

As artes indígenas: olhares cruzados*Els Lagrou¹**Lucia Hussak van Velthem²***Artes indígenas: uma introdução**

No Brasil, o interesse pelo estudo, nas sociedades indígenas, das relações entre estética, arte e antropologia, apesar da riqueza do material disponível, pode ser considerado como relativamente tímido. Nos últimos trinta anos surgiram coletâneas, artigos, catálogos, livros e teses que apresentaram novas perspectivas e lançaram luz sobre este campo de pesquisa rico e complexo. Nos debates atuais ganharam relevo os temas relacionados com a corporalidade, o estatuto ontológico de imagens e artefatos, os poderes agentivos dos objetos materiais e dos sistemas gráficos, assim como o lugar dos artefatos nas abordagens perspectivistas. Nesse sentido, as análises se referem tanto às articulações entre arte e cosmologia, entre arte e xamanismo, como às vinculações entre grafismo e figuração. Outros estudos revelaram a complexa relação existente entre ritual e criação artística, em particular o papel desempenhado pela pintura corporal e pelas máscaras, e destacaram as performances musicais e as artes verbais. No campo da materialidade, as categorias mais enfocadas pelos estudiosos das artes indígenas amazônicas permanecem sendo a plumária, a cestaria e a cerâmica.

Visando circunscrever o assunto e apontar alguns temas relevantes, enfatiza-se que, na

vida indígena, a arte configura uma expressão de conhecimento que é material, técnica e prática e se exerce em diversos campos da criação e utilização das obras produzidas (VELTHEM, 2009). A produção não se constitui propriamente em uma especialidade individual, restrita a poucos indivíduos, mas é, na maior parte dos casos, acessível a todos e, assim, se reproduzem e se recriam estilos estéticos pela atividade de muitas pessoas produzindo juntas artefatos que se assemelham, mas não por isso deixam de ser únicos (ERIKSON, 1996; LAGROU, 2007). A produção não possui o caráter de uma “obra coletiva”, enquanto somatório de obras individuais, porque cada pessoa é dona da sua própria produção. Nas aldeias e comunidades, os saberes se manifestam por meio de habilidades e variações pessoais, o que permite a rápida e precisa identificação de determinado indivíduo criador.

A experiência estética indígena se conecta a variadas formas e não se concentra apenas na produção de objetos, nas coisas que podem ser transportadas, como os cestos, as panelas de barro, as redes de dormir, os arcos, as flechas e que resultam de técnicas manufatureiras. Essa experiência está presente tanto na composição de efêmeras pinturas corporais como também nas duradouras casas comunitárias e residenciais e no estabelecimento das aldeias

1 Professora de Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, pela Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ), e pesquisadora do CNPq.

2 Antropóloga e pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi (MCTIC).

– as quais refletem a concepção de espaço e de organização social – estreitamente associadas à visão de mundo, como as aldeias em forma circular com seus caminhos radiais encontrados no Alto Xingu e entre os grupos de língua jê. A intenção estética ameríndia alcança ainda domínios que estão conectados a outras técnicas e propósitos, relacionados com a oralidade, os movimentos, a execução de instrumentos musicais. Os relatos míticos, a música vocal e instrumental, os cânticos de cura, as danças e evoluções coreografadas constituem experiências que se infiltram e evoluem em diferentes esferas da vida cotidiana e ritual. Tanto no cotidiano quanto no contexto cerimonial, artefatos intermediam as interações de pessoas e diferentes coletivos com a esfera cosmopolítica, marcada pela onipresença das relações com seres não humanos.

Conhecimentos múltiplos – ambientais, técnicos, éticos, estéticos, mitológicos e rituais – são necessários para fabricar artefatos de uso cotidiano ou ritual. Tais conhecimentos se conectam às matérias-primas empregadas – vegetais, animais, minerais –, o lugar onde podem ser encontradas e a forma de processá-las para produzir artefatos. Outros saberes se referem aos locais e momentos favoráveis para a atividade criativa e também às práticas propiciatórias e às evitações relacionadas aos donos da matéria-prima usada, dos conhecimentos e dos lugares. Conhecimentos específicos remetem às técnicas de manufatura e abrangem as formas de principiar, conformar um objeto e o arrematar, assim como aos grafismos, sua origem mítica e sua correta aplicação aos diferentes suportes. A arte gráfica pode ser encontrada em diferentes suportes – nos corpos humanos, nos artefatos, nos elementos arquitetônicos – e é executada por meio da pintura, da gravura e da tecelagem. A maestria técnica de reprodução dos grafismos se faz acompanhar, entre os povos indígenas, de saberes ontológicos contidos nos mitos, nos

cantos rituais e na sua exegese, uma vez que constituem domínios intimamente associados.

Um artefato pronto se definirá de acordo com os usos e funções, com a possível reciclagem ou descarte e, também, em algumas regiões, por intermédio do amplo circuito das redes de intercâmbio existentes e a serem criadas. Em alguns casos, os artefatos entram em circuitos novos como da comercialização ou musealização. A confecção de artefatos rituais requer a posse de conhecimentos especializados sobre a complexa adequação material e cosmológica dos elementos constitutivos, cujo ajustamento é essencial para a sua valorização e eficácia nesses contextos.

Para determinados povos indígenas, a audição está em relação direta com a aquisição de conhecimentos – históricos, mitológicos, musicais – em grande parte porque são transmitidos oralmente; para outros povos, a visão e os olhos constituem os elementos que propiciam e resguardam os saberes; as mãos, por sua vez, desempenham importante papel nas formas de avaliação do resultado de uma elaboração técnica e formal. Em um objeto, forma e função estão intimamente relacionadas e sua incorporação social só se concretiza quando ele está terminado e, portanto, pode ser utilizado.

Os objetos integram redes de sentidos, próprias a cada cultura indígena. A valorização estética de um artefato nem sempre está contida nele, mas antes nos processos de produção, nas diferentes relações que são tecidas por seu intermédio. O significado de um artefato não se separa do uso a que se destina, e o apreço estético e funcionalidade se reforçam mutuamente na atribuição de valor. Como armadilha de caça ou de pesca, a eficácia estética de um artefato se alimenta da complexidade da rede de intencionalidades na qual o artefato se insere. Muitos artefatos não se inserem em uma categoria unívoca e, dessa forma, se apresentam e se conformam de acordo com as circunstâncias, os contextos e as suas possíveis conexões.

Coloca-se em evidência o fato de os artefatos não constituírem simples “coisas inertes”, mas de se aproximarem da noção que os considera como providos da capacidade de agir sobre a vida indígena, de maneiras específicas.

Discorrer de forma aprofundada sobre a importância que cerca as artes indígenas no contexto dos estudos antropológicos é um exercício temerário porque será forçosamente incompleto. Este texto constitui certo olhar cruzado de duas autoras que há muito tempo se debruçam sobre o tema e propõem aqui explorar tão somente alguns aspectos que consideram determinantes das artes indígenas: a impossibilidade de separar os aspectos materiais dos imateriais e a necessidade de explorar sua relação. Para este volume, que trata da antropologia feita no Brasil, privilegiamos os estudos antropológicos que se inspiraram e se embasaram na cultura dos povos indígenas que vivem na Amazônia brasileira, apesar de ser necessário às vezes ultrapassar essas fronteiras que, para o mundo indígena, são artificiais.

Artefatos e a virada ontológica

O estudo da estética ameríndia, na sua relação com a etnologia e a antropologia da arte, tem à sua disposição um material riquíssimo, ainda pouco explorado em termos teóricos e comparativos, para contribuir para o renovado interesse na antropologia das imagens, das figuras e das coisas (LAGROU, 2007, 2009, 2018b). Duas obras seminais, ambas surgidas no final dos anos 1990, contribuíram para problematizar o modo como a antropologia tem pensado a relação entre pessoas e coisas: *Arte e Agência*, de Alfred Gell (1998), e a formulação do modelo de perspectivismo como ontologia ameríndia por Eduardo Viveiros de Castro e suas consequências para o estatuto dos objetos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, 2004).

Alfred Gell propõe uma nova abordagem para a arte na antropologia, partindo, num

primeiro momento, de *insights* produzidos principalmente na etnologia feita na Melanésia, que desde cedo se concentrou nas relações entre pessoas e coisas (STRATHERN, 1988; WAGNER, 1975). Gell sugere que artefatos sejam tratados como pessoas, ou seja, como agentes inseridos em redes relacionais, em que intenções humanas podem ser abduzidas a partir da agência dos artefatos que produzem ou concebem. A recepção da obra de Gell significou importante revitalização do debate em torno do tema da arte e da estética na disciplina. A obra de Gell pode ser considerada precursora da chamada “virada ontológica” na antropologia, que contribuiu para recolocar no centro da atenção da disciplina as diferentes relações possíveis entre humanos e não humanos, entre pessoas e coisas, entre corpos e imagens.

É importante salientar, no entanto, o quanto essa virada já estava prefigurada na própria etnologia ameríndia e seus estudos sobre artefatos, pessoas e imagens. A relação entre artefatos e pessoas, por exemplo, em que artefatos incorporam capacidades agentivas de seres vivos e são, portanto, produzidos e pensados como quase corpos, está presente na literatura etnológica bem antes da chegada do paradigma da agência da arte por meio de Gell. Como exemplo podemos citar a descrição de Velthem (2003, 2009) do tipiti que é como uma cobra constritora, só que sem cabeça e sem rabo. O tipiti é, portanto, um animal incompleto, despedaçado. Um instrumento, artefato, é assim um ex-*proto* ou quase ser vivo, como atestam os mitos da “revolta dos objetos” coletados por Lévi-Strauss nas mitológicas (LAGROU, 2009; LÉVI-STRAUSS, 1971). Corpos (de animais e gente) e artefatos possuem “donos” distintos, mas são feitos por meio de técnicas similares (ARONI, 2011; BEYSEN; FERSON, 2015; ERIKSON, 1996; HUGH-JONES, 2009, LAGROU, 1998; MILLER, 2009; SANTOS-GRANERO, 2009; VELTHEM, 2003). Vivemos num mundo habitado por

intencionalidades outras que se materializam em artefatos, animais, plantas e outros fenômenos visíveis e invisíveis. O modo como esses seres se relacionam tem a ver com o modo como eles se dão a ver, e tudo isso leva a uma estética relacional bem especificamente amazônica (LAGROU, 2018a; 2018b).

A etnologia feita nas Terras Baixas da América do Sul tem se concentrado mais nas relações entre seres humanos e não humanos do que nas relações entre artefatos e humanos, com exceções (BARCELOS NETO, 2008; HUGH-JONES, 2009; VELTHEM, 2003). Essa diferença de ênfase em comparação com a etnologia feita na Melanésia pode ser explicada por diversos fatores: a complexidade dos sistemas de troca por lá e a potencial subjetivação de todas as coisas por aqui pode ser uma das razões, apesar de termos grandes diferenças internas a esse respeito também. A teorização em torno da compreensão de que o ponto de vista se encontra no corpo e que é o corpo que determina o que se vê (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), por outro lado, tornou a reflexão sobre o estatuto da imagem novamente relevante. Em *Fabrique des images*, Descola (2010) propõe abordar as diferenças que existem nos modos como ontologias distintas concebem suas relações com outros seres do mundo, a partir dos diferentes modos de figuração que os acompanham. A ontologia ameríndia, animista, serve de ponto de partida a ser contrastada, tanto com a naturalista quanto com a totêmica e a analógica.

No livro *Thinking through things*, Henare, Holbraad e Wastell (2007) foram os primeiros a chamar de “virada ontológica” uma radicalização da empreitada antropológica no sentido de levar outras ontologias a sério, virada esta que teria sido preparada pelas obras de Marilyn Strathern, Roy Wagner e Eduardo Viveiros de Castro. Uma das consequências dessa abertura para o pensamento de outros tempos e lugares seria, segundo os autores, que coisas e imagens

podem passar a ter significados muito diferentes de acordo com o contexto no qual estão inseridos. Levar outras ontologias a sério consistiria em não mais separar a coisa significada e o conceito que a ela se refere. Desse modo, para traduzir conceitos nativos, seria preciso produzir novos conceitos que se acoplam aos conceitos colocados em relação no pensamento nativo, como a tradução do *ajé* afro-cubano por pó-poder, tendo em vista que ambos os conceitos se implicam mutuamente (HENARE; HOLBRAAD; WASTELL; 2007).

Exemplos para pensar segundo essas linhas abundam na etnologia ameríndia e não é, portanto, por acaso que este ramo da antropologia contribuiu em grande medida para a virada ontológica na disciplina. Desde os escritos dos primeiros viajantes lidos por pessoas como La Boetie e Montaigne, passando por Lévi-Strauss e Clastres que, por sua vez, influenciaram Deleuze, percebe-se que as Américas têm esse potencial de induzir seus estudiosos a uma inversão copernicana de perspectiva. O mesmo vale para o conceito de arte na antropologia (LAGROU, 2009). A arte indígena nos ensina outro modo de pensar a arte e sua relação com a vida (OVERING, 1991), outra maneira de pensar sua relação com o corpo. Em vez de pensar arte como distinto de artefato, como entre nós invertemos a perspectiva e, ao não mais separar arte e vida, podemos perceber a arte indígena como uma estética específica do viver. As ontologias ameríndias são eminentemente estéticas. Pois, se a perspectiva está na forma que os corpos assumem, e as formas são altamente instáveis, podendo se transformar umas nas outras, a estética se torna a chave para viver essa ontologia transformacional, em que pessoas vivem o devir-pássaro, o devir-múltiplo, o devir-jiboia, e uma multiplicidade de outros devires no cotidiano e no ritual. Se a cura depende da possibilidade de olhar o mundo a partir de outra forma, da forma do duplo que tenta capturar seu predador, então

toda terapia tem que ser estética. E é isso que as artes ameríndias nos ensinam a ver.

Primeiras abordagens

Precursoras análises das artes dos povos indígenas se concretizaram nos anos 1950 e foram fundamentadas em pesquisas de campo e coleções etnográficas musealizadas, como é o caso de Gastão Cruls (1952) – um dos primeiros a usar a expressão “arte indígena”. Os fundamentais estudos de Claude Lévi-Strauss (1955), sobre a função social da arte e os sentidos reflexivos da pintura facial, precederam e embasaram análises posteriores, dedicadas à identificação das artes indígenas. Nesses estudos destaca-se, sobretudo, o papel de sistema ou de veículo de comunicação dessas artes, que formariam códigos estilísticos ou uma linguagem simbólica que desvendasse a estrutura social (MÜLLER, 1976; RIBEIRO, B., 1989, 1993; RIBEIRO, D., 1987; VIDAL, 1978). Essa abordagem, entretanto, não se resumia a esses aspectos, pois, como destaca Lux Vidal (1978), nas sociedades indígenas as expressões artísticas estão presentes para significar e não apenas para representar; trata-se de algo muito estruturado que se articula com outras esferas da cultura. (RATTS et al., 2000).

Segundo os estudiosos daquela época, outros aspectos relacionados ao tema eram igualmente significativos, entre os quais a excelência técnica, os padrões gráficos e as representações visuais. As categorias artesanais tiveram lugar destacado nessas primeiras análises e foram abordadas enquanto representantes de tradições estilísticas específicas ou então de forma ampla, a partir do detalhamento material, formal e funcional de objetos de certas categorias, sobretudo cerâmica, cestaria e plumária (COELHO, 1981; COSTA, 1978, 1988; DORTA, 1981; RIBEIRO, B., 1980; RIBEIRO, D., 1980, 1993; RIBEIRO; RIBEIRO, 1957; SCHOEPE, 1985).

Destaca-se, na edição atualizada do *Handbook of South American Indians*, o volume intitulado “Arte índia”, coordenado por Berta Ribeiro (1987). Essa primeira coletânea inclui artigos sobre arte, pintura corporal, máscaras, instrumentos musicais e adornos plumários. A introdução enfatiza o simbolismo revelado pela cultura material e um dos artigos comenta a perfeição formal das criações indígenas e suas principais funções, a saber, diferenciar os povos indígenas entre si e os humanos dos animais (RIBEIRO, D., 1987).

Em 1992 surge o livro *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, que representa um marco na antropologia da arte no Brasil, temática que conduziu a múltiplos desdobramentos e influenciou posteriores estudos, voltados para a compreensão dos significados das pinturas corporais e outras formas de transformação do corpo humano, assim como das coisas, dos objetos e dos artefatos. Efetivada sob a inspiração e a orientação de Lux Vidal (1992), essa publicação reuniu textos de etnólogos que abordaram, de modo detalhado, os sistemas gráficos de sociedades indígenas específicas, tanto sob o ponto de vista técnico e constitutivo como de sua simbologia e dos mecanismos da criação artística e da expressão estética. Os artigos destacam que tais mecanismos conferem aos povos indígenas os meios para definir concepções consideradas relevantes sobre a vida social e as conexões entre a sociedade, a natureza e o cosmo, assim como a compreensão de algo muito mais amplo, como a sociedade se pensa e, conseqüentemente, se representa (VIDAL; SILVA, 1992).

Reunidos em bloco, os textos dedicados à pintura corporal descrevem, através da estética, como as categorias internas à sociedade se expressam: as dinâmicas dos ciclos de vida, as distinções dos grupos sociais e etários, as definições de papéis e de relações sociais, as diferenciações entre os humanos e os demais componentes cosmológicos. No mais

detalhado dos artigos da coletânea, Vidal explicita como a pintura corporal Kayapó-Xikrin expressa, de modo sintético e gramatical, a compreensão da estrutura social desse povo indígena e revela sua vontade de ultrapassar as condições da existência humana.

As conclusões dessa coletânea (VIDAL; SILVA, 1992) definem que as artes indígenas se conectam a dois enfoques principais. No plano expressivo, alguns povos privilegiariam conceitos relacionados com a vida em sociedade, enquanto outros concederiam especial atenção às concepções de fundo cosmológico. No primeiro caso, as artes revelariam aspectos da estrutura social e, assim, comunicariam por intermédio de imagens visuais o estatuto da pessoa ou de coletivos sociais. As artes indígenas diretamente vinculadas aos conceitos cosmológicos dariam a ver concepções existentes sobre a composição do universo e dos seres/componentes que o habitam. Nesse caso, expressariam as particularidades de seres externos ao sócio, tais como animais, espíritos, inimigos, sobrenaturais, com os quais é, no entanto, necessário estabelecer relações específicas. A presença de motivos gráficos que referem a esses seres nas peles e nos objetos das pessoas mostra como todo interior é feito da controlada incorporação de agências não humanas.

A partir dos anos 1990 surgem novos trabalhos voltados para as experiências estéticas dos povos indígenas amazônicos, como os de Müller (1990) entre os Asurini, de Velthem (1992, 1998) entre os Wayana-Apalai, os de Coelho (1993) entre os Wauja, de Erikson (1996) entre os Matis, os de Lagrou (1998) entre os Kaxinawa (Huni kuin) e, posteriormente, os de Barcelos (2002), cujo trabalho representa um marco na abordagem das máscaras no mundo amazônico. Os trabalhos têm como ponto de partida a transformação corporal por meio da pintura e de adornos de materiais diversos, e a produção concreta de

objetos de diferentes categorias artesanais, o que permite ressaltar a relação entre objetos e pessoas, consideradas à luz dos mitos e dos sistemas cosmológicos. No universo Jê, Lea (1986) e Gordon (2009, 2011) mostram como a apreensão do sistema de objetos, entre os Kayapó e Xikrin, está atrelada às noções de propriedade e de prestígio, em registros que remetem a uma ideia de distinção derivada da posse de “nomes bonitos”.

No âmbito deste artigo propomos um recorte específico, que visa pensar o universo ameríndio a partir de sua produção material/visual, portanto, nos ateremos aos textos que discutem esses temas. Por falta de espaço não será possível incluir os trabalhos sobre artes verbais, música, dança, performance e cinema indígena.

Olhemos mais de perto a temática relacionada com a corporalidade e os sistemas gráficos, temas que implicam reflexões sobre o estatuto ontológico dos objetos e sua agência.

Corporalidade e o estatuto dos artefatos

Na antropologia, o tema da corporalidade não é propriamente recente como nos indica o seminal artigo de Anthony Seeger, Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro (1987). A questão da corporalidade é central na vida indígena e está vinculada a um sistema de relações entre corpos, bem como ao pensamento de que a humanidade de um corpo não é inata, mas deve ser construída culturalmente, de modo contínuo (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2006, VILAÇA, 2005). Para tanto são desenvolvidas práticas que objetivam facilitar a transformação de um corpo para dotá-lo das qualidades sociais requeridas, assim como para modificar sua natureza e aspecto.

Técnicas variadas e complexas efetivam amplas mudanças corporais, muitas das quais relacionadas a uma elaboração estética,

enquanto uma intervenção que ultrapassa o sentido restrito de “decoreção” corporal. Constituindo parte essencial do processo de transformação da pessoa, essas técnicas comunicam diferentes intenções e são específicas de cada povo indígena. A corporalidade não se restringe ao corpo e ao que ele apresenta, mas pressupõe diferentes tipos de comunicação social e também cosmológica.

A elaboração estética não se restringe aos humanos, mas também se aplica aos objetos, e se conecta a técnicas que são comuns a esses diferentes suportes, tais como a pintura, as incisões e as amarrações. Humanos e objetos são igualmente decorados porque compartilham uma série de faculdades, entre as quais a antropomorfia, uma vez que para muitos povos indígenas os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados. Tais artefatos-corpos não são necessariamente comparáveis aos seres humanos, podendo expressar outros corpos – não humanos – e reproduzi-los de forma parcelada ou integral, adquirindo assim visibilidade e capacidade de ação em determinados momentos da vida social.

A continuidade existente entre corpos e objetos coloca em evidência a capacidade ativa desses últimos e a qualidade construtiva dos primeiros. Ademais, os artefatos não se constituem, geralmente, em simples “coisas inertes”, mas se aproximam da noção que os considera como providos da capacidade de agir, de influir na vida indígena, de muitas maneiras. Em geral os objetos possuem dono e sua vida depende da relação com aquele que os engendrou, mas em princípio, como explicado no mito, objetos podem adquirir existência própria, e assim deixar de ser apenas “coisas”, transformando-se em seres vivos, sujeitos, constituindo agentes da transformação, movimento este que constitui um conceito central das cosmologias e das artes indígenas, como revelaram diferentes estudos,

reunidos na coletânea organizada por Santos-Granero (2009).

As possibilidades de uma análise estética do ritual que esteja aberta para as relações entre formas visuais e sonoras, e entre corpos e artefatos rituais, podem ser vislumbradas no volume *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*, editado por Jean-Pierre Chaumeil e Jonathan Hill (2011) em torno do complexo de flautas rituais na Amazônia. O volume *The occult life of things: native amazonian theories of materiality and personhood*, editado por Fernando Santos-Granero (2009), conta, igualmente, com grande contribuição de trabalhos feitos em território brasileiro e aponta para os diferentes regimes de subjetivação encontráveis em diferentes grupos ameríndios. Nem todos os artefatos possuem agência, nem a possuem em mesmo grau de intensidade. Alguns artefatos são tão intensamente associados com aquele que os fez e/ou usa, que nunca podem ser trocados ou vendidos e precisam desaparecer junto com seu dono (ERIKSON, 1996). Outros artefatos são transformações de seres primordiais (HUGH-JONES, 2009) ou possuem donos poderosos e ciumentos. As relações de continuidade entre humanos, fabricantes de artefatos e os donos dos materiais ganham formas muito distintas de acordo com as etnias estudadas. Este livro, que tem o estatuto dos artefatos no mundo ameríndio como foco, segue outro – *Artifacts and society in Amazonia* –, de circulação mais restrita, editado por Myers e Cipoletti (2002).

Outro volume merece ser mencionado: *Masques des hommes: visages des dieux*, editado por Jean-Pierre Goulard e Dimitri Karadimas (2011). O volume reúne artigos sobre o uso de máscaras por povos ameríndios e dialoga de perto com as temáticas expostas nos livros citados antes, como a presentificação de seres não humanos e seus donos, a relação com os ancestrais e sua proximidade com as diferentes

faces assumidas pela alteridade. A maior parte dos artigos trata de etnias que habitam o território brasileiro: os Wayana, Wauja, Tikuna, Matis e os grupos de língua tupi.

Sistemas gráficos

Desde o surgimento da coletânea organizada por Lux Vidal (1992), o olhar antropológico tem conferido expressiva atenção aos sistemas gráficos e à eficácia das imagens. A onipresença da pintura corporal no universo ameríndio e sua importância social e cognitiva é uma das razões. Outra explicação possível para esse interesse tem a ver com o “poder ativo” dos grafismos que nas sociedades indígenas são dispostos sobre a pele das pessoas e que também distinguem os artefatos. Diferentes estudos entre variadas etnias enfatizam que os sistemas gráficos ameríndios constituem formas de expressão particulares, cujo valor deriva de complexas cosmologias que tais sistemas materializam. Paralelamente, incorporam sem cessar elementos novos, advindos de variados tipos de interação, de troca, de visualização que assinalam a importância constitutiva da incorporação da alteridade na produção de “corpos pensantes”. Tais incorporações podem também engendrar processos de reinvenção cultural, extremamente criativos e desenvolvidos, dentro da lógica própria das ontologias indígenas envolvidas.

Segundo algumas análises, os sistemas gráficos integram a essência mesma dos elementos ao qual são aplicados, pois se constituem em intervenções que são tanto técnicas como “simbólicas”. Objetivam certamente o embelezamento, mas buscam, sobretudo, imprimir determinada “marca social” em pessoas e coisas, pois de outra forma permaneceriam incompletos e despersonalizados culturalmente (VELTHEM, 2003; VIDAL, 1992). Os propósitos específicos desta intervenção são variados, podendo se direcionar para a

afirmação étnica e da condição humana, ou então para a apropriação de qualidades desejáveis de outros seres, possibilitando a interação com o mundo sobrenatural ou, ainda, como uma possibilidade de expansão visual para que sejam percebidos, por meio dos grafismos, aspectos ocultos da visão ordinária.

Na arte ameríndia, os contornos dos padrões gráficos expressam a articulação existente entre diferentes domínios e uma única representação pode congrega elementos visíveis e invisíveis, o sentido figurativo sendo múltiplo e remetendo a outras representações e a outros seres. Esse acúmulo indica uma tensão entre o que os grafismos revelam e o que ocultam, ambos tendo equivalência como suporte de significados. Esse aspecto pode ainda ser traduzível por uma dialética do visível e do invisível em que o dado visual presume a revelação de uma determinada imagem que mascararia uma inteligibilidade a ser desvendada.

As tendências de estilo que recaem sobre a criação e a propriedade dos sistemas gráficos indígenas têm correspondência com as múltiplas relações existentes com múltiplos seres não humanos, permitindo evidenciar a predação em seus diferentes aspectos. Essa perspectiva efetiva a compreensão do entrelaçamento existente entre a arte, a estética e os diferentes domínios cosmopolíticos nas sociedades indígenas. Um dos eixos fundamentais é constituído pela propriedade não humana do repertório gráfico cuja origem, via de regra, é atribuída pelos indígenas aos animais, espíritos, heróis culturais, sobrenaturais. Assim, a propriedade raramente se confunde com a criação individual ou coletiva; a origem alheia dos itens culturais constituindo, justamente, a condição que permite valorizá-los.

Um grafismo constitui uma intervenção que é tanto técnica como estética, social, e, muitas vezes, terapêutica ou profilática, e objetiva quase sempre imprimir uma marca em pessoas e coisas. A expressão formal e o

significado que é atribuído a cada grafismo pode revelar múltiplas percepções que se sobrepõem, mas quase sempre direcionam o olhar para o que é essencial. Os sistemas gráficos dos povos indígenas amazônicos procuram antes “sugerir do que representar” (LAGROU, 2007, 2013b). Isso significa que os grafismos não apresentam propriamente a configuração de um ser humano ou de um animal, vegetal, espírito ou sobrenatural, mas seus contornos expressam as concepções que caracterizam e identificam cada um desses elementos e, por esta via, são estabelecidas relações e o acesso dos seres humanos a diferentes mundos. Em muitos casos, é a compreensão dessa duplicidade relacional que capacita uma pessoa indígena a percorrer o longo caminho de conformação do ser social.

Entre os Wayana e Aparai (VELTHEM, 1998, 2003), os grafismos englobam as noções de padrão, desenho, motivo e se aglutinam enquanto um repertório de um ser específico. Os grafismos expressam propósitos representativos e conceituais e, ao serem enfocados individualmente, colocam em evidência sua característica figurativa. Como sublinham a existência de algum elemento de semelhança entre a forma visualizada e seus significados, são, portanto, icônicos. Ademais engendram imagens diversificadas que se desdobram em relações sucessivas, um grafismo sendo, assim, uma evocação referencial porque expressa uma e múltiplas realidades.

Trinta anos depois da publicação de *Grafismo indígena* (VIDAL, 1992), o volume *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*, editado por Els Lagrou e Carlo Severi (2013), é o primeiro a voltar a reunir trabalhos sobre grafismo indígena, em sua maior parte, escritos por autores trabalhando no Brasil. Os autores, nesse volume, com alguns autores que já estavam presentes no volume editado por Vidal (como Van Velthem, Müller e Langdon), participam da

guinada e renovação teórica que marcou a antropologia da arte em direção de abordagens mais praxiológicas, fugindo do paradigma comunicativo e simbólico que marcava abordagens anteriores. A partir da relação do grafismo (pintado, trançado ou tecido) com os diversos suportes sobre os quais se aplica e que ajuda a constituir, os autores propõem uma antropologia da percepção que analisa o estatuto e a agência da imagem na sua relação com o universo cognitivo particular no qual opera. Constatou-se na arte ameríndia um marcante minimalismo figurativo que insiste em sugerir muito mais do que mostrar, o que levou à conclusão que essa arte leva ao extremo a tensão entre imagem material e imagem mental. É por essa razão que os grafismos que aderem aos corpos tendem a uma abstração que oculta uma figuração às vezes apenas virtual (LAGROU, 2011). É nesse contexto que o diálogo com o conceito de quimera, formulado por Severi, se impõe.

O livro reúne textos que exploram dois tipos de relação entre grafismo e figuração num universo marcado por uma ontologia que tem o xamanismo como prática ritual constitutiva: a relação entre grafismo e a figuração (e/ou desfiguração) dos corpos, por um lado, e a relação entre cognição e percepção, por outro. Neste último caso, a imagem surge como instrumento de mediação entre os lados visível e invisível do mundo fenomenológico, sendo a visibilidade dos seres o resultado da qualidade relacional que une os corpos. Atenção particular é dada à relação entre ritual e criação artística, assim como à relação entre os diferentes meios artísticos que no contexto da performance ritual revelam todo seu potencial sinestésico: constata-se, desse modo, que as relações, correspondências e transformações entre música, ritmo, movimento e grafismo se mostram tão ou mais relevantes no contexto ritual ameríndio que a relação entre a palavra ritual e sua codificação gráfica.

Outra publicação que resultou da colaboração teórica com Carlo Severi – autor que tem contribuído de forma sistemática à redefinição de um campo de pesquisa que une a reflexão sobre a ontologia da imagem ao estudo praxiológico do ritual e às técnicas de memorização entre sociedades orais – é o livro editado por Carlos Fausto e Carlo Severi (2016), *Palavras em imagens*. No livro convivem textos sobre sistemas gráficos ou artefatuais amazônicos e textos sobre essa mesma temática em outras partes do mundo, incorporando novos autores ao campo da reflexão sobre estética ameríndia, como Pierre Délégue (2007) e Pedro Cesarino (2011).

As artes indígenas em exposições e catálogos

Há tempos, a cultura e a imagem indígena vêm sendo expostas no Brasil, em variadas formas e com finalidades as mais diversas. Constata-se que são absorvidas pela sociedade urbana por meio de reportagens jornalísticas e televisivas, livros, catálogos, revistas e de exposições em espaços diversificados.

A mostra *Arte plumária do Brasil* (BRASIL, 1980) inaugurou o ciclo das exposições temporárias de artefatos indígenas no país, oriundos de acervos museológicos. Seguiram-se outras exposições e catálogos, tais como *Arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros* (FUNARTE, 1985) e o catálogo *Índios no Brasil: alteridade, diversidade e diálogo cultural* (GRUPIONI, 1992). Este contém textos sobre os povos indígenas no curso da história e na perspectiva das questões relacionadas com a diversidade, a territorialidade e as projeções para o futuro. Aspectos relacionados com as artes indígenas são abordados em artigo específico de Velthem (1992), que ressalta o fato de que a consideração dessas artes não deve ter uma perspectiva puramente intraestética, mas deve englobar

outras expressões culturais, pois compartilham de um mesmo modelo de experiência coletiva e refletem, portanto, a visão e o sentido de uma comunidade indígena particular.

Essa publicação antecipa o interesse pelas artes dos povos indígenas que, no futuro, os catálogos de exposições sempre irão apresentar, muitas vezes de modo exclusivo. Apesar do fato destas análises estarem, de uma forma ou de outra, relacionadas aos aspectos materiais e expressivos das artes indígenas, pois vinculadas aos artefatos apresentados na exposição, verifica-se que muitos dos textos não se atêm exclusivamente a esses condicionantes. Procuram ir além, conectando os objetos e grafismos às lógicas das concepções simbólicas, das cosmologias, das funções e relações sociais, enquanto elementos-chave para a compreensão das ideias, das cosmologias, das experiências, das conexões que são executadas por intermédio dos objetos.

Os catálogos de exposição constituem, certamente, preciosas fontes para a compreensão das artes indígenas. Exemplos pertinentes são as publicações *Os índios, nós*, coordenada por Brito (2000); *Unknown Amazon*, editado por Mc Ewan, Barreto e Neves (2001); e *Índios no Brasil*, organizado por Lucia van Velthem, Gustaaf Verswijver, Thiago Oliveira. Esta última publicação (THYS, 2011) se caracteriza por apresentar um amplo painel da cultura material ameríndia, os artefatos selecionados sendo abordados enquanto elementos atuantes na vida cotidiana, na fabricação da pessoa ou no estabelecimento de relações com os não humanos. Para comentar os artefatos expostos, especialistas em cada etnia representada foram convidados para contextualizar e analisar as peças por meio de verbetes.

Duas exposições e seus respectivos catálogos marcaram o início do século XXI. A primeira integrou as comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil e, assim, foram organizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro mostras que abarcaram todo o

leque das manifestações artísticas nacionais. O módulo *Artes Indígenas* apresentou objetos de museus brasileiros e europeus, coletados e datados do século XVIII ao XX, e o catálogo (AGUILAR, 2000) que o acompanhou contém textos sobre os campos das artes indígenas, apontando aspectos essenciais para sua compreensão.

Um dos textos (VELTHEM, 2000) sublinha o fato de que as criações dos povos indígenas são concebidas e executadas em contextos que não compartilham da noção de *arte* e sua finalidade tal como é entendida no ocidente e no presente. Essas artes estão inseridas em dimensões históricas e simbólicas próprias, direcionadas para o cumprimento de um papel ativo na vida de seus produtores. Menciona igualmente que as criações dos povos indígenas expressam preocupações específicas e, portanto, uma qualificação no singular – arte indígena – não pode ser considerada, pois não existe uma arte que lhes seja comum e geral. A pluralidade – artes indígenas – se impõe em todos os contextos e formulações. Destaca, enfim, que as artes indígenas refletem não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas se constituem, elas mesmas, em um arcabouço transformativo que proporciona às sociedades indígenas os meios de adaptação a novas realidades, nas quais identidades diferenciadas são afirmadas.

A exposição *Brésil Indien* é coadjuvada por significativo catálogo (GRUPIONI, 2005) que apresenta e analisa as artes ameríndias – antigas e contemporâneas e no qual se destaca um grupo de artigos que são reunidos sob o título *Olhares sobre as artes indígenas* (GALLOIS, 2005; LAGROU, 2005; PERRONE-MOISÉS, 2005). Diferentes em sua composição os textos possuem pontos em comum ao destacarem questões pertinentes que atravessam e caracterizam as artes dos povos indígenas. Apontam, assim, para o fato de que entre esses povos, a arte não possui

finalidades meramente representativas, seu campo de atuação é mais amplo, pois inclui aspectos identitários, ações, emoções, sentidos de alcance relacional e não tanto conceitual. Permitem, ademais, a comunicação e a interação entre sujeitos diversificados, porque o valor atribuído às formas expressadas reside em seu poder de condensar, transmitir e renovar – por meio da criatividade – os processos de pensar e de ver o mundo e a sociedade. Essas disposições vão ao encontro da fecunda discussão sobre patrimônio indígena (GALLOIS, 2011) que integra o mencionado catálogo da exposição *Índios no Brasil*.

As publicações voltadas para a descrição e qualificação de acervos etnográficos cumprem um significativo papel enquanto meio de informação sobre os patrimônios culturais indígenas, sua constituição e localização nas instituições museais brasileiras. Esses acervos são ainda pouco conhecidos e estudados, mas as evidências indicam que a plumária indígena continua a ser um foco de grande interesse. Tal percepção pode ser constatada em dois catálogos: *A plumária indígena brasileira* (DORTA; CURY, 2000); e *Xikrin: uma coleção etnográfica* (SILVA; GORDON, 2011), que enfocaram as coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Os autores da última dessas obras destacam a ampliação do reconhecimento do estudo de coleções etnográficas, quando efetivadas sob a perspectiva que as considera enquanto documentos que representam veículos de acesso aos diferentes aspectos da vida social, do universo simbólico e da percepção estética dos povos indígenas que os produziram. Esse catálogo merece ainda destaque por ter se organizado em torno da visita à coleção por especialistas Xikrin (Kayapó) da nova geração que examinaram as peças em diálogo com a colecionadora, Lux Vidal, especialista no assunto, que as coletou entre quarenta e trinta anos atrás, e com antropólogos que trabalham atualmente entre os Xikrin.

A acessibilidade às coleções musealizadas e sua requalificação, em parceria com os produtores indígenas, deveria ser uma prática corrente nos museus, e não algo muito raro de acontecer. Os museus e suas reservas técnicas constituem territórios indutores de rica reflexão sobre a continuidade e a reinterpretção de coleções por povos que continuam produzindo diversificados artefatos para uso cotidiano e ritual³.

Outra exposição, com curadoria de Els Lagrou, foi inaugurada pelo Museu do Índio em agosto 2015. Denominada *No caminho da miçanga, um mundo que se faz de contas*, esta exposição constitui o fruto de um trabalho de longa duração em parceria com pesquisadores indígenas, linguistas e antropólogos. Praticamente todas as peças expostas foram produzidas para a exposição e em diálogo com a proposta curatorial, o que fez as coleções que compõem a exposição já terem nascido qualificadas, sendo que as peças expostas foram identificadas e contextualizadas pelos próprios produtores indígenas que, muitas vezes, eram também os cineastas a filmarem a produção das peças, seus usos e os mitos a eles associados. A exposição se insere, assim, no contexto de reflexão sobre novas políticas e práticas de qualificação e constituição de acervos, ligadas ao crescente protagonismo indígena no processo de concepção e elaboração destes.

Os mitos revelaram que as miçangas se constituem em item privilegiado para uma complexa e diversificada reflexão indígena sobre o aparecimento dos brancos na sua vida. Para alguns indígenas esta história é recente, para outros, antiga; alguns povos consideram a miçanga como parte integrante da fabricação de seus corpos, outros a julgam como vetor de mudanças que traz no seu lastro as

doenças e os conflitos trazidos pela invasão dos não indígenas em seu território. A miçanga constitui um item relacional por excelência a conectar continentes distantes, nativos e estrangeiros, vivos e mortos, humanos e seres não humanos. É por causa desta conectividade que a miçanga se presta tão bem a pensar como surgiu a separação e diferenciação entre os seres no mundo ameríndio, entre índios e brancos, vivos e mortos, sendo os mortos aqueles que se tornaram outros, às vezes muito próximos dos brancos, outras vezes deuses, animais ou ancestrais. Os resultados dessas pesquisas foram publicados no catálogo que conta com textos de pesquisadores indígenas e não indígenas de grande número de etnias brasileiras e algumas não brasileiras.

Todos esses exemplos mostram o complexo entrelaçamento entre enfeites e os corpos que ajudam a fabricar. Outras etnografias, tais como sobre os Mebêngôkre (DEMARCHI, 2014) e Krahô (LIMA; ARATANHA, 2016), ou mais recentemente para o Xingu (LEITE, 2018), exploram as inovações estéticas possibilitadas pela introdução de novas matérias-primas como a miçanga de vidro, com sua gama infinita de cores, a serem exploradas de forma magistral pelo cromatismo particular de cada povo.

A exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*, instalada no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) em 2017, representa outra marca por causa da participação indígena que pôde ser notada de forma marcante. Durante o complexo processo de concepção da exposição, coordenado por José Bessa Freire, Clarissa Diniz e Pablo Fuentes, e que envolvia temas políticos atuais e conflituosos, lideranças indígenas faziam parte das discussões e Sandra Benites foi convidada para fazer parte

3 Nesse contexto vale mencionar a tese de doutorado de Thiago Oliveira (2015) sobre as coleções etnográficas do Alto Rio Negro.

da curadoria. A exposição mostra o quanto a discussão sobre artes indígenas e não indígenas não pode ser feita, hoje, separada das discussões sobre as políticas indígenas e o respeito por sua presença no cenário urbano.

As artes indígenas: experiências e ações afirmativas

Para além das exposições e acervos museais, outras experiências se detiveram sobre as artes indígenas que se expressam por artefatos e grafismos, assim como por meio de performances rituais. Referimo-nos às iniciativas afirmativas em um contexto mais amplo de proteção ao patrimônio cultural imaterial, conduzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)⁴. Ações articuladas nesse campo resultaram na produção de dossiês e no registro, enquanto Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, de saberes ameríndios, tais como “Arte *Kusiwa*: pintura corporal e arte gráfica *Wajápi*”, em 2008; “Ritual *Yaokwa* do povo indígena Enawene Nawe”, em 2010; “*Ritxóko*: expressão artística e cosmológica do povo Karajá”, em 2012.

Outras experiências são encabeçadas por instituições culturais, tais como museus, com a colaboração de universidades, de organizações não governamentais e das próprias associações indígenas. Buscam aprimorar estratégias para documentar conhecimentos tradicionais, em um contexto voltado para o fortalecimento cultural. A preocupação com a valorização cultural, presente em muitas comunidades tradicionais, não é propriamente recente e se conecta, em muitos casos, com a questão dos direitos autorais, a qual afeta diretamente as artes indígenas e seus criadores. Bens culturais indígenas, como músicas,

grafismos e elementos linguísticos, despertam interesse crescente em atores urbanos que se utilizam dessas criações e expressões de modo descontextualizado e desprovido da remuneração devida.

O reconhecimento do direito exclusivo de determinado povo indígena sobre suas tradições artísticas se beneficia das ações de registro e documentação e em sua posterior difusão. Efetivados por meio do trabalho pioneiro do Museu do Índio – Funai no Rio de Janeiro, foram concretizadas diferentes publicações sobre as artes indígenas, tais como *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajápi* (GALLOIS, 2002); *Ikú ügühütu higei arte gráfica dos povos Karib do Alto Xingu* (FRANCHETO, 2003); *Arte visual dos povos Tiriyó e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia* (GRUPIONI, 2009); e o *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai* (VELTHEM; LINKE, 2010), os dois últimos editados em parceria com o Iepé. Outras publicações resultaram de exposições temporárias ou de longa duração no Museu do Índio e contam com importantes contribuições de pesquisadores indígenas e antropólogos, como *Tisakisü, tradição e novas tecnologias da memória, Kuikuro* (FAUSTO; FRANCHETTO, 2008); *Ritual da imagem: arte Asurini do Xingu* (MÜLLER, 2009); *Cantobrilho Tikm’u’un* (TUGNY, 2010); *Tape Porá: impressões e movimento Mbya* (PISSOLATO, 2012); *Iny (Karajá): povo do rio* (WHAN, 2012); *Ashaninka, o poder da beleza* (BEYSEN; FERSON, 2015); *Metoro Kukràdjá, Mebengôkrê-Kayapó* (DEMARCHI; OLIVEIRA, 2015); *A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque* (VIDAL; LEVINHO; GRUPIONI, 2016); e *Artesanias do cerrado: Mehi Jabi Xá* (LIMA; ARATANHA, 2016). O catálogo da exposição pinturas da floresta por artistas

⁴ Para importante contribuição a essa discussão da patrimonialização e da presença indígena no mercado das artes no Peru, ver Belaunde (2012, 2016).

Ticuna, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2004, por sua vez, constitui importante registro dessa nova e poderosa arte figurativa. O Instituto Socioambiental e Associações Indígenas – Foirn, Atix, Hutukara – organizaram publicações sobre a cultura material de diferentes povos indígenas da região: *Arte Baniwa* (RICARDO, 2001); *Arte indígena Parque do Xingu* (ATHAYDE, 2001); *Kumurô: Banco Tukano* (CABALZAR, 2003); assim como *Xapiri Theã Oni*, palavras escritas sobre os xamãs Yanomami, editado em 2014.

As publicações referidas apresentam detalhamento formal, material, técnico, repertório dos grafismos e seus suportes, a origem mítica. Ultrapassam, entretanto, os objetivos etnográficos, informativos, pois estão marcados pelas intenções de cada um dos povos enfocados e que, trabalhando em estreita parceria com antropólogos e a instituição museu, contribuíram efetivamente para sua elaboração. Essa lista certamente não é completa, porque novas iniciativas pelo país afora não deixam de se multiplicar. O mesmo vale para teses e dissertações em elaboração ou recém-terminadas, que podem ter escapado. É importante registrar, igualmente e de forma separada, o surgimento das primeiras pesquisas acadêmicas feitas por intelectuais indígenas em contexto universitário. Nesse sentido vale mencionar a dissertação de mestrado de Nelly Varin Mena Marubo (DUARTE, 2017), que aborda a pesquisa feita com as mestras de sua comunidade em torno da complexa estética relacional que surge em torno da fabricação e uso dos enfeites do molusco aruá.

Conclusão: pistas para o futuro no cenário contemporâneo

Como conclusão, gostaríamos de inserir algumas reflexões sobre o cenário contemporâneo do mundo das artes no Brasil, sua relação com o mundo indígena e a recente atuação de algumas figuras-chave, os artistas

indígenas ativistas. O campo das artes se reencontra, hoje, com sua vocação de crítica cultural e a arte como ativismo está de volta com muita força.

Sabemos que desde o movimento modernista na arte Ocidental, a arte teve como vocação não a imitação fiel do mundo lá fora, mas sua torção. As imagens não visam refletir o mundo, mas nos ensinam a olhá-lo de modo diferente. É nesse sentido que o artista e o xamã possuem papéis convergentes nas diferentes sociedades. Ambos nos ensinam a ver o que não é dado a ver à primeira vista, nos ensinam a ver o não óbvio. Tornam o invisível visível e, uma vez que aprendemos a ver o mundo de modo diferente, ele nunca mais será o mesmo. É assim que a relação entre a antropologia e a história da arte com o conceito de alteridade deve ser entendida. Ontologias, filosofias e modos de vida minoritários resultam num modo diferente de pensar as relações possíveis entre arte e vida, arte e artefato, autoria e inovação (LAGROU, 2009).

Se não encontramos nas línguas indígenas conceitos que se traduzem facilmente como estética ou arte, devemos entender que a dificuldade de tradução não aponta para uma falta, mas para uma diferença. As ontologias ameríndias são relacionais, que seguem a lógica da imanência em vez da lógica da transcendência. Esse foi um dos principais argumentos de Alfred Gell (1998) contra a teoria da arte vigente na própria antropologia da arte, o de que, contrariamente ao que muitos pensam, a instrumentalidade de um artefato não o desvaloriza enquanto artefato artístico. A agência de uma armadilha, que captura a caça, o olhar, o pensamento, passa a ser o modelo para um modo diferente de pensar a arte, enquanto materialização de intenções, conhecimentos, ações e relações. A relação entre arte e armadilha deu origem ao Estado Oculito na Bienal de Medellín, em 2013, de curadoria de Rodrigo Moura e Paulo Figueiredo Maia, onde eram expostos diferentes tipos de obras,

indígenas e não, que continham a ideia de armadilha (FIGUEIREDO; MOURA, 2013). Na exposição “Estado oculto” aparece uma obra de Meirelles que é icônica para a ideia expressa: a obra consiste no próprio modelo e um esboço de um prego-espinho, que serve para capturar caminhões que retiram ilegalmente madeira de áreas indígenas. Essa e outras obras contemporâneas, que se inspiram na ideia de armadilha, dividiam o espaço com uma rede dos Huni Kuin, que lá estava por causa de sua tecnologia de capturar o olhar através do desenho labiríntico.

É interessante lembrar, como o fazem Figueiredo e Mouro, que o artista Bené Fonteles foi curador em 1990 de uma exposição do mesmo nome, “Armadilhas Indígenas” (MASP, São Paulo), seis anos antes do texto de Gell sobre armadilhas ser publicado como resposta a uma polêmica causada pela exposição de uma rede de caça como obra de arte. Em 2016, o mesmo Fonteles organizará uma reedição de “Armadilhas Indígenas” no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, da qual participam artistas de renome internacional como Ernesto Neto e os artistas indígenas Ailton Krenak e Daiara Tukano.

Como na época dos movimentos do Dadaísmo e do Surrealismo, que nasceram no entre guerras na Europa, junto e em estreito diálogo com a antropologia, e que, revoltados com a grave crise moral de uma Europa que se autodestruía, procuravam respostas e alternativas para a crise da modernidade capitalista e imperialista em outras tradições culturais (CLIFFORD, 1981), vivemos hoje uma nova aliança entre o mundo da arte e a antropologia. Com a crescente consciência dos perigos do antropoceno, de que podemos estar ativamente contribuindo para o fim do mundo que conhecemos, artistas e curadores, assim como alguns

ramos no mundo da ciência, acordaram para uma revolução de perspectiva que se produz na antropologia sob o nome de virada ontológica. Esta virada nada mais é que a radicalização da intenção na antropologia de levar as filosofias de outros povos a sério, sua novidade consistindo sobretudo no impacto causado em outras disciplinas que até então tinham ficado longe da leitura de detalhadas etnografias sobre povos minúsculos e longínquos. O correlato dessa virada é a demanda por maior simetria, de dar mais espaço para outras visões de mundo se manifestarem, pois foi ao substituir as ontologias relacionais pela oposição entre sujeito e objeto que o Ocidente se inventou como máquina de conquistar mundos, englobando todos, mesmo os mais resistentes. Esse modelo se mostrou insustentável e agora se abriga nas grandes bienais, como na de São Paulo de 2016, obras como a “Oca Taperá Terreiro”, de Bené Fonteles, em que este organizou “conversas para adiar o fim do mundo” com importantes lideranças/artistas indígenas como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, autor de *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (Kopenawa; Albert, 2010), com intenção de ensinar ao povo queixada – os brancos que fuçam a terra à procura de minério – de que é hora de escutar a voz da floresta. O livro já foi tema de exposição e tem inspirado muitos debates e intervenções no mundo das artes contemporâneas⁵.

Damiana Bregalda, na sua tese de doutorado na qual acompanha os Guarani nas Bienais de São Paulo entre 2014 e 2016, descreve três performances impactantes de atores indígenas no entorno da Bienal. Uma é o exemplar gesto de Ailton Krenak que, vestido num terno impecavelmente branco, pintou o rosto de preto com graxa, enquanto falava de forma incisiva, mas calma, para a Assembleia Constituinte em 1987. Não é um

5 Para uma reflexão sobre a presença ainda limitada de artistas indígenas nas recentes bienais ver Vincent, 2017.

acaso que esta performance ressurgir hoje na qualidade de gesto artístico altamente incisivo e urgente. Outra performance foi a efetuada pelos Guarani e simpatizantes que, em 2013, pintaram de vermelho as indígenas vítimas dos bandeirantes na famosa escultura de Brecheret na entrada do pavilhão da Bienal, pichando as frases “não à PEC 215” e “bandeirantes assassinos”. Como acompanhamento do ato, Marcos Tupã escreveu um manifesto do qual retiro a seguinte frase: “A pedra sangrou. E, para nós, arte é outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção” (MARCOS TUPÃ apud BREGALDA, 2017, p. 289). A última performance escolhida para mostrar o tipo de arte ativista que começa a ser produzida por lideranças/intelectuais/artistas indígenas é a que Naine Terena, artista e professora de arte na Universidade de Goiás, realizou por ocasião da vivência de artistas e curadores da Bienal de 2016. Ao fazê-los vestir os chinelos daqueles que se foram há dez anos em violento conflito com fazendeiros, a artista levou seu público às lágrimas (BREGALDA, 2017).

Muitos são os caminhos que se abrirão para a reflexão quando o mundo da arte abrir suas portas para pensadores e artistas indígenas. Esse caminho começa aos poucos a ser trilhado. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar a exposição ;MIRA!, organizada em 2013, em Belo Horizonte, por Maria Inês de Almeida, que reúne obras de artes visuais contemporâneas dos povos indígenas de vários países da América do Sul, com oficinas e vivências que permitiram a estes artistas a criação de redes e troca de experiências (MATOS; BELAUNDE,

2017). O ;MIRA! é, sem dúvida, um marco na história de legitimação das artes indígenas.

A exposição “Histórias Mestiças”, com curadoria de Adriano Pedrosa e da historiadora e antropóloga Lili Schwarcz, de 2014, também faz parte desse movimento. É nessa exposição que aparecerá, pela primeira vez no Brasil, a obra de Ernesto Neto em diálogo com o ritual do *nixi pae* (ayahuasca) dos Huni Kuin⁶. Ao lado da instalação de sua obra, mas independente dela, estava exposta uma seqüência de quadros do coletivo MAHKU, conjunto de artistas Huni Kuin liderados por Ibã Sales Huni Kuin, exímio cantor de *nixi pae*. Os trabalhos do coletivo MAHKU têm estado cada vez mais presentes em exposições de arte contemporânea (MATTOS; IBÃ, 2017). O coletivo MAHKU – ao lado dos artistas Jaider Esbell, artista Makuxi, e Denilson Baniwa, designer e artista – foi indicado ao prêmio PIPA Online, do qual Jaider Esbell acabou sendo vencedor⁷. A entrada de produções indígenas no espaço de artes não indígenas não é restrita ao campo da pintura, mas se faz notar também de modo expressivo no campo do cinema e da música, temas que infelizmente estão fora do escopo deste trabalho.

Com essa conclusão, visamos mostrar como é fluida e natural a passagem do artefato, que faz os corpos e a vida relacional indígena, para uma arte indígena contemporânea, ativista ou não, que tematiza questões vitais para a vida comunitária e dá a ver cosmopolíticas diversas e relacionais. Basta querer ver que um novo mundo de possibilidades relacionais e ontológicas se abre, não somente para os aprendizes de antropólogo, mas para todos que querem e podem ver. É por isso que a entrada dos indígenas no mundo das artes metropolitanas é crucial, importante e urgente.

6 Para uma primeira abordagem sobre a relação entre Neto e o universo ayahuasquerio, ver Goldstein e Labate (2017); para um esboço de pesquisa em preparação sobre a relação entre Neto e os Huni Kuin, ver Lagrou (2018b).

7 Sobre o movimento MAHKU, ver também a recém defendida dissertação de Daniel Dinato (2018).

Referências

- AGUILAR N. (Org.). *Artes indígenas*. São Paulo: Mostra do Redescobrimento, 2000.
- ARONI, B. *A casa da jararaca: artefatos, mitos e música entre os Paresi*. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ATHAYDE, S. F. (Org.). *Arte indígena Parque do Xingu*. Parque do Xingu: ATIX; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2001.
- BARCELOS NETO, A. *Arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- _____. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. Atujuwá. Masques géants d'Amazonie. In: *Índios no Brasil*. Bruxelas: Ludion, 2011. p. 161-173.
- BASTOS, R. J. M. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, 293-316, 2007.
- BELAUNDE, L. E. Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kene shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico*, Bogotá, vol. 3, p. 123-146, 2012.
- _____. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 3, p. 611-640, 2016.
- BEYSEN, P.; FERSON, S. *Ashaninka: o poder da beleza*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2015.
- BRASIL. *Arte plumária do Brasil: catálogo*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.
- BREGALDA, D. J. *Cosmocreografias: poéticas e políticas do mover – entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BRITO, J. P. (Org.). *Os índios, nós*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- CABALZAR, A. *Kumurô: Banco Tukano*. São Paulo: Foirn – Instituto Socioambiental, 2003.
- CESARINO, P. N. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHAUMEIL, J.-P.; Hill, J. (Orgs.). *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- CLASTRES, P. *Society against the State: essays in political anthropology*. New York: Zone Books, 1989.
- CLIFFORD, J. On ethnographic surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, UK, vol. 23, n. 4, p. 539-564, 1981.

- COELHO, V. P. Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. In: HARTMANN, T.; COELHO, V. P. (Orgs.). *Contribuições à antropologia em homenagem ao Professor Egon Schaden*. São Paulo: Museu Paulista, 1981. p. 55-83. (Série Ensaios, v. 4).
- _____. Motivos geométricos na arte waurá. In: COELHO, V. P. (Ed.). *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 593-629.
- COSTA, H. F. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
- _____. *O mundo dos Mebináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora UnB, 1988.
- CRULS, G. Arte indígena. In: Andrade, R. M. F. (Dir.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1952.
- DÉLÉAGE, P. Les repertoires graphiques amazoniens. *Journal de la Société des Americanistes*, Paris, v. 93, n. 1, p. 97-126, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaux: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DEMARCHI, A. *Krukradjá Nhipejx: fazendo cultura, beleza, ritual e inovação estética entre os Mebêngökre (Kayapó)*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DEMARCHI, A.; OLIVEIRA, T. *Metoro Kukràdjã: ensaio fotoetnográfico sobre a estética ritual mebengôkrê-Kayapó*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2015.
- DERLON, B., JEUDY-BALLINI, M. Art et Anthropologie: regards. In: COQUET, M.; DERLON, B.; JEUDY-BALLINI, M. (Orgs.). *Les cultures à l'oeuvre*. Rencontres en art. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/Biro Éditeur, 2005. p. 11-26.
- DESCOLA, P. *La fabrique des images*. Paris: Musée du quai Branly, 2010.
- DINATO, D. R. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- DORTA, S. F. *Pariko: etnografia de um artefato plumário*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1981. (Coleção Museu Paulista, Série Etnologia, v. 4).
- DORTA, S.; CURY, M. X. *A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Edusp, 2000.
- DUARTE, N. B. M. *Noke mevi revôsho shovima awe – “O que é transformado pelas pontas das nossas mãos”*: O trabalho manual dos Marubo do Rio Curuçá. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

- ERIKSON, P. H. *La griffe des aïeux*: marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie. Leuven: Peeters Publishers, 1996.
- FAUSTO, C.; FRANCHETTO, B. *Tisakisü, tradição e novas tecnologias da memória, Kuikuro*. Rio de Janeiro: Museu do Índico, 2008.
- FAUSTO, C.; SEVERI, C. (Dir.). *Palavras em imagens*. Marseille: Open Edition Press, 2016.
- FIGUEIREDO, P. R. M.; MOURA, R. *Estado oculto – 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas da Colômbia*: guia a lo desconocido. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2013.
- FRANCHETTO, B. (Org.). *Ikú ügühütu bigei*: arte gráfica dos povos Karib do Alto Xingu. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003.
- FUNARTE. *Arte e corpo*: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1985.
- GALLOIS, D. *O movimento na cosmologia Waiápi*: criação, expansão, e transformação do universo. 1988. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *Kusiwa*: pintura corporal e arte gráfica Wajápi. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2002.
- _____. Dos objetos à cosmologia: apresentação. In: VELTHEM, L. H. V. *O Belo é a fera*: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2003. p. 27-33.
- _____. Des sujets à objets: défis de la patrimonialisation des arts et savoirs indigènes. In: GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Brésil Indien*: les arts des amérindiens du Brésil. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005. p. 99-110.
- _____. *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas*. São Paulo: Iepé, 2006.
- _____. Patrimoines indigènes: de la culture "autre" à la culture "pour soi". In: THYS, M. (Org.). *Índios no Brasil*. Bruxelas: Ludion/Europalia, 2011. p. 29-46.
- GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, J.; SHELTON, R. (Orgs.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 40-63.
- _____. *Art and agency*: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOLDSTEIN, I.; LABATE, B. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexes sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 437-471.
- GORDON, C. *O valor da beleza*: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (mebengokre-kayapó). Brasília: UnB, 2009. (Série Antropologia, v. 424).
- _____. Em nome do belo: o valor das coisas xikrin-mebêngôkre. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (Orgs.). *Xikrin*: uma coleção etnográfica. São Paulo: Edusp, 2011. p. 207-223.

- GOULARD, J.-P.; KARADIMAS, D. *Masques des hommes, visages des dieux. Regards d'Amazonie*. Paris: CNRS Éditions, 2011.
- GRUPIONI, D. F. *Arte visual dos povos Tiryó e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia*. São Paulo: Iepé, 2009.
- GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.
- _____. (Org.). *Brésil Indien: les arts des amérindiens du Brésil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. (Orgs.). *Thinking through things: theorizing artifacts ethnographically*. London: Routledge, 2007.
- HUGH-JONES, S. The fabricated body: objects and ancestors in Northwest Amazonia. In: SANTOS-GRANERO, F. *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press, 2009. p. 33-59.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomani*. Paris: Terre Humaine, 2010.
- LAGROU, E. *Cashinahua Cosmivision: a perspectival approach to identity and alterity*. St. Andrews: University of St. Andrews; São Paulo: USP, 1998.
- L'art des indiens du Brésil: alterité, authenticité et pouvoir actif. In: Grupioni, L. D. B. (Org.). *Brésil Indien: les arts des amérindiens du Brésil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005. p. 69-81.
- _____. *A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade ameríndia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- _____. Controlar la fluidez de la forma: la sanación con el uso del nixi pae entre los Cashinahua. In: LABATE, B. C.; BOUSO, J. C. (Eds.). *Ayahuasca y Salud*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2013a. p. 120-142.
- _____. Podem os grafismos indígenas ser considerados quimeras abstratos? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: LAGROU, E.; SEVERI, C. (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013b. p. 67-110.
- _____. *No caminho da miçanga, um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.
- _____. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 244, n. 51, p. 17-49, 2018a.
- _____. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 133-167, 2018b.

- LEA, V. *Nomes e Nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. 1986. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.
- LEITE, G. A. *Criatividade visual e transformações entre o povo Matipu do Alto Xingu*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2018.
- LÉVI-STRAUSS, C. Caduveo In: LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Lisboa: Perspectivas do Homem, 1955.
- _____. *L'Homme nu: mythologiques IV*. Paris: Plon, 1971.
- LIMA, A. M.; ARATANHA, V. *Artesanias do cerrado: Mehi Jahi Xà*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.
- MARTINS, A.; KOK, G. *Roteiros visuais no Brasil: artes indígenas*. São Paulo: Claro Enigma, 2014
- MATOS, B.; BELAUNDE, L. E. Arte y transformación: experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición !MIRA!. *Mundo Amazonico*, Bogotá, v. 5, p. 297-308, 2014.
- MATTOS, A. P.; IBÁ, H. K. Why MAHKU – movimento dos artistas Huni Kuin – sing? *Gis*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 61-82, 2017.
- MC EWAN, C.; BARRETO, C.; NEVES, E. (Eds.). *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brasil*. London: The British Museum, 2001.
- MILLER, J. *As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- _____. Things as persons: body ornaments and alterity among the Mamaindê (Nambikwara). In: SANTOS-GRANERO, F. (Ed.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009. p. 60-80.
- MÜLLER, R. P. *A pintura do corpo e os ornamentos xavante: arte visual e comunicação social*. 1976. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.
- _____. *Os Asurini do Xingú: história e Arte*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- _____. *Ritual da imagem: arte Asurini do Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- MYERS, T.; CIPOLETTI, M. (Orgs.). *Artifacts and society in Amazonia*. Bonn: Bonner Amerikanische Studien 36, 2002.
- OLIVEIRA, T. L. *Os Baniwa, os artefatos e a cultura material no Alto Rio Negro*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 34, p. 7-33, 1991.

- PERRONE-MOISÉS, B. Objets, sujets du mythe, sujets. In: GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Brésil Indien: les arts des amérindiens du Brésil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005. p. 89-95.
- PISSOLATO, E. *Tape Porã: impressões e movimento Mbya*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2012.
- RATTS, A. J. P. et al. Entrevista com Lux Vidal. *Cadernos de Campo* 9, v. 9, n. 9, 103-122, 2000.
- RIBEIRO, B. *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil*. 1980. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- _____. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. Os padrões ornamentais do trançado e a arte decorativa dos índios do alto Xingu. In: COELHO, V. P. (Org.). *Karl von den Steinern: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 563-589.
- RIBEIRO, D. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes. 1980.
- _____. (Coord). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1987. (v. 3: Arte Índia).
- RIBEIRO, D.; RIBEIRO, B. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Gráfica Seikel, 1957.
- RICARDO, C. A. *Arte Baniwa*. São Paulo: Foirn – Instituto Socioambiental, 2001.
- SANTOS-GRANERO, F. (Org.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- SCHOEPF, D. (Org.). *L'art de la plume: indiens du Brésil*. Genève: Musée d'Ethnographie, 1985.
- SEEGER, A.; MATTA, R. da; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (Org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Marco Zero, 1987.
- SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- SILVA, F. A.; GORDON, C. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (Orgs.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 17-26.
- _____. (Orgs.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: Edusp, 2011.
- SILVA, M. I. C. *Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- STRATHERN, M. *The Gender of the gift*. Berkeley: University of California Press, 1988.

- TAYLOR, A. C.; VIVEIROS DE CASTRO, E. B. Un corps fait de regards. In: BRETON, S. et al. (Orgs.). *Qu'est-ce qu'un corps?* Afrique de l'Ouest, Europe occidentale, Nouvelle Guinée, Amazonie. Paris: Flammarion, 2006. p. 148-215.
- THYS, M. (Org.). *Índios no Brasil*. Bruxelas: Ludion, 2011.
- TUGNY, R. P. *Cantobrilho Tikm'ũ'un: no limite do país fértil*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- VELTHEM, L. H. V. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1992.
- VELTHEM, L. H. V. 1998. *A pele de Tuluperê: etnografia dos trançados Wayana*, Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- VELTHEM, L. H. V. *O Belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2003.
- _____. Dos primeiros tempos aos tempos atuais: as artes indígenas. In: AGUILAR, N. (Org.). *Artes indígenas*. São Paulo: Mostra do Redescobrimento, 2000.
- _____. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 213-236, 2009.
- _____. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 19-29, 2010.
- _____. Artes Indígenas: o cotidiano na ordem cósmica. In: NUNES, A. B. B.; PICCHETTI, V. C. (Orgs.). *Culturas indígenas*. Brasília: Funai, 2012. (Coleção Textos do Brasil, n. 19).
- VELTHEM, L. H.; LINKE, I. L. (Orgs.). *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010.
- VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 29, p. 10-41, 2001.
- _____. *Povos indígenas do baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- VIDAL, L.; LEVINHO, J. C.; GRUPIONI, L. D. *A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.
- VIDAL, L.; SILVA, A. L. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 279-293.

VILAÇA, A. Chronocally unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities. *Journal of Royal Anthropological Institute*, London, v. 11, p. 445-464, 2005.

VINCENT, N. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 653-661, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo Ameríndio, *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 145-162, 1996.

_____. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in amerindian ontologies. *Common Knowledge*, Durham, v. 10, n. 3, p. 463-484, 2004.

WAGNER, R. *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

WAN, C. *Iny (Karajá): povo do rio*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2012.

YANOMAMI, M. I. *Xapiri Theã Oni*. Oslo: Regnskogfondet, 2014.

Resumo

As artes indígenas: olhares cruzados

Neste artigo, duas especialistas que se debruçam há anos sobre o universo dos artefatos e grafismos indígenas e seus desdobramentos contemporâneos revisitam a produção dos últimos trinta anos e analisam as mudanças de paradigma que marcaram a disciplina da etnologia como um todo e a etnologia das artes indígenas em particular.

Palavras-chave: Artes Indígenas; Antropologia da Arte; Grafismo, Artefatos.

Abstract

Indigenous arts: an encounter of viewpoints

In this article two specialists who for years have worked with the universe of indigenous graphic systems and artefacts, as well as the contemporary manifestations, revisit the production of the last thirty years and analyse the changes of paradigm that marked the discipline of ethnology as a whole and the ethnology of indigenous arts in particular.

Keywords: Indigenous Arts; Anthropology of Art; Graphism, Artifacts.

Résumé

Arts indigènes: regards croisés

Dans cet article deux spécialistes des systèmes graphiques et des artefacts indigènes, ainsi que de ses dédoublements contemporains, revisitent la production des derniers trente ans et analysent les changements de paradigme qui ont marqué la discipline d'ethnologie en générale et l'ethnologie des arts indigènes en particulier.

Mots-clés: Arts Indigènes; Anthropologie de l'Art; Graphisme; Artefacts