



(Foto: Fundação Darcy Ribeiro. Reprodução)

Capa. Berta Ribeiro, pioneira na valorização da cultura material dos povos indígenas, ao questionar o olhar ocidental, revelou um Brasil invisível, contrariou o senso comum e abriu os horizontes da antropologia e da arte.

Berta Ribeiro, mestra por inteiro

*Francisco Oiticica Filho

No ano em que a antropóloga e professora Berta Gleizer Ribeiro completaria 100 anos de nascimento, escrevo este artigo de opinião para fixar

na memória os bons anos de aprendizado desfrutados com ela e refletir um pouco sobre o que sou como pesquisador e os rumos que tomaram o campo

de estudos interdisciplinares implantado nos anos 1980, do qual fizemos parte no Mestrado de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Para os seus muitos ensinamentos, era todo ouvidos. Fala mansa e séria, idade de minha mãe, não aparentava. Uma discrepância enorme nos aproximava, paradoxalmente. Ela, concentração das experiências de guerra e desterro, dupla nacionalidade — moldava e brasileira — autoridade maior em cultura material dos povos indígenas do Brasil. Eu, menino do Rio.

Para mim, ela dizia, pesquisador tem que ter perfil. E testava a minha dedicação à disciplina: documentação da coleção cerâmica Asurini para a qual escrevi uma monografia; pintura de painéis que realizei para vitrine da exposição sobre os Aváscanoeiros no atual Museu Nacional dos Povos Indígenas — antigo Museu do Índio; opinião que me pedia sobre o conteúdo de livros de fotografia etnográfica para resenhas a ela encomendadas.

Morando a duas ruas de distância em Copacabana, no final dos anos 1980, início dos anos 1990, íamos juntos para o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ. Durante o caminho, conduzia devagar para demorar a chegar e aproveitar a conversa. Necessária imersão na história submersa de um país em reconstrução. Na volta, carona para quem de seus colegas antropólogos aparecesse. Berta Ribeiro era para a antropologia alguém que eu conhecia ali, ao mesmo tempo que a sua personalidade magnética, para além do estrelismo ou da ignomínia humana. Sobre o seu estatuto moral e a importância da sua produção intelectual para a cultura brasileira, fui me dando conta simultaneamente em que

eu delineava um projeto de dissertação.

Sabia que tinha sido casada com Darcy Ribeiro, percebia a deferência com que era tratada. Ao encontro dela, fui me enveredar em um campo novo de estudos pela vontade de sair dos enquadramentos canônicos da História da Arte ocidental, não para agregar o seu nome ao meu currículo. Ela ter aceitado me orientar, um acontecimento venturoso cujo motor foram, de minha parte, a sorte e a intuição; dela, a generosidade. Berta Ribeiro me apresentou um Brasil que não estava ali na esquina.

Eu havia ingressado no mestrado com um anteprojeto sobre o tema do exílio na pintura de Quirino Campofiorito, pintor brasileiro de origem italiana, decano da crítica de arte no Brasil, livre-docente e antigo diretor da EBA-UFRJ. Isso iria me dirigir para um universo mais europeu de pesquisa, com a imigração estrangeira que eu não conhecia e teria que estudar do zero, enquanto as referências nordestinas provenientes das leituras à disposição na biblioteca de meu pai me parecessem mais à mão, não devendo desperdiçá-las.

Meu interesse voltou-se, então, para a querela interna entre modernismo e regionalismo que opôs as concepções de Oswald de Andrade e Gilberto Freyre sobre o Brasil para desvendar o que significava a primazia na introdução do elemento indígena como fundamento da brasilidade que o pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro considerava pertencer-lhe. Foi isso o que o fizera recusar a participação no movimento antropofágico de 1928, ao que ele atribuía o

“Foi o aprendizado com Berta Ribeiro que me equipou para pensar a complexidade e a indisciplina do objeto de pesquisa em Ciências Humanas e me forneceu a confiança para transitar entre áreas afins.”

esquecimento de seu nome, a falta de reconhecimento artístico no Brasil, depois da Semana de 22 da qual participara.

Em minha pesquisa, enumerei os fatores da equação nativista de Vicente do Rego Monteiro como artista consagrado em Paris, onde se radicou, em duas longas passagens, por 30 anos. Quando da investigação dos seus termos, cheguei ao ponto de transpor os limites entre arte, antropologia, literatura e estudos culturais na trajetória que me levou ao doutoramento em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), para onde me transferi. Cheguei mesmo a propor ter havido uma retroalimentação latino-americana na geometrização das obras do pós-cubismo nos anos 1930 da Escola de Paris pelo contato da vanguarda europeia com convencionalidades à primeira vista não miméticas da linguagem visual indígena.

A até então desconhecida influência da arte indígena no Modernismo brasileiro, desde a pintura de Vicente do Rego Monteiro, foi por mim levantada no mestrado, naqueles primeiros anos da década de 1990. Essa questão só depois foi retomada por Paulo Herkenhoff em São Paulo como recorte curatorial da assim chamada Bial

da Antropofagia de 1998. A condição de intermediário entre o Sena e o Capibaribe, impressor de si mesmo e de poetas de expressão francesa depois de 1945, no imediato pós-guerra parisiense, atividade de tipógrafo que Rego Monteiro exerceu com sua *La Presse à Bras*, prensa manual com que publicou primorosas *plaquettes* e o levou ao primeiro infarto, dentre outras atividades, em especial, ligadas à Resistência Francesa, eu conheci entre 1999 e 2002, quando realizei pesquisas e lecionei na Universidade de Grenoble, França.

Sem poder me estender mais nas minúcias de minha dissertação e de minha tese, o que passo aqui a apresentar é a questão da interdisciplinaridade do Mestrado da EBA-UFRJ como fator de um desequilíbrio inovador ante o pensamento à época vigente na Academia. O Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFRJ era recente. Nós, talvez, alunos da primeira turma, responsáveis pelo seu reconhecimento junto à CAPES. Abordagem que sacudia a poeira acumulada sobre uma tradição em vias de se esgotar do acadêmico e lançava pontes sobre uma perspectiva enevoada que se abria para o contemporâneo. Estávamos, portanto, diante de um *turning point*, uma profícua encruzilhada. Novos objetos pululavam, toda uma nomenclatura a ser testada no encontro entre saberes isolados sob a pressão de uma visão tecnocrática da cultura que antecipava a era digital, daí a urgência em se escavar temas de um tempo que ficaria para trás.

Era Maria Heloisa Fénelon Costa a coordenadora quando entrei no curso. Creio ter sido

Fénelon quem esteve à frente do projeto pedagógico e reuniu o corpo docente do Mestrado da EBA, especialmente voltado para a Antropologia da Arte. Vindo de uma graduação em Pintura, considero aquela pós-graduação uma experiência formativa muito bem sucedida. Minha primeira orientadora foi Rosza W. Vel Zoladz, discípula de Jean Duvignaud, também interessada nos estudos indígenas. Com ela, aprendi que a incorporação das chamadas categorias apagadas ampliava a compreensão do impulso à comunicação estética. Para a sua disciplina, realizei aquela que talvez tenha sido a última entrevista, inédita, com o já nonagenário Quirino Campofiorito.

Em sala de aula com Berta Ribeiro, escuta, cadernos, apostilas, anotações. Em sua casa, visita à coleção particular de objetos da cultura indígena, aos livros diligentemente catalogados. Por seu intermédio, indicação de pessoas a procurar no Museu Nacional da UFRJ e no seu querido Museu do Índio para o preenchimento de lacunas. Nessas visitas, por exemplo, descobri as máscaras dos Tikuna, as urnas marajoaras, as tigelas tapajônicas decisivas para formular hipóteses de apropriações não declaradas dos seus grafismos e da sua estilização pelos modernistas brasileiros.

O interesse por um passado em que a tradição ainda não se houvesse formado, imune aos vícios da civilização ocidental, implicava na renovação de formas de expressão que permitissem às vanguardas europeias relativizarem a superioridade da raça branca. Os modernistas brasileiros

do período entreguerras produziram obras de acordo com tal interesse. Para a Europa, a consciência do outro implicava em uma crise de identidade. Para os países não europeus, significava a descoberta do mesmo, a assunção de sua pré-história. Quando olharam para o patrimônio arqueológico nacional e descobriram nos acervos museológicos brasileiros a imagem do nativo americano refletida em voga, os artistas brasileiros se assumiram como modernos primitivos (Figura 1).

A proposta de fomento a pesquisas interdisciplinares entre Antropologia, História e Crítica das Artes Visuais, que fazia ser tão especial aquele projeto, se refletia em um programa que vingou em mim, nos rumos da minha pesquisa. Também porque minha fortuna e meu defeito é o gosto em juntar coisas opostas — a hermenêutica, o comparatismo, a intersemiose. O anteprojeto que se modificara ao migrar do exílio de Campofiorito para o nativismo de Monteiro, balizas

“Sobre o plano da antropologia, Berta Ribeiro abriu caminhos que os diferiam dos modelos teóricos importados, fora da realidade na qual ela tanto se embrenhou em trabalho de campo, a dos povos originários tomados em relação às soluções dadas à necessidade de sobrevivência no manejo dos recursos naturais e na interação com o meio.”

aparentemente discrepantes, não perdera a transversalidade. Partindo das artes plásticas, desbravei territórios mais longínquos do que supunha. Foi o aprendizado com Berta Ribeiro, pois, que me equipou para pensar a complexidade e a indisciplina do objeto de pesquisa em Ciências Humanas e me forneceu a confiança para transitar entre áreas afins.

Portudoisso, considero que muito contribuiu a abordagem que Berta Ribeiro fazia da arte indígena, deslocando os critérios de validação distantes das regras e medidas do ensino acadêmico, princípios cuja apreensão meditativa do belo remetia e subordinava a arte à ordem secular ou religiosa que a condicionava à autoridade, reproduzia o poder estabelecido e dela subtraía a possibilidade de transigir, participar da vida ordinária e concreta dos que a produziam e entre aqueles em mãos de quem circulava.

A concepção da arte como dado, e não problema, parecia refletir, ainda em fins do século XX, o mesmo olhar equivocado do elemento europeu quando ao chegar aos trópicos à procura de um eldorado. Não entendeu estar diante de um mundo diferente que lhe oferecia a oportunidade de questionar a lógica com que a civilização de onde provinha trabalhava, mundo verdadeiramente novo perante o desconhecido, oportunidade desperdiçada porquanto o paraíso terrestre estivesse por ele associado à acumulação (pela usurpação) de riquezas materiais.

Inclusive sobre o plano da antropologia, Berta Ribeiro abriu caminhos que os diferiam, creio, dos modelos teóricos

importados, fora da realidade na qual ela tanto se embrenhou em trabalho de campo, a dos povos originários tomados em relação às soluções dadas à necessidade de sobrevivência no manejo dos recursos naturais e na interação com o meio, no jogo identitário em situação de contato com a sociedade nacional. Daí vislumbrar na cultura material capacidade de integrar os vários níveis de consciência dos espaços e experiência de deslocamento na floresta, no sentido ecológico

da inteligência psicomotora cujos momentos de passagem de vida aderem ao transe, na adaptabilidade indígena como interpretação da ordem cósmica que lhes correspondesse (Figura 2).

Para Berta Ribeiro, penso eu, existiria um componente também quantitativo aferível no tempo de manuseio aplicado à matéria como busca de um resultado compatível com o lugar de quem executa aquele tipo de trabalho na tribo,



(Foto: Coleção Museu Nacional. Reprodução)

Figura 1. Máscara Tikuna.

como critério de atribuição do valor artístico da peça na cultura material indígena. O tempo investido, o volume dispendido de trabalho revelava-se no esmero e na delicadeza dos detalhes aparentemente supérfluos em relação à função utilitária a que se destinavam os objetos. A adoção de estilemas que os caracterizavam e distinguiam dos demais conferiam aos objetos de cultura uma importância, um poder de encorajamento, de emanção, talvez, de pertencimento maior, certamente, à comunidade.

À sua maneira, componente que era simultaneamente qualitativo em atendimento à necessidade de assimilação do modo de funcionamento do ecossistema. A perícia com que a palha era trançada vinha de um modo de fazer introjetado pela observação e transmissão oral, plástica e gráfica de conhecimento. A incorporação às miçangas importadas de um vocabulário étnico singular vinha de uma demanda do grupo que encarou de modo pragmático

as pressões externas sobre si e soube se reinventar. A seleção da melhor argila para a cerâmica como utensílio e veículo de marcas identitárias subtendia uma intencionalidade, uma divisão social de tarefas que possibilitava o desenvolvimento de técnicas de acabamento elaborado, qual o engobe. Materiais de que eram feitos os objetos da cultura material eram buscados distante da aldeia e impunham deslocamentos no espaço que levavam ao contato intertribal, de onde uma rede de relacionamentos a engendrar trocas políticas e econômicas, renovar o estoque de formas de representação, aperfeiçoar o nível de exigência, exigir o envolvimento coletivo.

Entretanto, as resistências da Academia à interdisciplinaridade que permeavam nossos fecundos encontros foram ficando, aos poucos, evidentes. Teve tempo em que eu era o seu único aluno. Poucos, os seus orientandos. Estranhei mesmo essa procura rarefeita pelas aulas de Berta Ribeiro. A falta de efervescência

“Em relação aos indígenas, no bojo da luta por se fazer ouvir, haveria ali uma prática oficiosa de restrições aos avanços esperados, uma vez que as vozes que reclamavam demarcação das suas terras colidiam com o lobby dos interesses econômicos que negociavam a sua remoção.”

no debate sobre as suas ideias. Preferia-se uma história aferrada ao passado do que o projetar o que seríamos, desde a pesquisa sobre o que continuava sendo, o que não fomos (ou quase), deixamos de ser, podíamos ter sido? Embora isso não abalasse a imensa dignidade da professora, julgava estarmos perdendo, todos.

E continuava a me perguntar, sem a ninguém dizer: Aridez do assunto? Ineditismo do propósito? Vastidão do programa? Incompreensão sobre a sua pedagogia que exigia reflexão para além dos limites da sala de aula? Sobre as mudanças no paradigma científico moderno ocidental que viriam da revisão necessária do lugar ocupado pelo conhecimento autóctone de povos pela maioria desconhecidos? Adiamento da discussão sobre o modo de exploração da natureza que menosprezou aquela contribuição na história e nos destinos do planeta, da humanidade, do país?

Dois fatores me parecem ter afetado o projeto da Antropologia da Arte como área de concentração do Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFRJ



Figura 2. Berta Gleizer Ribeiro no Parque do Xingu, na década de 1980.

que a impediu de vicejar no caminho que eu queria. O primeiro, a dificuldade em se fazer a transição necessária para uma área aberta, sem a renitente posição tutelar da tradição que subentendia a folclorização do indígena, cuja contrapartida seria o baixo nível de tratamento que a sociedade envolvente lhe impunha.

Nos finais dos anos 1980, período de redemocratização do país, o projeto de nação não se realizaria sem que se ouvissem as aspirações dos diversos setores marginalizados da população. Foi assim que tivemos, entre 1983 e 1987, o gravador de Mário Juruna, deputado federal, durante muito tempo o único representante dos povos originários no Congresso Nacional. O célebre discurso de Ailton Krenak como liderança indígena durante os trabalhos de 1987 da Assembleia Constituinte. A atuação de Marcos Terena desde 1976 quando chegou à Brasília no enfrentamento do indigenismo oficial. Em relação aos indígenas, no bojo da luta por se fazer ouvir, haveria ali uma prática oficiosa de restrições aos avanços esperados, uma vez que as vozes que reclamavam demarcação das suas terras colidiam com o lobby dos interesses econômicos que negociavam a sua remoção.

Pois, experiências equivalentes àquelas que vinham sendo feitas pelos

pesquisadores saltavam aos olhos como iniciativas não coordenadas. Esforços que Berta Ribeiro fez quando, desde 1978, soube que dois indígenas haviam escrito a mitologia dos Desana, se interessou pelo projeto e ajudou pai e filho, Firmiano Lana e Luiz Lana, a reformularem o texto para publicá-lo, em 1980. A questão da autorrepresentação indígena era um fundo comum daquela época, e ganhá-la ou perdê-la uma disputa que, não solucionada a tempo, repercute ainda hoje e aflora sem que se estude e reconheça, suficientemente, a contribuição daquelas mulheres como precursoras do debate.

Suponho, portanto, que o horizonte de expectativas do projeto de Berta, Heloísa e Rosza se ativesse às mesmas esperanças de autorrepresentação indígena conduzido por suas lideranças políticas, mas também estivesse circunscrito aos constrangimentos de seu tempo. Depois de tantas perdas e deslocamentos, ao afirmar querer ser lembrada como Desana, Berta Ribeiro talvez propusesse escapar dos enquadramentos jurídicos de sua identidade judaica negada no Brasil em favor de uma vinculação afetiva mais flexível, por escolha pessoal, aos povos originários que a acolheram.

O segundo fator passaria pela indisciplina do objeto de pesquisa em Ciências Humanas a que me referi, acima, dizendo respeito ao fato de ele, esse objeto, ser movente, indócil, intrinsecamente avesso à domesticação. A dificuldade de ajuste aos critérios de cientificidade de origem nas Ciências Exatas, que lhe pesava, adviria de suas especificidades, não de seus defeitos. Porém, o que na época, e já se vão mais de 30 anos, era perceptível como antagonismo dogmático entre Ciência e Arte, hoje, vejo também como falta de autocrítica, mecanismo de defesa e acomodação da área de Humanas do que resultou na diluição do mesmo contemporâneo que, ao abdicar do experimentalismo, repetiria os cacoetes da tradição acadêmica da qual poderia ter se emancipado.

* Francisco Oiticica Filho possui graduação em Pintura (EBA-UFRJ), mestrado em História e Crítica da Arte (EBA-UFRJ) e doutorado em Literatura, Cultura e Sociedade (PPGLL-UFAL). Lecionou na EBA-UFRJ, no DECOS-UFAL, na Universidade de Grenoble-FR, na ESAMC e na UNINASSAU. Atualmente, é artista visual, pesquisador, escritor e curador independente, além de sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL).