) aparecem entre os 7-8 anos. A criatividade é enorme (a forma daquilo que permanece escondido pode ser infinita).

³¹ Dá-se início a um processo de aculturação que se acentuará com o passar dos anos. Segundo Gombrich *apud* Layton, somos treinados culturalmente na classificação do mundo real

e somos capazes de representá-lo em correspondência com o referido esquema classificatório, pois é a cultura que define as convenções estilísticas de representação. A partir dos 12 anos, acontece uma mudança radical de ordem pragmática, no sentido de economia de meios, como na lei de Zipf, assim, entre dois pontos, apenas pode existir uma reta. Ora, esta é a tese de Lepine apoiada em Lacan.

³² Em Fenelón, M. H. Op. Cit. p. 130.

³³ Nesse sentido, ver Layton, R. *The Anthropology of art*. London: Cambridge, 1991, pp. 173-178.

³⁴ A variedade dos traçados das mesmas reflete o grau de complexidade da estrutura social. Os Mehinâku costumam representar o traçado da aldeia com duas linhas retas. As aldeias Carajá alinham-se da mesma forma. Já os Kadiwéu alinhavam-se numa reta, enquanto os Bororó o faziam em círculo.

³⁵ Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, pp. 194 e 200, respectivamente. O autor salienta que, na construção do símbolo, a mãe é substituída pela cidade, a caverna, a igreja etc.

³⁶ Em Campbell, J., Op. Cit. pp. 111 e 23 respectivamente.

³⁷ Em Todorov, Z., Op. Cit., pp. 58 e 63 respectivamente.

³⁸ Em Maresca, S. *Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica*. Artigo publicado em Samain, E. (org.) *O fotográfico*. SP: Hucitec, 1998, p. 151.

³⁹ Este herói também flechou e fixou a lua e a estrela d'alva no firmamento. Ver F. Lima, Op. Cit.

⁴⁰ Em Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 410.

⁴¹ Duas cabeças num só corpo, dois corpos separados com suas respectivas cabeças, duas cabeça sobrepostas, sem corpo. Ver Layton, R. *The Anthropology of art*. London: Cambridge, 1991.

⁴² Em Jung, C. G., *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 63.

⁴³ Em Santos, M. *Técnica, espaço, tempo*. SP: Hucitec, 1996, pp. 44-45.

⁴⁴ Em Jung, C. G. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 90.

⁴⁵ Em Campbell, J., Op. Cit. p. 122.

⁴⁶ Em Fenelón, M. H., Op. Cit. p. 40.

⁴⁷ Criada pelo próprio xamã ou sob a sua direção para encamar, no ritual coletivo, as suas visões individuais. Aliás, as máscaras esquimós dos espíritos apresentam deformações típicas (um lado do rosto é torto, olhos, narizes e orelhas são excessivamente grandes). O mesmo pode ser constatado nas máscaras da sociedade secreta dos rostos falsos dos Iroqueses norte-americanos.

⁴⁸ Em Jung, C. G. Op. Cit. p. 61.

⁴⁹ Alguns dos pontos em comum entre ambos os grupos Aruáks são os mitologemas do morcego, antepassado do homem e deflorador de mulheres; do colibri, associado à sexualidade e à reprodução, cujo bico, que conota características fálicas, pica ou arranca o sexo feminino para colorir as aves; o *neunê-kumâ* (parecido com gente), sobrenatural magro, pequeno (do tamanho de uma criança de seis anos) e branco que costuma flutuar na superfície da água, e o seu equivalente antilhano, o *jigúe* ou *gúije*, similar em tudo, exceto a cor (negra).

⁵⁰ Ver a tese de doutorado de Müller, R. P. *Os Asurini do Xingú*. SP: USP, 1986.

⁵¹ Exemplos de representações antropomorfas muito similares, embora realizadas em outros materiais, como a madeira, podem ser encontradas na África entre os Bambara do Mali, os Namshi de Camarões e os Zulus sul-africanos. Também é possível achá-los entre os latmul da província de Sepik Leste, na Nova Guiné. Ver ilustrações desses exemplos em Rubin, W. Op. Cit. pp. 46, 280, dentre outras.

⁵² Ver Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989, pp. 168 e 282.

CONCLUSÕES

As ciências humanas — em particular a etnografia, a história da arte e a antropologia — documentam a presença do objeto híbrido, seja ele um artefato ou utensílio etnoestético das culturas primitivas, um meio de comunicação por parte de doentes mentais, ou a materialização do mundo mental e da sensibilidade de um artista contemporâneo na sua inter-relação com o meio ambiente. Vimos como, nas culturas ágrafas, os objetos e artefatos etnoestéticos foram um dos seus mais importantes sistemas taxionômicos de registro simbólico do conhecimento na forma de ferramentas mnêmicas, o que possibilitou a preservação e transmissão da cultura oral. Os referidos objetos eram, por extensão, ferramentas mágicas para relacionar-se com o meio, de forma a equilibrá-lo.

Vimos também como, no contexto da globalização hegemônica, segundo um modelo único, o artesanato tradicional sucumbiu ou se transformou em “arte tribal”, adaptando-se ao embate da produção industrial seriada. De fato, a indústria e a mídia homogeneizaram o artesanato, reduzindo-o a simples estereótipos. A diversidade de relações, estendida no tempo, do sujeito artesão com a matéria prima (qualidades táteis, empatia etc.) foi substituída pela ensablagem impessoal de componentes semi-industrializados. De certa forma, a meu ver, o interesse crescente suscitado pelo “primitivo” nas artes plásticas ocidentais no último quarto do século XIX converteu-se numa constante ao longo do séc. XX, independente de onde fossem produzidas, quer numa metrópole, quer na periferia. As artes, como salientado por Lévi-Strauss,

erigiram-se no reduto último do *bricoleur* e do mágico, ao que parece, num intento de resgate tanto das raízes agrárias da civilização humana, quanto da retomada ou aceitação de estruturas e de modos de relacionamento milenares com a biosfera. Acredito que não se trate apenas de uma volta à natureza externa, mas um desejo de harmonização com a nossa natureza interna. O paradigma que se concretizou, inicialmente, por intermédio da indústria e, atualmente, da tecnocrônica pós-moderna, alicerçou-se numa dicotomia que opõe a razão ao resto do organismo biológico que somos. Jung já destacava, em *Tipos Psicológicos*, que o intelecto era apenas uma entre as funções psíquicas, não a função única ou hierarquicamente superior. A história recente mostra que, além da tecnologia e das hibridações, o século XX foi o século das guerras e dos conflitos armados. Estes criaram as condições e o espaço para a irrupção — violenta porque reprimida — dos instintos mais arcaicos, em termos biológicos, em especial daqueles longamente preteridos em nossas sociedades pela obliteração imposta pelo paradigma vigente.

Refletir sobre o fazer artístico implica, portanto, a análise desse território que, embora muito questionável por seu caráter subjetivo, resulta indispensável, pois nele se misturam afetividade, emoções, intuição criativa e instintos. À escrita, tradicionalmente o centro gravitacional do discurso acadêmico, é necessário acrescentar os “fatos” artísticos: a experiência acumulada do fazer empírico no campo das artes. A obra plástica e a experiência empírica nela implícita passam a ser um complemento, em outro nível, da verificação da hipóteses escrita. Dessa forma, as conclusões se apresentam como um campo intersubjetivo e aberto de somatórias: à subjetividade do pesquisador são acrescentadas a objetividade do enunciatário — no caso, as obras — e as respectivas subjetividades, tanto dos espectadores potenciais do resultado da pesquisa plástica, quanto dos leitores da pesquisa teórica que a alicerçou. Kuhn salientava que a interpretação começa onde

termina a percepção. As conclusões, por assim dizer, estão latentes nas obras. No que diz respeito ao processo da pesquisa, devo destacar que o trabalho escrito só progrediu, de forma visível, a partir do momento em que acrescentei o complemento imagético no corpo do texto. Acredito que isto se deva a minha formação como um pensador por imagens. Na práxis operacional das artes plásticas, é impensável destacar apenas uma parte da obra para trabalhá-la com independência do resto. Temos que trabalhar as partes e o todo ao mesmo tempo, num exercício de inter-relação permanente, como prenuncia o novo paradigma emergente. O presente trabalho insere-se, pois, na pesquisa do híbrido como fio condutor da cultura, em geral, e da atividade artística, em particular, numa época de desterritorialização crescente em que a globalidade não implica necessariamente uma unidade, e sim a valorização e resgate das diversidades possíveis. Para ilustrar esse fenômeno, encerro as conclusões com uma imagem destes tempos.



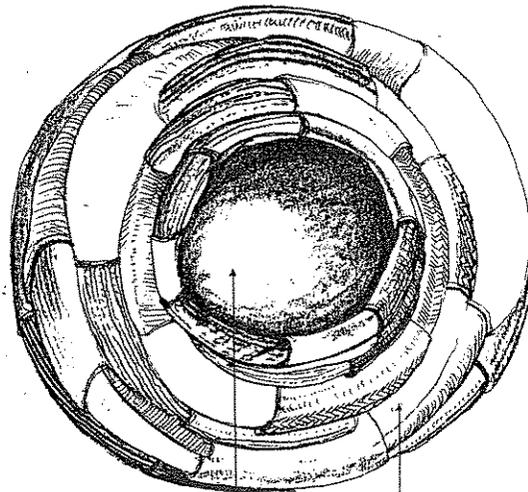
Fig. 57: R. Hazoúme, Benin, Instalação com objetos achados e máscaras feitas a partir de sucata doméstica, Bienal de Havana, 1995-96.

APÊNDICE

Neste anexo, incluem-se tanto os projetos de instalação que surgiram ou foram idealizados durante o desenvolvimento desta pesquisa, quanto as suas memórias descritivas. Cada seção do apêndice está separada por marcadores com o título dos respectivos projetos. Diversas razões de ordem prática — pecuniárias, de espaço físico etc. — impediram ou adiaram a objetivação física dos mesmos, no momento. Contudo, optei por incluí-los por serem parte integral e resultante do processo operacional da pesquisa artística. A ordem expositiva dos referidos projetos não implica um caráter hierárquico.

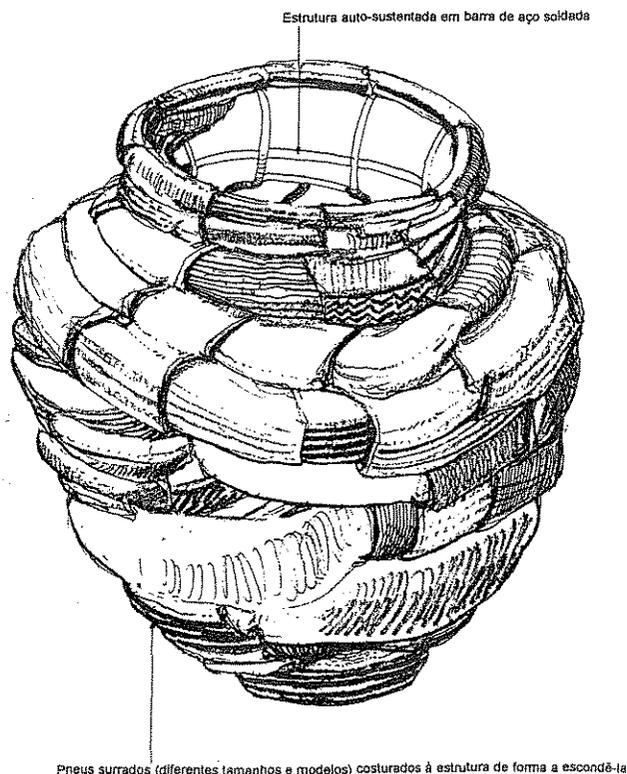
- **Título:** *Vertigem introspectiva.*

Vista superior



Pneus surrados (diferentes tamanhos e modelos)

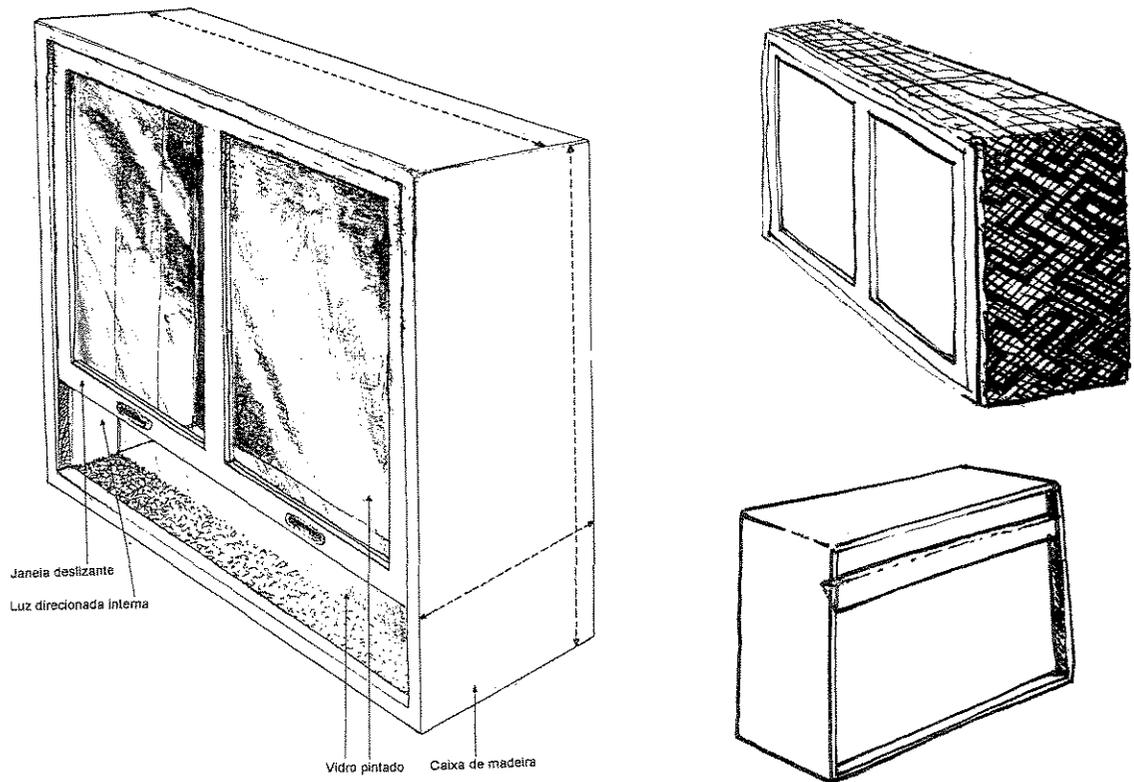
Fragmento(s) de peça(s) de cerâmica(s) colados na base interna da escultura com feixe de luz



Especificações técnicas: Escultura com estrutura auto-sustentável em forma de grade, com barras de aço ou ferro soldado, coberta com borracha — fragmentos de pneus usados de diferentes grossuras, que serão costurados de forma a ocultar a estrutura. A peça terá as dimensões de 1 m de altura por 1 m de largura, correspondendo à dimensão de uma urna funerária da cultura Marajoara ou de uma panela ritual Asurini, de tamanho médio*. A escultura será montada no chão, sem base. A sala deve permanecer em semipenumbras com uma luz zenital perpendicular à peça.

* Para mais informações, ver Müller, R. *Os Asurini do Xingú*, em especial as pp. 295-297.

- **Título:** *Olhares* (série de três dioramas).

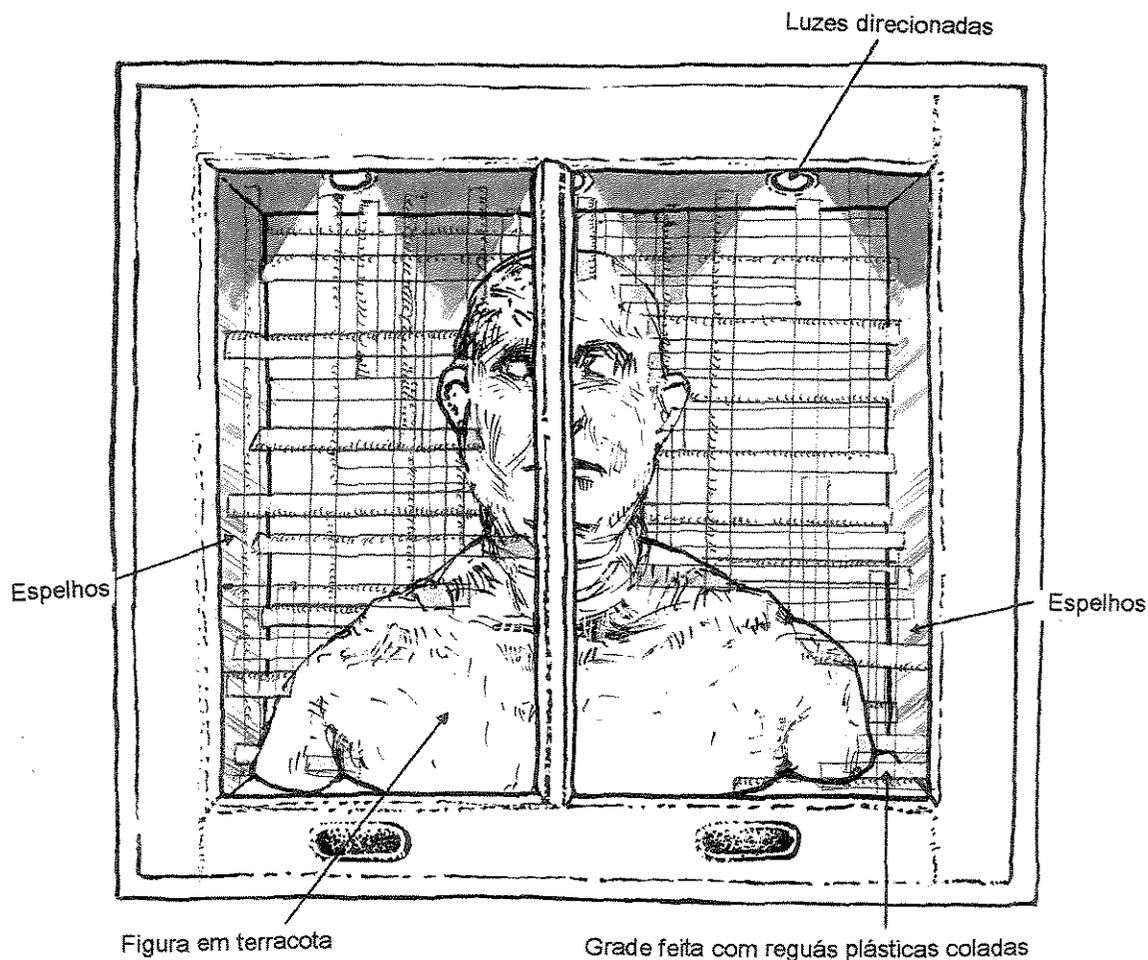


Especificações técnicas: Instalação em técnica mista. O trabalho compõe uma série de três dioramas, cada um dos quais consiste numa caixa com estrutura em ripas de madeira e forração em compensado ou eucatex, à frente das quais será situada uma janela de vidro e madeira. Cada caixa terá uma dimensão de 100x 80x 35 cm. O sistema de fixação à parede será o mesmo utilizado nos móveis suspensos (um sistema de encaixe em ângulo de 45° com duas peças de madeira, uma fixada à caixa e a outra à parede), o qual

permanece oculto à vista. Cada uma das caixas sobressairá 35 cm da parede e, no seu interior, poderão ser utilizadas luzes direcionadas.

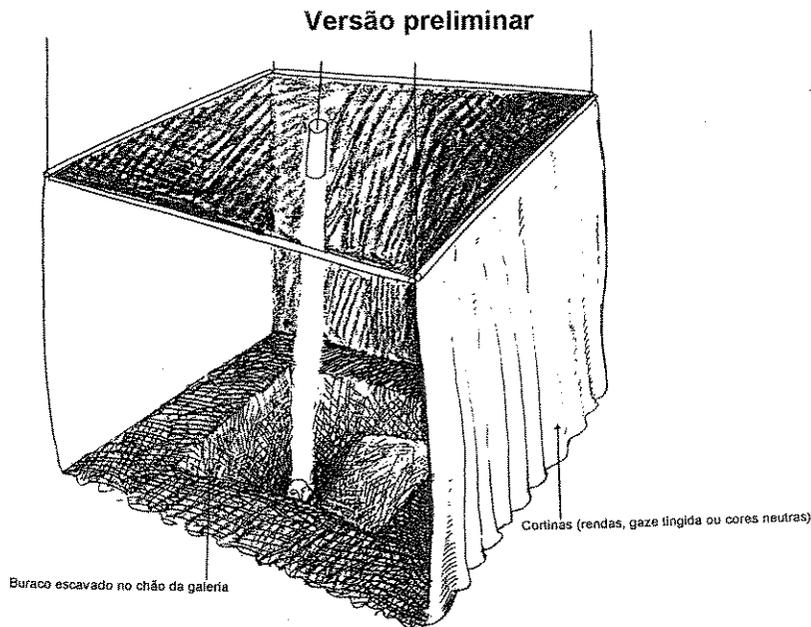
No que diz respeito às imagens, as mesmas poderão ser apenas bidimensionais (colagem de imagens nas paredes ou sobreposição de várias camadas de vidros pintados no espaço interno da caixa), ou tridimensionais (no sentido cenográfico inerente ao próprio conceito de diorama), ou uma mistura de ambos os tipos de elemento.

Detalhe interior de uma das versões do diorama



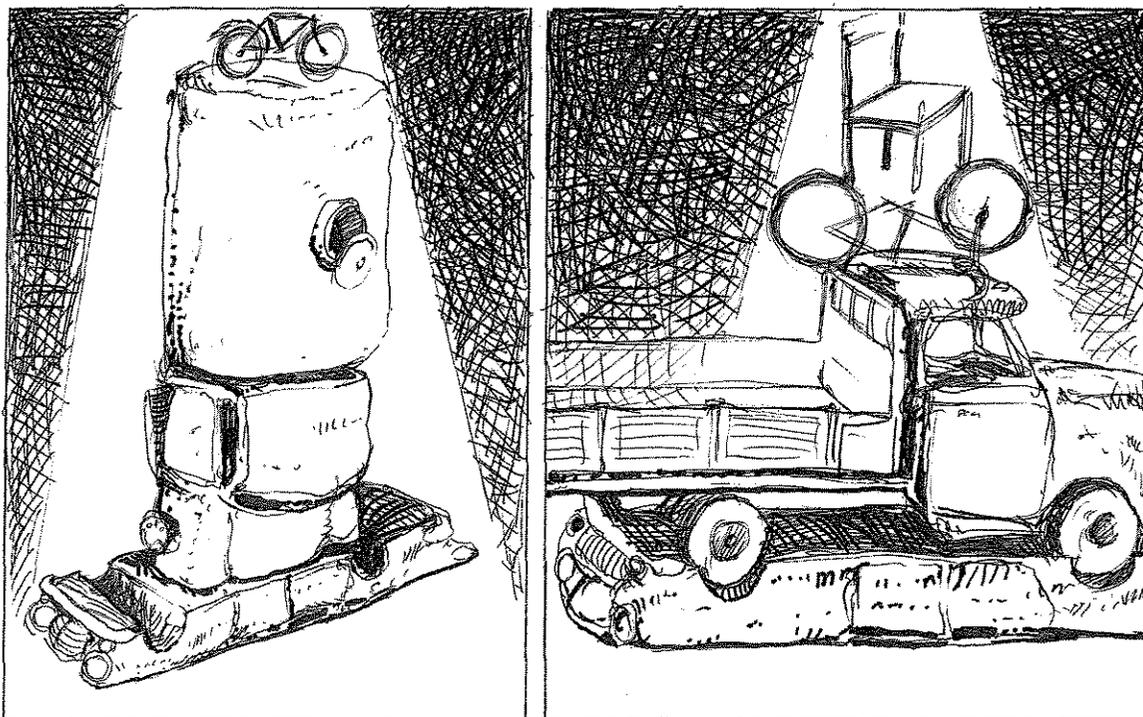
- **Título:** *O templo da reciclagem.*

O projeto dessa instalação sofreu várias modificações durante o percurso da pesquisa. Como resultado, o singelo projeto de instalação inicial converteu-se numa série de projetos, cada um dos quais explorando determinados conteúdos, em conformidade com algumas das diferentes temáticas presentes na dissertação. Assim sendo, detalharemos algumas das versões da série. A primeira esteve relacionada à temática materna da grande urbe ou da grande aldeia, e atava conteúdos referentes à necessidade psicológica do indivíduo, em especial do emigrado, de refletir, com clareza, sobre as suas origens (ver fig. 36 na pág.70).

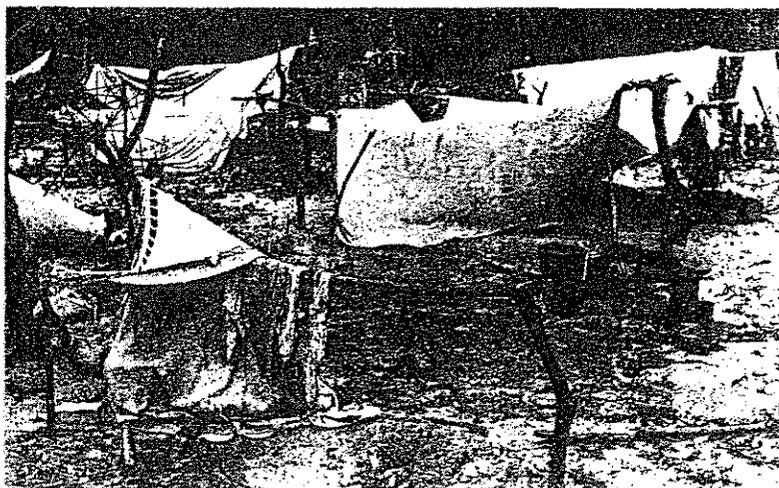


Especificações técnicas: Consiste num projeto de instalação em grande escala num interior. Uma estrutura de sustentação feita em aço soldado será revestida com três chassis de carro obtidos no ferro velho. Dependendo do estado de conservação dos chassis, estes serão reforçados mediante solda. A

referida estrutura deverá permanecer oculta ou ser integrada plasticamente aos chassis. Já os chassis deverão pertencer a: um carro norte-americano da década de 50; um caminhão cisterna da década de 60; uma bicicleta chinesa. As dimensões da instalação variam em decorrência do tamanho dos chassis obtidos; no entanto, uma medida aproximada seria da ordem de 4 x 9 x 3 m. A ordem dos elementos é a seguinte: abaixo ficará o chassis, capotado, do carro norte-americano. No meio, assentado verticalmente sobre o anterior, estará o do caminhão cisterna. No topo, sobre o anterior, será situado o da bicicleta. Cada um dos chassis será pintado numa cor específica. O local da instalação deverá ser uma sala não muito grande, de paredes brancas, de forma a projetar *slides* sobre as mesmas, preenchendo toda a sua extensão. A sala deverá permanecer em semipenumbras e a instalação será iluminada, desde o teto, por um feixe de luz perpendicular. Os *slides* retratarão a cidade de Havana e serão intercaladas imagens turísticas da mídia (antigas e atuais), imagens do álbum familiar e, caso seja possível, imagens recentes da cidade.



A terceira versão da instalação consiste numa réplica de um cemitério Kadiwéu tradicional a partir das fotos da obra de Ribeiro e das notas e desenhos de Boggiani. No seu interior será colocada sucata industrializada de todo tipo. Os tecidos que servirão de toldos poderão ser rústicos e pesados (lona) ou leves e transparentes (gaze ou plástico), industrializados (estampados) ou, inclusive, pintados manualmente (favorecendo o uso de símbolos ou de determinados modelos representacionais). Essa versão reflete, de forma mais abrangente, a necessidade da pós-modernidade de repensar as culturas primitivas tradicionais, no caso os nômades Kadiwéu, ao mesmo tempo que possibilita estabelecer pontos de contato com os nômades urbanos de hoje: os moradores de rua.

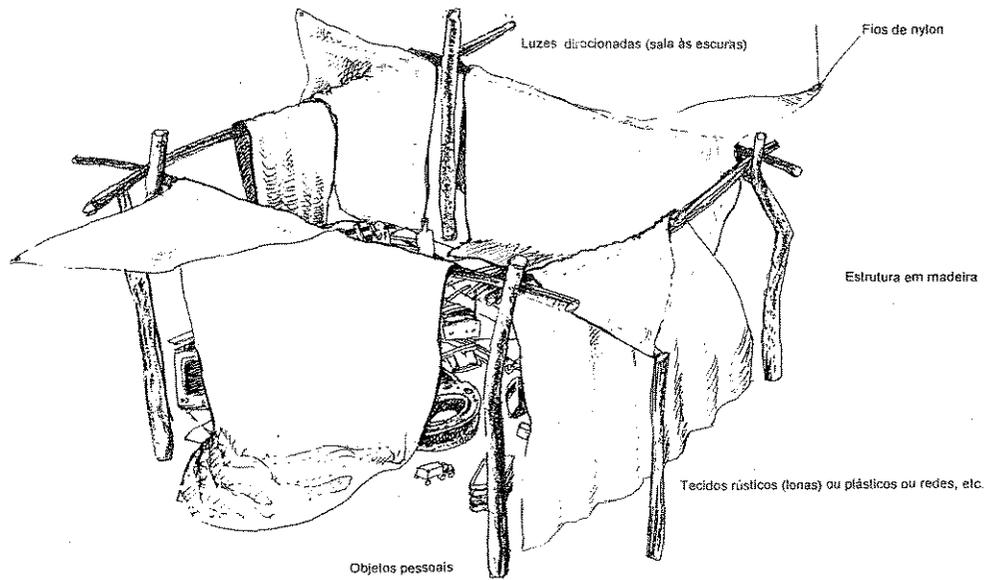


Na foto: Cemitério Kadiwéu na obra de Ribeiro.

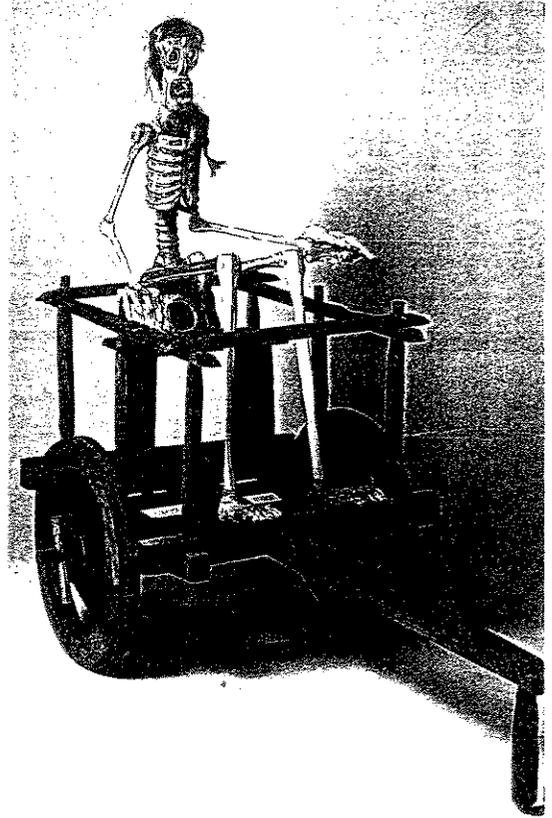
Especificações técnicas da versão definitiva: Consiste numa estrutura feita com cordas e fios de náilon, transparentes, de grande resistência, fixados às paredes, ao chão e ao teto, sobre as quais serão colocados tecidos à maneira de toldos. A iluminação da sala será controlada; enquanto a sala permanecerá em semipenumbras, as luzes de teto estarão direcionadas e haverá, inclusive,

luzes soterradas entre a sucata, de forma a valorizar um determinado objeto.
Pretende-se criar a ilusão ótica de que os toldos flutuam no ar, emoldurando a segunda natureza, a natureza antrópica.

Terceira versão



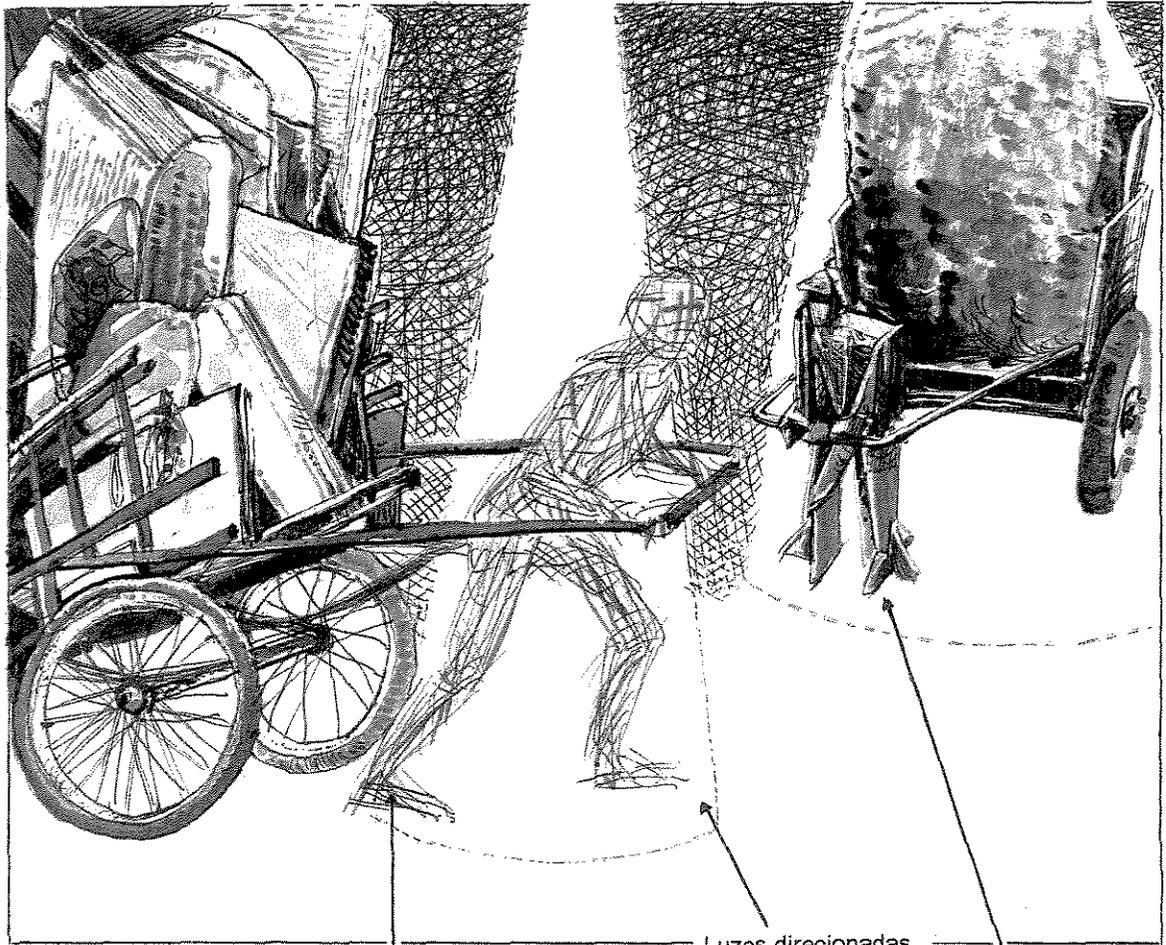
- **Título:** *A carroça da pós-modernidade.*



Acima: Antecedentes imagéticos da pesquisa. À esquerda: *Carroça do tempo*, gravura renascentista. À direita: L. Tapía, *Carroça da morte*, 1986.

Especificações técnicas: Instalação em tamanho real à escala humana que, no momento, consta de duas versões. A primeira consiste numa peça única, uma carroça de catador de papelão de uma cidade grande. A carroça deverá ser verdadeira (comprada) ou construída a partir de um estudo fotográfico das mesmas. Ao invés de bestas de tiro, serão situadas duas moldagens em gesso de figuras humanas em movimento, empurrando a carroça. Uma segunda versão inclui várias carroças e figuras em diferentes posições e gestos, criando um efeito único de ambiente.

Terceira versão do projeto

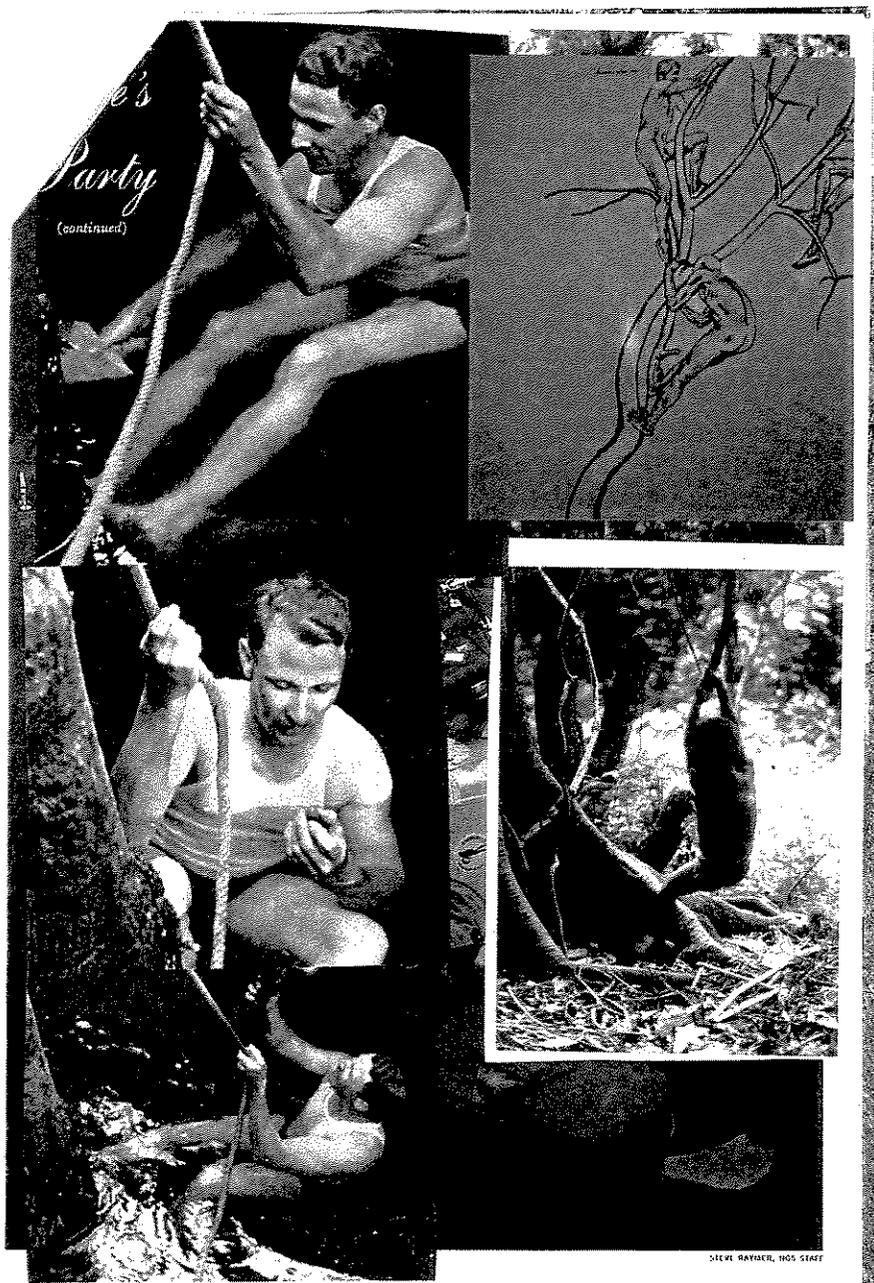


Estrutura metálica recoberta com barbantes e linhas coloridas

Estrutura auto-sustentável de caixas de papelão

Em qualquer uma das versões selecionadas, o conjunto deverá ser instalado num interior, com luz direcionada. A utilização de som ainda está em estudo. Em ambos os projetos, as figuras humanas serão patinadas ou texturizadas, imitando o efeito da erosão do tempo nas esculturas de bronze situadas em praças públicas. Já as carroças, se forem construídas, serão coloridas. Os dois projetos também prevêem que as carroças serão preenchidas com sucata de papelão.

- Exemplo de uma das páginas de meu banco imagético: gestos e movimentos corporais referentes a uma escalada por corda, e um desenho baseado nos mesmos.



No fundo: As fontes fotográficas. Na frente, à direita: *Sem título.*, nanquim sobre papel, 60X50 cm., 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AUMONT, J. *A imagem*. SP: Papirus, 1995.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. SP: Martin Fontes, 1989.
- BANTAN, M. & HINSLEY, C. *Anthropology, Photography and the power of imagery*. Cambridge: Harvard, 1986.
- BAZARIAN, J. *O problema da verdade*. SP: Alfa-Ômega, 1985.
- BOGGIANI, G. *Os Caduveos*. SP: Edusp & Itatiaia, 1975.
- BRINGIER, J. C. *Conversando com Jean Piaget*. RJ: Difusão cultural, 1978.
- BUENO, M. L. *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. SP: Unicamp, 1999.
- CAHAN, S. & KOCUR, Z. *Contemporary Art & multicultural Education*. NY: Routledge, 1996.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1990.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. SP: EdUsp, 1997.
- CAPRA, F. *A teia da vida*. SP: Cultrix, 1997.
- _____. *O ponto de mutação*. SP: Cultrix, 1988.
- _____. *O tao da física*. SP: Cultrix, 1990.
- CARREIRA, E. *Estudos de iconografia medieval*. Brasília: UnB, 1997.
- CARPENTER, E. & MC LUHAN, M. *Explorations in communication*. Boston: Beacon, 1968.
- COOPER, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. UK: Thames, 1988.
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência*. SP: Cia. das letras, 2000.

- EDWARDS, E. (org.) *Anthropology & Photography 1860-1920*. London: Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992.
- EGON, S. *A mitologia heróica das tribos indígenas do Brasil*. SP: Edusp, 1988.
- EHRENZWEIG, A. *A ordem oculta da arte*. SP: Zahar, 1977.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. SP: Estúdio Nobel, 1995.
- FÉNELON, M. H. *O mundo dos mehináku*. DF: UnB, 1988.
- FERREIRA LIMA F., M. *Hetohokỹ*. Goiânia: UCG, 1994.
- FINABER, J. *Arts since 1940*. UK: Lawrence King, 1995.
- FRANZ, M. L. VON. *Alquimia: Introdução ao simbolismo e psicologia*. SP: Cultrix, 1991.
- FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Vol. XV, Edição Standard Brasileira. RJ: Imago, 1976.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Edição Standard Brasileira. RJ: Imago, 1987.
- FUENTES, C. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1992.
- HALL, E. T. *A dimensão oculta*. RJ: Francisco Alves, 1977.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. SP: Edições Loyola, 1992.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. RJ: UFRJ, 1997.
- JAPIASSU, H. *Nascimento e morte das ciências humanas*. RJ: Francisco Alves, 1978.
- _____. *A pedagogia da incerteza*. RJ: Imago, 1983.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. SP: Papirus, 1995.
- JUNG, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969.
- _____. *Símbolos da transformação*. Ob. completas, vol. V. RJ: Vozes, 1989.
- _____. *Aspectos do drama contemporâneo*. Ob. completas, vol. X/2. RJ: Vozes, 1988.
- _____. *Psicologia e religião*. Ob. completas, vol. XI/I. RJ: Vozes, 1980.

- _____. *Psicologia e alquimia*. Ob. completas, vol. XII. RJ: Vozes, 1991.
- _____. *Tipos psicológicos*. Ob. Completas, vol. VI. RJ: Vozes, 1991.
- KLINTOWITZ, J. *As máscaras brasileiras*. SP: Rhodia, 1986.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. SP: Editora Perspectiva, 1975.
- LAYTON, R. *The anthropology of art*. London: Cambridge University Press, 1991.
- LEPINE, C. *O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. SP: Ática, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Olhar, escutar, ler*. SP: Cia das Letras, 1997.
- _____. *O pensamento selvagem*. SP: Cia Editora Nacional, 1970.
- _____. *Antropologia Estrutural*. RJ: Tempo Brasileiro, 1970.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. SP: EdUsp, 1993.
- MILLS, C. W. *A imaginação sociológica*. SP: Zahar, 1972.
- MOLES, A. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MÜLLER, R. A. P. *Os Asurini do Xingu*. SP: USP (tese de doutorado), 1987.
- NUÑEZ, JIMÉNEZ A. *Cuba: Dibujos rupestres*. La Habana: Ciencias Sociales, 1975.
- PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- PAZ, O. (org.) *Hispanic Art in the USA*. NY: Cross River Press/MFA of Boston, 1987.
- PIAGET, J. *Biologia e conhecimento*. RJ: Editora Vozes, 1973.
- POUPEYE, V. *Caribbean Art*. London: Thames & Hudson, 1998.
- RIBEIRO, BERTA G. *Arte indígena, linguagem visual*. SP: Edusp, 1989.
- RIBEIRO, D. *Kadiwéu*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- RUBIN, W. (org.). *"Primitivism" in XX Century Art*. NY: Moma, 1984.
- SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. SP: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, L & NOTH, W. *Imagem*. SP: Editora Iluminuras, 1998.
- SANTOS, M. *Técnica, espaço, tempo*. SP: Hucitec, 1996.
- _____. *Por uma nova geografia*. SP: Hucitec, 1986.

STADEN, H. *Meu captiveiro entre os selvagens do Brasil*. RJ: Cia. Editora Nacional, 1926.

TODOROV, Z. *Nosotros y los Otros*. México: FCE, 1991.

VERSWIJER, G. (org.) *Kaiapó. Amazonie. Plumes et peintures corporelles*.

Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1992.

WALSH, R. N. & VAUGHAN, F. (org.). *Além do ego*. SP: Cultrix, 1995.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE