

# ACHEGAS À DEFINIÇÃO DE ARTE INDÍGENA

Berta G. Ribeiro  
Museu Nacional  
Escola de Belas Artes  
UFRJ

## Introdução

Proponho-me a discutir o conceito de arte referido a povos tribais, tal como foi tratado por historiadores de arte e por antropólogos. Para isso, utilizo os trabalhos de Goldwater (1ª, edição 1938, ampliada na edição de 1986), Bourdieu (1982), Canclini (1979 e 1984) e, 'subsidiariamente', Boas (1927), Panofski (1979), Clifford *in* Daring (ed. 1993), além de outros.

Robert Goldwater, que se auto-identificava como historiador da arte, dirigiu o Museu de Arte Primitiva de Nova Iorque, fundado em 1957, cujo acervo - em essência a coleção Rockefeller - foi incorporado ao Metropolitan Museum of Art, que, para exibi-la, foi grandemente ampliado. A

edição de *Primitivism in modern art*, de 1986, que utilizei, foi atualizada e ampliada com vários artigos. Nele, Goldwater analisa a influência da arte primitiva sobre a arte moderna: isto é, como a partir do que chama "data simbólica" de 1905, as gerações de artistas conhecidas como expressionistas, cubistas, abstratos e surrealistas se nutriram de inspirações das artes de povos pré-letrados.

O sociólogo Pierre Bourdieu investigou a frequência de museus europeus e a formação do gosto segundo as classes sociais e os bairros de Paris. A coletânea de ensaios publicada sob o título *A economia das trocas simbólicas* (1982), que consultei, reúne estudos de interpretação de sistemas de ensino e de percepção artística como

campo intelectual. Neles o autor examina as condições de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos nas sociedades complexas.

Na nota sobre o autor, publicada em seu livro *As culturas populares no capitalismo*, prêmio de ensaios da Casa de las Américas, Cuba, 1981, informam os editores que Néstor García Canclini é argentino radicado no México. "Seu trabalho filosófico esteve dirigido a desenvolver uma reflexão estética e uma teoria crítica da cultura." A obra de Daring (ed. 1993), segundo também nota do editor, trata dos "esportes ao pós-modernismo, de museus a supermercados, de escritos gay ao rock-and-roll, cobrindo os métodos e a teoria dos mais importantes estudos culturais". Na opinião de Clifford (in Daring (ed. ) 1993:52) a salvaguarda de museus, monumentos, igrejas e outros bens patrimoniais representa um vínculo "à preservação de um domínio autêntico de identidade, que não pode ser tido como natural ou inocente. Liga-se à política nacionalista, com leis restritivas, e com o encadeamento do passado ao futuro".

- 1 -

Goldwater (1986:17) assinala que os precursores da antropologia, tais como Edward Tylor e John Lubbock, usavam os parâmetros das concepções evolucionistas da era vitoriana para a avaliação estética

das artes tribais. A ausência de uma representação naturalista, fiel na pintura e escultura primitivas, fez com que julgassem essas obras "rudes" e "desprovidas da idéia de arte".

Sem embargo, críticos de arte se deram conta de que não era possível julgar a arte primitiva segundo fosse "fiel à natureza" e sim no quadro de sua própria cultura (Goldwater 1986:25). Essa opinião foi expressa claramente por Ernest Grosse (1897) na obra *The beginnings of art*, ao considerar a arte primitiva "um fenômeno social e uma função social". A propósito, afirma: "As formas primitivas de arte, não obstante nos pareçam, à primeira vista, estranhas e inestéticas, quando examinadas com mais atenção revelam ser formadas segundo as mesmas leis que governam as mais altas criações de arte" (citado por Goldwater 1986:25). Comparando a arte primitiva com a infantil, Grosse afirma que a falta de perspectiva é o único traço comum a ambas.

Reiterando sua crítica aos antropólogos evolucionistas, Goldwater (1986 : 11) insinua que "somente depois que os próprios etnólogos superaram sua atitude desmerecedora da arte primitiva", ela passou a ser apreciada como arte por colecionadores privados e por museus.

Com efeito, a organização de museus etnográficos, que teve grande impulso na Europa e nos Estados Unidos no último quartel do século XIX, contribuiu para chamar a atenção para a cultura material

dos povos extra-europeus, especialmente para os objetos com forte conteúdo estético. Para isso, contribuiu a sensibilidade de artistas que, a partir de Pablo Picasso, Paul Gauguin e Vincent van Gogh, na opinião de Goldwater (1986:xv), ao ver obras de artistas primitivos na exposição de Paris de 1889, passaram a admirá-las. Dessa forma, *"Subseqüentes gerações de artistas modernos inspiraram-se por uma imagem ideal do primitivo, derivada, em grande parte, de sua imaginação, e também pelas inúmeras obras individuais de escultura africana, oceânica e pré-colombiana, vistas sob perspectivas altamente pessoais"* (op. cit. xx).

Sem ter acesso a testemunhos documentais a respeito dessa arte, historiadores da arte descobriram que trazia, em seu bojo, uma linguagem não-naturalista de expressão estética (Goldwater 1986:35). Outros buscavam *"resolutamente separar a arte da etnologia para analisar apenas aqueles exemplos que tinham interesse estético absoluto"* (op. cit. :38). A isso se opõe J. Maes, autor de *La psychologie de l'art nègre* (1926), quando afirma: *"Separar o objeto de seu significado social, de seu papel étnico, a fim de ver, admirar e olhar somente o seu lado estético, é remover dos espécimes de arte negra seu sentido, seu significado e a razão de sua existência"* (apud Goldwater 1986:39).

Com o tempo, o ponto de vista etnológico e o estético, devido às mútuas influências tenderam a convergir. O historiador da arte passou a alimentar-se de infor-

mações fornecidas pelo etnólogo e este a dar maior atenção aos aspectos artísticos da produção simbólica tribal. Entre a década de 30 e 60 surgem inúmeros trabalhos sobre a chamada arte primitiva baseados em pesquisa de campo e em coleções etnográficas. As primeiras abordagens, segundo o autor que venho citando, focalizam os aborígenes da Austrália, Oceania e da América do Sul; a partir de 1920, o foco é colocado nos exemplos africanos. Segundo Goldwater, isso se dá devido à exploração científica tardia do continente negro e também por causa da *"natureza menos descritiva e pictórica da arte africana, à ausência de ornamentação ideográfica de superfície e à presença de caracteres cúbicos, tridimensionais, que atraíram o artista moderno"* (op. cit: 40-41).

Segundo Goldwater, os artistas *"descobriram"* a arte da Oceania e da África em 1904-1905. Para isso contribuiu, como vimos, a coleta de objetos de arte pelos etnólogos e sua exibição em museus e lojas de curiosidades. Por influência desses artistas, as pessoas esteticamente orientadas criaram uma abertura para essas expressões. E os historiadores da arte superaram a noção de que *"a arte começa onde termina a função"*, ou seja, a utopia da *"arte pela arte"*.

Com efeito, sob o rótulo de estética, eram aglomerados os aspectos da arte que excluía função e ritual, referindo-se antes à habilidade empregada com propó-

sitos outros. Nas discussões sobre arte primitiva, o termo estética era aplicado ao que chamamos abstrato, na arte ocidental, ou seja, *"aos aspectos relativos à distribuição agradável de elementos formais"* (Goldwater 1986:309).

Entretanto, o que os artistas do início do século admiraram na arte primitiva não era a habilidade manual e técnica, senão *"as qualidades de imaginação formal expressiva e, conseqüentemente, o processo de criação, ao invés de como se chegou a ele"* (op. cit. : 286).

O público amante da arte passa a apreciar uma nova concepção do estético expressa nas máscaras e esculturas africanas e na arte decorativa da Melanésia. Dessa forma, admite-se na categoria "arte" *"uma ampla gama de obras desprovida da disciplina convencional da técnica; formas esculturais com pouca elaboração de detalhes e até objetos que reúnem um conglomerado de materiais ecléticos"* (Goldwater 1986:294).

Essa "descoberta" das artes primitivas veio ao encontro da necessidade de criação do artista moderno. Goldwater ilustra essa assertiva com alguns exemplos concretos, dando as fontes de inspiração dos respectivos artistas. Demonstra que, embora artistas notórios como Klee, Picasso, Modigliani, Miró, Mondrian e outros tenham-se inspirado na arte primitiva, os propósitos e os fins de ambas são inteiramente distintos. Observa, no entanto, na introdução da

edição revista de *Primitivism in modern art*, que *"As artes dos povos primitivos ampliaram nosso conceito do que é "arte", mostraram-nos as várias facetas que pode assumir, os diversos papéis que pode representar, os significados múltiplos e ambíguos que incorpora. A arte primitiva teve, assim, um profundo efeito. Contudo, tanto os propósitos sociais como as conquistas estéticas da arte primitiva - suas formas e funções - são inteiramente distintas daquelas da arte moderna. O impulso primitivista na arte moderna é amplo e profundo e o contato com as 'artes etnológicas' fornece apenas uma das ocasiões para sua expressão"* (Goldwater 1986:xxvii).

- II -

Em um ensaio intitulado "O mercado de bens simbólicos", Pièrre Bourdieu examina a *"autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos"* (1982:99). É a constituição de um campo intelectual e artístico, isto é, em que o intelectual se opõe ao letrado e ao artístico, e o letrado ao artesão. Examina-o no contexto das sociedades européias.

Essa autonomização é estudada em relação às instâncias - econômica, política e religiosa - que pretendem legislar na

esfera cultural. O autor mostra como a vida intelectual e artística esteve sob tutela, na Europa, durante a Idade Média, parte do Renascimento e na França no período clássico. O rompimento desse processo ocorreu em meio a outras transformações: a) constituição de um corpo diferenciado de produtores (e empresários) de bens simbólicos; b) constituição de instituições que conferem legitimidade cultural aos bens simbólicos (academias, salões, teatros, editoras), frequentados pela *intelligentsia* burguesa.

O surgimento desse público é simultâneo e correlato à formação de uma categoria socialmente distinta de artistas ou intelectuais profissionais, decididos a liberar sua produção e seus produtos de qualquer dependência social: de censuras morais e programas estéticos da Igreja ou do Estado; de controles acadêmicos, do controle político, tal como o uso da arte como elemento de proselitismo. Ou seja, a formação de um corpo intelectual equivalente ao corpo sacerdotal das igrejas.

Nesse processo surge uma legitimidade propriamente artística: *"O direito dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo, o campo da forma e do estilo, ignorando as exigências de interesses religiosos e políticos"* (Bourdieu 1982:101). O artista distancia-se do trabalhador manual sem integrar-se nas camadas dominantes. Esse processo se acelera com a revolução industrial e, mais ainda, com a revolução eletrônica quando surge uma verdadei-

ra indústria cultural (op. cit.:102).

Entretanto, a ideologia da *"criação"*, livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, é contestada pelas demandas do mercado. Nega-se *"a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria"* (p. 103), com o que se contesta a alegada autonomização da arte e do artista.

Bourdieu vai mais além ao insinuar, em outro ensaio publicado na mesma coletânea (1982:183-202), que os escritores e artistas *"constituem uma fração dominada da classe dominante, que, em virtude da ambigüidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vêm-se obrigados a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes dessa classe (os 'burgueses'), bem como com as dominadas (o 'povo')"* (op. cit.:192). No burguês vêm *"preocupações vulgares com os negócios"*; no povo, o *"embrutecimento das atividades produtivas"* (ibidem).

A constituição de um mercado formal para a obra de arte é estudada por Néstor García Canclini em relação à América Latina, em especial à Argentina, no ensaio *"A produção simbólica: teoria e método na sociologia da arte"* (1979). Com base numa ampla documentação, o autor mostra que a apregoada liberdade do escritor e do artista é meramente formal. Na verdade, submete-se às leis do mercado de bens simbólicos e aos detentores dos instru-

mentos de difusão: editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros e ao próprio poder público.

Referindo-se à sociologia da arte como disciplina científica, Canclini afirma que ela ainda não existe como tal, isto é, *"como uma teoria devidamente fundamentada e um número suficiente de pesquisas que a avalizem. É antes um campo de problemas, vagamente delimitado por estudos de orientações divergentes"* (Canclini 1979:12).

Canclini acrescenta que, alguns autores, tais como Pièrre Francastel, embora tivessem aportado importantes interpretações sociológicas de certos períodos e fenômenos, contribuíram antes a uma história do que a uma sociologia da arte (ibidem). Observação semelhante lhe merece a obra de Erwin Panofski, apesar do rigor da *"informação literária, teológica, científica e política"* (op. cit.:41) que a acompanha. Isto porque, *"ao relacionar obras de épocas diferentes, pelas coincidências de seus conteúdos, supõe que umas e outras têm 'tendências gerais e essenciais do espírito humano' com o que (Panofski) estabelece uma continuidade e homogeneidade entre todas as culturas, que só pode ser sustentada se forem ignoradas as diferenças entre modos de produção e formações sociais"* (Canclini 1979:420).

Reconhecendo, embora, o valor da teoria marxista como de *"maior poder explicativo na pesquisa social"*, faz restrições

aos esforços interpretativos dessa teoria, seu economicismo exagerado no tocante ao fator estético. Considera que *"as contribuições da antropologia, da semiótica e da psicanálise para o conhecimento dos sistemas simbólicos estimularam autores marxistas a utilizar conceitos tais como cultura, sistema de signos inconsciente, para especificar as operações do processo ideológico"* (op. cit.:14).

Canclini coloca-se numa posição interdisciplinar, justificando-a como a maneira pela qual *"...queremos ver se se pode articular discursos de diferentes disciplinas das ciências e suas metodologias, numa concepção global de superestrutura"* (ibidem).

Em outro trabalho - *A socialização da arte* - (1984:53), mostra que, esquematicamente, como os modelos fornecidos pelas pesquisas sócio-econômicas sobre a arte e os da ciência da comunicação, coincidem:

produção	distribuição	consumo
emissor	mensagem canal código	receptor

- III -

Ponderemos, resumidamente, algumas questões relativas ao que se deve entender por antropologia da arte ou etnoestética ou arte etnológica. Trata-se, a meu ver, da transposição de conceitos da

chamada sociologia da arte ao campo de estudo a que se dedicam, tradicionalmente, os antropólogos. Em outras palavras, trata-se de abordar as manifestações estéticas no contexto de que fazem parte; isto é, como elementos integrantes da cultura de um povo e a forma de satisfazer necessidades sociais e psicológicas universais. Como vimos, segundo Canclini (1979:14) semelhante estudo só será explicativo se somar as contribuições teóricas de outros campos correlatos das ciências sociais, principalmente no que diz respeito às condições de produção, distribuição e consumo da obra de arte e das mudanças operadas em sua forma e significado.

A opinião de que o impulso estético, é inerente à natureza humana é expressa claramente por Franz Boas em sua obra clássica *Primitive art* (1ª edição 1927). Argumenta, ainda, que tanto a arte dos povos primitivos quanto a dos chamados civilizados devem ser vistas sob dois aspectos: *"Aquele baseado tão somente na forma: e o outro, nas idéias associadas à forma"* (Boas 1955:13). Assinala, contudo, *"...não ser admissível basear todas as discussões das manifestações do impulso estético na assunção de que a expressão de estados emocionais por formas significativas deva ser tida como o começo da arte; nem que, tal como a linguagem, a arte é uma forma de expressão. Atualmente, essa opinião se baseia, em parte, no fato, freqüentemente observado, de que mesmo simples formas ge-*

*ométricas podem possuir um significado que aumenta seu valor emocional; e que a dança, música e poesia sempre possuem um sentido definido. Contudo, o significado das formas artísticas não é universal, nem se pode provar que é necessariamente mais antigo do que a forma"* (Boas 1955:13).

Um pressuposto básico para a criação do objeto de arte é, como enfatiza Boas, o domínio técnico da matéria-prima. Disso resulta o controle da habilidade de construir formas que a sociedade aceita, tradicionalmente, como artísticas, dando-lhes estabilidade, sem o que não existe estilo (Boas 1955:11). *"Formas estéticas elementares, tais como simetria e ritmo, não dependem inteiramente da atividade técnica. São comuns a todos os estilos de arte, não sendo característicos de uma região particular"* (ibidem).

Em outra definição de arte, Boas (1955:10) afirma que ela só assume esse caráter *"Quando o tratamento técnico alcança certo grau de excelência, quando o domínio dos processos de que se trata é de tal natureza que se produzem certas formas típicas, damos ao processo o nome de arte"* (Boas 1955:10).

Bourdieu recorre a Panofski para explicitar o que se deve entender por obra de arte. Diz ele: *"Se aceitarmos a afirmação de Panofski (em Significado nas artes visuais, 1979), de que a obra de arte é o que exige uma apreensão guiada por uma intenção estética e, de outro lado, se todo*

*objeto, natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética, de que maneira se pode escapar à conclusão de que é a intenção estética que 'faz' a obra de arte?" (Bourdieu 1982:270). Diz mais: "No interior dos objetos elaborados - definidos em oposição aos objetos naturais -, a classe dos objetos de arte seria definida pelo fato de que existe uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética, isto é, uma percepção de sua forma mais do que sua função" (ibidem).*

Como operacionalizar essa distinção? Panofski observa que é quase impossível determinar cientificamente em que momento um objeto elaborado torna-se uma obra de arte; em que momento a forma se impõe sobre a função. Para argumentar oferece o seguinte exemplo: *"Quando escrevo a um amigo convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, um instrumento de comunicação. Todavia, quanto mais concentro minha atenção na forma de minha escrita, tanto ela tende a tornar-se uma obra de caligrafia; quanto mais presto atenção à forma de minha linguagem, tanto mais ela tende a tornar-se uma obra literária ou poética"* (1979:32).

Adiante, acrescenta: *"O gosto clássico exigia que as cartas privadas, os discursos oficiais e os escudos dos heróis fossem artísticos (. . .) ao passo que o gosto moderno exige que a arquitetura e os cinzeiros sejam funcionais"* (ibidem).

A linha demarcatória - objetos técnicos/objetos estéticos - depende da intenção do produtor. Mas essa intenção é produto de normas e convenções sociais historicamente mutáveis. Como produto histórico, a obra de arte tem que ser legitimada por regras estéticas propostas pela sociedade em que é produzida. Dessa cultura que Bourdieu (1982:271) chama de *legítima* depende o arbítrio do gosto. O mesmo autor oferece uma informação interessante quanto à depuração de significados mágico-religiosos na obra de arte na Antigüidade clássica: *"Na Grécia antiga, à maneira das mitologias, as obras de arte plásticas eram, de início, meros instrumentos do ritual, e, em seguida, destinadas à propaganda ou ao panegírico. Despojadas dessas funções mágicas ou políticas passam a obedecer às exigências da comunidade artística na medida em que obtêm sua autonomização, libertando-se de qualquer servidão social"* (Bourdieu 1982:273).

Como se vê, o modo de percepção estético vem a ser uma decorrência do modo de produção artístico. No caso de uma abordagem sociológica, exige-se a explicação do período, do grupo estético, das tendências e, finalmente, das obras a serem analisadas. É o que ensina Panofski, quando distingue o observador *ingênuo* do historiador de arte. Este último, *"Lerá livros de teologia e mitologia para poder identificar o assunto tratado e tentará, ulteriormente, determinar seu lugar histórico e separar*



*a contribuição individual de seu autor da contribuição de seus antepassados e contemporâneos*" (Panofski 1979:36-37).

No caso da abordagem antropológica, exige-se o levantamento do mesmo contexto: a época do estudo e do colecionamento; o grupo indígena, a área cultural em que está inserido, o campo prioritário de arte que se dedica, que deve ser analisado com mais rigor, e, finalmente, o produto. Essa seria a metodologia da pesquisa, o modo pelo qual se chegaria ao discurso visual, partindo do contexto.

É necessário também eleger um foco central, uma diretriz temática básica para evitar um tom abstrato. No caso da arte indígena, a meu ver, a característica mais relevante é a sua qualidade de *linguagem, linguagem ética*, isto é, um veículo de comunicação que exprime, etnocentricamente, a identidade tribal. Nesse caso, embora simbólico, o discurso visual se traduz imediatamente em uma aplicação prática. À medida que a expressão gráfica aborda temas da mitologia, reitera-se o discurso ideológico.

Na qualidade de mecanismo de afirmação da identidade étnica, expressa por outros meios de comunicação - tais como a língua, a mitologia, a organização social -, a arte indígena ganha durabilidade, estabilidade, e, em consequência, imobilidade. Ela exprime, também, um estilo de vida segundo o qual grande parte do tempo disponível é subtraído da satisfação das

necessidades materiais de provimento da subsistência e alocado ao embelezamento e personificação do corpo e dos artefatos, ou seja, a atividades supérfluas à subsistência ou, em termos de Bourdieu, à produção de bens simbólicos.

A mudança no modo de produção, por força da inserção das sociedades indígenas na economia regional, a fim de atender à necessidade de aquisição de alimentos, tornados escassos, e de manufaturas, fez com que essas manifestações artísticas e seus concomitantes simbólicos desaparecessem ou se alterassem drasticamente. A estética da cultura material só ganhou permanência, e até se desenvolveu, quando encontrou um novo campo de aplicação prática, não mais simbólica e ritual: a venda de artesanato a um comprador forâneo.

Ao analisar as montanhas de objetos científicos ou de pura arte trazidos dos museus - como os que Leo Fobenius trouxe da África -, Clifford (1993:54-55) pergunta: "*Por que os antropólogos achavam que esses objetos deveriam estar em museus europeus?*". E argumenta: "*Apenas 10% desse tesouro é exibido no Musée del Homme, de Paris*". E só recentemente a etnologia passou a estudar esses objetos como representações visuais de suas etnias, a exemplo, no Brasil, dos Kayabí (B. G. Ribeiro 1992) e outros grupos (Ribeiro 1989), e aos Mehináku (M. H. Fénelon Costa 1988).

Clifford (1993:56) enfatiza ainda as duas categorias principais de objetos: a) científicos ou culturais, b) obras de arte. Essas categorias estabelecem quatro zonas semânticas: "1) a zona das autênticas obras de arte; 2) a zona dos artefatos autênticos; 3) a zona das obras de arte inautênticas; 4) a zona dos artefatos inautênticos". Essas categorias mudam e estão sempre em mudança, o que significa que não existe nenhuma coleção auto-suficiente no sentido de "preencher seus processos de produção histórica, econômica e política" (op. cit.:59). Em consequência, "alguns objetos etnográficos tornaram-se, de repente, verdadeiras obras de arte" (Ibidem).

O historiador de arte indígena - ou da arte étnica de um modo geral - terá de levar em conta o modo de produção e as situações de contato intertribal e interétnico para poder entender as mudanças operadas nas expressões estéticas da cultura material. A tendência daqui para a frente será, provavelmente, a superação das normas impessoais e a impressão de uma marca do próprio artista, embora conservando o estilo que simboliza a indianidade.

Com efeito, 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 objeto de arte. Foi o que ocorreu no caso das esculturas afri-

canas, das *kachina* dos índios Hopi, dos postes totêmicos dos índios da costa noroeste da América do Norte, das máscaras e outros bens simbólico-rituais por toda a parte.

Simultaneamente ocorre uma transformação das audiências das artes tribais. Para o público endógeno prevalecia o dogma da estabilidade: exigia-se que se fizesse bem feito o que sempre se fez. Para o público forâneo, o objeto deve ser portátil, durável, prático e dotado de beleza ao gosto do comprador. A audiência torna-se indireta, invisível, intermediada pelo negociante que traduz as expectativas dos compradores através de uma valorização monetária maior de determinado objeto. O valor mercantil da produção é que determina sua qualidade, o esforço, a matéria-prima e o tempo nelas empregado.

Nesse trânsito de um público a outro, de um modo de produção a outro, o simbolismo, o significado intrínseco e hermético, não se transmite e acaba se perdendo. A linguagem do objeto, cuja decodificação é privilégio exclusivo da intelectualidade tribal, não encontra no público forâneo ninguém para captá-la. A linguagem hermética da decoração, que chamaríamos hieroglífica, dos desenhos geométricos, que talvez derivem, por um lado, da mecânica do trançado, como queriam os antigos historiadores da arte primitiva (Schmidt 1942; Weltfish 1955) e, pelo outro, quem sabe, das visões produzidas pela ingestão de alucinógenos (Reichel-Dolmatoff 1978, Torres 1987),

perde seu significado semântico para adquirir apenas o de beleza plástica.

Ao mesmo tempo, surge um novo tipo de expressão gráfica, descritiva, igualmente plena de metáforas, mas de compreensão muito mais direta para o novo público. Exemplos dessa nova tendência são encontrados nos desenhos e pinturas coletados cada vez intensamente pelos antropólogos brasileiros (Fénelon Costa 1988, B. G. Ribeiro 1992) e, sobretudo, nos Estados Unidos e no Canadá, que já passam à categoria de arte pictórica tribal.

Isso nos leva a refletir sobre a postulação de Canclini quanto aos objetivos da sociologia da arte, a qual se aplica também à etnoestética, isto é, de que "o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em que os seus significados se constituem e variam" (Canclini 1979:12).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAS, F. (1927) *Primitive art*. Oslo, Oslo Inst. Comp. Research in Human Culture. (Em castelhano: México, 1947). Ed. consultada de 1955.
- BOURDIEU, P. (1982) *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- CANCLINI, N. G. (1979) *A produção simbólica. Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. - (1984) *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. S. Paulo, Ed. Cultrix.
- CLIFFORD, J. (1993) ... "On collecting art and culture" in Simon During (Ed. ), *The cultural studies reader*, pgs. 49-73, London & New York, Routledge.
- COSTA, M. H. F. (1988) *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Ed. UnB, Ed. UFRJ, CNPq, Brasília.
- GOLDWATER, R. (1986) *Primitivism in modern art*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, edição ampliada (1ª ed.: 1938).
- PANOFSKI, E. (1979) *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. (1978) *Beyond the milky way. Hallucinatory imagery of the Tukano indians*. Los Angeles, UCLA (Latin American Center Public), Univ. of California.
- RIBEIRO, B. G. (1989) *Arte indígena, linguagem visual*. Ed. USP/Ed. Itatiaia Ltda. - 1992 *A mitologia pictórica dos Desana*. in Lux Vidal (Org. ), *Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética*, pág. 35-52, São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/Ed. USP.
- SCHMIDT, M. (1942) *Estudos de etnologia brasileira*. São Paulo, Cia. Editora Nacional.
- TORRES, C. M. (1987) *The iconography of South American snuff trays and related*

*paraphernalia*. Göteborg, Etnologiska studier 37, Göteborgs Etnografiska Museum.

WELTFISH, G. (1953) *The origins of art*. N. York, Bobbs-Merrill Co.