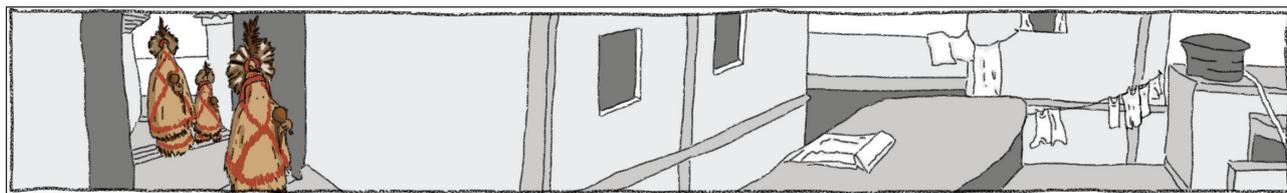


Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado¹

Ilana Seltzer Goldstein

Universidade Federal de São Paulo



RESUMO: O sistema das artes vem se tornando cada vez mais internacional, com a formação de redes e fluxos. Entretanto, as criações populares e indígenas costumam ser ignoradas ou relegadas a segundo plano. A dicotomia arte *versus* artesanato é uma das estratégias de hierarquização desse sistema. O presente artigo aborda duas maneiras pelas quais as formas expressivas dos povos indígenas vêm sendo inseridas na sociedade envolvente: sua paulatina circulação no sistema das artes e seu recente reconhecimento como patrimônio cultural. A maioria dos dados é trazida da Austrália, país em que, a partir dos anos 1970, formou-se uma rede impressionante de fomento às artes indígenas, compreendendo premiações, alas especiais em museus, cooperativas de artistas e galerias comerciais nas grandes cidades. Nas páginas finais são abordados também exemplos brasileiros.

Palavras-chave: Artes indígenas; patrimônio cultural; propriedade intelectual; pintura aborígene da Austrália.

ABSTRACT: The arts system has become increasingly internationalized with the formation of networks and flows. However, popular and indigenous creations tends to be ignored or pushed into the background. The art *versus* craftwork dichotomy is one of the strategies used to maintain hierarchies within this system. The present article examines two ways in which the expressive works of indigenous peoples have been absorbed into surrounding society: first their gradual circulation within the arts system, and second their recent recognition as cultural heritage. Most of the data comes from Australia, a country that since the 1970s has seen the emergence of an impressive network of support for indigenous arts, including awards, special museum wings, artist cooperatives and commercial galleries in the big cities. The final pages of the article also explore some Brazilian examples.

Key words: indigenous arts; cultural heritage; intellectual property; Australian aboriginal painting.

¹ Este texto é uma versão adaptada da comunicação oral que fiz no seminário “Arte e sociedade indígena: diálogos entre patrimônio e mercado”, na Unicamp, em 30 de outubro de 2013.

Introdução: Arte *versus* artesanato

No segundo semestre de 2013, a Galeria do Sesi, na avenida Paulista, sediou a exposição itinerante “Grandes mestres da arte popular ibero-americana”. As peças eram muito variadas em termos de técnicas, cores, formas e matérias-primas e causavam forte impacto visual. No *folder* e nos textos das paredes, o discurso oscilava entre chamá-las de artesanato e de arte popular. Consequentemente, seus criadores, oriundos de camadas populares urbanas, de zonas rurais ou comunidades indígenas, eram ora designados mestres da arte popular, ora artesãos. A mesma tensão classificatória pode ser observada em outras mostras e publicações dessa natureza, revelando disputas simbólicas estruturais e estruturantes do campo da arte (BOURDIEU, 2009).

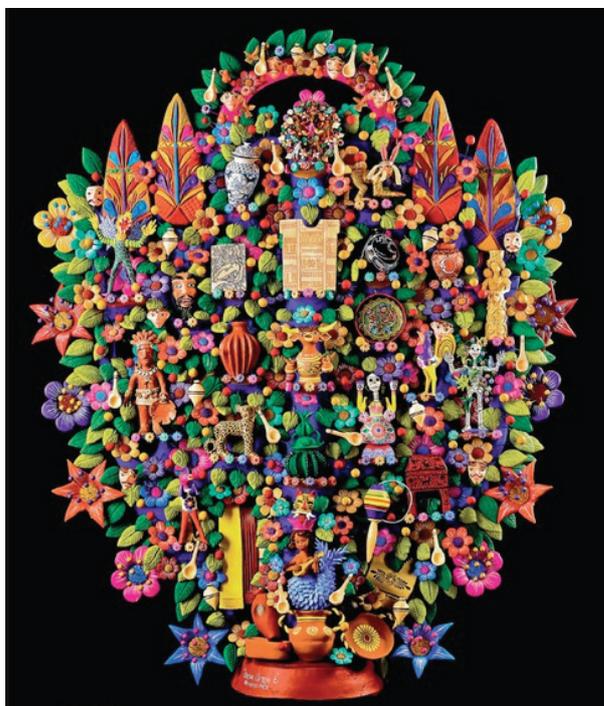


Figura 1. Oscar Soteno. *Árvore dos artesanatos ibero-americanos*, 2011, México. Coleção Fomento Cultural Banamex. Imagem-símbolo da exposição em cartaz na Galeria de Arte do Sesi, entre 15/10/2013 e 19/1/2014. Imagem disponível em: <<http://www.sesisp.org.br/cultura/exposicao/grandes-mestres-da-arte-popular-ibero-americana.html>>. Acesso em: 10/01/2014.

Hesitações terminológicas não são casuais. Em nossa sociedade², espera-se que a “verdadeira” arte seja desinteressada: que suas finalidades primordiais se restrinjam à contemplação e às

² Refiro-me, aqui, às sociedades euro-americanas ou ocidentais, herdeiras do complexo cultural greco-romano, geograficamente concentradas na Europa e nos países colonizados por europeus. Embora toda generalização seja simplificadora, é possível destacar algumas características que costumam estar presentes nessas sociedades: a importância do letramento; a burocracia e a autonomização das diferentes esferas da vida social; o pluralismo político, com a existência de partidos, eleições e movimentos sociais; o Estado laico; a economia de mercado, com todas as suas contradições e desigualdades; mazelas ambientais, derivadas de um desenvolvimento econômico não planejado e desenfreado, a partir da Revolução Industrial; e, mais recentemente, a onipresença das novas tecnologias de comunicação e informação.

reações estéticas suscitadas pelas obras. O criador não pode, ao menos explicitamente, almejar rentabilidade, muito menos utilidade para as peças que produz. Além disso, só é classificado como arte aquilo que leva a assinatura de um artista considerado legítimo por seus pares e pelas instâncias de legitimação (HEINICH, 1998).

O “sistema das artes” é composto por uma miríade de sujeitos e organizações, envolvidos na produção, na exibição, na comercialização e na legitimação das obras (MOULIN, 1992). Fazem parte do “sistema das artes” criadores individuais ou coletivos; críticos e acadêmicos; espectadores e visitantes; colecionadores e distribuidores; curadores e gestores de espaços culturais; apoiadores e patrocinadores. Esse sistema vem se tornando cada vez mais internacional, com a formação de redes e fluxos entre os países e continentes. Entretanto, com raras exceções, as criações populares e indígenas costumam ser ignoradas ou relegadas a segundo plano. Separar o artesanato da arte é uma das estratégias de hierarquização desse sistema.

De acordo com Nestor Garcia Canclini (1997), o argumento mais recorrente (e falacioso) na construção da dicotomia arte *versus* artesanato é que os artistas seriam criadores singulares e solitários, enquanto os artesãos seriam coletivos e anônimos. Como decorrência, os artistas produziram obras únicas e irrepetíveis, enquanto os artesãos seriam produtores em série. Ana Paula Simioni (2010), por sua vez, chama a atenção para a construção histórica da oposição entre arte e artesanato, que remonta à época renascentista, quando as “artes aplicadas”, associadas à destreza manual, adquiriram *status* inferior em relação à “grande arte”, fruto do intelecto. Até hoje, nas instituições museológicas e no mercado de arte, o termo artesanato costuma designar peças com menor prestígio e valor monetário.

É por isso que Howard Morphy (2008) advoga que – assim como já ocorreu com o conceito de família ou de religião – os antropólogos questionem e ampliem a noção de arte euro-americana, datada e excludente. Segundo ele, a antropologia da arte deve contemplar performances ou objetos que aliem qualidades estéticas (sons, cores, texturas, volumes e assim por diante) e densidade de significados. Incluem-se aí a pintura corporal, as máscaras, os cantos, as danças, o trançado com fibras vegetais, a cerâmica, entre outras formas expressivas encontradas em sociedades indígenas.

Um questionamento de Els Lagrou complementa o argumento de Morphy: “Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte?’” (LAGROU, 2010, s.p.).

Não tenho a pretensão de esgotar um debate tão espinhoso. Delineio os seus contornos apenas para justificar por que, ao longo do presente artigo, refiro-me sempre à *arte* indígena, reconhecendo o poder plástico e a densidade semântica dessas expressões culturais e evitando o caráter pejorativo que costuma estar atrelado ao termo artesanato. Aliás, acatando a recomen-

dação de Lúcia Van Velthem, presente no evento que deu origem ao presente texto, utilizarei a expressão artes indígenas, no plural.

As próximas páginas tratam de duas formas pelas quais as manifestações artísticas dos povos indígenas vêm sendo inseridas na sociedade envolvente: sua circulação no sistema das artes e seu reconhecimento como patrimônio cultural. Apoio-me, principalmente, em dados de minha própria pesquisa, desenvolvida na Austrália (GOLDSTEIN, 2012a), mas são trazidas, nas páginas finais, também exemplos brasileiros.

A conquista da Austrália pelas artes indígenas

Antes de apresentar a pujante produção artística dos povos indígenas que vivem na Austrália, bem como sua surpreendente inserção no “sistema das artes” e no mercado, convém fornecer uma breve contextualização.

No último censo australiano, cerca de 517 mil pessoas se declararam indígenas, o que corresponde a 2,5% da população. Todas já tiveram contato com brancos, mas nem todas falam inglês. Vivem, em média, 17 anos menos que os brancos e sua renda é 35% da renda média dos brancos. Tais diferenças socioeconômicas, assim como as altas taxas de dependência química dos aborígenes, estão relacionadas a um processo de colonização bastante violento. Desde o início da ocupação inglesa, em 1788, até os anos 1970, o governo encorajou que crianças nativas, principalmente as mestiças (*halfcasts*), fossem removidas de suas famílias e adotadas por famílias brancas ou criadas em reformatórios. Estima-se que entre 20% a 30% das crianças indígenas tenham sido raptadas, na Austrália, ao longo de quase 200 anos. Grande parte realizou trabalhos forçados ou sofreu abuso sexual (PASCOE, 2008).

As missões religiosas foram a principal interface entre os povos nativos e a sociedade nacional de meados do século XIX até 1967. Na década de 1940, algumas missões abriram pequenas lojas de artefatos indígenas. Nos anos 1960, inauguraram lojas em Sydney e Melbourne. Mas, até então, tratava-se de um negócio totalmente controlado por brancos e não relacionado ao universo artístico.

As artes indígenas “contemporâneas” só se consolidaram, na Austrália, nos anos 1970, devido a uma confluência de fatores (ALTMAN, 2005). Em primeiro lugar, o discurso oficial do governo federal passou a ser o da *autodeterminação* dos povos indígenas, em vez da *assimilação*. Em segundo lugar, ocorreram as primeiras concessões de terra para povos nativos, desencadeando movimentos de migração de volta aos territórios ancestrais e também iniciativas de revitalização de tradições. Não se pode esquecer, ainda, que o mercado internacional de arte “primitiva” estava, então, em alta. As exposições “Magiciens de la Terre”, em Paris, e “Primitivism in XXth Century Modern Art”, em Nova York, na década de 1980, foram, provavelmente, o ápice desse processo (GOLDSTEIN, 2008).

Dois órgãos públicos, criados na Austrália no período, merecem menção. O Aboriginal Arts and Crafts, que funcionou de 1971 a 1991, era uma espécie de agência de promoção das artes indígenas, que, com o Aboriginal Arts Board, fundado em 1973 e hoje integrante do Australia Council for the Arts, empenhou-se em organizar exposições itinerantes dentro e fora da Austrália, a fim de formar públicos e consumidores. Localmente, as duas entidades apoiaram a criação de cooperativas para a comercialização de artes indígenas, inspiradas nas lojas das missões, mas procurando superar seu caráter autoritário.

Surgiu, então, um modelo que persiste até o presente, baseado em uma rede de centros de arte espalhados pelo país, tendo como pilares o financiamento público da infraestrutura e a autogestão das cooperativas de artistas indígenas. Os centros de arte foram peças-chave na criação de interesse pelas artes indígenas por parte do público branco e no estabelecimento de condições logísticas adequadas, próximas aos locais de residência dos artistas. Ali as pessoas se reúnem para planejar exposições, retirar materiais, entregar trabalhos prontos, mas também para discutir outras questões da comunidade. Se em 1980 existiam apenas 16 *art centres*, em 2002 o número chegou a cem. A multiplicação dos *art centres* está ligada a uma decisão estratégica do governo: utilizar a arte indígena como ferramenta de desenvolvimento local (ALTMAN, 2005).

Além dessa rede de apoio, existem atualmente diversas premiações para as artes indígenas da Austrália, uma exposição trienal, bem como alas reservadas nos principais museus de arte do país. Cerca de 20 curadores indígenas assessoram museus públicos e colecionadores brancos em suas aquisições ou na organização de mostras e publicações. Praticamente todas as cidades australianas possuem galerias comerciais que vendem artes indígenas, muitas vezes lado a lado com a produção contemporânea de artistas brancos.

A coordenadora executiva da Associação de Artistas Aborígenes do Norte da Austrália Central e de Kimberley – Ankaaa³, Christina Davidson, formula algumas hipóteses para a valorização das artes indígenas na Austrália:

Um dos motivos é que os artistas aborígenes têm o que dizer, seu trabalho é consistente, tem conteúdo, o que nem sempre acontece na arte contemporânea ocidental. Além disso, a Austrália se apoiou na arte indígena para questionar a narrativa linear e excludente da história da arte convencional, baseada nas vanguardas europeias, ao perceber que estava excluída dessa narrativa. Desde os anos 1980, a Austrália se empenhou em combater o provincianismo interno e em procurar incluir a Ásia e a Oceania no debate artístico internacional. Os movimentos artísticos aborígenes foram fundamentais nesse processo⁴.

Um terceiro motivo, não elencado por Christina Davidson, é o provável desejo de minimizar uma história colonial tão cruel, por meio da valorização de repertórios simbólicos indígenas. De qualquer forma, as artes indígenas da Austrália atingiram, nos anos 1990 e 2000, patamares

³ A Ankaaa, fundada em 1987 e sediada em Darwin, agrega 5 mil artistas das regiões de Tiwi Islands, Darwin, Kimberley e Arnhem Land. Consta no estatuto da Ankaaa que seus objetivos são fortalecer as culturas indígenas, apoiar o desenvolvimento da cadeia produtiva das artes, fomentar novos talentos e treinar jovens profissionais para atuar no segmento.

⁴ Entrevista realizada pessoalmente em Darwin, em 08/4/2010. Tradução minha.

de valorização impensáveis até então. Pintores e escultores foram convidados para a Bienal de Veneza, realizaram mostras individuais em países como Japão, Alemanha, França e Áustria, tiveram trabalhos comprados por grandes museus, como o MoMA, e leiloados por mais de 2 milhões de dólares.

Ainda que apenas uma parte desse dinheiro chegue aos artistas⁵, a venda de arte representa a principal fonte de renda para as populações indígenas da Austrália. Ao mesmo tempo, não se trata exclusivamente de uma forma de ganhar dinheiro. A pintura, na maioria das vezes, é uma prática prazerosa e que faz sentido para os artistas indígenas, que os reconecta com suas tradições (SCHMIDT, 2005). As pinturas costumam ser feitas a várias mãos, em família, ao som de cantos associados aos mitos que serão retratados nas telas.

Apesar das diferenças linguísticas e culturais, em todas as etnias da Austrália as expressões artísticas têm papel central: a dança, a música, a pintura, a escultura e, agora, o vídeo, conectam o presente ao passado e os seres humanos ao universo mítico, chamado de *dreamtime* ou *dreaming*. O “tempo dos sonhos” está impregnado na paisagem: montanhas, lagoas, rios, buracos e árvores guardam marcas das aventuras e dos ensinamentos dos ancestrais. Por isso mesmo, a paisagem é uma presença constante nas pinturas desses povos. Os nomes das telas quase sempre são nomes de locais sagrados ou de *dreamings*.

As três grandes “escolas” de pintura indígena

A diversidade de estilos pictóricos é enorme na Austrália indígena. Alguns são regionais, outros familiares, e há também expoentes individuais. Na tentativa de sistematizar essa grande diversidade, mesmo correndo o risco de uma simplificação excessiva, pode-se afirmar que existem três principais “escolas”. A primeira a surgir foi a *Bark Painting*, pintura feita com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore, no início do século XX. A segunda foi a *Hermannsburg School*, que retrata a paisagem do deserto por meio de aquarelas naturalistas, em meados do século XX. A terceira, chamada de *Desert Acrylic Painting*, lança mão de tinta acrílica e telas industrializadas e emergiu nos anos 1970.

Atribui-se o surgimento da *Bark Painting* ao antropólogo Baldwin Spencer, que esteve várias vezes no Norte da Austrália, entre 1911 a 1921, em missões científicas e como representante do governo. Spencer viu que os Yolngu decoravam tábuas que serviam como paredes nas cabanas de seus acampamentos e pediu para que produzissem mais peças daquele tipo, porém com novas

⁵ Não tenho conhecimento de artistas aborígenes ricos na Austrália. A explicação que recebi de Gulumbu Yunupingu, famosa por suas *bark paintings*, foi que o dinheiro que entra é distribuído na comunidade, da mesma forma que se faz com a caça, por exemplo. Os centros de arte dão adiantamentos aos artistas. Depois, na hora da venda para o mercado, costumam ficar com cerca de 40% para custear a administração da cooperativa, a organização de exposições e publicações, reformas no espaço, tratamentos de saúde dos artistas, viagens etc. Quanto às galerias comerciais, existem duas formas de remunerar os artistas: se os trabalhos são aceitos em consignação, caso haja venda, 60% vão para o artista; se o galerista adquire a peça à vista, aceitando o preço estipulado pelo artista, ele pode depois vender o trabalho pelo valor que quiser.

imagens, inclusive algumas tradicionalmente executadas sobre rochas e sobre o corpo (CARUANA, 2003). Spencer levou consigo centenas de pranchas que hoje pertencem ao Museu de Melbourne. Feito com pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto, em apenas quatro cores (branco, preto, ocre e vermelho), e executado com pincel de cabelos humanos, esse tipo de pintura ainda é bastante comum, sobretudo em Arnhem Land, no norte tropical da Austrália.

Em geral, as *bark paintings* são figurativas, verdadeiras narrativas visuais que contam passagens míticas. A textura de fundo costuma ser o símbolo do clã do artista. A figura a seguir mostra uma pintura sobre entrecasca de eucalipto feita por John Mawurndjul, o mesmo artista que foi convidado, em 2005, para decorar o teto da livraria do Musée du Quai Branly, em Paris.



Figura 2. *Namorrordo, shooting star spirit at Mankorlod, de John Mawurndjul, 1990. Coleção da Gallery of Victoria, Melbourne. Disponível em: <<http://www.ngv.vic.gov.au/col/work/2686>>. Acesso em: 01/02/2014.*

A aquarela de Hermannsburg, por sua vez, é um estilo associado a Albert Namatjira (1902-59) e a sua família. Criado em uma missão onde viviam vários indivíduos da etnia Aranda, Albert Namatjira ofereceu-se, em 1936, para ser guia do aquarelista branco Rex Batherbee, que

viajara ao deserto central em busca de inspiração. Pediu que, em troca, o pintor lhe ensinasse a técnica da aquarela. Namatjira demonstrou ter talento na técnica, e Batterbee organizou para ele uma exposição individual, em Melbourne, em 1938. A partir daí, o aquarelista aborígine não parou mais de vender seus trabalhos. Seus sobrinhos e sobrinhos-netos seguem o mesmo estilo até hoje (FRENCH, FRENCH e McKENZIE, 2008).

Essas aquarelas valem menos que as pinturas das outras duas escolas no mercado de arte, talvez porque, formalmente, assemelhem-se a “pintura de brancos”. No entanto, os elementos da natureza que retratam são carregados de poder e de significados que os brancos desconhecem. De acordo com os artistas, as telas presentificam as marcas que os demiurgos deixaram em seu território: cada árvore ou cada rocha pode ser um ancestral transformado ou condensar seus ensinamentos.



Figura 3. *Central Australian landscape*, de Albert Namatjira, década de 1950. Aquarela sobre papel. Imagem de divulgação da casa de leilões Christie's. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/albert-namatjira-central-australian-landscape-5007591-details.aspx>>. Acesso em: 12/12/2013.

Por fim, a *Desert Acrylic Painting* nasceu no povoado de Papunya, em 1971, quando o professor de artes branco Geoff Bardon incentivou seus alunos das etnias Luritja e Pintupi a transpor para novas superfícies desenhos que já aplicavam sobre a areia e sobre o corpo (MYERS, 2002). Primeiramente, foram pintados os muros da escola da comunidade. Em seguida, tecidos e papéis. A produção se tornou tão abundante, que foi criada a Papunya Tula Artists Ltd., uma das primeiras cooperativas de pintores indígenas, que possui hoje uma grande galeria na cidade de Alice Springs.

A pintura acrílica do deserto foi aquela que arrebatou críticos e colecionadores. Provavelmente porque, à primeira vista, lembre a pintura moderna euro-americana. Qualquer pessoa afeita ao abstracionismo fica fascinada com o movimento das linhas e a ocupação do espaço presentes nessas telas – ainda que elas, na verdade, *não* sejam abstratas, pois, em geral, se trata de mapas aéreos do deserto e de elementos do *dreaming*.



Figura 4. *Sem título, de George Hairbrush Tjungurrayi, membro da cooperativa Papunya Tula. Década de 1990. Acrílico sobre tela. À venda na galeria inglesa Quest. Disponível em: <<http://www.alcastongallery.com.au/exhibitions/exhibition.cfm?id=1138&s=2>>. Acesso em: 03/03/2014.*

É preciso conhecer a tradição para poder pintar. Os artistas mais famosos começaram em idade avançada e, não raro, são líderes cerimoniais. Por isso, alguns galeristas que entrevistei temem que essa pintura desapareça assim que os atuais anciãos morrerem. Entretanto, continuam surgindo novos artistas e estilos, como ilustrado abaixo.



Figura 4. *Falls where piccaninni play after school*, de Irene Namok, 2012. Acrílico sobre tela. À venda na galeria australiana Alcaston. Disponível em: <<http://www.questgallery.co.uk/australian-aborigine-paintings.html>>. Acesso em: 03/03/2014.

Negociações internas aos grupos indígenas ocorreram, ao longo do tempo, para determinar o que poderia ser mostrado aos brancos, às mulheres e aos não iniciados, bem como o que nunca poderia figurar nas pinturas. Políticas públicas foram necessárias para garantir a regularidade dessa produção artística e a circulação nacional e internacional das obras. Estratégias jurídico-comerciais foram desenvolvidas para permitir que a produção dos artistas indígenas se inserisse da forma menos nefasta possível no sistema das artes euro-americano. Tais estratégias compreendem, por exemplo, a criação de um código de conduta comercial, a emissão de atestados de autenticidade (GOLDSTEIN, 2012b) e um imposto sobre a revenda no mercado secundário, que garante que uma parcela do lucro vá para o artista cada vez que sua obra é comercializada. Não caberia detalhar todos esses aspectos aqui. O intuito é apenas apresentar um panorama do que está por trás do *boom* que as artes indígenas da Austrália têm vivido nas últimas décadas, fruto de uma construção gradual, envolvendo diversas instâncias, sujeitos e interesses.

Patrimônio cultural e propriedade intelectual

Para além dos museus, bienais e galerias existe outra maneira pela qual as culturas indígenas têm encontrado espaço na sociedade australiana: enquanto patrimônios culturais⁶, que, por vezes, alimentam o *design*, o turismo e mesmo as relações internacionais.

⁶ Não encontrei, na Austrália, um órgão equivalente ao IPHAN, tampouco uma ação estruturada como o nosso Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Mas existem iniciativas dispersas voltadas para a promoção do pa-

Vale lembrar que a noção moderna de patrimônio cultural emergiu com a formação dos Estados nacionais, na Europa. Até o século XVIII, os reinos europeus abrigavam línguas e tradições muito diferentes entre si. Com os processos de unificação, foi preciso que os cidadãos compartilhassem idênticos valores e fossem capazes de se comunicar no mesmo idioma. A instituição escolar passou a ser uma peça-chave nesse processo de padronização cultural, e as tradições – mesmo quando parcialmente “inventadas” (HOBSBAWM, 1990) – revelaram-se estratégicas para inculcar o sentimento de pertencimento à nação⁷. Nas últimas décadas do século XX, o interesse por períodos históricos “áureos” e por grandes personagens heroicos cedeu lugar à valorização de referenciais cotidianos, étnicos e plurais.

Não são raras, na Austrália, as situações em que o patrimônio cultural indígena é acionado na construção da identidade nacional. Aeronaves da companhia aérea Qantas são decoradas com figuras da iconografia tradicional do deserto central, assim como caixas eletrônicos do Banco Nacional Australiano, lixeiras públicas e a calçada na frente do Parlamento, em Camberra (GOLDSTEIN, 2012). Na abertura dos Jogos Olímpicos de Sydney, em 2000, as performances foram inspiradas por cantos, danças e seres ancestrais indígenas chamados Wandjina.

Mas também ocorre de o patrimônio cultural de determinados grupos ser destacado e explorado comercialmente. Duas das maiores atrações turísticas australianas – os parques nacionais Kakadu, com suas pinturas rupestres de 40 mil anos atrás, e Uluru, com sua pedra gigante de nove quilômetros – são operados por guias aborígenes que tradicionalmente habitam a região e que contam as histórias de cada marca na paisagem, durante a visita guiada. Já na cidade de Cairns, de onde se pega o barco para a Barreira de Corais (outra grande atração turística), funciona um parque temático aborígene (!) chamado Tjapukai. O proprietário do complexo de entretenimento é branco, mas os funcionários, dançarinos, arremessadores de bumerangue, instrutores de pintura facial e vendedores da lojinha são da etnia Tjapukai.

Não apenas na Austrália, o patrimônio cultural passou a ser fruto de negociações entre diversos grupos e novos sujeitos entraram em cena:

Em geral, trata-se de reivindicações identitárias, fundadas numa memória coletiva ou numa narrativa histórica, mas evidentemente envolvendo interesses muito concretos de ordem social e econômica. O Estado nacional, que durante décadas operava com certa exclusividade na elaboração e implementação das políticas de patrimônio, já não detém hegemonia nessa área. Organizações não governamentais, movimentos sociais, empresas, grupos sociais

patrimônio cultural, definido pelo Estado como “o conjunto de modos de viver construído por um grupo de seres humanos, transmitido de uma geração a outra”. No que se refere ao patrimônio cultural indígena, afirma-se que sua transmissão é feita por meio “da arte, da língua, de locais e objetos sagrados, de rituais e performances”. Disponível em: <<http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/austn-indigenous-cultural-heritage>>. Acesso em: 8 dez. 2013.

⁷ A questão do patrimônio cultural entrou na pauta internacional após a Segunda Guerra Mundial e a criação da ONU, em 1945. A primeira carta patrimonial produzida no âmbito da Unesco foi a Carta de Veneza, de 1964. Muitos outros documentos foram publicados, nos anos seguintes, e a noção de patrimônio cultural foi se transformando ao longo das últimas décadas (FUNARI e PELEGRINI, 2006).

e indivíduos assumem iniciativas no sentido de reivindicar, estabelecer ou mesmo contestar “patrimônios culturais”. (GONÇALVES, 2012, p. 59-64)

O dilema é que o trânsito de conhecimentos e expressões culturais tradicionais pode gerar contendas, quando uma das partes julga que houve apropriações indevidas pela outra. Darei, aqui, apenas um exemplo. Em 1992, Dale Oliver assinou um contrato com a empresa de brindes australiana Bulurru, para criar, durante três anos, estampas inspiradas na iconografia tradicional de seu povo, como pegadas de canguru. Em 1994 ocorreu um desentendimento e o artista aborígine quis romper o contrato. A empresa contratou um *designer* branco, que continuou fazendo estampas com base em desenhos similares. Oliver abriu um processo, alegando que aquelas eram apropriações indevidas.

O juiz analisou as estampas caso a caso e considerou parte delas como cópias inescrupulosas, outra parte como recriações livres. Hoje, a Bulurru compra o direito de usar desenhos de artistas de várias etnias e atribui a autoria das almofadas, guardanapos, sacolas e frasqueiras (JANKE, 2003). A decisão do juiz se tornou jurisprudência favorável aos povos indígenas na Austrália. Mas na lei de direitos autorais propriamente dita não existe nenhuma proteção a repertórios indígenas. Esse é um problema generalizado, tanto que a World Intellectual Property Organization – Wipo tem debatido o assunto para tentar chegar a diretrizes nessa matéria⁸.



Figura 5. Bolsas para guardar passaportes com estampas aborígenes. Imagem de divulgação do site da empresa australiana Bulurru. Disponível em: <<http://www.bulurru.com/products/mini-pass-port~>>. Acesso em: 10/12/2013.

⁸ Entre 2007 e 2008, Antonio Augusto Arantes foi consultor da Wipo no The Creative Heritage Project: intellectual property best practices and guidelines for recording, digitizing and disseminating cultural heritage. *Brazil survey*. Assessoriei-o na pesquisa, ajudando a mapear maneiras de lidar com a proteção aos saberes e manifestações culturais tradicionais em solo brasileiro, especialmente no que concerne a materiais audiovisuais. O mesmo tipo de levantamento foi realizado em outros países, a pedido da Wipo.

Janke e Quiggin (2003) alertam que, na legislação de propriedade intelectual vigente na Austrália – e o mesmo vale para a maioria dos outros países –, a identificação do autor constitui pré-requisito para a proteção. Itens de autoria indeterminada e de domínio público não são protegidos. Ora, muitos povos indígenas consideram que parte de seu conhecimento é coletivo e foi recebido de terceiros (inimigos, outros povos, seres ancestrais). Alguns padrões presentes nas pinturas são compartilhados por diversas pessoas de uma mesma região ou de uma mesma família. Em segundo lugar, o prazo de 50 a 70 anos para um bem cultural cair em domínio público é curto demais quando se trata de práticas de longa duração. Sem contar que, para muitos povos indígenas, não se trata meramente de permitir ou não a reprodução/exibição de algo; a questão é para quem, quando e como mostrar. Além disso, apenas obras materializadas sobre suportes concretos são protegidas por leis nacionais e acordos internacionais. Assim, narrativas míticas, por exemplo, não são objeto de proteção, exceto quando documentadas.

Em suma, à medida que expressões culturais indígenas passam a ser reconhecidas e exploradas como obras de arte ou como patrimônio cultural, e que se inserem na lógica das sociedades individualistas e capitalistas, fica patente a necessidade de se encontrarem mecanismos para evitar o uso indevido desses repertórios.

Considerações finais

Nas páginas precedentes, abordei algumas maneiras pelas quais as expressões culturais indígenas conseguiram inserção, na Austrália, tanto no sistema das artes, como nas esferas mais amplas do patrimônio cultural e do mercado. Apontei os diversos sujeitos envolvidos no processo de crescente reconhecimento da arte aborígine e sugeri alguns dilemas ainda não resolvidos, principalmente concernentes à propriedade intelectual. Embora minha pesquisa tenha se restringido ao contexto australiano, aproveito estes momentos finais para arriscar uma reflexão especular, indagando: e no Brasil?

Existem, entre nós, algumas iniciativas interessantes. Marcela Stockler Coelho de Souza (2012) relata, por exemplo, como os Ksêdjê (mais conhecidos como Suyá) interagiram com a empresa Grendene, em um contrato que previa a ornamentação de Gisele Bündchen, estrela de uma campanha publicitária de sandálias. Após debates internos, os Ksêdjê decidiram qual pintura corporal a *top model* poderia receber, que tipo de cocar deveria aparecer nas fotos, que música seria tocada na filmagem do comercial e assim por diante. Evitaram que ela usasse adornos plumários masculinos; que práticas e elementos visuais recentemente incorporados de outras etnias alto-xinguanas ficassem em evidência; e também que miçangas industrializadas fossem fotografadas. Ao mesmo tempo, recuperaram uma pintura feminina tradicional reservada a belas mulheres, há muito fora de uso (SOUZA, 2012). Assim, rearranjaram com criatividade certos

⁹ Não realizei pesquisa de campo no Brasil, portanto, registro aqui apenas o que concluí a partir do depoimento de colegas e da leitura de bibliografia.

elementos culturais e negociaram identidades de uma forma que fizesse sentido para os dois lados.

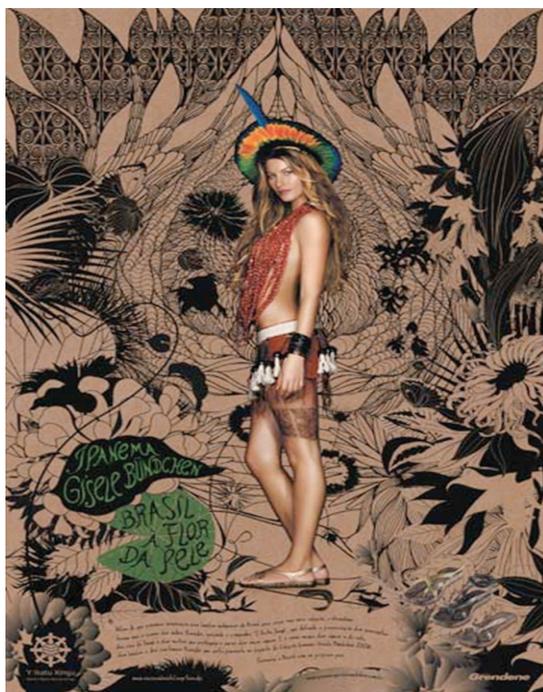


Figura 6. Gisele Bündchen em campanha de sandálias da Grendene, 2006. Foto publicada no Portal da Propaganda. Disponível em: <<http://www.portaldapropaganda.com/comunicacao/2006/09/0027>>. Acesso em: 10/10/2013.

Um segundo exemplo é o dos azulejos Kadiweu. Marcelo Ferraz e Francisco Fannucci, do escritório Brasil Arquitetura, convidaram mulheres Kadiweu para participar com eles de uma concorrência internacional, em 1998. Realizaram primeiramente um concurso na aldeia, para selecionar as seis vencedoras, cada qual tendo recebido 13 mil dólares. Em seguida, registraram seus desenhos na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, para então utilizá-los em azulejos que, hoje, decoram o Bairro Amarelo, em Berlim. Na inauguração do conjunto residencial, as artistas viajaram para a Alemanha.



Figura 7. *Ceramistas Kadiweu em Berlim. Foto publicada no site da Brasil Arquitetura. Disponível em: <http://www.arqbrasil.com.br/urb/brasil_arq/brasil_arq.html>. Data de acesso: 06/06/2014.*

No polo oposto, um caso controverso é o do uso de grafismos indígenas pelo estilista Eduardo Pombal, na São Paulo Fashion Week de 2011, em roupas da marca Tufi Duek. Modelos brancas e esguias desfilaram vestidos estampados com geometrismos e cores que o estilista vira em cestos e pulseiras, numa loja, e em fotos de pinturas corporais ameríndias. Na ocasião, ele declarou na tevê que havia feito uma “releitura não literal da cultura tribal da Amazônia”. Legalmente, em se tratando de uma releitura, não há impedimentos. Assim, na prática, os povos indígenas dependem da boa-fé de quem se inspira em seu repertório, para que ao menos sejam creditados.

No âmbito do reconhecimento do patrimônio cultural pelo Estado¹⁰, merece menção o registro recente de bens culturais indígenas. Vale lembrar que o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional– SPHAN foi instituído em 1937, com a atribuição principal de preservar bens materiais vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil. Cidades coloniais constituíram, durante décadas, os alvos privilegiados, sobretudo edifícios barrocos pertencentes às elites e obras de artistas consagrados. Porém a Constituição de 1988 introduziu o papel da participação popular nos processos de identificação do patrimônio cultural e a importância dos bens de natureza imaterial. Reconheceu, portanto, que a diversidade cultural brasileira não estava contemplada pelos instrumentos legais até então existentes (OLIVEIRA, 2005, p. 2). Novo avanço se deu em 2001, com o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial¹¹ propondo a identificação e a

¹⁰ Embora eu me restrinja, aqui, à noção de patrimônio cultural nas sociedades euro-americanas, é importante frisar que, nas sociedades indígenas, existem concepções distintas e complexas acerca da propriedade intelectual e do patrimônio intangível. Um estudo pioneiro, no Brasil, que mostra como essas concepções se transformam com a chegada de bens industrializados, é o de Vanessa Lea (2012), baseado em sua pesquisa com os Mëbêngôkre (Kayapó).

¹¹ O IPHAN mantém, até então, três livros de Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico e Livro do Tombo das Belas-Artes. Para registrar bens culturais de natureza processual,

salvaguarda de bens culturais de natureza processual e dinâmica. Essas novas concepções possibilitaram a inclusão de saberes e práticas indígenas no rol dos bens culturais a serem valorizados e protegidos.

O primeiro patrimônio imaterial registrado, no Brasil, foi a Arte Kusiwa – técnica de pintura e arte gráfica dos índios Wajãpi, do Amapá, inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2002¹². A documentação dessa prática, no portal do IPHAN, explica que:

A arte Kusiwa é um sistema de representação gráfica próprio dos povos indígenas Wajãpi, do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. [...] Para decorar corpos e objetos, os Wajãpi fazem uso da tinta vermelha do urucum, do suco do jenipapo verde e de resinas perfumadas. Onças, sucuris, jiboias, peixes e borboletas são parte de um repertório codificado de padrões gráficos. É por meio de suas formas ou de sua ornamentação, tal como lá no início dos tempos foram percebidas pelos primeiros homens, que os Wajãpi expressam a diversidade de seres, humanos e não humanos que, com eles, compartilham o universo. (IPHAN, 2002, s.p.)



Figura 8. Desenho que compõe o dossiê de registro da arte Kusiwa. Imagem do site do IPHAN: Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=6273EA1744958FDC7FE08B416909FA53?id=17746&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1>>. Acesso em: 10/08/2014.

Dominique Gallois, que participou ativamente nesse processo de patrimonialização, fez um balanço, dez anos após o registro, no qual apontou duas tendências opostas: de um lado, pretende-se – principalmente entre os Wajãpi mais jovens e entre os agentes culturais do estado

criaram-se, nesse momento, o Livro de Registro de Saberes, o Livro de Registro das Celebrações, o Livro de Registro de Formas de Expressão e o Livro de Registro dos Lugares.

¹² Além da arte gráfica Kusiwa, os outros patrimônios culturais indígenas registrados no IPHAN são: Cachoeira de Iauaretê – lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri; Saberes e práticas associados aos modos de fazer bonecas Karajá; e Rtxòkò – expressão artística e cosmológica do povo Karajá.

– difundir “objetos, imagens ou mesmo escritos, para assegurar a visibilidade dos seus detentores”; de outro, os Wajãpi desejam “controlar mais eficazmente o acesso e uso de padrões gráficos kusiwarã pelos não índios” (GALLOIS, 2012, p. 20). Preocupação legítima, diante do que foi exposto anteriormente.

No que concerne ao sistema das artes, ainda são raros no Brasil os artistas indígenas que vivem de sua arte ou que recebem o aval das instâncias de legitimação. Na XXIV^a Bienal de São Paulo, em 1998, cujo mote era antropofagia, não foram expostos trabalhos de artistas indígenas do Brasil, porém esteve presente uma *videomaker* da Austrália, Francis Jupurrurla Kelly, uma Warlpiri. Na mesma Bienal, em 2010, o único artista indígena convidado foi Jimmie Durham [1940], um Cherokee dos Estados Unidos.

Tivemos algumas exposições importantes, como aquela belíssima organizada na Oca, no Parque Ibirapuera, dentro da Mostra Brasil 500 anos, em 2000, sob a curadoria de Lúcia Hussak van Velthem e José Antonio Braga Fernandes Dias (AGUILAR, 2000). No campo musical¹³, igualmente grandiosa foi a ópera *Amazônia – teatro-música em três partes*, desenvolvida entre 2006 e 2010 pelo Centro de Arte e Mídia (ZKM), de Karlsruhe, no Sul da Alemanha, em parceria com a aldeia yanomami de Watorikt, o Instituto Goethe e o Sesc. Combinando tecnologia de ponta e visões xamânicas¹⁴, o espetáculo envolveu músicos alemães e brasileiros e teve consultoria de Laymert Garcia dos Santos, Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert (SANTOS, 2013).

Contudo, trata-se de iniciativas isoladas, com pouco impacto sobre a programação permanente dos equipamentos culturais, sobre as pautas jornalísticas ou sobre a imagem dos povos indígenas frente à sociedade nacional.

É verdade que museus indígenas têm florescido desde a década de 1990, caso do Magüta, criado pelos Ticuna, no Amazonas, com fundamental apoio de João Pacheco de Oliveira Filho (2012), e do Kuahí, articulado por povos do Oiapoque, com envolvimento direto de Lux Vidal (2013). Porém, parecem funcionar mais como centros de documentação e memória para as comunidades do entorno do que como espaços com foco na interface com o sistema das artes.

Ademais, de acordo com Edson Gomes, comerciante presente no seminário da Unicamp que deu origem a esse dossiê da *Proa*, “o consumidor brasileiro não está disposto a pagar pre-

¹³ Não apenas as artes visuais, mas também a dança e a música podem mediar relações entre as sociedades indígenas e a sociedade envolvente. Valéria Macedo (2011) estudou o caso dos corais Guarani Mbya e Nhandeva. Desde a década de 1990, surgiram vários corais guarani, CDs foram gravados e multiplicaram-se os convites para apresentações em escolas e outros locais públicos dos brancos. Macedo ressalta que, enquanto o canto-reza deve se fazer ouvir pelos seres divinos, o canto coral público reflete o desejo de se fazer ouvir e respeitar pelos brancos.

¹⁴ De acordo com o relato publicado recentemente por Laymert Garcia dos Santos, “*Amazônia* foi uma criação coletiva [...]. O que, de saída, implicava em apostar na possibilidade de um diálogo transcultural, e não intercultural, nem multicultural, isto é, apostar na construção de um solo comum [...] transformando os mal-entendidos em mal-entendidos produtivos” (SANTOS, 2013, p. 13). Mais adiante, o autor comenta a importância do canto e das imagens no xamanismo, que permitiram conexões com a proposta de uma ópera ocidental: “[...] o conhecimento que os Yanomami e seus xamãs adquirem parece ter sua matriz sonora no canto das árvores míticas. A natureza viva é preciosa, ao mesmo tempo, como terra-floresta, e como imagem visual e sonora. Vale dizer: como ópera de não humanos e de humanos numa economia de metamorfoses (*idem*, p. 49).

ços que compensem o trabalho ali empenhado e que cubram as dificuldades de transporte das peças”¹⁵. E as artes indígenas vendidas no mercado – nas três lojas da Artíndia, da Funai, por exemplo, ou na sua própria loja Ameríndia, em Campinas – costumam ser adquiridas predominantemente por estrangeiros, em busca de souvenirs “típicos” e “autênticos”¹⁶.

Portanto, talvez possamos aprender algo com o caso australiano, em que, apoiada por políticas públicas, a produção artística tem servido, a um só tempo, como um canal de transmissão de conhecimentos tradicionais dentro das comunidades, como importante fonte de renda para boa parcela da população indígena e tem, ainda, ajudado a garantir visibilidade e admiração por povos que, até os anos 1970, eram desprezados. Evidentemente, a valorização, a exposição e a comercialização de arte não resolveram todos os problemas dos grupos indígenas na Austrália – dentre os quais o alcoolismo. Além disso, não existem receitas a serem seguidas, e tudo depende do desejo e dos interesses dos diferentes povos indígenas. Mesmo assim, conhecer as formas pelas quais se lida com a produção e a circulação das artes indígenas em outros países é uma boa forma de abrir novas perspectivas e novas maneiras de olhar para o que vem ocorrendo – ou não – em solo brasileiro.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, John. *Brokering aboriginal art: a critical perspective on marketing, institutions and the state*. Melbourne: Deakin University/Melbourne Museum, 2005.
- AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: artes indígenas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos – Artes Visuais, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n, 4, 1984.
- CARUANA, Wally. *Aboriginal art*. London e New York: Thames and Hudson, 2003.

¹⁵ Depoimento realizado oralmente, no seminário “Arte e sociedade indígena: diálogos entre patrimônio e mercado”, na Unicamp, em 30 de outubro de 2013.

¹⁶ Certamente, haveria outros exemplos de comercialização de artes indígenas, no Brasil, como o projeto Arte Baniwa, que já vendeu peças de cestaria para a Tok&Stock (mas cujo site de encomendas não funciona); ou o projeto Menire, que produz objetos de design decorados por mulheres kayapó (mas tem dificuldade de escoar sua produção). Seria possível ainda destacar a Araribá, que funciona em Alter do Chão, no Pará, oferecendo, segundo o site da loja, “peças de 80 etnias do norte do Pará”. Apesar dessas e de outras lacunas inevitáveis no presente artigo, acredito que a linha geral do raciocínio seja válida: são poucas as estratégias comerciais, as políticas públicas e os projetos culturais que valorizam e fazem circular as artes indígenas no Brasil.

- FRENCH, Rachel; FRENCH, Alisson; McKENZIE, Anna. *The legacy of Albert Namatjira today: contemporary aboriginal watercolours from Central Australia*. Alice Springs: Ngurratjuta Iltja Ntjarra (Many Hands Art Centre), 2008.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, p. 19-49, 2012.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 1 dez. 2013.
- _____. *Do “tempo dos sonhos” à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Unicamp, mar. 2012 (a). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000856261>>. Acesso em: 11 nov. 2013.
- _____. Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígine australiana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 79, jun. 2012 (b). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 1 dez. 2013.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Isabel; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Arte Kusiwa – Pintura corporal e arte gráfica Wajãpi. Portal do IPHAN, 2002. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=6273EA1744958FDC7FE08B416909FA53?id=17746&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1>>. Acesso em: 21 nov. 2013.
- JANKE, Terri. *Minding Culture: Case Studies on Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions*. OMPI, 2003. Disponível em: <http://www.google.de/#hl=pt-BR&source=hp&q=Bulun+Bulun&oq=Bulun+Bulun&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=e&gs_upl=809132641013576111111015151013211124610.2.3.11610&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&fp=95099847ad02929&biw=1274&bih=814>. Acesso em: 19/08/2011.

- JANKE, Terri; QUIGGIN, Robynne. Indigenous cultural and intellectual property and customary law. *Aboriginal Customary Laws*. Background Paper 12. Darwin: Northern Territory Law Reform Committee, 2003.
- LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 19 nov. 2013.
- LEA, Vanessa. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MACEDO, Valéria. Tracking Guarani songs: Between villages, cities and worlds. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 8, n.1, jan.-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.vibrant.org.br/issues/v8n1/valeria-macedo-tracking-guarani-songs>>. Acesso em: 14 dez. 2013.
- MORPHY, Howard. *Becoming art: exploring cross cultural categories*. Sydney: University of South Australia Press, 2008.
- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MYERS, Fred. *Painting culture: The making of an aboriginal high art*. Durham: Duke University Press, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Gita de. Salvaguarda do patrimônio cultural: bases para constituição de direitos. Conferência no Encontro Performances e “Raízes”: Práticas Indígenas Contemporâneas e Mobilizações Comunitárias, mar. 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=568>>. Acesso em: 10 nov. 2013.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco. A refundação do Museu Maguta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MONTENEGRO, Aline; ZAMORANO, Rafael (Orgs.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.
- PASCOE, Bruce. *The little red yellow black book: an introduction to Indigenous Australia*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islands Studies – AIATSIS, 2008.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Amazônia transcultural. Xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo/Helsinki: N-1 Edições, 2013.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAES, Fernando (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. v. 3.
- SCHMIDT, Chrischona. *Beyond suffering: the significance of productive activity for Aboriginal Australians*. Tese apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Sydney, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyran [on-line]. *Proa* n. 2, nov. 2010. Disponível em: <www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2013.

SOUZA, Marcela Stockler Coelho de. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Ksêdjê. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 1, 2012.

VIDAL, LUX. Kuahí: the indians of the Lower Oiapoque and their museum. *Vibrant, Virtual Braz. Anthr.*, Brasília, v. 10, n. 1, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412013000100016&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 12 dez. 2013.

