

O incompreensível como
método: o encontro da história
da arte com as artes indígenas

*The incomprehensible as method: the
encounter between art history and
indigenous arts*

Rafael Augusto da Silva¹

1. Graduando em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unesp de São Paulo e mestrando em Teoria, Crítica e História da Arte pela mesma instituição, com pesquisas sobre história da arte no Brasil. Bacharel em Administração de Empresas pela FEA-RP/USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6879-6912>. E-mail: rafael.augusto-silva@unesp.br.

Resumo |

O artigo propõe uma reflexão crítica sobre a abordagem dos livros canônicos e mais vendidos da historiografia da arte ocidental em relação à sua compreensão das artes indígenas. A partir do conto de Jorge Luis Borges *La Busca de Averróis* (1974) – onde é narrado a tentativa do personagem em entender as palavras tragédia e comédia sem possuir o conceito de teatro – é defendido que historiadores da arte ocidentais tendem, igualmente, a não compreender as produções estéticas de povos indígenas, por partirem de categorias eurocêntricas de arte, beleza e fruição estética. Livros influentes, como os de Gombrich (2015) e Janson (2011), classificam a arte indígena como “primitiva” ou “mágica”, aplicando categorias eurocêntricas que distorcem suas cosmopercepções originais e incorrendo em erros de “tradução”. Outros como Hauser (1972), Argan (2003, 2004) e Hodge (2011), sequer as mencionam. O artigo destaca, com base em autores como Els Lagrou, Darcy Ribeiro e Aristóteles Barcelos Neto, que objetos indígenas — como as máscaras *Wauja* — não funcionam como meras representações, mas possuem agência e significados próprios, eles são situados em cosmologias específicas que elaboram sofisticados critérios próprios para a produção de objetos, sejam eles artísticos ou não. O artigo conclui que a historiografia da arte precisa ser mais fragmentada e sensível às outras epistemologias, evitando impor uma visão universal eurocêntrica. Só assim, ela será capaz de ver “as maravilhas incomunicáveis” (Borges, 1974) de outras matrizes epistemológicas.

Palavras-chave: Artes Indígenas; Historiografias da Arte; Novas epistemologias.

Abstract |

This article proposes a critical reflection on the approach taken by canonical and best-selling books in Western art historiography to understanding Indigenous arts. Based on Jorge Luis Borges's short story *La Busca de Averróis* (1974) —which narrates the character's attempt to understand the words “tragedy” and “comedy” without understanding the concept of theater—it argues that Western art historians also tend to misunderstand the aesthetic productions of Indigenous peoples by viewing them through Eurocentric categories of art, beauty, and aesthetic enjoyment. Influential art history books, such as those by Gombrich (2015) and Janson (2011), classify Indigenous art as “primitive” or “magical” applying Eurocentric categories that distort their original worldviews—incurring errors of “translation”. Others, like Hauser (1972), Argan (2003, 2004), and Hodge (2021), don't even mention them. The article highlights, based on authors such as Els Lagrou, Darcy Ribeiro and Aristóteles Barcelos Neto, that indigenous objects — such as Wa-uja masks — do not function as mere representations, but have agency and meanings of their own, they are situated in specific cosmologies that develop sophisticated criteria for the production of objects, whether artistic or not. The article concludes that art historiography needs to be more fragmented and sensitive to other epistemologies, avoiding imposing a universal, Eurocentric vision. Only then will it be able to see the “incommunicable wonders” (Borges, 1974) of other epistemological matrices.

Keywords: Indigenous Arts; Art Historiography; New epistemologies.

1 Introdução

Falar de artes indígenas incorre no mesmo paradoxo que o escritor argentino Jorge Luís Borges cria no conto *A busca de Averróis* (1974). Nele, é contado uma breve anedota sobre o pensador islâmico Ibn Rushd (1126-1198), que ficou conhecido postumamente como Averróis: o grande comentador de Aristóteles. À maneira de Borges, o leitor – sem saber qual parte cabe à invenção e qual parte cabe à história oficial – é levado a sentir a angústia de Averróis quando, ao traduzir a obra *A Poética*, de Aristóteles, busca compreender o que seriam duas palavras que não tinham paralelo possível no mundo islâmico. As palavras arcanas, centrais na *Poética*, eram tragédia e comédia.

Ao se deparar com elas e sem saber o que eram, Averróis largou a pena, sem demasiada fé de que aquilo que buscava poderia estar perto dele. De sua sacada, viu algumas crianças que, subindo nas costas uma das outras, brincavam de serem torres e *almuadem*². Procurou mais referências entre seus livros, e dentre eles, um o fez lembrar do viajante Abulcásim Al Ashari, que havia regressado do Marrocos. Averróis cearia com ele na casa alcoranista Farah naquela noite. Continuou a trabalhar, até chegar a hora do encontro.

Mais tarde, durante a ceia, fizeram Abulcásim narrar as maravilhas de suas viagens. Ele hesita: “o que [Abulcásim] poderia relatar? Além disso, eles exigiam-lhe maravilhas e a maravilha é, talvez, incomunicável.” (Borges, 1974, p. 584, tradução nossa)³. Uma vez, contou Abulcásim, em uma casa encontrou pessoas em um terraço, tocando tambores e dançando. Às vezes, “[...] padeciam presas, mas sem cárcere; combatiam inimigos, mas suas espadas eram de cana; morriam, e logo estavam de pé.” (Borges, 1974, p. 585, tradução nossa)⁴. O tempo era medido de ou-

2. A pessoa encarregada de, no alto das torres, conclamar os fiéis para as cinco orações diárias.

3. No original: “¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla e acaso incomunicable”.

4. No original: “Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie”.

tro modo; séculos podiam durar minutos; podiam estar a um palmo do outro e se dizerem distantes. Eram atos de loucos! – exclamou um dos convidados. Mas não eram loucos, disse Abulcásim; eles figuravam uma história. Ninguém compreendeu.

O absurdo da situação que Borges tece poderia ser resumido numa pergunta: como alguém, mesmo notável como Averróis, compreenderia conceitos do teatro (*comédia e tragédia*), se vivia no contexto cultural islâmico, onde o teatro não existia? Podia-se entender de brincadeiras infantis (como as crianças que brincavam de serem torres e *almuadem* perto de sua sacada); podia-se entender de contações de histórias, de figurações (como as de Sherazade, posteriormente, nas “Mil e Uma Noites”), mas a noção de teatro (sobre a qual Aristóteles estava falando) não existia. Então, como comentar as palavras tragédia e comédia, relacionadas ao teatro, se esse próprio conceito não era compreensível?

Talvez, um leitor pertencente à cultura de matriz greco-romana-europeia olhe para o conto de Borges com um incômodo, que o leva a pensar que toda uma cultura (a islâmica do século XII, no caso) não conseguiria, sequer, imaginar o que seria o teatro. O conto faz pensar que é possível que elementos naturalizados num povo ou cultura sejam completamente estranhos a outro. E eis que surge outra estranheza: o Averróis de Borges, quando dá por compreendido o sentido obscuro daquelas palavras de Aristóteles, acaba por escrever que tragédia eram os panegíricos, e comédias, as sátiras e anátemas; ele termina por comentar que “[...] admiráveis tragédias e comédias abundam as páginas do Corão e as *mohalacas*⁵ do santuário.” (Borges, 1974, p. 587, tradução nossa)⁶.

Em outras palavras, Averróis entendeu que tragédias descreveriam elogios e louvores a alguém, e comédias, repreensões e execrações.

5. Castelhanização do termo *mu'allaqat*, que se refere a sete longos poemas compilados no século VIII. Considerados um dos primeiros da poesia árabe, tradicionalmente, diz-se que eram pendurados na Caaba em Meca.

6. No original: “Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las rnohalacas del santuario.”

No entanto, o leitor dos dias de hoje percebe que essa visão não condiz com o que a cultura ocidental entende pelos termos. Averróis, apesar disso, se esforça; quer “[...] imaginar o que é um drama sem haver suspeitado o que é um teatro.” (Borges, 1974, p. 588, tradução nossa)⁷, e acaba chegando a uma solução de tradução, que é uma adaptação cultural a um conceito. Assim, não caberia dizer se ela é correta ou não: essa tarefa seria impossível.

Algo semelhante ao que narra Borges penso ocorrer quando teóricos da arte ocidental tentam olhar para as artes indígenas. De modo análogo, podemos imaginar que a fricção entre Averróis e o conceito de teatro sejam semelhantes à fricção da historiografia da arte de matriz greco-romana-europeia diante da arte de outros povos – sejam nativos americanos, africanos, árabes ou asiáticos. Pretendo focar aqui na fricção dessa historiografia com a arte dos povos indígenas e dar um exemplo brasileiro, as máscaras do povo *Wauja*.

Apesar de encontrarmos hoje artistas inseridos no circuito das artes contemporâneas que possuem ancestralidade indígena, até um passado recente tais povos não partilhavam da noção de arte advinda da epistemologia greco-latina-europeia, tampouco de seu “sistema”. Nas palavras da antropóloga Els Lagrou (2009), os povos indígenas, originalmente “[...] não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo” (Lagrou, 2009, p. 11). Até anos recentes (e quiçá, até a atualidade), o fazer estético desses grupos era chamado com naturalidade pelos estudiosos de arte primitiva, arte tribal, fetichista, entre outras nomenclaturas que podem guardar um teor pejorativo ou, no mínimo, hierarquizante. Ou seja, segundo esse ponto de vista, os objetos artísticos desses povos estavam longe de ser considerados objetos em cuja manufatura pudesse conter pesquisa estética, ou linguagem com tradição própria.

7. No original: “[...] imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro.”

2 O que (não) dizem os clássicos

A história da História da Arte é, no fundo, uma história de publicações (Bazin, 1989). Essa história não é feita somente de livros especializados, voltados para os estudiosos profissionais do assunto; ela também é construída por aquelas publicações que atingem um público amplo, um número de leitores grande o suficiente para imporem suas narrativas e suas influências.

Esse mercado editorial de livros voltados para a História da Arte teve sucesso sem precedentes a partir da segunda metade do século XX. Nesse período, foram lançadas publicações que se tornaram verdadeiros sucessos internacionais de vendas; dentre eles, podemos citar:

- a. *História da Arte* (2015), do britânico Ernest Gombrich (1909-2001), publicado pela primeira vez em 1950.
- b. A trilogia *História da Arte Italiana* (2003) e a publicação *Arte Moderna* (2004), do italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), publicados pela primeira vez, respectivamente, em 1968 e 1970.
- c. *História Social da Arte e da Literatura* (1972) de Arnold Hauser (1892-1978), publicado pela primeira vez em 1951.
- d. *Iniciação à História da Arte* (1996), do russo naturalizado estadunidense Horst Woldemar Janson (1913-1982), o mais recente dos títulos aqui listados. Publicado pela primeira vez em 1986, com o curioso título original *History of Art for Young People*⁸. Também de Janson, há o título *História da Arte*, que fez sua primeira aparição em 1962.

Vale mencionar outro livro, publicado no século XXI, que consta entre os mais vendidos na categoria em livrarias virtuais, o *Breve história da arte: Um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas*, da britânica Susie Hodge (nascida em 1960).

8. "História da Arte para jovens" (em tradução literal).

Dentre essas publicações, nenhuma foi mais vendida e influente do que *A História da Arte*, de Ernst Gombrich. Segundo Wullschläger (2025), o título é o mais vendido de todos os tempos sobre o assunto, batendo recentemente a cifra de oito milhões de cópias. Mesmo após setenta e cinco anos de sua primeira edição, a publicação ainda é facilmente encontrada em livrarias e permanece entre as mais vendidas da área na Amazon. De todos os títulos publicados no ano de 1950, *A História da Arte* perde somente para o livro de C. S. Lewis que originou a série infanto-juvenil “As Crônicas de Nárnia”.

Todas as obras mencionadas são livros generalistas que trazem um caráter enciclopédico, abrangendo o máximo possível dos períodos e movimentos artísticos. Todos, até mesmo o recente livro da Susie Hodge, seguem uma certa ordenação cronológica, descrevendo o começo da “epopeia da arte” na Pré-história. Em todos os casos, nos marcos iniciais os autores fazem relações entre as produções (consideradas hoje) artísticas e o que eles chamam de mentalidade mágica desses povos Pré-históricos: os objetos produzidos naquela época, embora revelando a imagem de mundo que o humano do Paleolítico possuía, tinham funções de operação mágica – ou seja, eram obras para atuarem no mundo, diz Argan (2003, p. 24).

Dos autores aqui levantados, Argan (2003, 2004) e Hodge (2021) não dizem nada a respeito das artes indígenas. Hauser (1972) menciona o público indígena das obras do barroco, e ao falar que não é possível comparar artes rupestres com artes indígenas, faz referência a estes últimos como “raças primitivas mais recentes” (Hauser, 1951, p. 24, tradução nossa)⁹. Quer dizer, apesar desses livros seguirem uma ordem cronológica, ao falar da arte de povos nativos americanos (e também dos

9. Hauser escreve, no original em inglês: “[...] there are no parallels whatever between this prehistoric art and child art or the art of most of the more recent primitive races” (Hauser, 1951, p. 24). Evidente que se trata de um texto datado, mas é preciso registrar o incômodo causado pelo uso do termo “primitive races” para se referir a povos indígenas, e ademais, em um texto do imediato pós-guerra (onde o Holocausto, baseado em discursos de supostas superioridade e inferioridade de raças, causou um genocídio sem precedentes na história da humanidade). A edição brasileira, de tradução de Walter H. Geenen, traz o trecho da seguinte maneira: “[...] dado que não existe qualquer paralelismo entre esta arte pré-histórica e a arte infantil ou a arte da maior parte dos povos primitivos, da atualidade” (Hauser, 1972, p. 13).

africanos), Janson e Gombrich emparelham pinturas da caverna francesa de Lascaux (de 15.000 anos atrás) com produções americanas do século XIX (como a “Casa do Chefe Haida”, pertencente ao acervo do Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque). Se considerarmos uma cronologia, o que significa a colocação de objetos astecas de 500 d.C. no mesmo capítulo sobre o Neolítico¹⁰, e antes do capítulo sobre o Egito antigo? Voltando a Hauser, o que explica a afirmativa de que não há comparações possíveis, seguida do sugestivo “*more recent primitive races*”?

No desenvolvimento do capítulo “Estranhos começos”, Gombrich salienta algumas outras peculiaridades das artes dos “povos primitivos”. Com frequência, repete que o domínio técnico de alguns desses artistas é surpreendente, embora quase nunca façam representações fidedignas das figuras representadas – como se houvesse representação fidedigna de uma figura de cunho religioso e/ou mitológico. Janson também percorre o mesmo caminho, ao dizer que no aspecto formal, as obras desses povos não são representações “reais” do mundo. Ambos ressaltam, ainda, que tais obras não eram objetos de contemplação, mas de “magia”. Sendo itens de ação mágica no mundo e não de contemplação, esses objetos demonstrariam que para tais povos inexistia uma fronteira precisa entre o real e a imagem e representação – conforme as palavras de Gombrich (2015, p. 40). Fazendo isso soar como um período anterior na evolução das maneiras do humano lidar com representações, nenhum dos dois autores parece cogitar que tal relação entre real e representação, por meio da qual visualizam as artes indígenas, é uma métrica que não foi concebida no interior das próprias culturas indígenas produtoras dessas obras.

Vale lembrar que, como salienta a pesquisadora Velthem (2010), é preciso usar sempre o termo plural (artes indígenas, ao invés de arte indígena), pois a diversidade estética e cultural da produção material de

10. Com data aproximada de 10.000 a.C. até 3.000 a.C.

tais povos é tão imensa que não caberia generalizá-la, usando o singular. Mas, apesar da diversidade, pode-se dizer que as artes indígenas são revestidas de “[...] particularidades expressivas e constituem na maior parte das vezes, meio para a transmissão de concepções de fundo social ou cosmológico.” (Velthem, 2010, p. 23). Assim, não possuem o objetivo de serem meramente contempladas – à semelhança das pinturas renascentistas ou modernistas. Por isso, levar tal elemento em consideração ao se olhar para as artes indígenas pode revelar mais a cultura do crítico ou do historiador, do que as culturas daqueles que as criaram.

Esse tipo de problemática, que soa como novidade no âmbito da história da arte, não é novidade nas reflexões da antropologia. Em seu livro com o curioso título de *A invenção da cultura* (2012), Roy Wagner fala de como a antropologia gera um saber documental das culturas; e essas culturas são sempre a cultura de um povo Outro – nunca do povo ao qual pertence o próprio antropólogo. Parece óbvio, mas isso acaba por implicar que tanto o conceito moderno de cultura quanto o campo de estudos da antropologia nascem dessa tentativa de compreensão sobre um povo que, raramente, é o do sujeito investigador.

Porém, num processo dialético, esse sujeito começa a inventar, além da cultura dos outros povos, a cultura de si mesmo: a Europa só se consolida como bloco cultural a partir do momento que entra em choque com os “novos mundos” da América (Lander, 2005). Num misto de curiosidade e crítica, o antropólogo irá vivenciar o que é ser e estar imerso no mundo cultural dos “outros povos”. Inicialmente, aprende sobre a alteridade e, se for crítico o suficiente, começará a tomar consciência sobre seus próprios costumes. Então, verá que essa cultura que ele consegue ver e escrever a respeito, somente surge a partir do seu confronto com a cultura que ele traz imersa em si mesmo.

Voltando à digressão sobre o conto de Borges, temos Abulcásim que, em suas viagens, entrara em contato com pessoas encenando uma

peça teatral, relatando (como um antropólogo) para Averróis e amigos sua experiência de contato com uma “maravilha” de um outro povo – embora não use, nem conheça a palavra “teatro”. Logo após os convidados não entenderem nada de seu relato, ele prosseguiu: “Imaginemos que alguém mostra uma história ao invés de contá-la [Imagine que] os vemos dormir de olhos abertos, [e depois] os vemos despertar novamente depois de trezentos e nove anos” (Borges, 1974, p. 585, tradução nossa)¹¹. As pessoas falavam entre si e grupos entoavam cânticos – dizia Abulcásim, antes de ser interrompido por um dos convidados: “[...] ‘nesse caso não eram necessárias vinte pessoas. Um único orador pode se referir a qualquer coisa, por mais complexa que seja’. Todos eles aprovaram essa opinião” (Borges, 1974, p. 586, tradução nossa)¹².

Embora Abulcásim tentasse descrever o teatro (conceito que lhe seria especialmente caro, uma vez que estava trabalhando a tradução comentada da *Poética*), seu público (de intelectuais islâmicos), sabedor do que era contar histórias, não estava disposto a imaginar a existência de outros modos de narração que não fossem pela oratória. A cultura que traziam consigo, em nenhum momento foi colocada em posição de dúvida, o que os impedia de ter alguma compreensão lógica de uma expressão cultural daquele mundo distante. O próprio Abulcásim limitou-se a narrar e descrever aquela experiência somente sob a ótica do exotismo daquele povo, e nada mais.

Janson, Gombrich e outros tantos historiadores e teóricos de arte podem ter agido de modo semelhante, ao tratar das produções materiais estéticas de povos de outras matrizes apenas sob notas de exotismo. Como os intelectuais islâmicos de Borges, a cultura europeia que gerou tais publicações não havia descoberto a si mesma, e se tomava

11. No original: Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. [...] los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años”.

12. No original: “- En tal caso – dijo Farach – no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea. Todos aprobaron ese dictamen”.

como evidente, universal e verdadeira. Antropólogos e estudiosos de culturas descreviam as culturas dos “outros” raramente dando atenção à posição inversa: tal qual o antropólogo inventa¹³ uma cultura para o povo que visita em sua pesquisa de campo, esse povo inventa uma cultura para aquele visitante inusitado (Wagner, 2012). Mas, os saberes que esses povos geram sobre os costumes do antropólogo não costumam ser publicados.

Portanto, Gombrich e Janson aparentam uma dificuldade de compreensão de como operam as artes de povos de outras matrizes epistêmicas. Essa dificuldade, reiteramos, é reveladora de como opera a arte e a cultura europeias, e não das artes que eles desejam analisar: aquilo que fugia da visualidade da tradição europeia-estadunidense, simplesmente não era visto. Estaria toda historiografia da arte ocidental que eles representam, assim como em Averróis, querendo realizar uma tradução a respeito de coisas que não possuem paralelo nos contextos culturais envolvidos? Se assim for, como proceder então?

3 Pensando melhores leituras diante das artes indígenas

Outro episódio relevante para explorar o abismo de compreensão entre as concepções de arte nas sociedades ocidentais e nas sociedades nativas das Américas e de África é a discussão suscitada na exposição *Art/Artifact*, realizada em 1988 no Center for *African Art*, em Nova Iorque. Sob curadoria de Susan Vogel, a exposição não era sobre arte africana ou sobre a África, nem mesmo voltava-se inteiramente sobre arte: ela dizia respeito à maneira como os ocidentais estrangeiros percebiam a cultura material e a arte africana (Vogel, 1988). Disso, surgiu a questão central

13. Wagner (2012) usa esse termo: invenção.

que dava nome à exposição *Art/Artifact*: alguns objetos de povos que não estavam sob a égide da episteme europeia eram classificados como arte, enquanto outros eram tidos como artefatos. Essa distinção acabava por gerar uma espécie de hierarquias onde certos objetos seriam alvo de estudos de antropólogos (interessados em “traduzir” determinada cultura para a língua de sua própria cultura), enquanto outros seriam estudados pelos agentes do campo artístico (críticos, curadores, artistas, filósofos e historiadores da arte). Mais uma vez, a diferenciação acabou sendo reveladora não de como tais povos concebem e realizam obras de arte, mas do modo como o Ocidente é capaz de criar instâncias de separação entre objetos¹⁴ construídos num mesmo espaço e tempo, classificando alguns como objetos utilitários e outros, como obras de arte.

Assim como alguns dos povos africanos que tiveram objetos exibidos na *Art/Artifact*, os povos indígenas não isolam a categoria de objetos que classificamos como objetos de arte, o que não quer dizer que eles não manufacturam objetos sem certas qualidades de experimentação estética e tradição – com ou sem a necessidade de terminologias específicas para definir o que fazem (Vogel, 1988). Em sua singularidade, cada povo constrói uma estética específica, atrelada tanto aos modos de realização material que possuem (os sistemas produtivos e materiais disponíveis) quanto aos anseios formais (pontos, linhas, cores e formas) que almejam. Tudo isso acaba sendo revelador das cosmopercepções desses povos, mas o que devemos nos atentar, e esse artigo quer chamar a atenção, é que esse movimento também é revelador das concepções de mundo dos povos de matriz epistemológica europeia.

Todos os povos - nativos ou colonizadores - produzem objetos, e essas criações mostram padrões prescritos pelas tradições¹⁵ desses po-

14. Eles revelariam também que vivemos sob o paradigma da reprodutibilidade técnica de objetos? Ou seja, que há objetos (a maioria deles) que nos rodeiam e que foram criados e pensados como mercadoria (sem distinção entre original e cópia) e há também objetos que foram concebidos como obras de arte autônomas (e, por isso, seguem outras instâncias de visualização e discurso)?

15. E se fosse possível uma cronologia desses objetos, poderíamos ver as pequenas modificações que o tempo imprimiria neles? Penso que sim.

vos. São objetos cuja manufatura, além de atingir um objetivo utilitário, alcançam uma perfeição funcional e estética. Nas artes indígenas, nos fala Darcy Ribeiro (1983), é mostrada uma busca indefinível de vontade de beleza: os objetos não são meros supridores de carências práticas; há uma sorte de carências espirituais que a arte busca suprir – e, justamente, suprimindo tais carências, advém o lugar onde a arte floresce. Essa busca de beleza que Ribeiro chama de indefinível está em todas as dimensões da vida da comunidade: está nos objetos produzidos, está nas danças, nos rituais, nas histórias, etc. Trata-se de um modo de atuação no mundo onde o que podemos chamar de “criação artística” (numa tradução, talvez, falha) se insere na vida diária dos seus agrupamentos.¹⁶

O que chamamos de artes indígenas, então, é a tradução de fazer todas as coisas com preocupação intensamente estética: um arco de caça e uma peneira anseiam buscar o sentido do belo, para além do necessário para sua função de uso (Ribeiro, 1983, p. 49). Contrariamente, Gombrich, Janson e Hauser demonstram que a abordagem da História da Arte mais tradicionalista para as artes indígenas reproduz o tratamento dessas produções como fósseis vivos; como se uma máscara, um arco, ou um banco produzido nos últimos cem anos (demarcando o surgimento de investigações antropológicas modernas) pudesse ter a plasticidade do mesmo gênero de objetos produzido em um passado, por vezes, distanciado em séculos do tempo presente. Assim, sem pudores, esses autores emparelham a arte indígena viva com a arte rupestre de milhares de anos atrás.

4 A arte de não-museus (ou a arte viva das máscaras)

Antes da colonização das Américas e durante o período colonial brasileiro, havia uma produção material de objetos estéticos, como ates-

16. Essa inserção da arte na vida é muito ampla do que na cultura urbana, e mal existem modos de abordá-la adequadamente no entendimento ocidental.

tam alguns relatos de viajantes europeus (Fig. 1); porém, a maior parte dessa produção não foi registrada e nem sobreviveu ao processo de colonização. Assim, a questão já mencionada dos livros organizados em ordem cronológica apresentarem obras de arte indígena produzidas nos últimos séculos em capítulos precedentes às obras produzidas há milênios acaba sendo entendível através de um viés pragmático: há escasso material, e o material existente é mais frequentemente relacionado aos estudos de antropologia e arqueologia, do que aos estudos de arte e história da arte. Esse problema nos mostra alguns dos limites do estudo histórico das artes indígenas: além das cerâmicas e objetos produzidos em materiais duros, há poucos objetos conservados; algo que impede se contar uma história que não seja composta, na maioria do tempo, de lacunas.



Gravura da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Figura 1 - Alexandre Rodrigues Ferreira, Máscaras de dança dos índios Tukuna, 1791. Fonte: Ferreira (1971).

Mas a história dessas ausências também conta outra história: ela é fruto tanto da espoliação gerada no processo de colonização dos povos nativos, quanto da cosmo percepção de alguns desses povos: a própria noção de conservar objetos, com apelo museológico ou colecionista, mais uma vez, conta mais a história da cultura ocidental do que da cultura dos povos originários. Os povos indígenas, inclusive, guardam certa estranheza diante dessa prática de conservação:

Para eles, retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza. hoje como ontem, amanhã e sempre (Ribeiro, 1983, p. 51).

O objeto, ao atravessar os portais da conservação, acaba deixando de existir como algo vivo – além de efetivamente ser uma perda de fé na capacidade de realização das novas gerações de artistas. Nesse sentido, é salutar a pesquisa de Aristóteles Barcelos Neto, relatada no documentário *Apapaatai* (2007). O povo *Wauja*, habitante do sul do Parque Indígena do Xingu, tinha uma forte tradição de confecção de máscaras, que os brancos acreditavam que havia sido perdida. Após muito tempo, essa “arte perdida” foi redescoberta, ou melhor, realizada novamente: passado um longo período, eles voltaram a confeccionar novamente suas singulares máscaras para o ritual dos *Apapaatai* (Fig. 2).

Gigantescas, essas máscaras contêm diversas composições gráficas (como a Sucuri, o peixe Pirarara, etc) que vêm para os xamãs na forma de sonhos e visões (Barcelos Neto, 2018). No contexto daquele povo, elas são objetos perigosos, pois incorporam os *apapaatai*, que são, grosso modo, seres prototípicos cujos poderes estão tanto na origem das doenças, quanto na sua cura (Barcelos Neto, 2004, p. 47). Sendo assim, o manejo errado, ou um desenho mal realizado, pode resultar em enfermidades, e não em acalanto.



Figura 2 - Atujuwá walamá enoja, Sucuri macho usando a máscara gigante do espírito do redemoinho. Vila Piyulaga, Março de 2005. Fonte: Barcelos Neto (2018, p. 513).

Em Apapaatai (2007), é mostrado como após a realização do ritual, essas máscaras foram enviadas ao museu *du quai Branly - Jacques Chirac*¹⁷, em Paris, para serem incorporadas à sua coleção. Usualmente, após o uso, as máscaras apapaatai seriam ou mantidas com cuidados específicos (“alimentadas” em locais propícios dentro da aldeia), ou depois de um tempo, queimadas. Mas, aqui, elas foram remetidas a um acervo, e para isso, tiveram que passar por um ritual de “desincorporação”, de “dessubstanciação”, para deixarem de oferecer riscos:

Se depois do uso as máscaras seriam queimadas na aldeia, aqui elas serão guardadas em seu estado semimorto. Assim as máscaras ao chegarem à exposição não mais tinham seus dentes, e uma chegava até sem olhos. A máscara tinha, portanto, perdido grande parte do seu poder de agência (Lagrou, 2009, p. 75).

Elas deixaram de ser objetos perigosos, mas também, em certo sentido, deixaram de ser máscaras *apapaatai*. Ou seja, para as máscaras

17. Também conhecido como o Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas

saírem de seus contextos e incorporarem o valor de objeto a ser exibido para outras culturas, foi necessária uma “pequena-morte” de seu poder de agir sobre o mundo, para assumirem o poder de ser exibida fora de sua função original.

As máscaras são um exemplo de produções indígenas cuja relação com o mundo é de difícil percepção para não-indígenas. Na tradição ocidental, as máscaras gregas do teatro clássico têm entre suas funções tornar mais distinta a transformação da identidade do sujeito portador da máscara. O teatro grego usava máscaras como adereço da construção de um limite entre o espaço da representação (o teatro) e o espaço do real, assim como de amplificar o som da voz de seu portador. Nos mundos indígenas, as máscaras, primeiro, não podem ser analisadas como uma só unidade, pois são realizadas por diversos povos, com diferentes plasticidades e funções; segundo, não se prestam a apartar o espaço da representação do espaço do mundo:

A máscara é, a um tempo, o artefato e a figura viva visível do sobrenatural. Uma vez o personaliza movente, maravilhoso, na dança de ritmo cadenciado. Outras vezes, o exibe estático, inerte, na expressividade da morte ou da paralisia mais espantosa. Nos dois casos é a encarnação maligna dos espíritos do mal com que os índios povoam o mundo dos seus medos; e o instrumento prático de controle dessas mesmas forças para favorecer os homens. É assim, um ente terrível em si, pelo ser que o habita, e um artifício prodigioso pelas forças que pode exorcizar (Ribeiro, 1983, p. 78).

As artes indígenas – assim como as artes contemporâneas – podem colocar em xeque a estrutura do pensamento por representação (da obra exigir um significado, ou possuir uma interpretação que, eventualmente, deve vir à tona). Nas artes indígenas, os objetos não são necessariamente somente representações ou símbolos de um estado das coisas; eles incorporam algum significado; se autonomizam em seus sentidos e agências no mundo, o que significa não representar ou simbolizar algo que não seja a si próprios. Tampouco, são fetiches (como parecem pen-

sar Janson e Gombrich), pois não são concebidos como algo que incorpora uma entidade a ser louvada, muito menos são objetos mediadores da relação humana com um mundo mágico¹⁸. Os objetos de artes indígenas operam algo no mundo – são objetos de *agência*, para usar o termo da antropologia. Objetos que não comunicam, não medeiam, não representam, mas agem: tintas, pinturas, cerâmicas e madeiras atuam sobre a realidade de maneiras específicas, de acordo com cada tradição (Lagrou, 2009, p. 35).

Por sua vez, as máscaras indígenas são um caso especial, que leva ao limite as noções tradicionais de representação e interpretação. Para Pollock (1995, p. 594), as máscaras vão além de meios representacionais; elas não são simplesmente imagens dos espíritos, animais ou outros seres. Elas rompem com binarismos: podem até ser representações, mas são, simultaneamente, ícones e índices de identidades – no sentido semiótico dos termos. A máscara traz à tona a noção de que identidades são construções sociais e culturais em permanente processo de significação, pois seu significado como obra nunca forma um circuito fechado e fixo. Elas lançam o problema da identidade como um constante processo de semiose.

Para tornar mais claro a dimensão dessas palavras, devemos retomar os estudos de Barcelos Neto (2004) sobre as máscaras *Wauja*. O autor percebe que, no momento do ritual, a identidade das máscaras parece ser algo claramente padronizado pelas pinturas e marcas: a identificação é inequívoca. Mas, passados dois anos, quando mostrou fotos do ritual que havia acompanhado para alguns *Wauja* (que também estavam na primeira ocasião), eles não mais identificaram o que eram aquelas máscaras: alguns diziam ter se esquecido, outros viam as fotos com indiferença, e poucos se arriscavam a responder aos questionamentos do pesquisador. O pesquisador conclui: “Foi a partir daquela altura que co-

18. Afinal, como salienta Benjamin (2012), “[...] a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica” (Benjamin, 2012, p. 101).

mecei a perceber que o regime de atribuição de identidades das máscaras não pode ser questionado fora de sua performance e do conjunto ritual completo em que elas estão inseridas” (Barcelos Neto, 2010, p. 51-52). Sua observação segue adiante:

Ao nos depararmos com objetos cuja sobrevivência ao tempo se impõe, como no caso daqueles recolhidos aos museus, há sempre a insistente pergunta: mas afinal, o que é (ou era) esse objeto? Quando se trata de um objeto ritual, como máscaras, a questão torna-se bem mais complexa, pois não se trata apenas de um objeto, mas de uma personagem, o que coloca o problema da identidade numa posição absolutamente central.

A identidade dos objetos de arte está geralmente relacionada a elementos gráficos e formais, o que leva o pesquisador a refletir sobre as questões de referente-referência e forma-conteúdo. Será que em mundos altamente transformacionais como os ameríndios [...] as artes visuais teriam alguma ressonância sobre essas questões? Ou elas se voltariam mais para a inconstância e para as identidades ambíguas e múltiplas? Será que devemos achar que toda máscara *wauja* pintada com motivos ictiomorfos sempre será uma representação de uma ave ictiófaga ou de um peixe? (Barcelos Neto, 2004, p. 52-53).

A pintura das máscaras *Wauja* existem para agir terapêuticamente naquele momento (Barcelos Neto, 2004, p. 53). Sua identidade e significação são, portanto, “esquecíveis”; são coisas que não possuem necessidade de serem lembradas – menos ainda de serem guardadas. Há o paradoxo: são significados que são esquecíveis; identidades que são perdidas; materialidade que são queimadas ou corroídas pelo tempo, mas é por permitir o esquecimento que a produção artística *wauja* (e indígenas em geral?) consegue ser uma produção coletiva, guardando a memória da tradição de todos. As técnicas de fatura seguem tradições que remontam a tempos imemoráveis; são realizadas coletivamente, mas com autores reconhecíveis dentro de seus grupos – algo que permite tanto que elas sejam apreciadas por todo o grupo de produção da peça, quanto “[...] que as criações e os criadores existam incorporados à vida corrente, como pessoas e coisas comuns que se produzem e reproduzem naturalmente no fluxo de vida.” (Ribeiro, 1983, p. 51).

Para os povos ágrafos, a arte segue a lógica do aprendizado em geral (Lagrou, 2009, p. 92). Uma arte comunal, é um saber comunal, cuja memória também é comunal e mesmo a lembrança histórica se revela como um aprendizado comum. Barcelos Neto havia reparado que as máscaras gigantes *apapaatai* teriam desaparecido entre os *wauja* por um bom tempo. Para eles, porém, as máscaras não eram uma arte esquecida; estavam apenas adormecidas – e não foi preciso recorrer a museus ou historiadores para que recuperassem como essas máscaras eram, como eram feitas e quais as ritualísticas e agências que elas tinham. Elas eram, ao mesmo tempo, memória e esquecimento:

No sistema *wauja*, um objeto sempre implica um segundo, um terceiro ou mais objetos, **mesmo que eles não estejam materialmente presentes**. Trata-se de um mundo onde pouquíssimas coisas (para não dizer nada) existem no singular. Enfim, sugiro que são as relações coesas entre os modos de continuidade, variação e totalidade no estilo visual que conferem à cultura material *wauja* (e xinguana por extensão) o seu caráter peculiar de despertar objetos que dormem (Barcelos Neto, 2004, p. 64, grifo nosso).

5 Conclusão

“Na história anterior quis contar o processo de uma derrota.

[...] Lembrei-me de Avernois, que, encerrado no âmbito do Islã, nunca pode saber o significado das palavras *tragédia* e *comédia*. Eu relatei o caso; à medida que avançava, senti o que deve ter sentido aquele deus mencionado por Burton, que se propôs a criar um touro e criou um búfalo.

Senti que a obra estava zombando de mim”

(Borges, 1974).

Não é porque conceitos ocidentais como estética, beleza e arte não existem enquanto palavras ou conceitos nos povos de matriz cul-

tural não-europeia, que esses povos não formularam seus próprios critérios para realizarem produções materiais que se aproximem do que, entre nós, chamamos de arte e fruição estética (Lagrou, 2009, p. 11). Assim como no conto de Borges as palavras tragédia e comédia não revelavam seu sentido para Averróis, devido ao ambiente cultural onde ele viveu não possuir uma concepção de teatro, as artes indígenas, pensadas (como o foram pelas publicações mais vendidas de história da arte) apenas como representações ou mesmo como instrumentos de magia, mostram uma falha na compreensão das pessoas não-indígenas diante das artes indígenas.

Se, para citar o próprio Gombrich, “[...] nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas.” (Gombrich, 2000, p. 14), podemos dizer que na maioria dos povos originários do Brasil inexistia um nome que pudesse ser traduzido por arte, existiam somente criações. E em tudo que se criava, havia uma busca coletiva por beleza, de tal modo que todas as pessoas poderiam ser consideradas artistas e todos os objetos, considerados artísticos. Um banco, uma máscara, uma pintura corporal, uma lança e uma casa tinham, todos, as mesmas preocupações estéticas – quem separou esses objetos entre arte e artefato¹⁹ foram a antropologia e a teoria da arte europeia. Foi somente em fins do século XX que surgiram críticas aos modos de se pensar a História da Arte²⁰ e, por conseguinte, de abordar a produção artística de povos não-europeus (como nos mostra a exposição *Art/Artifact*, de 1988).

No exemplo que vimos das máscaras *Wauja*, temos objetos que não são meras imagens ou obras desse mundo, pois seus efeitos não são do reino das imagens (Pollock, 1995). Isso entra em choque com as interpretações da história da arte que pensou tais máscaras como objetos de sistemas representacionais – um tipo de visão que revela mais sobre

19. Onde artefatos teriam uma primazia da funcionalidade e arte, uma primazia da beleza.

20. Como pode ser visto nas obras de autores como Arthur Danto e Hans Belting.

a cultura ocidental de matriz greco-romana, do que sobre a cultura criadora daquele objeto. Ou seja, é revelado aqui um sistema de pensamento a respeito das artes baseado na cultura europeia e de como ela foi se articulando em séculos de produção e conservação.

Da mesma maneira que o estatuto do objeto artístico mudou desde o final do século XX, os caminhos de estudo da arte também parecem ter se deslocado. Se foi revelado que a arte é um tanto refratária às agremiações em escolas, estilos e movimentos (uma vez que se fragmenta entre os fazeres dos e das artistas), a historiografia contemporânea da arte também deveria ser fragmentada, sem almejar construir uma história da arte que se pretende universal, mas que só compreende as obras de arte a partir da episteme europeia.

A falta de abertura para se olhar com sensibilidade as culturas dos outros e com questionamento a própria cultura pode levar a um paradoxo como o de Averróis: mesmo tendo um desejo sincero de conhecimento, as conclusões a que se chega acabam sendo falhas, devido à tentativa de compreender algo externo ao próprio sistema cultural utilizando uma ótica que só faz sentido dentro desse sistema – e não em outro. Mas, como compreender, traduzir ou comentar um conceito que não possui equivalente cultural ou existencial na sua própria tradição? É realmente um dilema tentar entender o “Outro” com ferramentas que só explicam o “Mesmo”. No entanto, a tomada de consciência dessa posição de incompreensão pode representar um passo importante na construção de historiografias das artes mais afeitas às cosmopercepções não-europeias. Essa camada de incompreensão, aqui, pode operar como método, não para universalizar, mas para abrir pontes entre conceitos análogos, embora intraduzíveis – e, mais importante, que se saibam intraduzíveis. Pois, “[...] a maravilha, é talvez, incomunicável” (Borges, 1974, p. 584).

Admitir essa incapacidade de tradução plena não é uma derrota; ela é um gesto ético onde os brancos ocidentais podem reconhecer

os limites de seu horizonte cultural e, assim, admirar a diversidade respeitando as diferenças. Nas diferenças, a branquitude pode se prestar a estar diante de determinadas expressões culturais sem ficar “encerrada” no âmbito de sua própria cultura. Para quem sabe, assim, ter-se um vislumbre, através dessas obras, de alguma maravilha não narcísica da aventura humana.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARCELOS NETO, Aristóteles. As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen. **Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin**, n. 68, p. 51–71, 2004. Disponível em: http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa68_09.pdf. Acesso em: 13 jul. 2025.

BARCELOS NETO, Aristóteles. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu. **Revista de Antropologia da UFSCar**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 43–66, 2010. DOI: 10.52426/rau.v2i2.26. Disponível em: <http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/rauv2n2.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2025.

BARCELOS NETO, Aristóteles. Tobacco visions: shamanic drawings of the Wauja Indians. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas**, Belém, v. 13, n. 3, p. 501–517, 2018. DOI: 10.1590/1981.81222018000300002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222018000300501. Acesso em: 13 jul. 2025.

BAZIN, Germain. **História da história da arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas 1923-1974**. 14. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá : 1783-1792**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971. v. 1 Disponível em: <https://purl.pt/33535>. Acesso em: 13 jul. 2025.

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art**. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1951. v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/dli.ernet.507765>. Acesso em: 13 jul. 2025.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. 1

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C / Arte, 2009. Acesso em: 11 jul. 2023.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 13 ago. 2023.

POLLOCK, Donald. Masks and the Semiotics of Identity. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 581, 1995. DOI: 10.2307/3034576.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Sales / Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 47-88.

SUSIE HODGES. **Breve história da arte: um guia de bolso para os principais movimentos, obras, inovações e temas**. São Paulo: Olhares, 2021.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55-65, 2010. Disponível em: <http://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/319>. Acesso em: 14 ago. 2023.

VOGEL, Susan (org.). **Art/artifact: African art in anthropology collections**. New York: Center for African Art, 1988. Disponível em: <https://www.theafricacenter.org/archive/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WULLSCHLÄGER, Jackie. The Story of Art has sold 8mn copies — and is still a warning to us all. **Financial Times**, [S. l.], 2025. Disponível em: <https://www.ft.com/content/eeefe435-adcf-44f1-b8eb-9676a5c6cfad>. Acesso em: 11 jul. 2025.

Submetido em: 15/08/2023

Aceito em: 30/07/2025