

DAVI NO MUSEU

Texto de Renata Marquez

Retrato silenciado, pinturas de Dalton Paula

A história da arte excluiu a sensibilidade estética de indígenas, negros, mulheres e tantos outros *queers*. É parte das narrativas produzidas pela distinção entre *Nós* e um vasto *Eles*, linha divisora moderna que separou ciência e crença, sujeito e objeto, arte e artefato.

Quando o xamã yanomami Davi Kopenawa esteve em Paris, em outubro de 1990, foi convidado a visitar o antigo Museu do Homem, na orla do rio Sena. A visita não despertou em Davi o encantamento estético nem o esclarecimento científico. Em vez disso, aqueles que o acompanhavam se surpreenderam diante de uma reação tão inesperada quanto óbvia.

“Levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu”, conta Davi em seu livro *A queda do céu*. “Deu-me muita pena ver todos aqueles objetos abandonados por antigos que se foram há tanto tempo. Mas, sobretudo, vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso. Pensei: ‘De onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados do primeiro tempo? Sua pele e seus ossos ressecados dão dó de ver! Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemias e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardaram seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância!’.”

Davi continua, atônito, a sua visita guiada – por ele mesmo, para nós: “Se os brancos querem mostrar mortos, que moqueiem seus pais, mães, mulheres ou filhos, para expô-los aqui, em lugar de nossos ancestrais! O que eles pensariam se vissem seus defuntos exibidos assim diante de forasteiros?”. E ao final completa: “Nós nunca faríamos uma coisa dessas!”.

Um ano depois da insuperável visita guiada de Davi Kopenawa ao Museu do Homem, Bruno Latour publicaria o livro *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, seguindo a trilha de outro antropólogo, Roy Wagner, que chamou a atenção para o fato de que, se todos somos nativos, de um ponto de vista reverso somos todos antropólogos.



O antigo Museu do Homem não mais existe como tal. Foi reinaugurado há dois anos com uma nova proposta curatorial. Esse e alguns outros museus etnográficos do mundo vêm repensando as suas coleções, os seus planos, as suas interfaces públicas. Chegamos até a ouvir, na conferência *O Futuro dos Museus Etnográficos* realizada na Universidade de Oxford em julho de 2013, que o museu etnográfico estava (ou deveria estar) morto. Se o museu etnográfico aparece como o alvo prático de uma série histórica de relações trágicas entre os chamados *colonizadores* e os desnomeados *colonizados*, as assimetrias das relações que violentamente envolvem os atos de sentir, ver, falar, aparecer em público e conviver multiplicam-se de maneira assustadora nos dias de hoje.

Nós e Eles, a grande linha divisora da nossa experiência moderna, responsável por separar ciência e crença, humanos e não humanos, sujeito e objeto, cultura e natureza, verdadeiro e falso, legal e ilegal. E por produzir um amplo e estratégico conjunto de narrativas que, se não formos suficientemente inquietos, nos parecem perfeitamente naturais.

Estamos em Bamako, com a jovem artista Ana Pi. O ano é 2016 e ela nos guia a outra visita, não menos didática. Porém, em vez de nos conduzir a um museu, estamos em um zoológico. Ana visita a capital do Mali e, em um vídeo, narra em *off*: “Estamos em África! Lembra aquelas imagens dos animais selvagens? Pois é. Não vi. Aliás, para ver uns animais selvagens eu vim aqui... me trouxeram, na verdade, a um zoológico! É tão engraçado isso... pensar quem produz a imagem de quem? Quem produz o discurso de quem? Eu estou aqui no Mali, país de onde vieram os conhecimentos universitários mais antigos do Planeta Terra. Quem produz a imagem do corpo de quem? O discurso? A manchete? Quem põe no jornal?”.

Fortemente inspirados pelas perguntas de Ana Pi, é pedagógico nos deslocarmos novamente. Estamos agora na Galeria da Academia, em Florença. Nessa cidade, por mais distraídos que tentemos ser, tudo nos conduz a um certo corpo nu. Fartamente retratado, exaustivamente replicado, coletivamente reverenciado. Esse corpo monumental chama-se também Davi. Homônimo de Kopenawa, o Davi, de Michelangelo, é de mármore e mede

mais de cinco metros de altura. Uma monstruosidade humana ou um humanismo monstruoso? Lembremos que Claude Lévi-Strauss disse uma vez que a antropologia fundaria o humanismo democrático. “Um humanismo democrático que ultrapassa aqueles que o precederam, criados para os privilegiados, a partir de civilizações privilegiadas”.

Davi é descendente *renascido* das estátuas gregas, sobre as quais o historiador H. W. Janson escreveu na década de 1960: “Às femininas damos o nome geral de *Korai* (plural de *Koré*, mulher jovem), às masculinas, o de *Kouroi* (plural de *Kouros*, homem jovem), termos prudentes que eliminam a dificuldade de uma identificação mais rigorosa. Também não sabemos explicar por que os *Kouroi* estão sempre nus e as *Korai*, sempre vestidas”. Distinção de gênero, um detalhe *menor*. Distinção de gênio, um termo *prudente*.



Quase quatro décadas depois da publicação de Janson, o sociólogo Richard Sennett escreve outra versão da história grega, partindo justamente do ponto que despertou pouco ou nenhum interesse a Janson e a outros historiadores: os escravos, residentes estrangeiros e as mulheres não tinham direito à voz na Atenas de Péricles por serem considerados corpos frios – sempre vestidos.

No livro *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Sennett dedica algumas páginas para trazer à tona um ritual discreto e feminino, nada monumental, conhecido como Festa de Adonis. Uma vez por ano, plantas de vida curta, como a alface, eram cultivadas em vasos pelas mulheres e depois deixadas para secar nos telhados das casas, sob o sol ardente. Conhecidos como Jardins de Adonis, as alfaces secas do ritual celebravam Adonis, eternamente jovem, ligado à vida, morte e ressurreição, portanto ao calendário agrícola, mas também ao prazer sexual. A poetisa Safo de Lesbos escreveu: “Morto o doce Adonis / e agora, / Citeréia, / que nos resta? / lacerai os seios, / donzelas, / dilacerai as túnicas”.

Com a narrativa dessa celebração informal e espontânea em torno da alface, considerada pelos gregos um poderoso antifrodisiáco, Sennett destaca “a negação dos oprimidos a sofrer passivamente, como se a dor fosse um fato inalterável da natureza”. Vemos aqui a clara contribuição da micro-história de um sociólogo pesquisador dos contextos de produção de tantas e anônimas *Korai* às narrativas de um historiador da arte pouco afeito à condição de sintoma da celebrada nudez masculina daquele Davi.

H. W. Janson é um dos onze autores discutidos na pesquisa de Bruno Moreschi, *A história da arte*. O artista juntou-se a Amália dos Santos e Gabriel Pereira para produzirem e analisarem dados a partir das bibliografias principais utilizadas em cursos de Artes Visuais no Brasil. No total foram lidas 4.405 páginas de narrativas convencionalmente aceitas como verdade, que acabaram por revelar um maciço de leitura bastante indigesto.



De um total de 2.443 artistas citados nos onze livros selecionados, 2.402 apresentaram dados completos, sendo a margem de erro dos resultados, portanto, de 0,34%. A reflexão começa com as capas mesmas dos livros: os autores dos onze títulos são todos brancos, europeus ou estadunidenses, nove deles são homens e apenas duas são mulheres. Já nos seus miolos, são citados 2.222 homens e 215 mulheres artistas (seis estão sem informação); dos 2.443 artistas citados, apenas 22 são artistas negros ou negras e, dentre estes, apenas duas são mulheres.

Enquanto temos acesso à estatística de que a maior parte dos artistas citados são nascidos na Itália, nos Estados Unidos, na França e na Alemanha, desenha-se aos nossos olhos uma súbita geografia da arte, omitida pela primazia de uma história da arte. A evidência dessa falaciosa e etnocêntrica geografia da arte produziu uma cartografia de inexistências: países sem artista, países sem arte. Angola, Zâmbia, Namíbia, Arábia Saudita, Nepal, Mongólia, Bolívia ou Paraguai não *aparecem* no mapa das artes fabricado por esses livros. Conclusão: a historiografia da arte excluiu sistematicamente a sensibilidade estética de indígenas, negros, mulheres e tantos outros *queers*.

Para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, a ciência e o direito modernos são os pilares estruturais da separação entre *Nós* e *Eles*. *Nós* temos arte e *Eles* não têm arte. *Nós* temos ciência e *Eles* não têm. Mas, de fato, quem somos *Nós*? Como ocidentais e colonizados, simultaneamente, acadêmicos e novíssimos colonizadores, privilegiados e marginais dentro mesmo das nossas cidades, ocupamos posições ambíguas entre *Eles* e *Nós*. E quem são *Eles*? Alguém por algum acaso ouviu falar de *Elas*?

De fato, no volume dedicado ao Renascimento, Janson não fala nada sobre Artemisia Gentileschi, primeira mulher aceita na Academia de Belas Artes de Florença, a mesma escola pela qual passou Michelangelo décadas antes. E o pior é que nem reparamos essa ausência, tão natural que a história da arte nos parece ser. Artemisia nasceu em Roma 29 anos depois da morte de Michelangelo. Pintou Susanas e Judites bíblicas e não tão bíblicas assim, já que consta que ela própria havia sido vítima de um estupro dentro de casa.



Também não notamos a falta de Plautilla Nelli, pintora elogiada pelo estudioso Vasari ainda no século XVI, que acaba de receber uma exposição, este ano, na Galeria Uffizi, em Florença. Surpreendente para a nossa era é perceber que Plínio, Bocaccio e Vasari, respectivamente nos séculos I, XIV e XVI, conseguem mencionar mais mulheres artistas nos seus escritos do que o nosso contemporâneo Janson. A vantagem que nos cabe parece ser que, como já devem ter percebido, vagamos por aí à procura de historiografias em outros lugares que não exclusivamente nas bibliografias principais.

Estamos agora no Slam das Minas, em São Paulo, onde Luz Ribeiro canta o seu poema *Menimelímetros*. “Quando ‘ceis’ citam quebrada nos seus tcc’s e teses / ‘ceis’ citam as cores das paredes natural tijolo baiano? / ‘ceis’ citam os seis filhos que dormem juntos? / ‘ceis’ citam o geladinho que é bom só porque custa 1,00? / ‘ceis’ citam que quando chegam pra fazer suas pesquisas seus vidros não se abaixam? / num citam, num escutam / só falam, falácia!”

Temos à disposição bilhões de páginas ou, no caso da pesquisa de Moreschi, onze livros compostos do que Michel de Certeau chamou de “a escrita conquistadora”. O autor de *A Escrita da História* e *A invenção do cotidiano* discute a historiografia como *historiografia*, ou seja: como escrita, sobretudo por seu “aspecto de fabricação e não mais de leitura ou de interpretação”. É apontado, assim, um duplo problema, político e subjetivo. Quem escreve a história? Para que ou para quem o faz? Como o faz?

Uma breve parada para ver a exposição *Histórias Mestiças*, em São Paulo, onde, em 2014, o artista Dalton Paula exibiu *Retrato Silenciado*. Nessa instalação, composta por 19 volumes da Enciclopédia Delta Universal, Dalton revestiu as capas das tradicionais enciclopédias com pinturas de mulheres negras. O ato de ocupar as capas com novas personagens torna o enciclopedismo imediatamente obsoleto. Mas quem são essas mulheres desconhecidas? Logo ficamos sabendo que são mulheres fictícias. Derivadas de mulheres reais, *Elas* foram deslocadas das populares fotorpinturas encontradas nas salas religiosas de ex-votos e interiores domésticos Brasil afora. Dalton conta que percorreu com a sua companheira o sertão do Cariri. Foram mais de 5 mil quilômetros entre Goiás, Minas Gerais, Bahia e Ceará, colecionando imagens de ambientes privados e rotas de romaria.



O artista se interessa pelo retoque pictórico feito nessas imagens. “Surpreendem as possibilidades que essa forma artística alcançou, os complexos usos e sentidos que ela contempla, como nos casos de pessoas já falecidas que ‘voltam à vida’ ao serem retratadas de olhos abertos, ou de viúvas com idade avançada que guardam somente imagens de seus maridos quando jovens – o retrato pintado une essas duas imagens e temporalidades, ou seja, uma senhora com mais de sessenta anos e um jovem de vinte aparentam, assim, ser mãe e filho ou mesmo avó e neto. A fotopintura também proporciona a uma pessoa com poucas posses ser retratada em trajes elegantes, os quais ela normalmente não teria condições de adquirir. Assim, crio para cada personagem, e tudo o que traz consigo, uma história de protagonismo e autoria, reelaborada nas capas dessa publicação universal”.

Na saída do Instituto Tomie Othake, onde deixamos *Retrato Silenciado*, caminhamos um pouco pela Avenida Brigadeiro Faria Lima. O projeto *São Paulas*, desenvolvido em 2016 por Medida SP em parceria com Leila Santiago, mescla dados do Geosampa e do IBGE e nos faz pensar sobre os nada banais nomes das ruas. De acordo com a pesquisa, cerca de 5.000 logradouros da cidade têm nomes de mulheres. De um total de quase 70 mil logradouros, quase 27.500 têm nomes de homens. Como se não bastasse, a soma de quilômetros de logradouros masculinos é pelo menos seis vezes maior do que os com nomes femininos. O título mais comum para nomes femininos é “santa,” enquanto que para masculinos é “doutor.” Se avenidas ou se ruelas também é um fator determinante do gênero dos topônimos.

O coletivo Guerrilla Girls perguntou em 1989: “Será que as mulheres têm que estar nuas para entrarem no Metropolitan Museum?”. Neste ano dirigiram a mesma pergunta ao MASP: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. Sem dúvida é uma ótima pergunta, capaz de preservar toda a sua inteligência e jovialidade aos quase 30 anos. Mas a interrogativa das Guerrilla Girls faz com que nos lembremos, no mínimo, de outra pergunta equivalente. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* é o título de um ensaio publicado em 1971 por Linda Nochlin, historiadora falecida em outubro passado. Alguém aí leu? O texto, publicado originalmente na revista *ArtNews*, só foi traduzido para o português em 2016, por iniciativa da independente Edições Aurora, em São Paulo.

Como demonstrou a historiadora, a pergunta requer uma análise mais atenta. “Primeiramente, devemos nos perguntar quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve”. Sobretudo devemos, segundo a autora, indagar-nos sobre as condições produtivas de uma “arte genial”. “E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita?”. A história da arte revela-se, assim, baseada em “uma subestrutura romântica, elitista, de mérito próprio, monotemática”, articulada com “instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais”, sentencia Nochlin.



Mas a escrita conquistadora não se faz apenas por palavras, frases e livros. Outra pesquisa, realizada em 2014 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da UERJ, analisou os 20 filmes de maior bilheteria nacional entre 2002 e 2014 e constatou que, em média, 4,5% do elenco principal era de homens brancos e 35%, de mulheres brancas, enquanto o percentual de homens negros foi de 15% e de mulheres negras, 5%. Se apenas raramente algum desses filmes foi protagonizado por uma mulher negra, descobriram também que não houve nenhuma diretora ou roteirista negra. Homens brancos representam 84% dos diretores e 69% dos roteiristas. As mulheres brancas são 24% dos roteiristas e 14% dos diretores, enquanto homens negros são apenas 3% dos roteiristas e 2% dos diretores.

As estatísticas, esse suspeito elemento acusado de desumanizar a sociologia e traduzir para o economês as relações sociais, parecem assumir um papel redentor na crítica à historiografia das artes. As estatísticas são provas contra o lugar de poder daqueles que escolhem o que deve ser visto, bem como aquilo que não deve ser notado. No campo das mais importantes exposições internacionais de arte, a Documenta de Kassel, que acontece a cada cinco anos na Alemanha desde 1955, somente em 1997 teve pela primeira vez uma mulher à frente da Documenta X, Catherine David. Dez anos depois, uma porcentagem foi protagonista da curadoria da Documenta XII: pela primeira vez a mostra apresentou 50% de artistas mulheres. Antes, em 1999, números também constituíram a bandeira da Bienal de Veneza, cujo curador havia estabelecido que pelo menos 30% dos artistas convidados deveriam ser mulheres.

“(Porque combina)”. Essa foi a rápida resposta que Lira Huni Kuin me deu quando perguntei, observando os braceletes e colares de miçangas feitos por ela, sobre as linhas na cor preta que contornavam todos os grafismos. Lira é filha de Maria Huni Kuin e Joaquim Maná, indígenas da etnia Huni Kuin ou Kaxinawá, como costumamos, nas raras oportunidades que temos, denominá-los. Joaquim é professor e pesquisou os *kene*, grafismos tradicionais estruturantes da vida Huni Kuin, presentes nas pinturas corporais, nas tecelagens de algodão e, mais recentemente, nos adornos de miçangas.

Há cerca de 30 anos, Maria aprendeu a arte do *kene* com Helena, uma senhora da região do rio Purus, uma das poucas mulheres antigas Huni Kuin que conservavam o conhecimento do *kene*. Aprendeu na tecelagem, fiando o algodão das roças, tingindo os fios com açafraão ou cascas de árvores e tecendo redes e roupas. Ela conta que os complexos *kene*, hoje deslocados para os objetos de miçangas que eu admirava enquanto conversávamos, originalmente eram grafados nos tecidos.

“O *Txere beru* para nós é como a letra A para os brancos. É o princípio de tudo no *kene*”, conta um pajé Huni Kuin no filme *Kene Yuxi*, feito em 2010 pelo filho de Maria e Joaquim, Zezinho Yube, que continua a pesquisa do pai. *Txere beru* é o desenho do olho de curica, um tipo de papagaio, que é o primeiro desenho que as meninas aprendem a fazer para depois tentarem os grafismos mais elaborados. Mas há um detalhe importante nessa pedagogia do *kene*. As mulheres mais velhas, que sabiam fiar o algodão das roças antigas e conhecem a arte de desenhar os *kene*, não têm mais os olhos aguçados para trabalhar com as minúsculas e desafiadoras miçangas, o que fica a cargo das mulheres jovens que não querem mais fiar ou tingir os fios de algodão.

A vista cansada chega em descompasso com a miração preocupada da memória. No trânsito dos desenhos do *kene* que vão de um suporte (tradicional) a outro (estrangeiro), é percebida uma fronteira potente na qual tradicional e estrangeiro podem trocar continuamente de lugar. E na qual novas alianças podem acontecer – alianças entre as gerações de mulheres do *kene* e alianças com os brancos e brancas.

Chegando à exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, organizada pela antropóloga Els Lagrou no Museu do Índio, em 2015, no Rio de Janeiro, adentramos um mundo estético requalificado, no qual aquelas dicotomias da modernidade perdem o seu sentido. Arte e artefato, rito e cotidiano, abstrato e figurativo acompanham o mesmo movimento de permutação empreendido pelos termos *tradicional* e *estrangeiro*. Lira, Maria e mais dezenas de artistas indígenas mostraram as suas obras no Museu do Índio. Se nos tempos da invasão da América pelos brancos a miçanga já era um importante elemento de sedução e negociação, as contas de vidro são experimentadas, aqui, não como um fim em si mesmas, mas como pura circularidade. De bugiganga colonial a obra de arte “pacificadora do branco”, como escreveu Lagrou.

Trata-se de uma proposta de museologia etnográfica diametralmente oposta àquela que contemplava horrorizado Davi Kopenawa, é certo, mas lembremos que ainda estamos no Museu do Índio. E que o fato de eu conseguir apreciar e distinguir um desenho Kaxinawá de um desenho Krahô ou Juruna, sem ser antropóloga e tendo estudado Artes Plásticas, certamente não é mérito da minha formação acadêmica básica.



Um novo protagonismo feminino indígena é o que as miçangas também nos contam. *Nós* estamos aqui e *Elas* corajosamente vêm nos encontrar na cidade. *Elas* que sempre reservaram para os *Outros* um lugar de destaque na sua cosmologia. Mulheres que dominam os fazeres tradicionais e assim tornam-se viajantes, diplomatas entre mundos. A bandeira estética de pacificação do branco que empunham é uma bandeira multicolorida, tátil e incorporável (também por nós), com versões sem fim de desenhos aprendidos com a curica, a jiboia ou o tatu, conforme as histórias dos tempos antigos.

Entretanto, seguimos perseguidos pela pergunta de Ana Pi: “Quem põe no jornal?”. O professor da UNIRio José Ribamar Freire se incomodou com a invisibilidade dada à exposição: “Li matérias sobre o anúncio do Google no Brasil que abre sede do Youtube no Rio de Janeiro, sobre o campeonato de gastronomia, sobre o Dee Bufato, que toca com Sean Diss na Arte Inn, sobre os coletivos Somm e Gop Tun, que comandam o Countdown no Mira, sobre a música *Nhenhhen* e os dez anos de carreira de Máisa na televisão e sobre o novo livro de receitas da Ana Maria Braga. Todos temas de transcendental importância, é claro. Nada sobre as miçangas”.

Um mundo sem arte. Isso foi o que legamos às nossas amigas indígenas, excluídas de uma historiografia oficial que inscreve visibilidades e inexistências. A resposta que Lira me deu na ocasião daquela conversa foi demolidora. “Porque combina” é uma resposta que não seríamos capazes de dar numa sala de aula, embora provavelmente fosse o que, muitas vezes, gostaríamos de dizer. “Porque combina” é a resposta perfeita para uma pergunta imperfeita. Estávamos na expectativa de uma resposta metafísica? Uma resposta filosófica? Uma resposta lógica? Ou uma resposta exótica? Pois é. Não tem. Em vez disso, o que recebemos foi uma resposta genuinamente estética.

É certo que não estamos falando de um subjetivismo estético que, no final das contas, é a face imediatamente equivalente ao objetivismo científico, ou seja: ambos campos endógenos, elitistas e excludentes. Em vez disso, estamos falando de uma vida estética genuína e de um olhar partilhado entre *Elas* e *Nós*.

Nesse sentido, há dois movimentos estéticos em andamento hoje. O primeiro é um movimento de inclusão, ainda que tarde, de tudo o que existiu sem existir; e o segundo movimento é o de revisão – daquilo que somos, daquilo que poderemos ser. Esses dois movimentos não são mutuamente excludentes, é claro. Nem hierarquicamente dependentes, mas, sim, justapostos.

Através de uma culpa histórica, abrimos cursos, capítulos e exposições para a inclusão. Se o problema parece estar nos conceitos que construímos, extremamente limitados e com pistas de esgotamento, através dessa insuficiência ou desgosto pelos conceitos que temos treinamos a escuta para novos aprendizados.

Mas, justaposto às ações de inclusão na arte do que reconhecíamos como artefato, caminho contracolonial de uma antropologia contemporânea das artes, um ato de fato revolucionário me parece o de sermos, um dia, capazes de não enxergar arte na nossa exaurida arte, para experimentá-la no seu extracampo e com o seu poder de pensar, explicar e agir sobre o mundo, como generosamente nos ensinam Davi e Lira.

Como citar este artigo

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, página 02 - 11, 2017.

Renata Marquez

Editora de PISEAGRAMA.

Dalton Paula

Artista visual. Participou de Histórias Mestiças, da 2ª Bienal de Chongqing e da 32ª Bienal de São Paulo dentre outras exposições no Brasil e no exterior. Vive e trabalha em Goiânia, GO.

<http://daltonpaula.com>