

## ENSAIO BIBLIOGRÁFICO





# Entre indígena e nacional, modernidade e primitivismo: ambigüidades na construção de identidades

*Possessions: Indigenous Art / Colonial Culture*  
Nicholas Thomas

**Patrícia Reinheimer**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social – Museu Nacional – UFRJ

## **Desapropriações e reapropriações: antagonismos íntimos**

Como Diretor do Centro de Pesquisa Cross-Cultural da Universidade Nacional Australiana, *Possessions: Indigenous Art / Colonial Culture* é uma continuação de outros estudos de Nicholas Thomas que lidam com o tema colonialismo e cultura visual no Pacífico, assunto explorado, de formas variadas, em livros e coletâneas por ele organizadas (1995, 1999, 1994).

O livro explora a arte produzida a partir das interações entre *settlers* e indígenas na Austrália e Nova Zelândia, questionando as noções de ‘primitivismo’ e ‘modernismo’ e investigando a relação dos europeus com a arte indígena, assim como a presença da arte indígena no mundo da arte contemporânea australiano e neozelandês. *Possessions* trabalha com a idéia de propriedade, apresentando a relação do colonialismo com a terra como uma relação de desapropriação característica de todas as histórias de colonização, por mais variadas que possam ter sido. O processo de colonização, frequentemente narrado como uma progressão em direção à civilização, suporia que o progresso que os europeus afirmavam levar às colônias se contrapunha às reivindicações dos povos indígenas de precedên-

cia e ligação espiritual com a terra. Segundo o autor, ainda que no século XIX fosse imposta uma distância entre os civilizados e os selvagens, ambos conviviam como colonos e nativos em uma relação de contatos prolongados marcados por relações de ‘intimidade antagônica’. O autor mostra que, ao mesmo tempo em que as relações *settlers*-indígenas teriam se modificado crescentemente nos países estudados, esse processo seria lento e, apesar de alguns discursos políticos e manifestações artísticas de artistas individuais, a solução definitiva dos conflitos estaria longe de se resolver. Thomas recorre à história de um artista aborígine, Tene Waitere, para argumentar como o processo de colonização foi ambíguo, tendo ao mesmo tempo invadido e desapropriado, mas em certos momentos invocado, estimulado e colocado em cena a cultura indígena.

Segundo o autor, a preocupação com a ambivalência entre nativos e *settlers* tornou-se mais aguda quando, a partir do final do século XIX, emergiu a questão da identidade nacional. Ao considerar a necessidade de se inventar uma identidade, “os produtores de cultura – *designers* de vários tipos, pintores e poetas – freqüentemente se voltaram para o que era distintivo localmente, seja no ambiente natural, seja nas culturas indígenas” (p. 11), mas como os *settlers* também queriam enfatizar modernidade, a referência aos elementos indígenas não foi exclusiva, freqüentemente vindo acompanhada de estratégias conectivas com a Europa.

Paradoxalmente, enquanto a cultura nativa era reivindicada como elemento de distintividade nacional, as reivindicações políticas dos povos indígenas eram negadas ou esquecidas. A sociedade que se proclamava ‘nativa’ excluía o próprio elemento constitutivo de sua sociedade. Essa intimidade antagônica teria levado, então, à construção de uma identidade assentada em uma situação de fronteira, na qual o deslizamento entre a identidade ‘nacional e/ou nativa’ não se realizaria nunca, e na qual as identidades contribuintes para essa construção se manteriam, apesar de conectadas, profundamente diferentes. Esse deslizamento ‘e/ou’ da relação entre *settlers* e indígenas é central para o livro, assim como para as relações de desapropriação e reapropriação que definem as histórias das sociedades *settlers*. Os

trabalhos que o autor apresenta apontam na direção do caráter persistente das diferenças culturais e da intimidade antagônica.

Thomas mostra como a identidade foi construída a partir da idéia de posse. Handler (1988) também apresenta essa questão da posse, no caso do Canadá, ao abordar a idéia da cultura nacional como propriedade e a nação como um indivíduo coletivo proprietário (*property-owning 'collective individual'*), mostrando esta como uma lógica objetificante que permite imaginar a vida humana como um objeto delimitado no tempo e no espaço ou associado à propriedade de um grupo particular que é imaginado como limitado territorial e historicamente. As relações de poder implícitas na noção de posse apontam para a apropriação dos elementos culturais indígenas pelo grupo hegemônico (os *settlers*) como forma de construir essa herança de maneira distintiva, numa tentativa de se diferenciar da cultura européia. Essas relações coloniais foram constituídas freqüentemente por diálogos distorcidos e silêncios forçados, mas também por trocas e diálogos bem sucedidos.

Entretanto, Thomas questiona a possibilidade de se falar de empréstimos culturais em termos genéricos, seja como troca legítima, reconhecimento legítimo mútuo, seja como roubo de povos colonizados por europeus exploradores e culturas *settlers*, mostrando como essas apropriações foram efetuadas de formas variadas pelos diversos artistas analisados. Alguns celebraram as conquistas dos *settlers* categoricamente; alguns tomaram posse de traços particulares da paisagem; outros descobriram uma afinidade maior e engajamento íntimo com o todo. As apropriações teriam um caráter de dualidade instável no qual “em alguma proporção sempre se combina empréstimo e reconhecimento, apropriação e homenagem, crítica a exclusões coloniais e conluio em trocas desiguais. O que o problema demanda, então, não é o endosso ou rejeição do primitivismo em princípio, mas uma exploração de como trabalhos particulares foram motivados e acessados” (p. 141). O autor aponta ganhos com a afirmação das identidades indígenas, mas também perdas na generalização da idéia de identidade que se modelou a partir da categoria nação, defendendo a idéia de um mundo governado pela

Patrícia Reinheimer

troca (*exchange*) no qual a identidade não seria mais uma posse, mas uma transação ou uma relação. Sua proposta política é a de um multicul-turalismo que reconheça não uma ou duas, mas muitas culturas ao invés de uma nação. Segundo o autor, esse não seria um projeto utópico, pois imaginar relações, ao invés de identidades, seria reconhecer como as coisas são e não como deveriam ser. Segundo Thomas, a 'dádiva' (*gift*) carrega nuances políticas, sendo geralmente competitiva e implicando transações que não são necessariamente mutuamente benéficas. As obras que ele analisa ao longo do livro também estariam carregadas de declarações políticas implícitas e explícitas, supondo diversas formas de transações, algumas vezes sem troca significativa, às vezes com trocas altamente desequilibradas, por vezes permitindo o compartilhamento de coisas ganhas e perdidas. Thomas propõe com a noção de troca o abandono do sentido de comunidades integradas e delimitadas, de começos e fins, de primeiro e último.

A pesquisa consistiu em jornadas que atravessaram entre a arte e as relações *settlers*-indígenas na Austrália e na Nova Zelândia, engajando Thomas "seletivamente em trabalhos de arte, artistas, exposições e desenvolvimentos mais amplos de ambos os países, tentando manter ambas afinidades e diferenças em vista. Esse procedimento seria menos defensável se muitos artistas não se engajassem eles mesmos em viagens trans-tasmânicas, se não tivessem respondido em ambos os lugares às diferenças que os tornaram mais reconhecíveis" (p. 254). Muitas semelhanças e diferenças com o Brasil podem ser encontradas na narrativa de Thomas dessa relação *settlers*-indígenas no processo de construção de símbolos de cultura nacional, principalmente do começo do século XIX às primeiras décadas do século XX.

Para elaborar sua idéia, Thomas estrutura o livro apresentando, no primeiro capítulo, seus pressupostos teóricos e o tema como um todo, propondo examinar a relação entre a arte modernista do século XX e a arte 'primitiva', mostrando que essa foi uma relação de mão dupla, na qual a fertilização se deu de ambos os lados. A visão da arte 'primitiva' como algo estático, apesar de ter contribuído para a dificuldade em observar essa relação, teria com a proliferação das

bienais em outros lugares que não a Europa e os EUA, além da participação crescente de artistas africanos e asiáticos nesses eventos, suscitado o debate a respeito da autoridade e o *status* da arte europeia, apesar da legitimidade dessa arte ter se mantido inalterada em muitos lugares. Segundo o autor, na década de 1990 tornou-se lugar comum falar de uma arte cosmopolita que teria superado o antagonismo entre colonialismo e anti-colonialismo e que o fluxo agora seria em ambas as direções. Entretanto, Thomas critica essa idéia de globalização que supõe que a “arte atual é definida pela relação entre todas as partes do mundo” (p. 8), contrapondo a essa a idéia de que a arte se define por fatores locais. Para o autor, o cosmopolitanismo não dissolveria as desigualdades coloniais e as relações assimétricas como o mundo da arte parece supor.

Thomas rejeita a oposição entre o híbrido contemporâneo que menospreza o trabalho tradicionalista e o tradicionalista que considera que a arte contemporânea indígena ou não tenha perdido distintividade e autenticidade. Seu ponto de partida para o estudo é que “as culturas indígenas são simultaneamente ‘tradicionais’ e ‘contemporâneas’” (p. 17), já que sua visão de mundo mantém vivo algo de distintivo, mas pertencem ao presente. O viés de arte tradicionalista refletiria certas dimensões da vida indígena, e o viés *avant-garde* outras. O resultado seria uma cultura indígena contemporânea que desafia o espaço e o tempo da modernidade e pós-modernidade colonial, incomodando a linearidade do tempo moderno e a homogeneidade da nação.

No segundo capítulo, o autor chama atenção para o fato da ambigüidade sobre a história da colonização ter sido oficial desde políticos até curadores de museus. Seu interesse estaria no antagonismo de comentários que privariam a história de toda sua complexidade, procurando fugir à simplificação binária das complexas relações sociais na nação moderna que se limitam alternativa, ou mesmo simultaneamente, a celebrar ou lamentar a colonização. O autor parte de trabalhos díspares que poderiam ser classificados como pinturas de paisagem, discutindo a própria classificação, mas argumentando também que esse gênero de pintura é o que mais proximamente se

relaciona com o tema da colonização a partir da relação com a apropriação e a ligação (*attachment*) com o país.

A intenção desse capítulo é perceber a forma pela qual a presença indígena foi reconhecida e negada na imagética paisagística, “como os *settlers* evocaram sua ligação com a terra, especialmente em um sentido nacional geral”. O que importa para Thomas não é simplesmente o conteúdo das obras, “mas a carreira dessas obras em coleções, reproduções e respostas populares” (p. 54). Thomas parte do trabalho de Augustus Earle, um pintor europeu que esteve tanto na Austrália quanto na Nova Zelândia e que teria tido uma relação, apesar de carregada das ambigüidades do período em que vivia, final do século XVIII e início do XIX, menos autoritária do que muitos outros artistas, viajantes, missionários e administradores. O autor aponta para a reflexividade presente nos trabalhos de Earle, que se coloca nos quadros como partícipe do encontro colonial, sem a presença de julgamentos de valor etnocêntricos, mas exaltando o caráter ritual de muitos costumes testemunhados por ele e apresentados em seus quadros. Essa interpretação dos trabalhos de Earle foi construída a partir das pinturas e desenhos, mas também dos diários que o artista manteve durante suas viagens. Ao mostrar como arte e contexto são mutuamente definidos, Thomas não incorre no reducionismo ingênuo de apresentar interpretações de obras como se fossem intenções objetivas do artista, sendo cauteloso e contando com a polissemia das imagens para mostrar como o resultado de uma intenção é por si mesmo ambíguo, podendo influenciar o contexto de múltiplas formas. Thomas indica um processo de simplificação e essencialização que diluiu a complexidade das relações entre *settlers* e indígenas, empreendido, em grande medida, pela posterior reprodução e popularização de algumas das representações visuais executadas pelo artista-testemunha por outros artistas que utilizaram seu trabalho como referência para realização de encomendas que tinham, muitas vezes, propósitos opostos aos ideais apresentados pelo autor em seus escritos.

Em um estudo sobre o Brasil dos viajantes, Ana Maria Belluzzo também indica as publicações posteriores das aventuras de Hans Staden como novas versões que teriam subvertido algumas interpre-

tações do autor original. Assim, as imagens teriam adquirido autonomia em relação aos textos nessas novas versões publicadas por editores e não pelos viajantes-testemunhos. Nelas, os costumes teriam se tornado parte de uma construção exótica permeada por julgamentos de valor, inexistentes ou relativizados pelo testemunho das aventuras, e, assim, o nu passa a ser “censurado conforme a teologia moral” (Thomas, 1999, p. 57).

O capítulo três trata da forma como a nacionalidade colonial tem sido evocada e exibida e, para tanto, examina as referências indígenas em *design* e decoração, assim como explora o que possibilitou que essas referências pudessem ter conotações ao mesmo tempo nativas e nacionais. Para tanto, Thomas insiste na diferença entre o amplo interesse ocidental no primitivismo e os interesses dos *settlers* na aboriginalidade local. A ressignificação que o termo nativo teria sofrido nesse processo de construção de símbolos nacionais, passando a se referir à cultura *settler* e não mais à indígena, é analisada, assim como a idéia de autenticidade e o temor de que a tecnologia e as comunicações descaracterizassem as culturas ‘nativas’ tidas como distintivas das metrópoles colonizadoras. Se o desejo de autonomia política estava relacionado a uma distintividade cultural, então essa distintividade deveria ser tornada visível, não se podendo correr o risco de perdê-la em vista dos avanços tecnológicos.

Se as inovações da arte no século XX derivaram das formas inspiradas pela arte tribal, isso poderia ser visto como a extensão de uma tradição primitivista européia que contrastava o refinamento metropolitano com a simplicidade da vida nativa. Mas o primitivismo modernista seria, para Thomas, mais o empréstimo de formas visuais do que uma política teórica de comparação. Considerava-se na Europa que as sociedades tribais retinham um vigor estético e talvez propensões místicas que haviam sido perdidas naquela sociedade. Para ele, nem os modernistas europeus prestaram atenção ao uso que os *designers* e os artistas *settlers* fizeram dos motivos indígenas, nem os artistas e *designers settlers* estavam preocupados com o discurso iluminista ou as variantes modernistas dessa retórica primitivista. “Os *designs* proviam emblemas nacionais e os mitos e contos *maori*

providam uma pré-história nacional romântica de deuses, viagens de canoas, guerreiros, *maidens* e batalhas” (p. 106). Portanto, os esforços *settlers* de apropriação da arte indígena eram “mais congruentes com o romantismo do final do século XIX do que com a batalha modernista contra a arte acadêmica e o ilusionismo inanimado” (p. 107). Nesse sentido, a instituição de um campo artístico relativamente autônomo no Brasil se distingue dos casos analisados por Thomas, já que a referência ao primitivismo europeu e ao rompimento com uma representação acadêmica foi explícita por parte de muitos intelectuais modernistas. Esse rompimento explícito, entretanto, não invalida, também no Brasil, a aproximação com o romantismo alemão.

Nas décadas de 30 e 40, o uso de referências indígenas teria, por motivos nacionalistas, sido estimulado, não como uma renovação artística na busca por formas simples como no modernismo universalista europeu, mas como um espírito localista que pretendia expressar na arte e na arquitetura australianas o vigor da vida e o caráter nacional. No final da década de 30, um estilo indígena teria sido expresso no desenho gráfico, roupas, cerâmicas, murais e pisos de borracha usados em prédios oficiais. Segundo Thomas, “a instabilidade da relação ‘e/ou’ nunca deixou claro se a arte indígena estava afirmando ou sendo afirmada pelas aplicações que ela inspirou” (p. 120), mas a questão a ser posta nesse caso seria em que extensão e nos olhos de quem, não se podendo colocá-la como uma pergunta genérica para não se reificar as generalizações que deram origem à ambigüidade que o autor tenta esquadrihar.

No quarto capítulo, Thomas desenvolve a idéia de uma arte colonial que se apresentava como evolução linear dos signos indígenas. Assim, o sentido evolucionista da arte australiana teria sido explicitado no catálogo de outra exposição, em 1941, através de um sumário da história da arte australiana: “A inclusão de sua (de Margareth Preston) pintura *Aboriginal Landscape* completa o ciclo dessa exibição, que começa com o trabalho dos aborígenes e termina com a influência de seu trabalho como base para um novo padrão para uma arte nacional para a Austrália” (*Apud* Thomas, 1999, p. 128).

A arte nacional, como uma arena política, torna-se explícita em uma contenda analisada por Thomas, na qual a diplomacia surge como um exercício cultural requisitado em exposições nacionais em *tour* internacional. Assim, a crítica à utilização de temas *maori* no trabalho do neozelandês Gordon Walter pelo curador de uma exposição internacional, em 1992, como ‘colonialismo residual’ teria causado polêmica nacional. As preocupações indígenas com o uso de temas e motivos de sua cultura é apresentado por Thomas como uma questão política de resposta à cultura *settler*, pois a discussão sobre a apropriação cultural – a cultura como uma coisa que pode ser tomada e usada de forma equivocada – tem ressonância no panorama maior de uma história colonial na qual as invasões de terra e de cultura foram efetuadas dessa forma. Daí a censura que as citações de arte indígena por parte de artistas não indígenas (independente de sua ambivalência ou complexidade) acabam sofrendo. Entretanto, Thomas mostra que imaginar a identidade nacional com base na assimilação da cultura indígena não significava necessariamente imaginar a arte produzida por e para outros que não os brancos.

No capítulo seguinte, Thomas começa a apresentação dos artistas indígenas com a imagem das relações coloniais como um redemoinho no encontro de águas, no qual o fluxo conflituoso das correntes dificulta a identificação do momento no qual a maré muda. Nesse redemoinho, o autor indica que a relação entre antropologia e história da arte também não se dá de forma sincronizada, apresentando a introdução do antropólogo A.P. Elkins para uma exposição, em 1938, que já discorria sobre a possibilidade de ver através dos trabalhos artísticos dos aborígenes que estes eram povos dotados de poder artístico, e personalidades humanas e que, portanto, deveriam ter uma apreciação que os livrassem “do sentimento de inferioridade a qual o contato conosco foi responsável” (Elkins, 1938 *apud* Thomas, 1999, p. 165). Mesmo sendo sua linguagem datada, suas proposições superariam, em grande medida, a postura de curadores que ainda sustentavam um discurso paternalista, repetido até a década de 60, que falava dos ‘nossos aborígenes’ e dos ‘nossos *maori*’, mas colocava os artistas e a arte indígenas na obscuridade, embaralhando as noções de nativo e nacional.

Somente a partir das décadas de 70 e 80 a visibilidade dos signos indígenas em trabalhos de artistas brancos teria sido substituída por trabalhos de indígenas que passaram a reivindicar exposições próprias e não mais apenas a inclusão em outras exposições. Assim, a arte que ganhou então visibilidade não era mais informada por um primitivismo nacionalista, mas era reconhecida como tendo emergido de tradições culturais de profundidade espiritual e, no caso australiano, também de grande antiguidade.

Apresentando diversos artistas *maori* e aborígenes, Thomas mostra como a relação dos próprios indígenas com a cultura *settler* não era simples, envolvendo desde esforços em participar da construção de símbolos nacionais, como Paratene Matchitt, que teria contribuído para a comprovação da contemporaneidade e expressividade da cultura indígena, até artistas que negavam sua identidade étnica sem que seus trabalhos fossem desprovidos de conteúdo indígena, como Ralph Hotere. Thomas cita também alguns pintores aborígenes que trabalhando, na década de 40, temas não necessariamente aborígenes e que não poderiam ser associados à nacionalidade teriam atingido reconhecimento devido à idéia reinante do assimilacionismo: indígenas que adquiriram habilidades associadas ao mundo 'civilizado'.

No capítulo seguinte, Thomas discute as hierarquias de valor no campo da arte *cross-cultural* que dividem os trabalhos em 'tradicionais', que seriam uma adaptação baseada na espiritualidade, e 'contemporâneos', criticando o essencialismo nas identidades nacionais, étnicas ou nativas das teorias culturais e desencorajando trabalhos que propõem a distintividade tribal encorajando, ao mesmo tempo, o hibridismo. Thomas não considera que uma forma tenha mais vigor estético, intelectual ou visual do que a outra, mas analisa ambas as linhas de trabalho sem incorporar essas práticas dentro da periodização da história da arte, o que ignoraria o que há de mais desafiador e interessante nelas, pretendendo também superar o relativismo óbvio de dizer que ambas são simplesmente válidas. Para tanto, o autor foge à idéia de um contínuo entre 'tradicional' e 'contemporâneo' já que esse recurso não descreveria adequadamente a

gama de expressões artísticas que emergiram. O autor argumenta que curadores e antropólogos teriam sido notórios por terem fetichizado as culturas tradicionais, excluindo aquelas historicamente adaptadas e expressões inovativas, persistindo uma preocupação com a autenticidade<sup>1</sup>. Assim, trabalhos do período pré-contato ainda seriam mais valorizados, apesar das atenções já se voltarem para artistas que fujam aos estilos ancestrais canonizados.

Para o autor, termos como ‘tradicional’ e ‘híbrido’ não vão desaparecer somente por que ele acha que devem, e nem são as expressões ‘tradicionais’ ou ‘híbridas’ por si mesmas que questionarão as categorias evolucionistas. Para ele, a polissemia das imagens permite que mensagens diversas sejam transmitidas explícita ou implicitamente. Assim, trabalhos ‘tradicionalistas’ podem ser assimilados nas respostas primitivistas, e ‘híbridos’ nas assimilacionistas. Para Thomas,

“a simultaneidade de trabalhos manifestamente fundamentados em tradições e espaços culturais além da imaginação *settler*, e trabalhos altamente engajados com a prática artística internacional ilustram a extensão pela qual uma população indígena pode estar fundamentada na tradição e nas práticas ancestrais enquanto estão completamente engajada com a modernidade” (p. 223).

Assim, noções como autenticidade e aculturação só teriam significado para aqueles que querem pensar nesses termos, podendo a retórica *settler*, que evoca os signos indígenas lamentando o desaparecimento desses povos, ser contra-argumentada a partir da co-presença do tradicional e do contemporâneo.

Em seguida, o autor tenta reforçar a idéia de que a arte indígena é muito diversa para ser contida nos termos da crítica de arte, desafiando as premissas culturais das sociedades *settler*. Thomas analisa a heterogeneidade de alguns espaços nos quais a arte indígena pode ser encontrada como forma de compreender a importância política e pública da arte. Thomas analisa a arte contemporânea *maori*, chamando atenção para a variedade de trabalhos e de públicos que eles alcançam ou desejam alcançar. Para tanto, ele argumenta que usar a noção de *high art* não ajudaria a compreender as formas artísticas indígenas para as quais termos como alto, médio e baixo não têm saliência. Aqui, as referências à cultura nacional e turística se

tornam evidentes: se o uso de motivos artísticos indígenas no *design* e na arte pode ser criticado em retrospecto, ele também teria conferido lugar central a emblemas indígenas na imaginação da nação, notadamente na Nova Zelândia e, mais erráticamente, na Austrália. O autor se pergunta então como relacionar a questão nativo e nação se, ao serem reconectados às culturas indígenas e tomados como expressão de seu poder e prestígio, os signos 'e/ou' e nativo / nacional se dissolvem? Sua conclusão é que nas colônias *settlers* nem colonizados nem colonizadores definitivamente suplantariam um ao outro, e a co-presença de reivindicações cancelaria uma a outra.

Fazendo uma etnografia de diferentes locais nos quais observou a utilização de signos indígenas, Thomas argumenta sobre a dificuldade em analisar o quanto a relação entre a presença pública e a canonização crítica tem se tornado cheia de idiosincrasias, tornando particularmente difícil medir o quanto a visibilidade das peças indígenas contribui para o impacto e eficácia da arte *maori*. Ao mesmo tempo, o autor apresentou a dificuldade em identificar se a celebração da arte indígena na Austrália e na Nova Zelândia tem se expandido entre as tentativas de redefinição e a manifestação de uma mudança mais profunda, questionando também a respeito da situação na qual a arte indígena deveria ser exposta. Em um aeroporto na Nova Zelândia, Thomas observa transformações que parecem atestar a crescente exposição da cultura *maori*, mas também aponta para a forma pela qual as exposições eram promovidas ali, indicando uma situação contraditória de uma arte indígena tornada central, mas ao mesmo tempo invisível.

Thomas procura incorporar a noção de que as nações estudadas contam também com imigrantes de outras partes do mundo. Usando os objetos de arte para argumentar sobre as afirmações de identidade com base em motivos tradicionais reconhecíveis, supondo que a auto-realização dos indivíduos passaria pela consciência de suas tradições e culturas, Thomas mostra que enquanto o trabalho dos artistas diaspóricos na Nova Zelândia afirmam a precedência *maori* e, direta ou indiretamente a apóiam, os artistas diaspóricos australianos parecem ignorar os aborígenes, chegando mesmo a subvertê-los.

No capítulo conclusivo o autor argumenta que a definição e redefinição das relações *settlers*-indígenas é inquieta e contraditória. O reconhecimento das similaridades entre os *settlers* que havia no século XIX, segundo Thomas, agora existiria também entre os povos indígenas em ambos os países quanto ao valor de sua cultura e à extensão na qual as relações coloniais e a iconografia sugerem respostas comuns. Assim, mesmo alguns discursos políticos e obras de arte sugerindo a transcendência e resolução permanente do conflito entre *settlers* e indígenas, essa história de diálogo da mútua invenção e rejeição apontaria para uma persistência nesse estranhamento íntimo característico das relações entre povos nativos e *settlers*. Assim as relações exibiriam mudanças, mas enquanto novas coisas se tornam possíveis, velhas tensões se expressariam de formas renovadas. Soberania e desapropriação, inclusão e exclusão, afirmação e denigração seriam realidades da cultura e da vida política nessas sociedades que se encontrariam sempre em condições contraditórias.

### **Tráfico cultural - História da arte e Antropologia**

Em *Possessions*, Thomas mostra que a dimensão estética é relevante para a apreciação e o significado da arte indígena, pois os trabalhos artísticos teriam atribuído respeito e reconhecimento à arte e aos artistas e à própria cultura indígena no sentido amplo. Entre outras questões, o interesse em arte teria sido uma dimensão importante para atrair apoio e compreensão para as reivindicações políticas indígenas. Seu trabalho aponta para dois eixos interpretativos importantes: o primeiro é que a arte é uma linguagem que, como outras, também pode ser instrumentalizada para reivindicações em dimensões distintas da esfera social, e o segundo é que as classificações da história da arte não abarcam a amplitude de significados que a arte indígena é capaz de ensejar.

Analisando as relações entre indígenas e *settlers*, o livro acaba tendo como um de seus principais assuntos o tráfico entre culturas, vislumbrando também a troca intelectual entre antropologia e história da arte. A proposta de Nicholas Thomas é examinar a instabilidade de uma identidade que oscila entre ser nativa 'e/ou' nacional e as categorias de classificação 'tradicional' e 'moderno' aplicadas às artes e às

culturas aborígene australiana e *maori* neozelandesa, não a partir da representação dos povos indígenas nas imagens coloniais, mas, principalmente, de uma “história da arte *cross-cultural* que inclui narrativas indígenas e obras de arte” (p. 14) e sua relação com o pensamento antropológico e alguns projetos políticos nacionais direcionados para esses povos indígenas. Com isso o autor oferece elementos para o questionamento da linearidade da história da arte que acaba por deixar de lado outras temporalidades que não se encaixam no modelo hegemônico. Entretanto, apesar de mostrar que as histórias da arte não têm sido inocentes no que concerne à constituição da sociedade e do desenvolvimento cultural, o interesse de Thomas não está na desmistificação da história da arte oficial, nem na celebração dos discursos marginalizados, mas no próprio antagonismo dos comentários que privam a história de toda sua complexidade.

Thomas utilizou como um dos exemplos a exposição *Te Maori*, realizada em 1984-7, nos EUA e na Nova Zelândia, para mostrar que essa cultura não é invalidada pela sua relação com outras culturas. O sucesso de uma escultura considerada tradicional, *Uenuku*, teria sugerido uma noção completamente diferente de tempo e história das concepções lineares que organizam as disciplinas acadêmicas como a história da arte: o passado não seria necessariamente suplantado por abordagens e estilos mais recentes; ao invés disso, ele sustentaria a vida no presente, não em sentido apenas metafórico de retenção de apelo visual, mas na idéia de que os ancestrais estariam encarnados e não apenas representados pelos objetos daquele tipo. Assim, a própria noção de um tempo pretérito ao qual os *maori* pertenceriam teria sido minada pelos diversos aspectos da exposição analisados pelo autor.

Thomas aponta para uma crítica que poderia ser dirigida para a construção de uma história da arte nas nações coloniais a partir de um evolucionismo, hegemônico na antropologia do século XIX, mas, em grande medida, superado no século XX, e analogias com a cronologia estilística da história da arte hegemônica européia, como se fosse possível imaginar que os processos se repetem em lugares diferentes da mesma forma. Mamdani (1996) classifica esses estudos históricos por analogia como evolucionistas unilineares, pois estariam advogando a

experiência histórica europeia como universal, cujo sentido se repetiria, necessariamente, nos novos estados modernos. O problema seria tomar a analogia como metodologia histórica ao invés de se observar as realidades historicamente específicas a partir das quais se deveria construir teorias próprias aos contextos vislumbrados.

A comparação de processos de construção de mundos artísticos, normalmente travados entre as nações coloniais e a Europa, exportadora oficial dos estilos e movimentos, poderia ser mais profícua se fosse comparada também com esses mesmos processos em outras nações coloniais. No Brasil, por exemplo, a emergência de uma iconografia *settler* tem sido datada de meados do século XIX, associada ao período posterior à vinda da corte portuguesa e da missão artística francesa<sup>2</sup>. Thomas relata que na Austrália e Nova Zelândia uma iconografia *settler* teria começado a emergir no final do século XIX. A coincidência dos períodos, sem que haja eventos similares para explicá-los, deveria suscitar o questionamento sobre processos mais amplos que estivessem informando a invenção (Hobsbawm, 1984) de emblemas nacionais, assim como de campos artísticos relativamente autônomos. Não há porque negar a influência da história da arte europeia, mas como Thomas argumentou quanto às gravuras de Margareth Preston, falar delas em termos exclusivamente relacionados à história da arte, citando a influência da impressão japonesa ou a bidimensionalidade à la Cézanne, seria falar muito e pouco ao mesmo tempo, negando uma série de estímulos aos quais a artista respondeu, negligenciando presenças que ela mesma evocou durante sua vida. Mas seria também negligenciar um processo internacional de formação de estados modernos para o qual a construção ocidental de uma ideologia da arte pela arte tem contribuído.

Outra discussão importante que não chega a ser aprofundada no trabalho de Thomas é a da cultura como um conceito totalizante. O autor mostra como as pesquisas em história da arte, literatura, antropologia e campos relacionados têm chamado atenção para as essencializações a respeito do outro como primitivo ou anti-moderno que teriam sido construídas como parte de um sistema classificatório no qual se construía também o *selfhood* europeu: construções

de sociedades simples ou selvagens que possuem afinidades amplas com os estereótipos orientalistas de outras culturas não-europeias, servindo propósitos retóricos e ideológicos. Thomas, entretanto, enfatiza estar considerando a 'cultura' não como tradição, "mas aquilo que as pessoas fazem, o que quer que isso seja" (p. 10). Ou seja, o autor procura abandonar o caráter de sistema fechado que compõe a imagem das culturas como coextensivas às sociedades nacionais e aos grupos étnicos para pensá-la (a cultura) como processos dinâmicos. Assim, a idéia de autenticidade que acaba conferindo ao antropólogo, ao historiador e ao crítico de arte o poder de demarcar espaços so-ciais como legítimos estaria invalidada.

Thomas aborda rapidamente a discussão sobre o abandono da cultura material como objeto de investigação fora da história da arte, em detrimento de uma hegemonia teórica da língua, da ideologia e da semiótica, argumentando que "os objetos são vitais para a formação de identidades pessoais e coletivas". Segundo o autor, nas últimas décadas a cultura material teria "re-emergido como um tópico-chave em campos tais como a antropologia e a sociologia, argumentando-se que as pessoas usam objetos cotidianos como móveis de uma forma implicitamente política para definir e afirmar identidades particulares" (p. 130). Seu interesse está em fazer uma história da arte antropológica. Para tanto, o livro alterna entre a discussão sobre obras de arte específicas e as situações nas quais estão inseridas, evitando o conceito de contexto por acreditar que este implica a idéia de um campo histórico e social que simplesmente contém arte. Para Thomas, essas relações são interativas, sendo objetos e contextos mutuamente definidos, podendo ambos ser disruptivos um para o outro.

O livro foi construído com base em relações binárias entre *settlers* e indígenas, e apesar de Thomas incorporar superficialmente a influência dos imigrantes de outras partes do mundo, presumindo que a arte pode definir relações sociais e significados, ele alterna entre a discussão sobre obras de arte específicas e as relações com o contexto no qual o artista estava inserido, pouco aprofundando questões que poderiam ter contribuído para a trajetória dessas relações como políticas públicas e discussões mais amplas do que o próprio campo artístico.

### **A diferença na diferença: maori e aborígenes**

Thomas aponta para a relação diferenciada que os *maori* e os aborígenes tiveram com as populações *settlers* de seus respectivos países ao longo do tempo, mostrando que enquanto a arte *maori* teria sido reconhecida desde cedo na colonização, a arte aborígene australiana teria levado muito tempo para ganhar reconhecimento, somente o conseguindo já avançado no século XX. A relação que o caráter nacional *settler* travou entre o selvagem guerreiro e o nobre, em relação aos *maori*, seria parte de um senso comum, também sendo um axioma nas percepções populares que os *maori* são melhor tratados do que os aborígenes, porque aqueles lutavam por suas terras. Entretanto, o autor rejeita a noção de que a resistência aborígene não tenha também sido violenta.

Segundo Thomas, o nomadismo e o fato dos aborígenes australianos serem negros os teria tornado, aos olhos dos europeus, inferiores na escala de seres humanos, o que poderia ser percebido nos escritos coloniais. Essa diferença entre as considerações em relação aos indígenas de ambos os países, por ele analisados, poderia ser percebida inclusive nos símbolos das companhias aéreas nacionais. Enquanto a Nova Zelândia teria escolhido um motivo indígena, a Austrália teria usado um canguru. Enquanto as tatuagens e os entalhes *maori* teriam sido amplamente divulgados, a produção estética aborígene australiana não teria tido a mesma divulgação. A estética *maori* teria desde cedo figurado em muitos objetos – selos, moedas, livros etc. – na Austrália, e o uso de elementos aborígenes teria ficado somente na tentativa fracassada de incluir a imagem do homem aborígene e alguns artefatos nas moedas.

Durante a emergência do nacionalismo neozelandês teriam surgido pesquisas que procuravam identificar os *maori* com a raça ariana, chegando-se ao ponto de um autor específico (Tregear) sugerir, através da lingüística, um parentesco primordial entre colonizados e colonizadores. A Austrália, por sua vez, teria feito pouco uso de motivos aborígenes em sua arte e *design*, preferindo usar elementos da fauna e da flora para forjar uma escola nacionalista de ornamentos australianos, definindo seu nacionalismo basicamente em ter-

mos de suas paisagens, enquanto a Nova Zelândia o fazia em termos da cultura *maori*. A falta de interesse na produção aborígine foi atribuída por Thomas em parte à longa história de denigração desses povos que em nenhum momento tiveram sua origem racial associada a uma fantasia ariana como na Nova Zelândia. Assim, enquanto se produzia documentação vigorosa sobre a produção *maori*, as publicações sobre arte indígena na Austrália eram esparsas. Além disso, os diversos gêneros de arte aborígine não eram compatíveis com o *design* europeu como eram os *maori*.

Dessa forma, na Nova Zelândia, as questões indígenas teriam se tornado cada vez mais centrais, e a presença indígena cada vez mais conspícua, fazendo com que o engajamento de artistas brancos com a cultura indígena seja cada vez mais inevitável, a despeito das muitas reduções e má interpretações. A profundidade e o engajamento desses artistas na mobilização dessas formas e motivos têm sido ímpar. Já na Austrália, a escassez de pesquisas a respeito da cultura aborígine teria contribuído, em grande medida, para a idéia do desaparecimento desse grupo.

Para Thomas, a similaridade entre os processos de colonização de ambos, Nova Zelândia e Austrália, estaria no fato de que em cada caso a população *settler* teria se esforçado por suplantar a indígena, e o que os diferenciaria seria o engajamento com as culturas *maori* e aborígine. O autor relaciona essa diferença ao tipo de organização social de ambas as culturas: enquanto os *maori* tinham uma sociedade organizada hierarquicamente e eram sedentários, os aborígenes eram igualitários e nômades. Assim, o reconhecimento da propriedade das terras e de uma estrutura social e de governo era mais fácil na relação com os *maori*, enquanto os aborígenes eram considerados selvagens e intratáveis.

### **O colonialismo e as trocas culturais**

O exame da relação dos europeus com a arte indígena, assim como a presença da arte indígena no mundo da arte contemporânea australiano e neozelandês, é feito não de um ponto de vista global, ou europeu, mas de um país não hegemônico, segundo o autor, que não chega a ser de terceiro mundo. Thomas diferencia assim os di-

versos países considerados periféricos, indicando uma discordância com o modelo de hierarquia bipolar. A negação desse modelo supõe outro que imagina uma hierarquia situacionalmente definida. Assim, dependendo da situação, um poder imenso em relação a uma vizinhança imediata pode ser diminuído à medida que se desloca para outra esfera. Isso teria influência direta na forma como o colonialismo participaria no processo de formação dos estados nacionais e suas identidades dependendo de sua localização nesse sistema.

Se pensarmos o colonialismo a partir da interpretação do estudo de Charles Tilly (1996) sobre a formação dos estados modernos, esse teria sido um processo de criação de um mundo ligado por estados que teria ocasionado a consolidação, em quase toda a Europa, de estados nacionais com fronteiras bem-definidas e relações mútuas, disseminando o sistema europeu por quase todo o mundo. Esse sistema europeu de estados agindo em concerto teria exercido uma crescente influência sobre a organização e o território das novas nações, gerando a exportação de estruturas de estado, no sentido estrito – tribunais, legislatura, burocracias centrais, administrações de campo, exércitos permanentes e uma série de serviços públicos –, que, mesmo semelhantes entre si, não funcionariam da mesma maneira, tanto internamente, quanto nas relações entre os organismos governamentais e os cidadãos. Assim, a construção de estados nacionais nos antigos domínios coloniais teria se dado a partir da idéia da incorporação de instituições e sistemas semelhantes aos então existentes nas nações européias, tendo freqüentemente os resultados sido distintos dos modelos nos quais foram baseados. A produção artística das diversas nações estaria assim inserida nesse processo de ‘importação/exportação’ de instituições européias: um processo complexo e repleto de negociações no qual a posição dos estados nesse sistema mundial de nações interrelacionadas seria influente no tipo de instituições daí resultantes, não devendo, entretanto, ser esse processo pensado como uma relação de sujeição absoluta.

Entretanto, a falta de conceituação sobre o que o autor entende por colonialismo o faz não se posicionar quanto à relação da Austrália e da Nova Zelândia com esse sistema mundial de nações em for-

mação no período por ele vislumbrado, do final do século XVIII ao final do XX, não ficando claro se os processos de construção de identidades nacionais distintivas teriam constituído parte de estratégias para entrada em uma arena política internacional.

Se o ponto de partida conceitual para a idéia de colonialismo for formulado a partir da teoria de formação dos estados nacionais de Tilly (1996), seria possível observar as relações interétnicas a partir das noções de ‘primitivismo’ e ‘modernismo’ como categorias que remetem à relação entre minoria étnica e grupos hegemônicos no processo de constituição de campos artísticos relativamente autônomos como estratégia dos grupos hegemônicos das nações não-hegemônicas para o ingresso na arena política do início do século XX. Dessa forma, torna-se possível aproveitar vários instrumentais teóricos apresentados por Thomas (1999) para pensar essa mesma relação entre ‘primitivismo’ e ‘modernismo’ em várias outras situações de construção de nação.

Ao discorrer sobre a relação entre o ‘modernismo’ nas artes visuais e o ‘primitivismo’ como uma relação de mão dupla, o livro mostra que essa relação não teria se efetuado da mesma forma de ambos os lados, estando essas apropriações imersas em contradições. A arte modernista do século XX teria tido grande influência da arte ‘primitiva’, tendo Picasso, Matisse, Ernst, Brancusi e muitos outros se apropriado de esculturas, máscaras e outros gêneros da produção indígena oceânica, africana e americana. O reconhecimento do valor estético dessa produção tribal teria levado a transformações radicais na arte produzida nos países hegemônicos, além de ter aberto caminho para o reconhecimento da riqueza e complexidade dessas culturas, mas ainda estaria fundado no estranhamento, tomando emprestado motivos de povos genéricos, reforçando essencializações, e, ao mesmo tempo, contribuindo para uma tentativa de superá-las.

Entretanto, o ‘primitivismo’ nas culturas coloniais teria sido um fenômeno diferente daquele utilizado na arte moderna européia, pois quando esta se apropriou dos motivos e formas ‘primitivas’ o fez no contexto de valorização, ou ao menos de consideração dessas como objeto de interesse especial, de forma a subverter os cânones estéti-

cos então vigentes, no bojo do processo de instituição da arte como uma linguagem universal. Por sua vez, nas sociedades coloniais, o uso dos motivos 'primitivos' se deu como forma de afirmar um relacionamento local que distinguisse a partir das manifestações artísticas essas sociedades pretendentes a nação e, ao contrário dos artistas europeus, no caso dos australianos e neozelandeses, essa apropriação não teria se dado com uma cultura genérica primitiva, mas com culturas particulares, os aborígenes e os *maori* respectivamente.

Thomas apontou um colonialismo que teria persistido, mesmo após o fim dos governos coloniais e a liberação nacional que, quase invariavelmente, teria vindo acompanhada de desigualdades econômicas e culturais. No que concerne à ausência de um processo de descolonização evidenciado por Thomas, seria possível encontrar paralelos com o Brasil. Assim, tanto nos casos analisados pelo autor quanto no Brasil, o nacionalismo da maioria hegemônica teria alcançado seu propósito, "mas os povos nativos não experimentaram a independência de seus colonizadores imediatos" (p. 11), que teriam continuado como classe dominante.

O uso de elementos nativos teria, muitas vezes, sido estimulado pelos governos, como também foi o caso no Brasil com a valorização do indígena no imaginário do Primeiro Império. Portanto, sua utilização 'moderna' não seria simplesmente uma estratégia artística como na arte européia, estando o caráter subversivo da presença 'primitiva' nessa arte, ausente na arte moderna colonial. No modernismo colonial, entretanto, por mais que pudesse haver algum grau de compartilhamento de valores, as expressões culturais que se apoiaram na imaginária nativa freqüentemente apoiavam o nacionalismo. No caso do modernismo brasileiro havia a intenção de forjar um nacionalismo, mas as referências aos povos indígenas foram genéricas, não havendo a valorização de nenhum grupo étnico específico, e ficando a referência indígena no modernismo paulista quase estritamente reduzida ao uso da noção de antropofagia, uma reformulação da idéia de canibalismo.

A valorização dos artefatos indígenas pelos artistas modernistas europeus teria levado à apreciação geral das produções artísticas des-

sas culturas pelos curadores, colecionadores e *marchands* europeus e americanos. A incorporação de temas 'exóticos' no trabalho artístico brasileiro, por exemplo, parecia não somente aceita, como estimulada. Assim, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti tiveram seus trabalhos expostos em galerias européias, e Villa-Lobos, ainda que tachado de "talento ainda não cultivado bastante" e sua música "privada de bom senso", "puramente africana" não resistindo "à menor análise harmônica sem que o crítico o classifique de disparatado e absurdo", foi enviado à Europa para representar o Brasil numa série de concertos (Camargos, 2002, p. 93). Entretanto, a discussão a respeito da busca pelas 'raízes' de um país formado por 'negros', 'índios' e 'brancos' que passava por um momento de valorização do popular, não teria incorporado a própria produção de artefatos executados por esses grupos.

Nas sociedades australianas e neozelandesas, o estímulo quanto à utilização da arte indígena não teria, segundo Thomas, a influência do primitivismo europeu, não sendo também um primitivismo genérico, mas sim a apropriação de elementos de culturas específicas. Entretanto, a violência simbólica também estaria aí implícita em um processo no qual não havia, ao menos inicialmente, a participação dos produtores daquela arte. Essa situação teria sofrido transformações no segundo pós-guerra devido às críticas que o colonialismo cultural teria produzido a partir de trabalhos como os de Franz Fanon e Edward Said (1990) e, apesar do orientalismo estar voltado para a literatura, e não para as artes visuais, a crítica aí sistematizada teria feito com que as apropriações da arte tribal se transformassem em contendas e se passasse a questionar o que estava sendo oferecido em troca pela apropriação das novas formas que permitiram uma revigoração da arte européia e a constituição de identidades distintas para as novas nações coloniais.

*Possessions* procura apresentar visões dinâmicas tanto da arte e da cultura indígena quanto da dos *settlers*. Thomas está interessado nas ações, vozes e expressões culturais de representantes de ambos os lados, sem pensar essa história como duas dimensões a serem simplesmente justapostas, mas como diálogos/encontros múltiplos, muitas vezes com resultados trágicos e sem muita troca de significados. Mui-

tas expressões culturais indígenas parecem afastadas das zonas de contato, dizendo respeito a rituais, práticas consuetudinárias, imaginações míticas e não à luta por terra ou soberania. Mas mesmo essas esferas, que parecem não ter nada a ver com a história do colonialismo, têm sido reelaboradas sob as circunstâncias coloniais. Assim, o autor mostra que existe uma fragmentação classificatória que pode ser encontrada em ambos os lados da relação: se as “culturas *settler* estão desestabilizadas pelo ‘e/ou’ da referência nativa e/ou nacional, as culturas indígenas contemporâneas estão constrangidas por sua fundamentação na tradição e/ou modernidade” (p. 15). Essas antinomias trariam valores atrelados, que dizem respeito à localização das manifestações culturais em um espaço taxonômico, que o autor procura mostrar ser uma perspectiva que oblitera dimensões importantes das manifestações artísticas e culturais dos grupos sociais.

Mesmo mostrando que as experiências individuais podem ser variadas, Thomas também mostra como é possível construir uma compreensão da trajetória da produção estética, reportando-se às relações interétnicas que foram subjacentes às antigas colônias a partir da produção de artistas individuais. Imersos em suas relações sociais, os indivíduos respondem diferencialmente em relação às suas necessidades e trajetórias individuais. Mas expostos a estímulos, normas e linhas de pensamento hegemônicas é possível perceber alguns padrões que podem ser acionados para se construir interpretações sobre algumas escolhas estéticas que configuram os mundos artísticos (Becker, p. 1984) dos países aos quais pertencem esses artistas. Thomas não cai no equívoco elitista de considerar que a produção visual do mundo artístico erudito possa por si só construir o léxico imagético nacionalista, e incorpora em sua análise, além de publicações teóricas e não-teóricas sobre arte e artesanato dos períodos mencionados, artefatos de uso cotidiano de um público mais amplo e toda uma gama de artefatos de *design*. O autor monta seu argumento sobre as categorias da história da arte também a partir de uma leitura da visualidade do cotidiano que apresenta outras possibilidades de interpretação sobre as relações entre a noção de identidade ‘nativa e/ou nacional’ e ‘tradição’ e ‘modernidade’.

O autor não está preocupado somente com o *status* da arte indígena dentro dos mundos artísticos hegemônicos de cada país analisado, mas com a questão das relações interétnicas em arenas mais amplas do que a academia e outros meios restritos, por isso seu uso da divulgação em mídias baratas e de ampla circulação. Entretanto, ele marca a diferença em se falar superficialmente em termos genéricos de uma arte ou cultura indígena e não se falar de problemas ou dos indígenas concretos. Ao mesmo tempo em que trabalha a questão das relações interétnicas, na formação de uma estética nacional, Thomas indica ao longo do livro as reinterpretações que o olhar do presente pode atribuir às construções do passado, apontando para algumas das contribuições que a aliança entre antropologia e história podem oferecer, assim como para a importância de não se reduzir o passado às interpretações oferecidas em outras épocas. Na sua opinião, muitos fenômenos culturais não devem ser compreendidos através das referências aos seus contextos originais, mas em referência às situações de sua recontextualização. O exemplo que o autor oferece é o do trabalho de Margareth Preston, o qual as sucessões de contextualizações nas quais o trabalho foi inserido acabaram por conferir-lhe sentidos diversos daqueles almejados pela artista. Se quisermos transpor isso para o Brasil, talvez pudéssemos examinar o processo de construção da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, como um mito de origem de modernidade a partir de um processo de recontextualização posterior ao próprio evento.

### Notas

<sup>1</sup> Esse argumento parece ser uma polêmica direta com a academia neozelandesa e alguns de seus expoentes (cf. WALKER, 1997).

<sup>2</sup> Apesar dos modernistas (CAVALCANTI, 2000) terem classificado, retrospectivamente, o barroco e o colonial como forma de delimitar uma origem histórica ainda mais antiga e conseqüentemente mais legítima para o estado nacional.

### Referências bibliográficas

- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984 [1982].
- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaia e aplausos*. Coleção Paulicéia, Editora Boitempo, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.) *Modernistas na repartição*. 2ª ed. Editora UFRJ/Minc – IPHAN, rev., RJ, 2000.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. University of

Entre indígena e nacional, modernidade e primitivismo

Winsconsin Press, Winsconsin, 1988

HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MAMDANI, Mahmood. *Citizens and subject. Contemporary Africa and the legacy of late colonialism*. Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1996.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das letras, 1990.

TILLY, Charles. *Coerção, capital e estados europeus 990 d.C. 1990*. EdUSP: São Paulo, 1996 [1990]

THOMAS, Nicholas. *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture*. New York: Thames and Hudson, 1999.

THOMAS, Nicholas e Losche, Diane. (Eds). *Double Vision: Arte Histories and Colonial Histories in the Pacific*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

THOMAS, Nicholas. *Oceanic Art*. London: Thames & Hudson, 1995.

WALKER, Ranginui. Identidade e antropologia maori na Nova Zelândia. *Mana* vol.3, n.1, p.169-178. Editora Contra-Capa, Rio de Janeiro, 1997.