

# O encantamento dos artefatos: trânsitos e mudanças de espaços e significados

VANDIMAR MARQUES DAMAS

## Resumo

Este texto é resultado de uma etnografia realizada sobre os artefatos do povo indígena Tapirapé. Para esse povo, os artefatos e a pintura corporal são saberes xamânicos o xamã é o responsável por trazer esses saberes dos espíritos para eles. Além de ornamentar e embelezar o corpo, os artefatos podem proteger dos espíritos, provocar doenças e a morte. Alguns artefatos são considerados encantados e devem ser destruídos após o ritual, e não podem ser conservados e expostos em museus. Reflito sobre como os artefatos transitam entre significados e espaços, os rituais, no cotidiano da aldeia, museus, mercado, modos de confecção e intercâmbio com outros povos.

**Palavras-chave:**  
Circulação de artefatos, museus,  
povo Tapirapé

# Enchanted artifacts: transits and changes of spaces and meanings

VANDIMAR MARQUES DAMAS

## Abstract

This text is the result of an ethnography carried out on the artifacts of the Tapirapé indigenous people. For this people, artifacts and body painting are shamanic knowledge. The shaman is responsible for bringing these knowledge of the spirits to them. In addition to decorating and embellishing the body, artifacts can protect from spirits, cause disease and death. Some artifacts are considered enchanted and must be destroyed after the ritual, and be preserved and exhibited in museums.

**Keywords:**

Artifacts circulation, museums,  
Tapirape people

# El encantamiento de los artefactos: tránsitos y cambios de espacios y significados

VANDIMAR MARQUES DAMAS

## Resumen

Este texto es resultado de una etnografía realizada sobre los artefactos del pueblo indígena Tapirapé. Para ese pueblo, los artefactos y la pintura corporal son saberes chamánicos; el chamán es el responsable por llevar a ellos esos saberes de los espíritus. Además de adornar y embellecer el cuerpo, los artefactos pueden proteger de los espíritus, provocar enfermedades y la muerte. Algunos artefactos son considerados encantados y deben ser destruidos después del ritual, y no pueden ser conservados y expuestos en museos. Reflexiono sobre como los artefactos transitan entre significados y espacios, los rituales, en el cotidiano de la aldea, museos, mercado, modos de confección e intercambio con otros pueblos.

**Palabras clave:**

Circulación de artefactos, museos, pueblo Tapirapé

Este texto visa abordar os trânsitos e as transformações dos artefatos indígenas e os objetos de arte. Para isso, proponho alguns eixos analíticos: as reflexões sobre os artefatos, artefatos mágicos, história da arte, objetos de arte e a circulação destes entre pessoas, aldeia e museus. Citarei alguns exemplos do contexto das artes e dos artefatos indígenas, mas terei como principal referência os Tapirapé.

Os Tapirapé são um povo indígena de língua Tupi, habitam o nordeste do estado do Mato Grosso, nos municípios de Confresa e Porto Alegre do Norte. A história dos Tapirapé assemelha-se à da maioria dos povos indígenas. Ela é marcada pelo extermínio da maioria da população, pela perda do território e pela tentativa de assimilação por parte dos órgãos do Estado. Em 1900, a população era constituída por 1500 pessoas, mas a partir do contato com os não indígenas, os Tapirapé foram quase exterminados devido às epidemias e foram reduzidos a uma população de 52 pessoas em 1952. Em seguida, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) destinou o território dos Tapirapé para o agronegócio e os levaram para a região do Araguaia para conviver com os Karajá.

Entendo como artefatos as máscaras, cerâmicas, redes, lanças, arcos, flechas, cocar, colares de miçangas, inclusive os caminhos percorridos da aldeia para os rios, para os locais da caça, as roças e para outras aldeias. Como pintura corporal, considero todos os traços feitos e as linhas nos corpos das pessoas. A pintura corporal é portadora de diversos significados e símbolos e está presente tanto em rituais quanto no cotidiano ou fora da aldeia. O vermelho e o negro são as cores presentes na pintura corporal e nos artefatos produzidos. O vermelho vem do urucum e o negro, do jenipapo.

Os artefatos e o xamanismo fazem parte do cotidiano e da cosmologia dos Tapirapé. Para eles, a pintura e os adornos corporais expressam beleza e sentimentos em relação aos espíritos e às pessoas. A produção de artefatos e pinturas corporais está relacionada ao conhecimento incorporado que é transmitido entre parentes da mãe para a filha, do avô para o neto. Esses saberes são demarcados por gênero, como arte masculina e arte feminina. As mulheres dominam o saber e a prática da pintura corporal e os homens a prática do xamanismo. Assim, existem artefatos que só podem ser confeccionados ou usados por mulheres ou por homens.

O xamã é o protetor da aldeia, detém o saber para acabar com os feitiços e ações dos espíritos. O xamã é uma pessoa performática, seja no momento da cura, dos rituais ou da narração de um mito. Ele tem o poder de transformar-se em outros animais, como a onça, o beija-flor e o porco do mato. Em consonância com essa vertente está a conexão da pintura corporal com o xamanismo. Entre os Tapirapé, a pintura corporal e os artefatos são saberes xamânicos, pois foi um poderoso xamã quem trouxe esses saberes para eles. O xamã pode conversar com os espíritos dos animais e com outros espíritos, e estes lhe transmitem os saberes. A plumária utilizada intensamente está relacionada aos mitos que narram que os pássaros são os detentores de muitos dos conhecimentos (que foram) repassados para os Tapirapé por meio do encontro do xamã com os espíritos desses pássaros.

O xamanismo, a pintura corporal e os artefatos se conectam, pois exercem a função de proteção entre os Tapirapé e a comunicação com o mundo dos espíritos (*achungá*). Assim, a pintura corporal e ornamentos corporais também têm a função, além do embelezamento, de proteger e alegrar os espíritos. Os rituais, cantos, mitos, artefatos, pinturas corporais e os nomes dos Tapirapé fazem conexões com o xamanismo, com os animais e espíritos.

Entre os Tapirapé, a confecção das máscaras de rituais como *Iraxao* e *Tawã* dura aproximadamente uma semana e envolve várias pessoas, mas sua existência é efêmera. Elas são feitas para serem usadas apenas durante o dia do ritual e depois devem ser destruídas. Isso não se deve ao material frágil usado em sua feitura, mas porque os espíritos estão nas máscaras, ou melhor, elas são os espíritos. As máscaras são consideradas objetos encantados e caso não sejam destruídas, as pessoas envolvidas na confecção e na organização das festas poderão sofrer algum acidente

ou inclusive morrer devido a ação do espírito para quem as máscaras foram feitas.

Posto isso, apresento a seguir uma panorama da relação entre arte, antropologia e artefatos indígenas e sobre as alterações de significados e o trânsito que esses artefatos realizam entre, aldeias, pessoas e museus.

## Os artefatos e as noções de arte

O debate sobre a inserção dos artefatos nos museus envolve tanto conceitos da arte contemporânea quanto significados cosmológicos míticos, ritualísticos, xamânicos e também as teorias nativas. Essas teorias são conceitos criados pelos próprios nativos ou conceitos antropológicos que são revestidos por novas interpretações e sentidos.

O campo antropológico, através da etnologia, é um dos primeiros a direcionar análises estéticas e culturais sobre significados dos artefatos. Franz Boas (2015) realiza uma reflexão sobre os artefatos e associa materialidade à cultura chamando a atenção para o estudo dos artefatos e a função que desempenham tendo como referência a sua localização e do ponto de vista do nativo. Claude Lévi-Strauss (2011a; 2011b), durante suas viagens e pesquisas pelo Brasil, recolheu artefatos e fotografou corpos ornamentados com pinturas e artefatos e relacionou-os com mitos e a cosmologia de povos como os Kadiweu, Nambiquara e Bororo. Sally Price (1989) realiza pesquisas sobre museus e como essas instituições organizam e lidam com os acervos e as exposições de artefatos indígenas.

Alfred Gell (1998) desenvolve o conceito de *agência* para pensar os artefatos e sua relação com as pessoas que os fabricam e deles fazem uso. Os artefatos podem ser considerados como agências, pois têm implicações diretas sobre a vida das pessoas que fabricam e se relacionam com eles. No campo da antropologia, Lux Vidal (1992) que é uma das expoentes no campo dos estudos sobre os artefatos e a pintura corporal indígena e tem uma extensa pesquisa sobre a pintura corporal e os artefatos entre os Kayapó e demais povos indígenas. Els Lagrou (2007), realizou pesquisas sobre a pintura corporal e a produção de artefatos entre os Kaxinawá, trouxe importantes contribuições para o estudo dos artefatos e das pinturas corporais indígenas e a sua relação com as artes. Lúcia Van Velthen coloca em evidência a estética da “arte Wayana” que contém fortes elementos de

habilidade humana e sobrenatural. Para esse povo, o belo também é aterrorizante (VELTHEN, 2003).

A arte é um campo do conhecimento como a filosofia ou a ciência, e como os demais, ela também passa por uma crise e por novas interpretações e questionamentos. O crítico de arte Hans Belting em *O fim da história da arte* (2003), trata das novas interpretações para a narrativa da arte e também aborda a questão da relação entre arte e artefatos. A chamada história da arte é um discurso com uma utilidade limitada e uma ideia também limitada de arte (BELTING, 2003). A direção seguida por Danto (2005) parte do ponto de vista da confluência entre arte e filosofia e aborda a arte contemporânea, e para isso usa como de partida a análise sobre a arte e o discurso sobre a história da arte.

Até os anos de 1960, a arte ainda estava relacionada à teoria hegeliana, no entanto, após esse período, surgem movimentos de negação dessa concepção de arte, ou estética, e do “belo”. No Brasil, no início de 1950, o concretismo e o neoconcretismo romperam em definitivo com a produção de influência ainda modernista, ou as teorias modernistas sobre a arte. Mas, embora o conceito de “belo” tenha perdido importância na arte contemporânea, ele ainda existe no imaginário de muitas pessoas, ao ver um filme, uma fotografia, o corpo de uma pessoa ou uma exposição de arte. Por isso, é comum o visitante não gostar ou não entender o que se vê numa exposição de arte contemporânea. O que ele vê escapa do seu domínio de compreensão, pois, na maioria das vezes, a referência principal é uma arte baseada na reprodução fiel da natureza.

Ao ver um artefato ou um objeto de arte, o espectador está diante de algo que exprime um significado que não está explícito e que muitos não sabem exatamente o que é, mas cria uma empatia com ele. Na maioria das vezes, não captamos de imediato a “natureza conceitual” de um objeto, é preciso um tempo de maturação e reflexão sobre o objeto e, além disso, é necessário relacionar esse objeto a outros elementos da cosmologia como o canto, mitos e rituais (LAGROU, 2007). Um colar ou uma pintura corporal podem conter referências a um mito, a um ritual, ou são usados apenas para ornamentar o corpo e não fazem referência a nenhum mito, no entanto, não deixam de ter algum significado.

Atualmente, a arte é legitimada por regras específicas do meio. A noção de arte está relacionada ao tempo e à história. Antes da criação do conceito de arte, os objetos não eram

feitos para serem expostos em museus ou para serem admirados pelas pessoas. A noção de arte nasce com o processo de expansão do capitalismo e do surgimento do Estado Moderno e as navegações europeias e concomitante ao processo de extermínio de muitos povos indígenas que já ocupavam o continente. Assim, a arte ocidental clássica é criada como parte de um projeto de Estado nação e que visava formar e educar o sujeito para uma finalidade específica que era legitimar o poder do Estado ou da Igreja. E posteriormente, ter o mercado como uma das finalidades.

Danto (2006), em *Após o fim da arte*, busca como referência a concepção hegeliana de ‘evolução’ da arte, defende que a arte rompeu com o modelo de transformação linear ou progressiva. Em relação às mudanças, Giulio Carlo Argan (1992) afirma que a arte estava sendo foco de mudanças radicais já no fim do século XIX, quando surgiram a arte moderna e as vanguardas artísticas. A arte do pós-guerra trilhou por novas referências e, assim, as pinturas de caráter pictórico deixam de ser predominantes. Nesse panorama, as transformações na arte se dariam por meio de processos. Não há mais margem ou uma única direção a ser seguida na arte e sob esse ponto de vista, a arte contemporânea provoca uma transformação sobre as formas de fazer, ver e pensar a própria arte.

Desse modo, Danto (2006) retoma George W. Hegel ao fazer uma revisão ou uma interpretação sobre quais são os parâmetros para definirmos o que é arte ou o que não é arte e defende que a arte, após os anos de 1960, passou a ser reflexiva e se aproximou da filosofia. Não basta a experiência estética para definir um objeto como arte e, sim, a interpretação. O que é possível apreender com isso é que a produção de um objeto pelo artista deixa de ser necessariamente uma condição fundamental para a arte. Não significa que tudo é arte, mas sim que, o artista pode escolher qualquer objeto para ser arte.

Danto (2005) defende que, na contemporaneidade nada está descartado como arte e cita como exemplo a caixa de sabão em pó apresentada por Andy Warhol. Qual é a diferença entre duas caixas para que uma seja definida como arte e outra não? Segundo Danto (2005), para definir um objeto como arte é necessário fazer uma interpretação. Um objeto de arte tem um conteúdo, um significado e para que se possa entender um objeto de arte é necessário ter conhecimento de teoria e história da arte. Para Danto, “Ver algo como arte exige: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da

história da arte. Arte é o tipo de coisa que depende, para sua existência, de teorias; sem teorias, uma tinta preta é apenas uma tinta preta e nada mais” (2005, p. 198).

Então, para entender um objeto de arte é preciso conhecer história da arte? Não necessariamente, pois uma pessoa pode ir a uma exposição e, mesmo que ela não tenha um conhecimento básico sobre história da arte, ela poderá elaborar interpretações sobre o conteúdo que vê, sente e escuta. O espectador não é uma *tabula rasa* que aceita todas as informações transmitidas a ele. Um objeto de arte apresenta múltiplas possibilidades de leitura diante de cada pessoa. Além disso, um objeto de arte sofre mudanças com o contato e ação do espectador.

Porém, a arte está submetida a um processo de institucionalização, ou seja, o que legitima um artista é uma galeria, um crítico, um museu e mercado. Mas, um dos motivos pelos quais as pessoas não entendem o repertório da arte – dentro ou fora do museu – não se resume apenas a um problema da arte: é também uma questão de acesso ou de leitura. Mas quem tem o poder para definir o que é arte ou quando é arte? Para Danto (2005), o sistema de arte é dominado por pessoas que exercem autoridade institucional para definir o que é arte. Os museus, as galerias, o público e o mercado são distintos organismos inseridos em planos de influência diferentes, mas que atuam e se relacionam com a produção do artista.

Nelson Goodman (2015) chama atenção para o caráter simbólico da arte, e coloca que a questão não é “o que é arte?”, mas sim, “quando é arte?” (2015). A partir do *ready mead* de Marcel Duchamp, praticamente tudo era passível de ser apropriado pelo artista. Os historiadores e críticos de arte, por exemplo, não conseguem acompanhar as transformações e o que é exibido no panorama das artes. Desse modo, a arte, e principalmente a arte contemporânea, está muito além de questões e conceitos meramente técnicos e formais. Ela é composta por uma grande diversidade de produções, milhares de artistas, museus, galerias, historiadores, críticos de arte, mercado, Estado, escolas de arte, publicações especializadas e, por fim, o público.

Para Frederico de Moraes (1975), o sistema das artes passa por novas transformações, novas experiências técnicas e difusão. Esse sistema teve como consequência o surgimento de outros formatos de relação entre o artista, os meios de produção e a relação com o público. Segundo o autor, a dinâmica

da produção de arte está inserida numa trama complexa que envolve a tradição e a inovação num movimento de internacionalização e ao mesmo tempo, ela precisa ter relação com o cotidiano da sociedade da qual faz parte.

Elementos históricos, sociais e políticos influenciam o contexto da arte. Como consequência disso é inevitável e necessária uma revisão dos conceitos de objetos de arte e imagem. O conceito de virada imagética nos convida a romper com uma visão essencialista da imagem. Mitchell (1994) discorre sobre a virada imagética, para ele esse conceito apresenta novos modelos teóricos de ver e pensar as imagens. A imagem não é apenas um conceito, mas uma teoria e um discurso, e a teoria passa a ser uma imagem. Assim, quando vemos um artefato, estamos vendo um povo, uma técnica e uma cosmologia.

Mas o que isso tem a ver com arte? A cultura visual pretende estudar todas as formas de imagem e não somente a arte e defende a multiplicidade de narrativas com diversas trajetórias. As narrativas estão conectadas fortemente às imagens e ao imaginário. Narrar é uma performance que usa as sensações do corpo, como o olfato, o tato, o olhar. Assim, o conceito de *virada imagética*, apresentado por Mitchell (1994), dialoga com a interpretação de narrativa de Raimundo Martins (2009), que aponta que as visualidades não estão conectadas a uma única concepção de arte e ensino ou para uma única formação e condução do sujeito em direção ao conhecimento ou ao adestramento. Ao contrário, há um deslocamento no qual o sujeito questiona a arte e a formação que foi proposta para ele.

Na contemporaneidade, foi desconstruído o discurso do artista gênio ou da criatividade. Com isso, todo objeto de arte é resultado de uma formação e também de uma narrativa que o legitime. A arte conceitual, nos anos 60, aponta que o artista está inserido num momento histórico, cultural e filosófico ao produzir um objeto de arte. Toda arte depende de uma narrativa, de uma “linguagem de apoio”, conforme observa Joseph Kosuth (1991).

A arte não passa apenas por um circuito oficial, ou legitimado (museus, galerias), é possível encontrar diferentes variantes. Além do mercado, dos museus, dos ateliês, existe uma arte subversiva à margem das instituições oficiais e legitimadoras e que está ligada a movimentos sociais, gênero e sexualidade, a questões locais e artistas que usam arte para defender uma posição política. No entanto, essa arte também

está presente nas instituições oficiais e legitimadoras, como a 31ª *Bienal de Artes de SP*, de 2014, e que expôs trabalhos que tinham como temáticas questões sociais ligadas ao travestismo, ao aborto e à violência policial. O artista pode estar comprometido com a mudança social ou com a manutenção do *status quo*, e isso demonstra o potencial político da arte.

As novas narrativas para a história da arte incluem a produção não ocidental. Há propensões historicamente predominantes no mundo das artes. Diante disso, é possível observar que as categorias como a pintura e a escultura, não são mais predominantes nas exposições de arte contemporânea

Atualmente, elas dividem espaços com instalações de vídeos performances, fotografias, instalações, e apesar de incipiente, os artefatos indígenas. A performance *The couple in the cage*, dos artistas mexicanos Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco é um exemplo. Os dois trancaram-se dentro de uma jaula e foram apresentados em museus da Europa e dos EUA como nativos de uma ilha e que ainda não haviam tido contato com os “civilizados”. Como resultado, eles foram agredidos, acariciados e vistos como objetos sexuais pelos visitantes. Nas palavras dos artistas, a experiência ficou entre a “etnografia e a pornografia”. A dimensão performativa, nesse caso, transpôs as fronteiras do que é tornar-se outro.

A 32ª *Bienal de Artes de SP*, de 2016 teve como uma das temáticas principais a cosmologia e as filosofias indígenas. No 34º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2015, Aracy Amaral expôs artefatos dos povos indígenas que habitaram a costa do território brasileiro entre 4000 e 1000 a.C e que deixaram vestígios como os *sambaquis*. Os artefatos dialogavam e se contrapunham às obras de artistas como Miguel Rio Branco, Cildo Meireles e Berna Reale.

Ingrid Suckaer (2017) reflete sobre artistas indígenas que dialogam com elementos da arte contemporânea em seus trabalhos. O fotógrafo mexicano Maruch Sántiz trabalha com comunidades indígenas do Chiapas, o *performer* argentino Daniel Acosta ocupa espaços públicos para questionar a violência, a cultura e a barbárie contemporâneas. Bernardo Oyarzún, indígena da etnia Mapuche, é sempre abordado pela polícia. Os estereótipos e a sua relação com a polícia são os elementos principais para a realização de seus trabalhos de instalação e fotografia.

Assim, como no contexto da arte, os artefatos indígenas também estão em constante mudança e os povos indígenas

sempre buscaram novas formas e modelos para produzir seus artefatos. Isso se apresenta como um desafio para tentar entender as mudanças e permanências na confecção dos artefatos. É recorrente a reprodução de símbolos de marcas ou referências não indígenas nas pinturas corporais. Os Wa-jãpi inseriram o símbolo da Nike na sua pintura corporal (GALLOIS, 2002).

O ato de criar entre os Tapirapé faz conexão com os rituais, os mitos e o cotidiano, com a natureza e a cultura, o mundo dos mortos e dos vivos, os espíritos e os xamãs. É no embate ou no encontro dessas dimensões que os artefatos mostram sua importância fundamental para manutenção da socialidade Tapirapé, ou seja, ao produzir um artefato, o produtor também produz relações. Esses artefatos além de servirem para enfeitar, para pacificar os espíritos são, por sua vez, objetos de troca entre membros da aldeia e com pessoas não Tapirapé.

Os artesãos e as artesãs também realizam um processo de criação e reinvenção. Nos artefatos produzidos, há pulseiras e colares, tanto com significados ritualísticos e míticos quanto símbolos de times de futebol, cores da bandeira do Brasil. As cuias de coité são superfícies nas quais as mulheres inserem modelos, traços das pinturas corporais existentes, mas elas também têm liberdade para experimentar e criar novos modelos de grafismos nessas cuias. Na confecção dos colares, podem ser utilizados tanto materiais orgânicos quanto industrializados, como as miçangas da China ou as jablonex da República Tcheca. Mas há um limite, pois esses símbolos e grafismos não estão presentes nas pinturas corporais ou nos colares utilizados nos rituais.

A inserção das miçangas possibilitou a composição de novos modelos. Eles mesclaram o significado dos colares com novas texturas e cores. Um artefato pode sofrer mudanças na sua plasticidade, mas o seu significado continua o mesmo. Um exemplo é o colar *Ma'yanemaja* (colar do rapaz), confeccionado pelas mulheres Tapirapé. Antes, esse colar era fabricado com sementes de tucum, uma espécie de coco, mas atualmente é confeccionado com miçangas. O colar sofreu alterações na sua forma e no material utilizado na sua produção, porém o significado continuou o mesmo. Assim, para entender por que eles fazem um objeto de determinada forma e não de outra é preciso recorrer à ideia de mudança e permanência.

A arte não está fixada apenas num formato ou objeto, assim, o artista pode levar para um museu ou galeria uma

performance, uma fotografia ou o seu próprio corpo. Danto (2006, p. 16) indaga: “Como um objeto adquire o direito de participar, como um objeto de arte, do mundo da arte?” Para o crítico, o objeto se transforma em arte quando há uma mudança de olhar sobre ele. Não são as suas características intrínsecas e sim o olhar direcionado a elas que provoca essa alteração de significados. Assim, qualquer objeto pode ser considerado arte, desde que seja submetido a um critério interpretativo.

Porém, se uma caixa de sabão em pó pode ser considerada um objeto de arte, dependendo do contexto, por que um artefato indígena não pode ser arte se ele for exposto num museu? O questionamento surgiu a partir da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1984. Para Sally Price (2005), essa exposição explicita as diferenças interpretativas entre antropólogos e críticos de arte. Num artigo, ela chama a atenção para uma questão proverbial: o curador escreveu no folder da exposição do MoMa que os antropólogos não sabem fazer a distinção entre arte e artefatos. Já os antropólogos responderam que os críticos de arte são cegos diante de questões sociais, históricas e culturais dos artefatos. Em certo sentido, Gell (1998, p. 40) responde ao curador “A negligência da arte por parte da moderna antropologia social é necessária e intencional e deve-se ao fato de que esta é essencialmente, constitutivamente, antiarte”.

Mas Gell (2001) defende num texto sobre a exposição intitulada *Art/Artifact*, montada no Center for African Art (Nova York, 1988), que os conceitos de artefato e arte não são antagônicos, e que os artefatos também podem ser considerados arte. Ele faz uma crítica a Danto, que afirmou que os artefatos que estavam expostos ali não eram arte. Gell (2001) usa exemplos da arte contemporânea e da antropologia para defender a aplicação do conceito de arte aos artefatos, e, além disso, recorre à ironia ao chamar Danto de o “Porta-voz do Espírito absoluto”. Segundo Gell (2001), muitos artefatos poderiam ser considerados arte e seriam aceitos perfeitamente numa galeria de arte, uma vez que, como o próprio Danto (2006) defendia, não existe uma característica específica que defina um objeto como arte ou não.

Gell (1998), aponta que a categoria arte é problemática, pois ela é concebida com um ideal de estética, e o juízo estético é feito tendo como referência critérios subjetivos. Em

sua concepção, o conceito de arte não serve para analisar os artefatos, pois esse conceito tem significado e uma aplicação específicos. Para Gell (2001), a beleza não é o foco principal na produção de um artefato e, sim, o seu significado. Existe uma ligação entre a técnica, a transformação realizada pelo artista e o poder de fascinação exercido por um objeto de arte. Como exemplo, ele cita os escudos dos Asmat, povo da Melanésia, os quais, para ele, parecem cabeças de tigres e são muito assustadores.

Porém, Gell (1998), não se aprofunda no contexto etnográfico sobre os objetos aos quais ele se refere. O autor chama a atenção para a vida social desses objetos, pois, são os processos sociais que geram e sustentam os artefatos. A sua pergunta é: como se mobilizam os juízos estéticos com base na circulação dos objetos? O importante, para o autor, é pensar como um artefato foi feito e funciona no contexto no qual foi fabricado, pois os significados são sempre instáveis.

Sob esse ponto de vista, é necessário observar como se dá a relação entre as pessoas e os objetos. Gell (1998) defende a existência de uma relação entre os artefatos e as pessoas. Os artefatos agem sobre os sujeitos que os confeccionam ou se relacionam com eles. O autor conceitua como *agência* a capacidade que os artefatos têm de afetar as ações das pessoas de diferentes formas. Desse modo, a interpretação sobre o que é um artefato não é estável, ela muda de significado de pessoa para pessoa, ou em contextos diferentes, como num ritual ou num museu.

Como contraponto ao conceito de *agência*, Tim Ingold defende o retorno do conceito de 'coisas'. Para ele, a "atual ênfase da literatura na *agência* material é consequência de uma redução das coisas a objetos, e de sua correspondente 'retirada' dos processos vitais" (2012, p. 27). Na definição do autor, ao contrário dos objetos que são vistos como algo fabricado por meio da intervenção humana e com função utilitária no cotidiano, nós nos relacionamos com as coisas, que são como vários fios que se entrelaçam e que estão em constante 'crescimento' e 'movimento'. Ou seja, as coisas têm vida, não são criadas, elas surgem por si só, acontecem e não se submetem ao controle humano ou às fronteiras.

Embora existam exemplos, como os citados anteriormente, a forma de relacionar a arte contemporânea e os artefatos indígenas ainda continua muito incipiente. É preciso uma reconfiguração para que se possa estudar um povo que vê as linhas traçadas nos corpos das pessoas como formas de

comunicação com espíritos e com não humanos. Elas não são simplesmente linhas abstratas, secas, áridas ou geométricas, como afirmou Boas (2015) sobre a pintura corporal dos Kayapó.

Os artefatos são compostos por diversos significados, como o xamânico, o social, o mítico e comercial. Muitas esculturas mesclam matérias-primas da própria região com as trazidas pelo colonizador. Posto isso, como deve ser a inserção desses objetos nos museus e de que forma devemos nos relacionar com eles?

## A circulação dos artefatos

Em 1873, foi criado o Museu Real de Etnologia em Berlim Alemanha, para abrigar a Coleção Etnográfica, composta de plantas, máscaras e esculturas africanas (IVANOV, 2004). A partir de 1920, durante o período da arte moderna e das vanguardas artísticas, iniciou-se a criação de museus e espaços para abrigar os artefatos indígenas na França. Sobre essas coleções pesavam as relações coloniais traduzidas através do mercantilismo, do imperialismo, da ciência e da etnologia.

O número de museus etnográficos construídos para abrigar a produção indígena cresceu nos últimos anos. Mas inicialmente, os artefatos ficaram restritos a um circuito confinado de colecionadores europeus. Mas quando os artefatos dos povos indígenas começaram a ser admirados pelos europeus, foram inseridos em lugares como o Musée de L'Homme em Paris, que foi pensado para expor as coleções etnográficas.

Em 1920, foi realizada a primeira exposição de arte pré-colombiana na França, organizada por Georges-Henri Rivière. Em seguida, no início da década de 1930, Paul Rivet o convidou para reorganizar as coleções do Musée Trocadéro (GOLDSTEIN, 2008). Em 1937, Paul Rivet iniciou a construção do Musée de L'Homme, onde Lévi-Strauss e Marcel Grial, após suas viagens pelo Brasil e pela África Subsaariana, respectivamente, depositaram os artefatos coletados entre os povos que visitaram. Em 2006, Jacques Chirac construiu o Quai Branly, que passou a abrigar o acervo do Musée de L'Homme. Os museus etnográficos foram de certa forma, uma resposta dada pelo Ocidente para as críticas sobre o lugar do nativo no contexto da produção de conhecimento. A solução para resolver o conflito colonial foi uma saída institucional.

Porém, o modo de expor, como expor e pensar esses artefatos ganhou novos contornos e atualmente existem propostas de se realizar exposições de artefatos indígenas nos museus de arte contemporânea. Mas como fazer a transição de artefatos indígenas da paisagem composta por mitos, rios e florestas para uma paisagem árida de um museu de etnologia, arte contemporânea, ou para um cubo branco? Hall Foster (2015) faz a seguinte provocação: “Não param de surgir instituições dedicadas às artes modernas e contemporâneas pelo mundo afora, mas para quê?”. E observa que os museus e a criação de novos espaços estão inseridos na cultura dos espetáculos. Muitos se deparam com problemas, menos políticos e econômicos do que necessariamente de tamanho do espaço. O que está posto em questão é que o papel dos museus deve ser questionado, pois não existe um consenso sobre como representar os diversos grupos existentes na sociedade (BELTING, 2003).

Em 1990, quando o museu do Louvre em Paris criou um pavilhão intitulado de ‘arte primitiva’, os conservadores criticaram a iniciativa por colocarem objetos fabricados por indígenas numa das principais instituições de arte do mundo. Desde a exposição Arte Primitiva no MoMa, em 1984, debate-se sobre como incluir ou realizar uma exposição de produção não ocidental, ou de que forma realizar uma exposição como um objeto de arte único e não como um objeto etnográfico (LAGROU, 2007).

Conforme já foi dito, a exposição no MoMa foi bastante debatida e alvo de críticas devido à categorização desses artefatos como primitivos, pois consideravam um conceito eurocêntrico. É possível compreender a projeção que essa exposição teve porque foi uma das primeiras com essa temática, num dos museus mais importantes do mundo e que estava sediado na cidade que era um dos símbolos da arte moderna.

Assim, essa exposição adquiriu uma importância porque apontou um número expressivo de objetos de arte moderna que têm como referência principal os artefatos de povos africanos. Mas como crítica ao MoMa, Jean-Hubert Martin realizou em 1989 a exposição, Os Mágicos da Terra, no Centro Georges Pompidou. Essa exposição representou um novo marco na arte contemporânea, pois colocou em cena artefatos de artistas e de povos indígenas de diversos países, e que não estavam representados na Documenta de Kassel e na Bienal de Veneza. Jean-Hubert Martin buscava demonstrar que a arte é pluralista, diversificada e que não se submete a um único discurso.

Os artistas da vanguarda europeia na primeira metade do século XX, devido à crise de identidade não somente no campo específico da arte, mas também das ciências e da filosofia, passaram a se apropriar e a se inspirar nas cores e nos artefatos dos povos africanos e indígenas. James Clifford (1998) observa que esses artistas foram os primeiros a pensar os artefatos não somente como objetos exóticos, mas como referências para seus trabalhos. Para essa perspectiva, o valor dos artefatos dos nativos da Oceania e da África se deve à contribuição do trabalho de artistas ocidentais, como Pablo Picasso, que tiveram esses objetos como referência para suas pinturas.

Essa interpretação ainda ocorre nas exposições de máscaras africanas. Em 2015, visitei no Museu Nacional de Antropologia do México a exposição intitulada Rio Congo, de máscaras e outros artefatos dos povos que viviam às margens do rio Congo no continente africano. As máscaras e as esculturas africanas são referências para pensar a abstração e a geometria e também a incorporação de materiais e padrões até então ausentes nas artes ocidentais. Mas quando o visitante entra, ele se depara com um texto que afirma que essas máscaras influenciaram Pablo Picasso. O que se percebe é que esse artista ainda permanece como destaque no panorama de reflexão sobre a importância dos artefatos dos povos africanos.

Price (2007) observa que muitos artefatos mudam de significado quando saem do seu lugar de origem e vão para um museu. Para Belting (2003), embora esses objetos tenham formas artísticas, eles não foram confeccionados com o propósito de ser arte ou para ficarem expostas num museu e não serem tocadas. Um artefato não existe por si só, é um objeto que está inserido numa estrutura, que envolve rituais, cantos, danças e cotidiano. Mas, o trânsito dos artefatos não está circunscrito aos limites topográficos da aldeia, ou de um mesmo significado. Esses objetos tanto podem ser utilizados nos afazeres do cotidiano, num ritual, quanto enfeite ou com o único propósito de serem vendidos.

Vamos ao museu como o Quai Branly porque queremos descobrir no outro algo que nos completa ou que nos ajuda a entender a nós mesmo, como afirmou Lévi-Strauss sobre o propósito de viajar e fazer etnografia (2010). Porém, expor os artefatos de um povo não contribui para que sua história seja reconhecida, é preciso pensar as limitações. Mas, as intituladas exposições de “arte indígena” apresentam vários conflitos: primeiro, pergunta-se sobre como esses artefatos foram adquiridos; segundo, constata-se que é o deslocamento de

*Figura 3: Otto Stupakoff, sequência de Ansiedade.*

*Fonte: Sequências/Otto Stupakoff. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.*

um objeto de seu lugar de origem para um espaço para o qual não foi fabricado originariamente. Muitos desses artefatos foram coletados de forma abusiva e violenta, e por isso é comum que a visita de alguns povos a essas exposições tenha provocado tensões com o museu. Um exemplo de como muitos desses artefatos foram “coletados” é narrado no diário de campo de Michel Leiris (2007).

Assim, um ponto crucial a ser observado é a apropriação indébita de saberes que envolvem o patrimônio genético e também dos artefatos desses povos. Muitos elementos, como a pintura corporal que integra os artefatos, são apropriados, como ocorre por exemplo, na indústria de vestuário e da moda, sem os devidos créditos ao povo indígena. Quando realizei meu trabalho de campo entre os Tapirapé, submeti a minha pesquisa à Comitê Nacional de Ética em pesquisa (CONEP).

Para isso, fui à aldeia e peguei uma carta com o cacique Xário'i Carlos Tapirapé que autorizava a minha entrada na aldeia. Depois, apresentei o projeto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), fui ao infectologista e realizei exames médicos para comprovar que não tinha doenças contagiosas e tomei várias vacinas. Posteriormente, apresentei o projeto à Fundação Nacional do Índio (FUNAI), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, (CEP-UFG) e, por fim, ao CONEP em Brasília. O processo para receber a autorização da FUNAI, para entrar na aldeia e realizar o trabalho, durou mais de um ano. É preciso pensar que a ética em pesquisa deve estar relacionada não somente às pesquisas genéticas ou à saúde das pessoas e dos animais, mas também aos saberes e aos artefatos que os povos indígenas produzem.

Belting observa que a forma como o Ocidente representa as outras culturas as subordina sempre a um conceito ocidental de arte. O autor aponta para o fato de que “aplaudimos quando o resultado é satisfatório e os perdoamos quando não o é, mas consideramos a arte uma questão transcultural dentro da qual todas as culturas podem submeter-se à mesma etiqueta” (2003, p. 238). Ao montar uma exposição, o curador faz uma edição e apresenta ao público aquilo que ele acha mais importante e relevante de ser mostrado. Ele o faz com base a critérios pessoais, embora esteja imbuído de referências teóricas e históricas. Os artefatos são selecionados e expostos de forma linear, ficam distantes e protegidos por vidros, as salas são delimitadas e cria-se uma narrativa curatorial para os artefatos. A exposição em si é

muito mais importante do que os artefatos, seu autor ou seu povo. Cabe apontar também que, raramente, os nativos participam da curadoria dessas exposições.

As críticas em relação a algumas exposições de artefatos apontam que os autores desses objetos não têm nome, nem rosto e nem história nas exposições. Organizar uma exposição de artefatos indígenas é muito mais complexo do que a simples inserção dos artefatos nos espaços de uma galeria ou de um museu. É preciso negociações com os povos envolvidos, elaboração de material de pesquisa, documentação fotográfica, catalogação museológica, material impresso do programa da exposição, ação educativa, acompanhamento das exposições, seminários e debates.

Cada artefato requer um cuidado específico por serem considerados encantados. Muitos trazem consigo o espírito para o qual foram confeccionados e não devem ser expostos apenas para alimentar a curiosidade dos visitantes, mas, sim, para fornecer informações sobre as pessoas que os confeccionaram e também a história e a dos povos a qual pertencem. Alguns artefatos são construídos e postos em circulação por laços familiares e afetos. Ou são relacionados ao espaço íntimo e doméstico. Com isso, é tecida uma rede de elementos que remete ao corpo e às relações familiares.

Os Tapirapé, assim como demais povos, possuem artefatos expostos em museus de diversas partes do mundo. Porém, muitos artefatos não podem sair da aldeia, eles devem ser destruídos, uma vez que são considerados artefatos encantados ou perigosos, como as máscaras *Tawã* dos Tapirapé, os escudos dos Asmat (HONTHEIM, 2010), as máscaras do Waujá (BARCELOS NETO, 2008). Quando ocorre algum desastre nas cidades onde esses artefatos estão expostos, os povos que os fabricaram dizem que esses desastres foram provocados pelos espíritos donos desses artefatos.

Os artefatos têm vida e seu poder está ativo em qualquer lugar, eles podem manifestar-se para proteger, mas também para serem agressivos. Não devem ser colocados em qualquer lugar e de qualquer forma, e as pessoas não podem tocá-los sem que tenham o devido respeito. Isso provoca a reflexão sobre qual é o significado que as instituições dão aos artefatos e qual é a importância para que estejam guardados lá.

Embora sejam considerados encantados, alguns artefatos são cobiçados no mercado de artefatos indígenas. Entre os Tapirapé, Xário Domingos, considerado um dos principais artesãos, confecciona cabeças de *Tawã*, que são comerciali-

zadas a colecionadores e museus. Mas as máscaras precisam ser complementadas com palhas de buriti para que sejam consideradas encantadas. Para os Tapirapé, a comercialização apenas da cabeça de *Tawã* não desrespeita o espírito e, portanto, não receberão nenhum castigo.

É possível encontrar exemplares dessa máscara no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, no museu Afro Brasil em São Paulo, no Museu do Índio no Rio de Janeiro, no Quai Branly em Paris França. Também foi tema de selos dos Correios - Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.

Os museus abrigam artefatos que foram produzidos há centenas de anos e que os nativos, que são os verdadeiros donos, não possuem ou não fabricam mais. Porém, alguns povos indígenas que estão no México não querem a repatriação dos artefatos que estão expostos em museus da Europa. Na sua concepção, a repatriação desses artefatos pode trazer os espíritos que estão juntos a eles e provocar doenças e mortes na aldeia. Outro motivo de muitos povos não lutarem pela repatriação é que alguns museus colocam como uma das principais regras de repatriação a garantia de que os objetos que estão ali expostos tenham tratamento semelhante e que não sofrerão nenhum tipo de dano quando estiverem no poder desse povo.

Mas justiça seja feita, pois se observa que *museus de etnologia*, arqueologia e antropologia têm buscado realizar pesquisas sobre as peças que farão parte das exposições. Pesquisadores desses museus vão às aldeias para acompanhar a produção de determinado artefato, ou conhecer a história do autor e da produção de um artefato. Eles reconstituem e descrevem o caminho percorrido pelos artefatos. Desde a escolha do material utilizado em sua confecção, passando pela confecção na aldeia e pelo nome do autor, até chegar aos museus. Assim, as exposições também podem servir para o entrecruzamento entre arte, antropologia e história e, além disso, para práticas de ensino e pesquisa.

No Brasil, existe a experiência de devolução ao povo Bororo de seus artefatos expostos em museu na Itália. Muitos desses artefatos foram levados à Europa na década de 1920 e alguns não eram confeccionados mais por esse povo. A devolução possibilitou que eles pudessem produzir novamente esses artefatos e também tivessem a experiência de criar um museu na aldeia e de lidar com a conservação e a restauração desses objetos. Nesse museu, ocorre uma situação bastante insólita, pois, embora os artefatos estejam guardados e expostos, os Bororo os retiram e os usam durante os rituais e

depois eles são devolvidos para que a curadora restaure-os e guarde-os novamente no museu (CARVALHO, 2006). Vamos, aqui, que os cuidados com os artefatos não envolvem apenas as questões de acervo e exposição, mas também míticas e ritualísticas.

Os museus são espaços que possibilitam que as pessoas tenham acesso a objetos para realizar pesquisas e para os próprios nativos que desejam conhecer sobre a arte produzida por seus antepassados, e isso gera conhecimento e novas experiências. Os nativos do Golfo da Papua Nova Guiné apreciam que muitos de seus artefatos estejam nos museus, pois, para eles, este é um espaço seguro para as peças e compreendem que quando quiserem ir vê-las, sabem onde estão.

Lévi-Strauss é um exemplo de como os artefatos que estão nos museus serviram como fonte de pesquisa. O que se observa é que essas instituições, como afirma Durand (2007), são um obscuro objeto de desejo etnográfico e espaços privilegiados para expor e debater o valor desses objetos. Dessa forma, elas deixam de ter a função apenas de expositora ou depósito desses artefatos para terem a tarefa de promover e incentivar a pesquisa.

O National Museum of the American Indian, nos EUA, mantém uma relação com os povos que têm objetos em seu acervo ou expostos ao público. O museu criou espaços para que os nativos possam fazer oferendas para os artefatos que estão expostos ali. Além disso, convida indígenas para participarem da curadoria e da montagem das exposições. Os Tapirapé, por exemplo, já participaram da montagem de uma exposição de artefatos de indígenas brasileiros.

O Museu Antropológico da UFG, em Goiânia, que convida indígenas para participar de projetos no museu, e incentiva a formação de cineastas indígenas nas aldeias. Museu do Índio no Rio de Janeiro, o Museu de Arqueologia e Etnografia (MAE) da USP em São Paulo, e o Museu Emílio Goeldi, no Pará também realizam projetos em parceria com povos indígenas. Estas são algumas referências institucionais que abrigam acervos de artefatos indígenas. Mas é preciso pontuar que os povos indígenas estão mais atentos ao percurso e à recepção de seus objetos no mundo contemporâneo. Esse trânsito dos artefatos leva alguns povos a criarem estruturas organizacionais para guardar e expor seus artefatos.

Na Amazônia, existem os Museus Koary, dos povos indígenas do Oiapoque, e o Museu Magüta, dos Ticuna. No Centro-Oeste, o Museu dos Povos Indígenas Yny Heto Casa do

Povo Iny, (Karajá). É fundamental ter a experiência de conhecer um museu indígena e saber como eles se relacionam com os artefatos, como é a escolha dos artefatos expostos e como eles se relacionam com os artefatos considerados encantados. Esses museus exercem um peso importante na representatividade da política e do visual da cosmologia do povo ao qual pertencem. A sua criação demonstra uma mudança de atitude diante da forma como eles lidam com a exposição dos artefatos em face dos não indígenas. São os próprios indígenas que os dirigem fazem a curadoria e produzem as narrativas sobre os artefatos expostos. No museu Tikuna, por exemplo, além do diretor e do curador, existem também xamãs que cuidam de artefatos considerados perigosos.

A criação desses museus tem implicações visuais sociais e políticas. Os povos indígenas criam esses museus para expor seus artefatos com o objetivo de atrair turistas e também como estratégia para proteger os seus territórios e seus saberes. Demonstram para a sociedade envolvente que eles também produzem conhecimento. Porém, seria interessante saber qual é o público que frequenta esses museus e a comunicação que estes últimos estabelecem com a sociedade e seu público. Conhecer melhor esse público possibilita ao museu desenvolver um programa de comunicação e contribuir na montagem das exposições.

Os povos indígenas constroem museus para expor seus artefatos, mas como eles lidam com os conceitos de artefato e arte? Segundo Lagrou (2007), os Kaxinawa não contam com uma palavra em sua língua para designar arte, mas isso não os impede que tenham um senso de beleza e um juízo estético. Essa questão está sempre presente nas discussões dos Tapirapé, seja na escola, seja no cotidiano da aldeia e na universidade. Os próprios Tapirapé usam o conceito de arte para se referir aos artefatos. Mas não existe uma palavra em Tapirapé para se referir à arte, entretanto, eles também têm um padrão de beleza que se revela nas máscaras, nas cuias de coité, nos colares e na ornamentação dos corpos.

Entre os Tapirapé existem códigos para avaliar se um objeto é bem-feito ou não. Eles avaliam se os traços realizados no corpo ou nas cuias estão bem delineados. Além disso, pesquisam e escrevem sobre os seus artefatos e pinturas corporais. Nos textos produzidos por eles, há referências à arte feminina e à arte masculina, ou à arte do povo Tapirapé.

Transformar significados e reclassificar algo é um exercício de imaginação conceitual para lidar com a alteridade. Em

relação à formulação de critérios e conceitos, é um esforço intelectual provocante pensar a produção de artefatos e da pintura corporal Tapirapé. Os Tapirapé realizam um exercício conceitual ao classificar os seus artefatos como arte para lidar com questões propostas por nós, não indígenas. Historicamente, a arte não foi uma questão para esse povo, essa preocupação surgiu no debate com a sociedade envolvente. Eles querem saber o que os pesquisadores escrevem a seu respeito e leem as dissertações, teses e artigos escritos sobre eles. Por exemplo, circulam na aldeia cópias dos livros de Charles Wagley (1988) e de Hebert Baldus (1970), primeiros etnólogos que realizaram pesquisas entre eles.

Para Lévi-Strauss (2011a), a proliferação conceitual corresponde a uma intenção mais firme em relação à propriedade do real, a um interesse mais desperto para as distinções que aí possam ser introduzidas. Segundo o autor, a busca incessante pelo conhecimento objetivo constitui um dos aspectos mais negligenciados do pensamento dos povos indígenas. Esse pensamento implica diligências intelectuais e métodos de observação dirigidos para realidades do mesmo nível daquelas as quais a ciência moderna está ligada. Nos dois casos, o universo é o objeto de pensamento, ambos utilizam conceitos e linguagem para classificar e organizar o mundo. Sobre a questão conceitual, Lagrou observa que “Não é porque inexistente o conceito de estética de valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (2010, p. 1).

Entre os Tapirapé é a comunidade quem legitima um artesão e um dos critérios é a relação com a cosmologia. A produção de artefatos entre os Tapirapé é uma produção coletiva e constituída de saberes, técnicas, experiências, conceitos, crenças e da relação de atores que estão conectados entre si no momento da produção e da circulação desses saberes e que são compartilhados por relações de parentesco.

No entanto, a autoria existe de forma bem demarcada entre os Tapirapé e outros povos. É possível observar que existem artesãos e artesãs especialistas na confecção de determinados artefatos, como máscaras, redes para dormir, colares, pinturas corporais. Domingos Xario 'i Tapirapé confecciona máscaras ritualísticas, como de *Tawā* e *Iraxao*. Makato Tapirapé realiza pinturas corporais e Ikatopawejga Daniela Tapirapé confecciona colares. Kaxowari'i Tapirapé conhece diversos tipos de trançados com palha de buriti. Estes são alguns artesãos que

são reconhecidos na comunidade e fora dela. A questão da autoria de determinado artefato está relacionada à maestria ou ao domínio, ou ao dono daquele artefato.

Observa-se que os artefatos estão sempre circulando. Na aldeia de *Tapi'itãwa* uma mulher Tapirapé vendia um colar de miçangas composto de variados cordões e cores. Ao comprá-lo, perguntei se era de sua autoria, porém ela disse que aquele colar não era Tapirapé e, sim, Kamaywra. E como observou Marcel Mauss (2011), os sujeitos não trocam apenas mercadorias, mas também amabilidades, banquetes, ritos, pessoas, e estabelecem alianças. Esses povos realizam visitas mútuas para vender, trocar, presentear colares e outros artefatos, sementes e saberes xamânicos. As trocas de artefatos e saberes também envolvem os Karajá, os Kayabi e os Kayapó. Esse intercâmbio cria novas relações sociais, no entanto, ele sempre existiu devido à localização geográfica dos Tapirapé e também em virtude da diversidade de sementes, rituais e artefatos existentes entre eles. As máscaras são um exemplo dessa troca de saberes, elas não são criações somente dos Tapirapé, pois os Tupi não confeccionam máscaras. Provavelmente, elas são resultado das relações com os povos vizinhos, Kayapó e Karajá.

Os artefatos são feitos para circular e quando saem do espaço da aldeia, ganham outra dimensão. E através dessa dinâmica eles criam uma rede social e uma relação de reciprocidade, e circulam entre parentes, na aldeia, entre aldeias e outros povos. A circulação pode ser através de trocas, presentes comercialização e apropriação. Uma pessoa compra as miçangas na cidade e as leva para presentear ou usar na fabricação de um colar que depois será usado ou vendido ou presenteado a algum parente. Assim, os Tapirapé tecem uma rede de relações com outros povos, que envolve fluxo de pessoas, artefatos e saberes xamânicos.

## **Reflexões finais**

Os artefatos são mágicos e encantados, eles dão acesso a outros planos de existência, como mitos, rituais e dos espíritos, afetam a vida das pessoas e também podem ser pensados como pessoas (Lagrou, 2007). Eles são usados em rituais, na ornamentação dos corpos e para a construção e a manutenção de uma rede de trocas e sociabilidade com outros povos.

Os Tapirapé são um povo diaspórico, são marcados por migração forçada e extermínio, mas mantiveram e transfor-

maram elementos como a língua, rituais, o xamanismo e a produção de artefatos. Em 1993, conseguiram reconquistar o seu território, no entanto, quando retornaram, a maior parte já havia sido desmatada para dar lugar à plantação de pasto e soja.

O desenvolvimento e o progresso justificam qualquer ação para destruir florestas, rios e a expulsão das populações nativas de seus lugares de origem. A Amazônia, por exemplo, atualmente está sendo destruída pela exploração do minério de ferro, petróleo, desmatamento, agronegócio, garimpos ilegais e contaminação dos rios. Não é novidade dizer que esse projeto é insustentável e os povos indígenas pagam um alto preço por esse projeto desenvolvimentista. Hoje, o desafio é tentar sobreviver em meio ao desmatamento e ao veneno lançado por aviões nas plantações de soja que cercam o território dos Tapirapé.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BALDUS, Herbert. *Tapirapé: tribo tupi no Brasil Central*. São Paulo: EDUSP: Companhia Editora Nacional, 1970.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BOAS, Franz. *A arte primitiva*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- CARVALHO, Aivone. *O museu na aldeia: comunicação e transculturalismo no diálogo museu e aldeia*. Campo Grande; Editora UCDB, 2006.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DURAND, Jean-Yves. Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. In, *Etnográfica [Online]*, v. 11, n. 2, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/etnografica-2024-vol-11-2-este-obscur-objecto-dodesejo-etnografico-o-museu.pdf.> Acesso em: 17 jan. 2016.

- FOSTER, Hall. Museus sem fim. Não param de surgir instituições de arte pelo mundo a fora, mas para que? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, jun. 2015. Seção Piauí. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- GALLOIS, Dominique T. Ilustrações: índios Wajapi. In: *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI: APINA/CTI/NHII-USP, 2002.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Museu Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 279-314, jun. 2008.
- GOODMAN, Nelson. Quando é arte? Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/blog-educativo/wp-content/uploads/2015/09/QUANDO-%C3%89-ARTE-Nelson-Goodman.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- HONTHEIM, Astrid. Imagination behind shape. The invisible content of Asmat artefacts. In: *Anthropological Forum 20*, Australia, 20, p. 235-249, 2010.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun 2012.
- IVANOV, Paola. A invenção da “Cultura Tradicional” na África Etnologia e a concepção dos acervos etnográficos. In: *Arte da África: Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Rio de Janeiro: São Paulo: Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. London: The MIT Press, 1991.
- LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- \_\_\_\_\_. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa-Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proan-DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 3 set. 2011.
- LEIRIS, Michel Leiris. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Perspectiva. 2011a.

- \_\_\_\_\_. *La vía de las máscaras*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *Tristes trópicos*. SP: Cia das letras, 2010.
- MARTINS, Raimundo. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiências educativas In: *VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UNB*. Brasília n. 8, jan/jun, 2009.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac e Naif, 2011.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- PRICE, Sally. *Paris primitive*. Jacques Chirac's museum on the Quai Branly. Chicago- London: University of Chicago Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago press, 1989.
- \_\_\_\_\_. Son los antropólogos ciegos frente al arte? *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, n. 21, 2005, p. 15-31. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/109905/169825>. Acesso em: 6 nov. 2015.
- SUCKAER, Ingrid. *Arte indígena contemporâneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones*. Ciudad de México: FONCA: Samsara, 2017.
- WAGLEY, Charles. *Lágrimas de boa-vindas: os índios Tapirapé do Brasil Central*. São Paulo: Edusp, 1988.
- VELTHEN, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2003.
- VIDAL, Lux. *Grafismo indígena*. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/FAPESP, 1992.

Recebido em: 06/06/2017  
Aprovado em: 19/12/2017

VANDIMAR MARQUES DAMAS

*vandimar2003@yahoo.com.br*

Pós-Doutorando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro