

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Thaís Fernanda Rocha Magalhães

**ENSAIOS SOBRE ARTE E ALTERIDADE:**

**Diálogos entre Antropologia e Crítica de Arte**

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2014

Thaís Fernanda Rocha Magalhães

**ENSAIOS SOBRE ARTE E ALTERIDADE:  
Diálogos entre Antropologia e Crítica de Arte**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Patrícia de Paula Pereira  
Co-orientadora: Profa. Sonia Regina Lourenço

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2014

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao meu marido Henrique Lee por ser essa pessoa maravilhosa e interdisciplinar, pela ajuda moral, intelectual e prática durante o período deste trabalho. Ao meu filho Ulisses Lee, que foi concebido durante meus estudos sobre as teorias de concepção Kaxinawa e por ter permitido a finalização deste projeto durante os períodos de amamentação.

Às minhas orientadoras: Patrícia de Paula, pelo carinho, atenção e todo auxílio para a concretização do meu TCC sempre disposta e aberta para que eu pudesse seguir com a minha pesquisa. À Sonia Lourenço por todo carinho, prontidão, por ter me recebido tão bem e fornecido uma rica bagagem antropológica que foi definitiva para a abertura de outros horizontes.

Aos meus familiares, em especial à minha irmã Camila Magalhães por ter assumido inúmeras responsabilidades para que eu pudesse estudar. À minha mãe Alice Rocha por ter cuidado de mim e do meu filho para eu conseguir estudar. À minha sogra Isaura de Oliveira por toda a ajuda neste período.

Sou grata a todos os professores que de algum modo motivaram a minha escolha e auxiliaram na minha formação.

Por fim agradeço aos seres animais, espirituais, humanos que participam da abertura deste caminho que se abre.

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1.** Kader Attia. *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Documenta 2012 ..... 09
- Figura 2.** Kader Attia. *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Documenta 2012 ..... 09
- Figura 3.** Richard Long's. *Mud Circle*, 1989 e membros da comunidade aborígene de Yuendumu. *Yam Dreaming*, 1989. Disponível em: <http://collection-ben.blogspot.com.br/2013/01/lart-aborigene-un-tresor-dans-les.html> (Acesso em 02/12/2014) ..... 16
- Figura 4.** Máscaras wauja (fotografia do Museu Nacional de Etnologia). Disponível em: <https://mnetnologia.wordpress.com/reservas-visitaveis/> (Acesso em 29/11/2014) ..... 20
- Figura 5.** Máscaras wauja, *apapaatai atujuwa* (fotografia de Aristóteles Barcelos Neto). Disponível em:  
<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/imagensels/elslagrou07.jpg> (Acesso em 29/11/2014) ..... 20
- Figura 6.** Patricia Caruga Agari. *Máscaras Bakairi*, MIRA 2013 Disponível em:  
<https://www.facebook.com/MiraArtesVisuaisContemporaneasDosPovosIndigenas/photos/pb.652789234748006.-2207520000.1417541042./940831415943785/?type=3&theater> (Acesso em 02/12/2014)..... 21
- Figura 7.** Husharu Yawanawa. *Sonhos Yawanawa*, MIRA 2013. Disponível em:  
[http://3.bp.blogspot.com/-dubGkB0sCu4/Uvvi0JrvugI/AAAAAAAABM/ASpE80ZTd5c/s1600/1013086\\_656672247693038\\_1422844683\\_n.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-dubGkB0sCu4/Uvvi0JrvugI/AAAAAAAABM/ASpE80ZTd5c/s1600/1013086_656672247693038_1422844683_n.jpg) (Acesso em 29/11/2014) ..... 22
- Figura 8.** Clóvis Irigaray. *Xinguana*, 1975. Disponível em:  
<http://coresdomato.blogspot.com.br/2013/09/clovis-hugueneyirigaray-eimpossivel.html> (Acesso em 02/12/2014) ..... 22
- Figura 9.** Clóvis Irigaray. *Xinguana*, 1976. Disponível em:  
<http://dacc.univasf.edu.br/obrasanteriores.html> (Acesso em 02/12/2014) ..... 22
- Figura 10.** Recém-nascido sendo tingido (foto Els Lagrou)..... 25
- Figura 11.** Bancos Kaxinawa pintados com *xunu kene*, desenho da samauma. (foto Els Lagrou). Fonte – Coleção Harald Schultz, 1950-51, MAE..... 25
- Figura 12.** Menina Kaxinawa sendo pintada durante o ritual *nixpupima* (foto Els Lagrou)..... 27

<b>Figura 13.</b> Arlindo Daureano Kaxinawa. <i>Desenho do Cosmos</i> , 1991 - Coleção particular de Els Lagrou.....	28
<b>Figura 14.</b> Arlindo Daureano Kaxinawa. <i>Nawan Kene Pua</i> (desenho de estrangeiro / inimigo, cruzado) 1991 - Coleção particular de Els Lagrou.....	28
<b>Figura 15.</b> Thaís Rocha. <i>Faces, Grafismos e Artefatos</i> Aquarela e lápis sobre papel, 2013.....	35
<b>Figura 16.</b> Thaís Rocha. <i>Faces, Grafismos e Artefatos</i> Aquarela sobre papel, 2013.....	36
<b>Figura 17.</b> Thaís Rocha. <i>Faces, Grafismos e Artefatos</i> Aquarela sobre papel, 2014.....	36

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: .....	08
Kader Attia e sua instalação sobre a cultura Ocidental e Extra-Ocidental .....	09
Sensorialidade, artisticidade, perspectivismo e multinaturalismo .....	10
Aproximações e conflitos entre a Crítica de arte e a Antropologia .....	13
Arte contemporânea e questão da diversidade .....	16
Arte ameríndia e suas ressonâncias no contexto ocidental .....	18
Sistemas artísticos identificados em estudos etnográficos .....	23
O corpo como uma práxis .....	29
Formas incompletas .....	33
A Poética da Alteridade .....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O reconhecimento do diverso no ensino de Artes Visuais ...	37
REFERÊNCIAS .....	40

## **RESUMO**

Realizou-se, neste trabalho, um apanhado geral entre algumas etnografias de povos ameríndios chamando atenção para trabalhos que analisaram a maneira de fabricar e se relacionar com os objetos, pesquisando a estética, as manifestações visuais e as discussões em torno do tema que percorrem as problemáticas entre arte ocidental e não ocidental. Por se tratar de um Trabalho de Conclusão de Curso, não foi feita uma pesquisa focada em apenas uma etnia, mas nos diversos grupos que povoam as terras baixas da América do sul, estando a maioria deles localizados no território brasileiro. A ênfase está na problematização da relação entre crítica de arte e antropologia, através das quais giram as questões em torno da possibilidade de uma noção ou conceito de arte que possa operar com as diferenças entre as formas de agência (Lagrou, 2009), na produção de objetos no contexto de culturas ocidentais e não ocidentais.

**Palavras chave:** Objetos de Arte; Crítica de Arte; Ameríndios; Antropologia; Educação.

## INTRODUÇÃO

Este ensaio se inicia com a seguinte pergunta: através de quais parâmetros a crítica de arte avalia as obras de arte na contemporaneidade? Levando em conta a necessidade de uma reavaliação de nossos próprios paradigmas estéticos e culturais devido ao surgimento de “formas culturais não canônicas” (Bhabha, 2005, p. 240), a antropologia passa a ser um modo essencial de análise dessa produção de avaliação incompleta que surge entre grupos étnicos africanos e indígenas. Alguns dos possíveis caminhos para desenvolvermos uma argumentação sobre esta questão seriam: as exposições de arte contemporânea; as problematizações levantadas pelos críticos de arte a respeito do reconhecimento da diversidade cultural; os estudos etnográficos a respeito dos objetos artísticos produzidos pelos membros de culturas não ocidentais; os debates interdisciplinares em torno do estatuto da arte ocidental e não ocidental.

Sobre este último ponto, apresentamos questões sobre a legitimação da produção não ocidental como objetos artísticos, sem que sejam avaliados somente os aspectos estéticos, como propõe Alfred Gell (2001) e Els Lagrou (2003). Esta última faz uma leitura da crítica realizada por Gell. Lagrou (2009), pesquisadora dos Kaxinawa, grupo pano do Acre, realiza um apanhado geral sobre a produção de arte entre as etnias ameríndias no seu livro *Arte Indígena no Brasil*, que está sendo trabalhado nesta pesquisa. Para dialogar com as novas possibilidades de elaborar uma ideia sobre arte que possa operar com as diferentes identidades, o curador de arte Nicolas Bourriaud (2011) propõe novos trajetos para a avaliação e reconhecimento de outros modos de pensamento que incidem na produção de arte.

A referência da antropologia, como a ciência da alteridade, se mistura com a crítica de arte, pois não há mais a possibilidade de separação de ambas as disciplinas na arte contemporânea. Por isso, a arte não ocidental, com ênfase nos povos ameríndios, foi o recorte neste contexto do diálogo entre as diversidades, pertencente aos debates que ditam a iconografia da arte contemporânea.

## Kader Attia e sua instalação sobre a cultura Ocidental e Extra-Ocidental

Foi a partir do contato com a instalação exposta na *Documenta de Kassel* (13), em 2012 do artista Kader Attia – Os Reparos da cultura Ocidental à cultura Extra-Ocidental<sup>1</sup> - que surgiu o interesse em investigar o que a arte não ocidental tem a contribuir e a dialogar com as questões levantadas pela crítica de arte.

A temática da instalação trata do paradigma do exótico e realiza um paralelo entre as deformidades causadas aos “brancos” pelas guerras e os ornamentos dos povos extra-ocidentais, que podem ser lidas – dependendo da perspectiva - como monstruosidade ou beleza.



**Figura 18.** Kader Attia. *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Documenta 2012.



**Figura 19.** Kader Attia. *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Documenta 2012.

---

<sup>1</sup> Título original: “*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*”

Attia reuniu, durante 15 anos, diversos materiais derivados das trocas entre a África e os países colonizadores europeus, arquivando inúmeros objetos que representam as trocas culturais entre essas sociedades.

Esses objetos ligavam, por meio de um fio condutor estético, a guerra, a medicina, o reparo e o artefato que representavam as trocas entre as culturas não ocidentais e ocidentais. O que mais nos interessa nesta investigação, é a quebra de paradigmas proposta por Attia em torno do referencial da deformidade e da beleza entre diferentes culturas, despertando a nossa atenção para os modos de construção de objetos, imagens e corpos elaborados pela alteridade representada pela cultura não ocidental.

### **Sensorialidade, artisticidade, perspectivismo e multinaturalismo**

Muitos dos conceitos aqui apresentados, não teriam tradução nas línguas das etnias ameríndias citadas neste texto. Muitos conceitos desses grupos, também não encontram tradução para a nossa língua. Pelo fato de se tratar de outros parâmetros de avaliação da organização política, da crença religiosa, do conhecimento e logo das artes, apontamos alguns conceitos pertinentes para a compreensão do mundo ameríndio envolvendo a cosmologia, a política, os rituais, o corpo e as artes. Falaremos um pouco sobre perspectivismo e multinaturalismo, artisticidade e biopolítica da sensorialidade.

Os conceitos de multinaturalismo e perspectivismo, cunhados pelo antropólogo pesquisador dos povos ameríndios da região amazônica, Eduardo Viveiros de Castro (2004), são resultado de uma leitura empírica realizada por meio de inúmeras etnografias dos povos indígenas da região amazônica. O autor propõe uma base para começarmos a compreender a cosmologia dos povos indígenas da América do Sul chamando a atenção para uma nova organização dos rótulos, contrapondo multiculturalismo e multinaturalismo; relativismo e perspectivismo.

Segundo a antropologia clássica que tem como berço o pensamento ocidental, o multiculturalismo e o relativismo, se refere à cultura e ao sujeito - espírito e significado - como a forma do universal, da multiplicidade; enquanto que a natureza e o objeto - corpos e substâncias – pertencem a matriz fixa do particular, da unicidade. Ao contrário, para as cosmologias ameríndias, o multinaturalismo e o perspectivismo, correspondem à cultura e ao sujeito, como a forma do particular, da unicidade; enquanto que a natureza e o objeto, como a forma do universal, da multiplicidade.

Diferente do discurso ocidental, é o discurso ameríndio. Enquanto o primeiro é antropocêntrico, o segundo é perspectivista. O ponto de vista pode partir do humano, animal ou dos espíritos, sendo a humanidade um atributo fixo a todas as entidades que manifestam sua humanidade e experimentam a cultura dentro da sua própria perspectiva. Um dos modos como esta humanidade é expressada, é através do uso dos artefatos, adornos e pinturas corporais, estas que funcionam como ferramentas cosmológicas para a manifestação, da perspectiva humana, também de seres espirituais e animais.

Embora o conceito de arte seja uma ficção ocidental, este conceito<sup>2</sup> engloba uma série de significados que possuem sentidos semelhantes às práticas ameríndias. O etnomusicólogo Rafael Menezes Bastos, pesquisador dos Kamayurá do alto Xingu, adota o termo *artisticidade* ao descrever a modo indígena de fazer e praticar arte entre os xinguanos. A *artisticidade* é um modo de ser, se comportar e se relacionar:

Por *artisticidade* entende-se aqui um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, esta compreendida — para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas — tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a “monstruosidade”, a “prototipicidade”, a “eficácia”, a “formatividade” e outras senhas). Esse estado geral, segundo os estudos tematicamente

---

<sup>2</sup> Mesmo os conceitos sendo incorporais, sua elaboração impõe sobre os corpos e acontecimentos cadeias de significados ligados a outros conceitos (DELEUZE, 2005).

mais variados, cobrindo não apenas as áreas que o Ocidente consagrou como “belas artes”, é uma característica marcante das culturas da região, para as quais, as coisas e os seres do mundo são (e constantemente vêm a ser) obras de arte.  
(BASTOS, 2007, pág. 295)

A arte como um veículo de comunicação não verbal entre falantes de línguas distintas de uma babel como o alto Xingu. O devir dos sentidos, do fazer, dos rituais se somam ao termo artisticidade onde as coisas e os seres do mundo vêm a ser obras de arte num fluxo natural, como uma prática humana, um modo de ser, se comportar e se relacionar: uma biopolítica da sensorialidade, com o *locus* da corporalidade.

Os xinguanos se constituem como uma sociedade disciplinar, através da qual, se organiza por meio dos rituais, compondo um conjunto de práticas e hábitos que envolvem a artisticidade. Além de utilizar este termo, Bastos (2012) adota o conceito de biopolítica<sup>3</sup> inspirando-se em Michel Foucault, para desenvolver o conceito sobre o universo sensorial dos povos xinguanos: uma biopolítica baseada em outras referências cosmológicas.

Em seu estudo sobre a cosmoaudição e mundo ameríndio, Bastos (2012), realiza uma antropologia do corpo ao analisar as capacidades sofisticadas de audição dos Kamayurá dentro da floresta e na aldeia. O que ele observa é o desenvolvimento sensorial dessas pessoas chamando atenção para o modo relacional ameríndio que ele nomeia de biopolítica da sensorialidade que consiste na maneira como os xinguanos se comunicam com as individualidades que povoam o ambiente em que vivem.

---

<sup>3</sup> A biopolítica foucaultiana consiste num modo de controle da espécie humana, que tem origem no direito de morte que soberano exerce sobre seus servos. Este poder se modifica e passa a se concentrar no direito de vida, contida no controle da natalidade, na medicalização da sociedade e em inúmeras ações que compõe um corpus de controle dos grupos humanos através de condicionamentos que impõe implicitamente estilos de vida. Os corpos além de docilizados por sistemas de disciplinarização, como as escolas e os exércitos, recebem simultaneamente o condicionamento dos coletivos por meio da biopolítica.

Entendendo o perspectivismo e o multinaturalismo como uma chave de leitura para se compreender de que forma o uso e a confecção dos artefatos, a performance ritual e a comunicação com os seres animais e espirituais influenciam na produção artística dos ameríndios, percebemos que a práxis da artisticidade está contida na biopolítica da sensorialidade. Ou seja: a sensibilidade, a sensorialidade, o político e o ritual constituem um esquema de ações corporais que produzem uma expressão integradora envolvendo a mitologia, a pintura corporal, o uso e confecção dos artefatos, a dança, a performance e a música.

Todas estas práticas contém em si um significado conceitual, quer dizer, há toda uma reflexão filosófica e simbólica sobre o significado das formas construídas, em torno dos mitos quem contam a história dos artefatos, das regras que cercam o seu uso e dos poderes que estas ferramentas oferecem a quem as utiliza.

### **Aproximações e conflitos entre a Crítica de arte e a Antropologia**

A arte moderna e a antropologia enquanto disciplina, nascem no mesmo período e são intimamente interdependentes. Picasso, Bracque e Max Ernst buscaram na alteridade, por meio das experiências com a arte africana, polinésia e ameríndia, a motivação para seus novos empreendimentos artísticos com base antropológica. Além disso, Lévi-Strauss mantinha relações com os surrealistas nos anos 40 (Lagrou, 2009).

Autores como Gell (2001), problematizaram as questões desse gênero, ele chama atenção não somente para a aproximação dessas duas disciplinas, como também para a origem do conflito que se dá entre a antropologia e a arte moderna.

Gell (2001) escreve sobre a exposição de uma rede africana que deu origem ao ensaio *Artifact and Art* do filósofo Arthur Danto (DANTO apud: GELL, 2001) sobre arte e artefato. Esta discussão envolve as disciplinas arte e antropologia problematizando os conceitos inseridos na visão da teoria antropológica ocidental, sobre o que seria e o que não seria arte dentro das culturas não ocidentais.

Tais questionamentos nos fazem refletir sobre as aproximações entre história da arte, antropologia e crítica de arte. "A antropologia deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são, hoje em dia, um único empreendimento." (Gell, 2001, p. 190).

Em, *A Rede de Vogel*, Gell (2001) comenta sobre a exposição Arte/Artefato, montada em Nova York no *Center for African Art*, em 1988, sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel. Uma rede Zande africana é exposta na galeria como um objeto de arte contemporânea. O tema tem como objetivo central, discutir a legitimidade do objeto exposto comparando esta proposta com o modelo conceitual de arte inaugurado por Duchamp e com trabalhos conceituais, como os de Jackie Windsor e Nancy Graves.

A intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o "primitivismo" da arte moderna (*Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, as pseudo máscaras africanas, de Modigliani e Brancusi, etc.) e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 em Nova York, do qual Jackie Windsor é um dos representantes. (GELL, 2001, p. 176)

Gell (2001) faz uma crítica em relação à antropologia da arte ao tentar interpretar a arte não ocidental dizendo que ela herdou uma característica reacionária em relação ao que é obra de arte, pois há um reconhecimento da mesma baseada em seu valor estético e não no conteúdo implícito ao objeto artístico. Por esse motivo, o antropólogo defende uma quebra deste paradigma obsoleto sugerindo o "abandono da noção estética de obra de arte pela antropologia da arte" (GELL, 2001, p. 199) e a abertura para se perceber instâncias imateriais contidas nas obras de arte não ocidentais.

Seria considerado obra de arte os objetos que portam intencionalidades complexas (Lagrou, 2003), com significado interessante, algo alusivo e inspirador, incluído técnica e agência. Não somente aquilo que teria um apelo estético ou que recebesse

legitimidade de um grupo de pessoas, de um circuito cultural ocidental, como dita a teoria da institucionalização da arte.

Os artefatos indígenas estão inseridos em sistemas complexos como nas caças; práticas, como estas, que não correspondem em somente buscar o alimento, como também em estabelecer uma conexão ritualística, entre os sentidos desses seres humanos e os seres naturais e sobrenaturais: uma biopolítica da sensorialidade (BASTOS, 2012) <sup>4</sup>. Logo, uma rede de caça sendo a ferramenta do caçador não ocidental, é um instrumento cosmológico, performático e simbólico; não pode ser considerada apenas como um artefato utilitário.

Poderíamos interpretar que esses códigos distintos, contidos nas performances rituais, poderiam ter pontos de reflexão estética semelhantes a muitas das questões que instigam os artistas ocidentais a criar suas obras. Por esse motivo pode ser produtivo que essas maneiras de produzir sentidos sejam avaliadas como formas de diferentes conhecimentos, porém, ligados a mesma relação de intencionalidades em torno da produção, da beleza (Lagrou, 2009), da estética, das formas e do significado.

A compreensão sobre arte é um conhecimento construído através de determinadas disciplinas que não fazem parte do contexto tradicional ameríndio. O que provavelmente eles entendem é algo que não compreendemos por também não passarmos pelas experiências estéticas e simbólicas contidas nas iniciações e rituais desses povos. Por esse motivo, a antropologia e a crítica de arte operando em conjunto, poderiam fornecer um modo de diálogo artístico incluindo o reconhecimento da existência de um diferente sistema de formas e de pensamento.

---

<sup>4</sup> Em seu estudo sobre a cosmoaudição e mundo ameríndio o etnomusicólogo Rafael Bastos (2012), realiza uma antropologia do corpo ao analisar as capacidades sofisticadas de audição dos Kamayurá dentro da floresta e na aldeia. O que ele observa é o desenvolvimento sensorial dessas pessoas chamando atenção para o modo relacional ameríndio que ele nomeia de biopolítica da sensorialidade chamando a atenção para a sensibilidade, a sensorialidade, o político e o ritual.

## Arte contemporânea e questão da diversidade

Bourriaud (2011) apresenta um panorama da arte contemporânea quando em 1989, seis meses antes da queda do muro de Berlim, se inaugura a exposição intitulada *Le Magiciens de la Terre* [Os mágicos da Terra], seu subtítulo era: *A primeira exposição mundial de arte contemporânea*. Em *Le Magiciens de la Terre* estavam expondo um ao lado do outro, um artista conceitual americano e um sacerdote haitiano sendo inserido no contexto da arte contemporânea, artistas vindos de países periféricos que estavam fora do circuito Europeu e Norte Americano. Assim deixava-se a dúvida entre os limites do “artista, do padre e do artesão” (BOURRIAUD, 2011, p. 9).



**Figura 20.** Acima: Richard Long's. *Mud Circle*, 1989. Abaixo: Seis membros da comunidade aborígene de Yuendumu. *Yam Dreaming*, 1989.

No período desta exposição, encontram-se os reflexos dos conflitos da história da arte quando a ordem e a hierarquização dos símbolos artísticos, por ela impostos, não

acompanhavam as transformações do período (Bourriaud, 2011). Este é o contexto do “fim da história” que houve após o advento do capitalismo integral (1989), este que posteriormente (2009), foi se intitular globalização.

Logo, o contexto do século XX, é recheado da problemática do não reconhecimento das culturas não letradas e que, consequentemente, não estão inseridas e enquadradas nos critérios ocidentais de legitimação, sendo assim, impossível estabelecer critérios críticos em relação ao que seria arte para outras culturas.

Redescobrir “a pureza” das formas nas produções ditas como “primitivas” e recriar uma arte ocidental baseada nesta experiência, é no contexto de hoje, até mesmo antiético. Logo, seria impossível haver um esperanto com o qual todos os grupos pudessem se comunicar e ser plenamente compreendidos.

Bourriaud (2011) propõe a expressividade de artistas de culturas não ocidentais, e aposta na tradução através da arte contemporânea, como instrumento de voz e diálogo com os modos de construir pensamento entre as diversas culturas, sendo a arte uma alternativa simbólica para a legitimação, troca e reconhecimento das práticas artísticas das inúmeras populações que estão produzindo significados e modos de fazer complexos e refinados.

Seria, então, a arte contemporânea uma das possíveis responsáveis pela troca de vocabulários plásticos heterogêneos, pelo encontro das múltiplas tradições visuais não ocidentais e ocidentais, reforçando os laços de reconhecimento e criando situações de fronteira onde as raízes se encontram, podem se misturar e se enriquecer sem que uma cultura sobressaia em relação outra. Segundo Bourriaud (2011), a arte radicante lida com a possibilidade de diálogo entre as diferentes identidades culturais que se encontram por meio da arte:

Arte radicante - epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: por em cena, por em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir como completo a nossa

identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor.  
(BOURRIAUD, 2011, p. 20)

O caminho do artista radicante transcorre por meio de um emaranhado conjuntural de modos desconhecidos no universo multicultural da globalização. O artista radicante opera a construção da sua identidade através da composição de um complexo de formas que pode ser compreendida como à metáfora de uma estrutura botânica, como a hera, que seria a estrutura radicante (Bourriaud, 2011).

Conteúdo que contém um amplo repertório conceitual e sua aplicação no sistema de arte contemporânea, que se aproxima cada vez mais da antropologia, ou ainda de uma neoantropologia que abarca o reconhecimento da singularidade e das culturas que não pertencem ao sistema artístico ocidental (Bourriaud, 2011). Portanto, a crítica de arte e a antropologia estabelecem uma relação conflituosa, porém complementar.

Este conflito nos provoca uma reflexão em torno da ambígua relação entre estética, antropologia e arte, pois as áreas se encontram, se complementam e se misturam na avaliação etnográfica dos feitos artísticos dos povos não ocidentais. Ressonância da ampliação da noção de cultura - mesmo que ainda problemática<sup>5</sup> - com o advento da globalização e do multiculturalismo na *altermodernidade* (Bourriaud, 2011).

### **Arte ameríndia e suas ressonâncias no contexto ocidental**

A produção artística no contexto mundial apresenta características identitárias, sem que com isto o aspecto exótico deva ser levado em primeiro plano ao se analisar as obras que estão fora do circuito ocidental. O problema dessa discussão é que ocorre uma taxação da referência tradicional sem se aterem ao trabalho que está sendo desenvolvido, podendo haver uma avaliação somente etnográfica dos objetos não

---

<sup>5</sup> A radicantidade propõe um questionamento sobre a globalização vulgar e a imposição de uma cultura homogeneizadora que se esconde por trás do reconhecimento das identidades.

ocidentais. Está aí o risco do deslocamento dos objetos indígenas para a galeria: a perda de sua agência, pois sua função original é modificada transformando esses objetos em “emblemas de identidade étnica” (LAGROU, 2009, p. 66).

O espaço onde se realiza a obra de arte é um dos temas entre os debates no cenário contemporâneo da arte. Levando em consideração as correntes que buscaram a transgressão da arte enjaulada no espaço da galeria, esta permaneceu sendo o local tradicional, quase sagrado, onde é possível encontrar a obras de arte em conjunto. Porém, teríamos muito a aprender com os povos ameríndios sobre o espaço onde se praticam as artes, pois não há o local da galeria de arte entre os indígenas, mas existem lugares específicos para guardar os objetos, produzi-los e apresenta-los.

Sobre os objetos artísticos não existe o hábito, entre a maioria dos povos ameríndios, de produzir um objeto feito somente para exposição ou para ser contemplado. Seus adornos, artefatos, ferramentas e armas são utilitários e não expositivos; portam utilidades práticas e objetivas ou ritualísticas e espirituais. No entanto, hoje existe uma tendência de se deslocar esses objetos do contexto original para as galerias e museus causando uma ressignificação dos artefatos indígenas.

Originalmente no caso das expressões artísticas ameríndias, o contexto das obras é o espaço das aldeias onde os rituais e a produção acontece. Entretanto, como já foi dito, existe no cenário museológico, a tendência ao deslocamento do objeto ameríndio para os museus, causando uma ressignificação da obra de arte não ocidental e consequentemente uma apreensão da mesma através de um olhar ocidental destituindo a interlocução direta entre as culturas distintas, mas possibilitando o contato entre estas por meio do objeto: "intencionalidades diversas interconectadas através do artefato" (LAGROU, 2010, pág. 16).

Os objetos na maioria das culturas ameríndias, serão sempre alimentados, usados, cuidados ou queimados como é o caso das máscaras dos *apapaatai* dos Wauja do Alto Xingu. Após a performance ritual: “as máscaras são guardadas até se deteriorarem ou até o momento adequado para a sua queima” (BARCELOS NETO, 2001, pág. 06). No entanto, Aristóteles Barcelos Neto, relata que em um dado momento, que os Wauja,

tiveram a experiência de vender suas máscaras para um museu após uma performance no contexto extraxinguano (BARCELOS NETO *apud* LAGROU, 2009), e se antes elas seriam queimadas para finalizar a manifestação dos *apapaatai* – espíritos que utilizavam as máscaras durante o ritual – elas foram levadas para o museu, perdendo dessa maneira seu poder de agência, sua subjetivação.



**Figura 21.** Máscaras wauja. Imagem/acervo do Museu Nacional de Etnologia.



**Figura 22.** Máscaras wauja, apapaatai atujuwa. Imagem/acervo de Aristóteles Barcelos Neto.

São questões a serem levadas em conta quando nos referimos a identidades que representam para nós, a alteridade na arte. As distintas culturas podem expressar sua artisticidade no espaço destinado à exposição de objetos artísticos, ou no local de origem desses objetos, o que transformará significativamente o sentido da obra. Mas, o que acontece quando as culturas passam a trocar, técnicas, materiais e modos de apresentação?

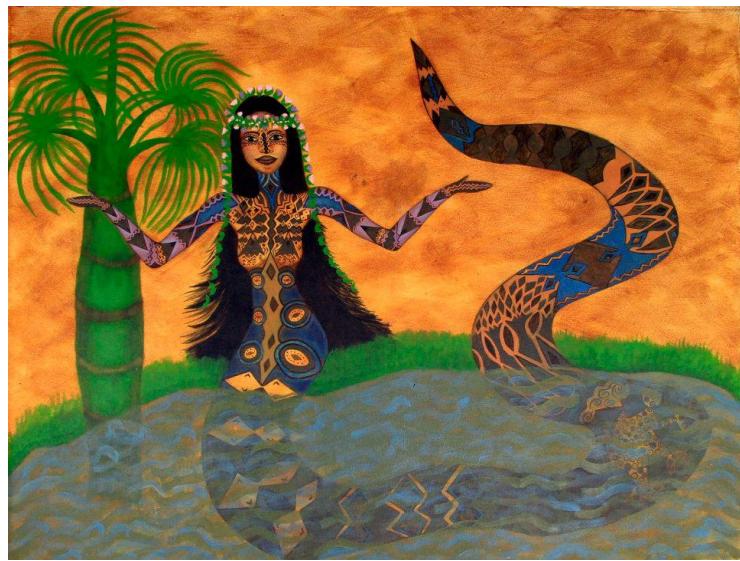
Já podemos identificar que existem espaços de diálogo entre as culturas ocidentais e indígenas para além dos museus etnográficos. Foi o caso da exposição MIRA que esteve em Belo Horizonte, em 2013, no Centro Cultural da UFMG. Lá estiveram

expostos trabalhos de ameríndios de diversas etnias mostrando que existem indígenas se apropriando de materiais ocidentais para realizar seus feitos artísticos. Neste contexto, estavam expostos tanto trabalhos autorais e ao mesmo tempo tradicionais, quanto os marcados pelo exotismo “emblemas de identidade étnica” (LAGROU, 2009), como foi o caso das máscaras *Bakairi* do Mato Grosso, pintadas em tela, que ao serem deslocados do suporte e local originais, perderam parte do seu poder de agência.



**Figura 23.** Patricia Caruga Agari. *Máscaras Bakairi*. Imagem/acervo MIRA, 2013.

Também na exposição MIRA, havia trabalhos de artistas ameríndios que trataram de temas tradicionais, porém utilizando suportes ocidentais e criando obras autorais. A artista da etnia do grupo *Pano Yawanawa* (Acre), Kátia Hushaho, expôs suas pinturas em tela que se basearam em experiências ritualísticas de iniciação, dentro da floresta amazônica, vividas por ela. O que chama atenção no trabalho de Hushaho, é o fato de que a artista indígena é a única de seu povo a realizar esse tipo de pintura, sendo um exemplo artista que está na fronteira entre as culturas ameríndias e não ameríndias.



**Figura 24.** Husharu Yawanawa. *Sonhos Yawanawa*, MIRA 2013.

Existe, na fronteira desses encontros, uma riqueza de trocas simbólicas sem que necessariamente um modo de produzir arte tome o lugar do outro, pois tanto as soluções dos materiais ocidentais, como é o caso do uso da miçanga para os alguns povos indígenas (LAGROU, 2009), como todo imaginário contido na cosmologia ameríndia, podem contribuir para o aumento do repertório imagético de artistas ocidentais, como é o caso do artista mato-grossense Clóvis Irigaray. Em algumas de suas pinturas, Irigaray ilustrou indígenas se relacionando com objetos ocidentais, como televisão e garrafas de refrigerante.



**Figura 25.** Clóvis Irigaray. *Xinguana*, 1975.



**Figura 26.** Clóvis Irigaray. *Xinguana*, 1976.

O debate reconhecido mundialmente na atualidade, sobre a afirmação do reconhecimento da identidade das populações nativas, favorece a visibilidade da autenticidade dessas culturas. No entanto, tanto o direito à diferença, quanto o direito à igualdade na diferença, são temas recorrentes e importantes no cenário global assim como no americano.

O autor indígena não deseja inovar seu trabalho, nem transgredir correntes artísticas já estabelecidas, mas sim atender as necessidades de outros seres e indivíduos priorizando, neste caso, a preservação em contrapartida da acumulação, pois são sociedades sem mercado. Isto corresponde a um reflexo do sistema social como assinala Pierre Clastres (2013), em a *Sociedade Contra o Estado*, que segue em direção distinta da à sociedade de consumo e inovação da modernidade.

Talvez, por este motivo, “Sempre é interessante identificar o que, no seio de um movimento geral, avança na diagonal” (BOURRIAUD, 2009, p. 184). Os sistemas artísticos que se constroem em desacordo com a tradição ocidental sugerem uma forma de criação que acontece fora do sistema e nos aponta a existência de outros pontos de vista. Esses movimentos podem nos estimular a criar novas maneiras de quebrar os paradigmas como modo de burlar a insegurança de estar sendo um observador que não consegue enxergar os lados ocultados da nossa sociedade contemporânea. (AGAMBEN, 2009)

### **Sistemas artísticos identificados em estudos etnográficos**

Pierre Bourdieu (2006), em *A Crítica social Do Julgamento*, aponta para o reconhecimento, fruição e decifração dos códigos inerentes às obras de arte ocidentais e nos norteia para a compreensão do sistema relacional da arte entre as sociedades. O autor assinala que é necessário haver um processamento mental que demanda de uma noção estética, de um pré-conhecimento de códigos de percepção e apreciação da obra de arte. Para ele a fruição artística estaria vinculada ao conhecimento, uma

operação de decifração e codificação, denominada por ele, de patrimônio cognitivo. (Bourdieu, 2006)

Ao nos referirmos aos povos ameríndios, podemos levar em consideração que existe entre cada povo especificamente, uma competência cultural inerente a cada grupo e seus costumes. Dentre eles, existe toda uma rede de relações onde a *artisticidade*<sup>6</sup> está contida na produção dos artefatos, na fabricação do corpo e nos rituais. Logo, existe entre os membros das sociedades ameríndias, uma série de práticas de aprendizado que formariam o indivíduo com capacidade cognitiva para apreciar suas próprias manifestações artísticas no contexto original.

Trata-se de um *ethos* nas sociedades indígenas, sua visão de mundo, o seu estilo geral de vida que através de suas etiquetas próprias domina um sistema cultural que obedece ao sistema nativo, não ocidental, regras sociais que são passadas por gerações, tais como a língua, os cânticos e as danças bem feitas; obedecendo a uma tradição ancestral. O contato de imersão precoce – ativo e passivo – com determinadas práticas artísticas, como a música e as artes visuais, permite uma familiarização de uma atividade que em muitos casos, na nossa sociedade, é bastante carente devido formação precária que as escolas brasileiras oferecem sobre e em arte.

Quem nasceu em um universo assombrado pelo objeto de arte, propriedade familiar e familiar, acumulada pelas sucessivas gerações, testemunho objetivado de sua riqueza e de seu bom gosto, às vezes, "feito em casa", à maneira das geléias e da roupa bordada. (BOURDIEU, 2006, p. 74)

---

<sup>6</sup> Por *artisticidade* entende-se aqui um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da "beleza", esta compreendida — para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas — tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a "monstruosidade", a "prototipicidade", a "eficácia", a "formatividade" e outras senhas). (BASTOS, 2007, p. 295)



**Figura 27.** Recém-nascido sendo tingido por Augusto, dauya, especialista ritual, com jenipapo para “fechar o corpo”, torná-lo invisível aos yuxin (espíritos) e protege-lo dos insetos. Imagem/acervo Els Lagrou.

No caso da maioria dos povos ameríndios, o uso dos adornos, a pintura corporal e a confecção dos artefatos, estão presentes no cotidiano em todas as etapas da vida, pois, pertencem à tradição. Entre os Kaxinawa, a relação de artisticidade com os objetos e corpos está presente desde a fabricação dos corpos durante a gestação acompanhando a infância quando a criança recebe um banco, para descansar durante os rituais, esculpido por seus pais feito das raízes da samaúma, uma árvore mítica que possui raízes firmes entranhadas no solo. As características da árvore são passadas para a criança que receberá suas qualidades e seus segredos.



**Figura 28.** Bancos Kaxinawa pintados com *xunu kene*, desenho da samauma. Imagem/acervo Els Lagrou. Fonte – Coleção Harald Schultz, 1950-51, MAE.

A vida é insuflada no banco através de um cato ritual e um banho no rio, onde os homens tingem o banco de vermelho, levando-o para casa onde as mães pintam com o *xunu kene*, o motivo da samaúma. O desenho da samaúma é redondo e bem feito e visa passar a criança o conhecimento da samaúma. O banco é chamado de: árvore do japim (o *txana* dos donos do canto, vide acima), a árvore do Yube (a boa/anaconda/lua), árvore do pensamento, árvore do desenho e árvore do trabalho. (LAGROU, 2009, p. 45)

A expressão contida nos artefatos e nos grafismos dessas sociedades amazônicas fusiona numa única imagem o ato, a relação, a emoção e o sentido durante as práticas tradicionais. A artisticidade é um modo relacional que transforma e contribui para a construção da identidade ameríndia.

Recusando a ideia de que a arte é somente uma forma de linguagem e um modo de comunicação, Gell (2001) não vê a arte como um mecanismo de códigos simbólicos como é o caso da linguagem, mas a vê como uma expressão transformadora ligada a ação e não a textos, uma obra de arte é muito mais fruída do que lida e os povos ameríndios como no caso dos Kaxinawa, nos sugerem outros modos de escrita ou de “idiomas corporais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 245). Assim os grafismos Kaxinawa são divididos da seguinte forma:

O quadro de referência conceitual kaxinawa gira em torno de três categorias diferentes de imagem: o grafismo (*kene*), concebido como um traçado de caminhos; a figura (*dami*), essencialmente tridimensional, e a imagem/espírito da coisa (*yuxin*), uma foto, uma sombra, uma aparição. (LAGROU, 2009, p. 95)

O mito da jiboia-anaconda origina o sistema gráfico Kaxinawa. Segundo a cosmologia Kaxinawa, a jiboia, primeira mulher que existiu, confeccionou uma rede que deu origem à pele humana, esta que se assemelha ao tecido da rede ancestral. Baseado nesta matriz conceitual, os desenhos chamados *kene* são destinados à arte da

tecelagem, da cestaria, da cerâmica e dos desenhos; atividades destinadas às mulheres. Durante o ritual *nixpupina*, feito para as crianças, as mestres do desenho *ainbu keneya*, espremem remédio nos olhos de outras mulheres para que elas possam sonhar com os desenhos *kene*.



**Figura 29.** Menina Kaxinawa sendo pintada durante o ritual *nixpupima*. Imagem/acervo Els Lagrou.

As imagens Dami são visualizadas pelos homens durante o uso ritual da bebida *nixi pae* conhecida como Ayahuasca<sup>7</sup>. Elas são imagens tridimensionais que são acessadas através dos cantos e após a ingestão da bebida que possibilita o aprendizado de um modo de enxergar o mundo. Este modo que é através do *yuxin*, a alma do olho,

<sup>7</sup> Um ritual específico, que implica a ingestão em grupo do alucinógeno chamado “cipó” ou *nixi pae* (cipó forte, *ayahuasca*) por homens e jovens adultos (raramente por mulheres por causa da sua susceptibilidade na idade reprodutiva), visa ao treinamento da visão que prescinde dos olhos e da luz do dia. Novamente, o visitante desavisando, nada de muito visível acontece. As pessoas tomam um copo e se retiram para suas redes, onde começam a cantar de maneira cada vez mais candente, até que o canto se silencia. Através dos cantos e da visão provocada pela bebida cujo dono é a grande cobra mítica, *Yube*, a pessoa aprende através do *yuxin*, ou alma do olho, a ver o mundo que a luz do sol esconde: a outra face da floresta com seus animais, uma face onde ‘todos são gente’, onde os *yuxin* são belamente pintados, paramentados ou onde os duplos dos animais consumidos ressurgem para tentar cobrir com suas roupas os corpos dos humanos. (LAGROU, 2010, p. 81 e 82)

possibilita o acesso a um extenso conteúdo imagético. Os *yuxin*, também se apresentam como seres belamente ornados.

Segue abaixo as de Pinturas em Guache sobre papel de Arlindo Daureano Kaxinawa, demonstrando a relação transformacional entre kene, grafismo e dami, acessadas pela experiência visionária por meio da bebida *nixi pae*. A primeira imagem ilustra o desenho do cosmos onde caminhos são rios que rodeiam e ligam mundos ou ilhas diferentes. A segunda representa mundos diferentes como casas com portas de entrada e saída, interligadas por caminhos.



**Figura 30.** Arlindo Daureano Kaxinawa. *Desenho do Cosmos*, 1991. Imagem/acervo Els Lagrou.



**Figura 31.** Arlindo Daureano Kaxinawa. *Nawan Kene Pua* (desenho de estrangeiro / inimigo, cruzado) 1991. Imagem/acervo Els Lagrou.

Logo, o repertório imagético dos Kaxinawa está ligado ao uso ritualístico das substâncias, aos sonhos, ao perspectivismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) e a mitologia. Diferente da forma como concebemos os modos de produzir arte, os Kaxinawa não pretendem transgredir paradigmas estéticos. Eles praticam tradicionalmente a visualidade nas experiências mentais, na confecção dos adornos corporais e nos objetos simbólicos, tendo uma relação extremamente corporal com as imagens produzidas.

### O corpo como uma práxis

Ao se propor uma artisticidade indígena é impossível desconsiderar o tema da corporalidade que envolve as cosmologias desses povos, além disso, ao se pensar em estética torna-se ainda mais impraticável tal reflexão sem que esse elemento – o corpo – seja tratado. O corpo é a estrutura biológica através da qual ocorre o encontro das diferenças. É a partir do corpo que relações são constituídas, e por ele que novos seres são formados e reformados. É no corpo que fluidos são produzidos e transformados, é no corpo que reside a morte, a putrefação, o nascimento as iniciações e as curas.

O *locus* da corporalidade está no cerne das questões levantadas pelos pesquisadores dos povos ameríndios. Logo, é possível perceber o corpo como uma tela, matriz de formas, cores e artefatos. Ainda matéria em elaboração, moldada pelo processo de fazer corpos; numa práxis em que a matéria prima são substâncias. Um corpo que não se distingue – neste ponto – daquilo que é tecido, entalhado, esculpido e pintado que por sua vez é o resultado da ação de um corpo que incide sobre a matéria.

Diante da complexidade do tema, houve uma opção, entre alguns pesquisadores, durante a década de 70<sup>8</sup>, em se investigar a respeito do universo indígena e seus costumes, com um maior nível de abstração. Antes disto, as pesquisas ainda estavam

---

<sup>8</sup> O simpósio sobre tempo e espaço sociais organizado por Joana Kaplan em 1976 dedicou uma atenção especial ao corpo entre os povos indígenas. O tema da corporalidade está envolvido com a maioria das reflexões em torno da cosmologia destes.

em torno de estudos mais genéricos sobre a sociedade brasileira e o lugar dos povos indígenas dentro destas sociedades.<sup>9</sup>

As incidências sobre o corpo recorrentes nas pesquisas são sobre as teorias de concepção, de doenças, o papel dos fluidos corporais, as proibições alimentares e a ornamentação corporal. A partir daí, as pesquisas se desdobram em reflexões abstratas e filosóficas. A maneira como é feita a leitura da artisticidade contida nas manifestações da cultura indígena, proporciona um fluxo de pensamentos e reflexões empíricas, que se tornam quase plásticas.

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. (SEEGER; DA MATA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 04).

A construção e o cultivo dos corpos são realizados artesanalmente entre os indígenas das terras baixas da América do sul, o corpo é a matéria que pode ser talhada, moldada, desenhada, através de outros corpos, de outras mãos, fluidos e substâncias. A composição da pessoa nas sociedades indígenas se faz de acordo com uma complexidade de estruturas que são construídas internamente durante o fazer em que os fluidos e as substâncias, como o sangue e o sêmen, são a matéria prima de fabricação, por exemplo. Externamente a fabricação acontece com materiais extraídos da natureza, que irão adornar e construir novos corpos.

De acordo com a teoria de concepção entre os Kaxinawa, o *tunku*, uma bola formada pelo sangue e pelo sêmen, este feito de caiçuma de milho, deve ser talhado pelo pai por meio das constantes relações sexuais e cozido dentro do útero da mãe durante a gestação até que o *tunku* vá se transformando em um feto. Os ossos da criança são feitos do sêmen paterno e leite materno. Por tanto, os pais da criança fazem o corpo desta, por meio do próprio corpo e das suas substâncias. Para eles, fazer uma criança

---

<sup>9</sup> A tradição seguida no texto de Viveiros de Castro (1979) sobre A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas segue a tradição de Mauss Dumont e Geertz.

bem feita, sem medo, de “coração forte”, tem o mesmo sentido de fazer um bom e belo artefato, pois necessita da mesma técnica artesanal.

Por essa razão, podemos afirmar que, entre os ameríndios, artefatos são como corpos e corpos são como artefatos. Na medida em que a etnologia começa a dar mais atenção ao mundo artefactual que acompanha a fabricação do corpo ameríndio, a própria noção de corpo pode ser redefinida. (LAGROU, 2010, p. 19)

Os grafismos corporais dos Kaxinawa, aplicados sobre os jovens, são feitos para servirem como um filtro de absorção dos cânticos e dos banhos medicinais, o que consiste num processo de reelaboração corporal através dos ritos de transformação. Poderíamos encontrar na fusão entre o corpo as substâncias, os sons e as formas, um correspondente da fruição estética. Trata-se de “idiomas corporais” contidos na alimentação e “decoração corporal” que compõem as cosmologias ameríndias (VIVEIROS DE CASTRO, 2004).

Entre os Yawalapíti, pertencentes ao sistema social xinguano, as pessoas são feitas de formas diferentes em momentos que se marca uma passagem social e ontológica do ciclo vital. Seja no acesso à vida, na capacitação da produção da vida, no fim da vida ou nas curas. As maneiras que as pessoas são feitas ocorrem, por exemplo, na construção do corpo do bebê feita pelo homem no corpo da mulher que necessita de repetidas relações sexuais para a formação da criança, nas reclusões pubertárias quando os pais do jovem não praticam relações sexuais, sobretudo na fase inicial, e atendem as necessidades do jovem em reclusão ministrando os eméticos usados durante o período e na cerimônia dos mortos, quando se recorda a relação familiar do morto.

O significado de algumas palavras do Yawalapíti, corroboram as práticas ligadas à fabricação e reconstrução do corpo como o verbo *umá*, que significa fazer, produzir um corpo em seu sentido literal como “intervenção consciente sobre a matéria” (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, pág. 41). Também o xamã é chamado de fazedor,

*inumötsöri* que inicia outro xamã, de forma semelhante à relação do pai do jovem em reclusão pubertária.

O corpo sendo como uma base de intervenções materiais e simbólicas é o centro de convergência da explicitação das diferenças e das mudanças. No corpo está o lócus das polaridades: homem/mulher, criança/adulto, vivo/morto, individual/coletivo, sangue/alma, periferia /centro, mundo cotidiano/vida ritual, que incidem diretamente na corporalidade. É através do corpo que ocorrem os ritos cosmológicos, a criação e o fim da vida, "é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento" (SEEGER; DA MATA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 11). Ele é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto, ou seja, o corpo expressa o símbolo, e através dele os significados são sensorialmente conhecidos.

Logo, todo este conteúdo, oferece matéria de elaboração artística, pois há todo um movimento no campo da arte contemporânea, de manifestações puramente corpóreas por meio de ações performáticas. Nestas, o ato performático, muitas vezes efêmero e momentâneo, visa uma expressão tautegórica do conceito, ou seja, em que o artista não alegoriza um conceito, mas sim o manifesta, o torna real através da plasticidade.

Desmaterializa-se a obra de arte, destitui-se a autoria do artista, não há mais referências formais, a obra de arte acontece no momento em que o artista vivencia - permitindo a experiência dos observadores – sua proposta estética um ritual de transformação. Neste ponto, poderíamos assimilar as vivências ritualísticas que envolvem as teorias nativas sobre a doença, os fluidos, as substâncias, a procriação, a ornamentação corporal, as dietas e as interferências na matéria corpórea, como práticas de uma artisticidade real, sendo o corpo além de uma escrita e um veículo relacional, uma matéria prima a ser moldada.

## **Formas incompletas**

Desse modo, a antropologia e a arte problematizam as questões em torno da autoria da arte indígena e a maneira como as produções estão inseridas no contexto interétnico. Assim o debate sobre a equiparação da arte contemporânea e da arte contemporânea indígena, pode provocar a reflexão sobre a forma de se tratar da arte indígena opondo dois modos de exposição que seria o olhar etnográfico e quase biológico sobre as peças e uma maneira de se realizar uma exposição focada no contexto da produção contemporânea de arte indígena.

Poderemos encontrar mais semelhanças entre arte indígena e contemporânea do que imaginamos. Mas quais seriam essas semelhanças? Como resposta, temos os artefatos e grafismos dos diversos grupos indígenas que materializam complexas redes de interações que compõe conjuntos de significado e levam a novos e originais modos de pensamento.

A antropologia e a crítica de arte operam em conjunto na fronteira entre as diferentes culturas onde novas etapas de pensamento são alcançadas, nos permitindo reconhecer na alteridade inúmeros problemas e soluções para lidar com as questões que a contemporaneidade nos coloca.

Substancialmente esses povos constroem objetos que materializam ou condensam a história, a tradição, a ancestralidade e a singularidade de um povo, sendo que através das relações entre experiências corpóreas e estéticas, eles fabricam sua identidade formando um modo de existir no mundo. Esse modo, que se expressa distintivamente em relação à forma de viver da sociedade ocidental<sup>10</sup>, nos aponta para a “cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor” (BHABHA, 2005, p. 240), que

---

<sup>10</sup> Quando nos referimos ao ocidente, estamos propondo uma referência de um ocidente imaterial, que pode se manifestar na África, na América Latina, dentro de uma aldeia ameríndia bem como na Europa. Este ocidente consiste numa chave de leitura que tem no pensamento iluminista e na cultura letreada seu cerne (Bastos, 2012).

oferece matéria de elaboração e construção da crítica de arte que por meio do surgimento de diferentes modos de cultura, traz consigo a necessidade de reavaliação dos nossos próprios paradigmas estéticos e culturais. Neste contexto a antropologia e a crítica de arte, dialogam, se misturam, se complementam e se confundem e é justamente nesta fronteira que esta pesquisa surgiu.

### A Poética da Alteridade

A referência contida na alteridade concede a possibilidade de conseguimos nos reconhecer através do reflexo das singularidades e perceber nossa própria colocação existencial. As artes sejam elas executadas por meio da musicalidade, visualidade, ou outras formas expressivas, oferecem condições de percepção: do artista autor da ação dialogando com a sua própria subjetividade e do observador da ação criando novas subjetividades a partir desses encontros.

Viver grandes experiências através de pequenos devaneios, instantes imaginativos, motiva o trabalho do artista que busca nos detalhes o desenvolvimento perceptivo do que está ao seu redor e que, no entanto, não consegue sentir devido aos excessos da nossa sociedade (BASTOS, 2012). Por isso muitas vezes precisamos parar para perceber o todo e, a partir de então, perceber os sons da nossa própria visão. O que a imagem nos faz sentir?

A série *Faces, Grafismos e Artefatos*, é resultado da necessidade de elaborar uma pesquisa em arte e estabelecer novas etapas de poéticas a partir da experiência de trilhar os caminhos do reconhecimento da alteridade. Esta que nos leva, na fronteira das trocas culturais e a reconhecer os nossos próprios potenciais.

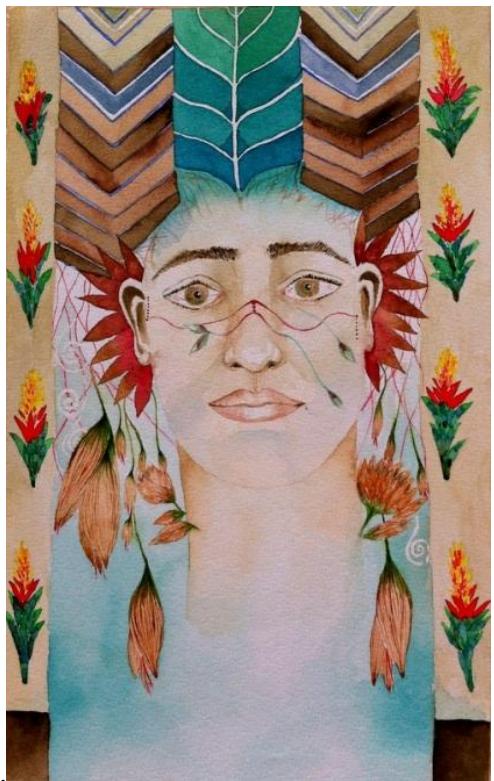
O esforço de buscar compreender outro sistema cultural nos leva tanto ao questionamento do nosso próprio sistema quanto uma melhor tentativa de comprehendê-lo. O olhar estrangeiro que projetamos sobre outras culturas e assim mutuamente, através de uma antropologia simétrica, como afirma Bruno Latour

(LATOUR *apud* BOURRIAUD, 2009), permite que sejam identificados elementos até então pouco percebidos e de grande valor.

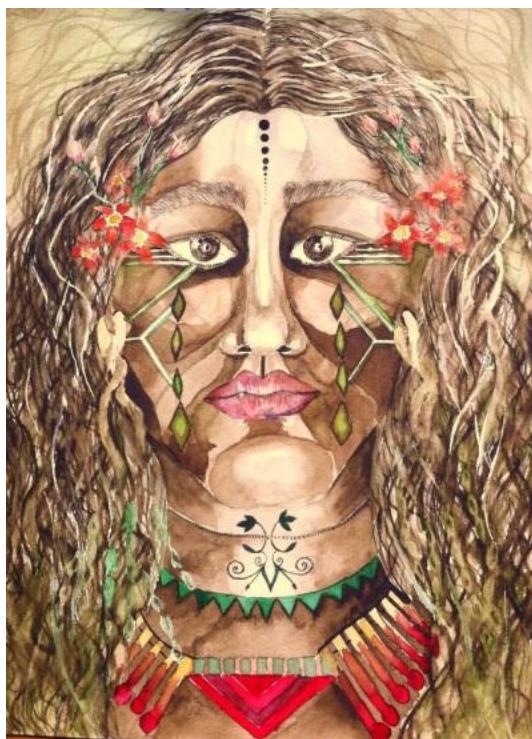
Elementos tais como os grafismos, as produção de artefatos, a agência projetada nas imagens e os modos da relação com o corpo, constituem parte dos experimentos pessoais em aquarela, produzidos ao longo desta pesquisa e apresentados neste trabalho.



**Figura 32.** Thaís Rocha. *Faces, Grafismos e Artefatos* - Aquarela e lápis sobre papel, 2013



**Figura 33.** Thaís Rocha. *Faces, Grafismos e Artefatos* - Aquarela sobre papel, 2013.



**Figura 34.** Thaís Rocha. *Faces, Grafismos e Artefatos* - Aquarela sobre papel, 2014.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: O reconhecimento do diverso no ensino de Artes Visuais**

A inserção de temas relacionados à diversidade é um assunto da ordem do dia para a educação brasileira<sup>11</sup>. Nossa país é banhado pela pluralidade cultural, esta que fornece matéria de elaboração da identidade do indivíduo que precisa se deparar com as inúmeras possibilidades que surgem no contato com as disciplinas escolares. Existem atualmente diretrizes curriculares que preveem a inclusão de conteúdos relacionados à diversidade cultural, é o caso das *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, homologada em 2004, pelo Ministério da Educação.

Uma das portas que se abre para a construção dessas identidades é o ensino de Arte, sendo a arte instigante, reveladora de mundos, ponto de divergências e convergências entre o corpo, os sentidos e a razão. Por esse motivo, vemos a importância do reconhecimento dos sistemas artísticos constituídos pelos povos não ocidentais, pois estão fora dos padrões estabelecidos pela história da arte. Esta que não é capaz de abranger a produção contemporânea mundial devido à multiplicidade de origens das formas expressivas (BOURRIAUD, 2011).

As experiências artísticas de povos que não compartilham da mesma noção de arte instituída pela história da arte ocidental, como é o caso dos indígenas, muitas vezes são compreendidas de modo genérico, não permitindo a interlocução entre as formas expressivas e visuais realizadas por essas matrizes culturais que muitas vezes são vistas equivocadamente como ações “primitivas”, pelo fato de se tratar de outros modos de pensamento e percepção do mundo. Uma alternativa para se reverter o preconceito gerado pela falta de conhecimento, é uma educação capaz de propiciar o aprofundamento sobre as culturas não ocidentais.

No contexto ameríndio, a arte está relacionada a outras bases cosmológicas, por isso implica-se numa abertura interdisciplinar, cujo ensino de Arte e de Antropologia se

---

<sup>11</sup> Art. 1º O art. 26-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996: § 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

encontram para destrinchar todo um rico e sofisticado conjunto de sons, cores e complexas relações inerentes à artisticidade ameríndia reverberando numa educação que se baseia na quebra de paradigmas, pois além reverter a situação de isolamento disciplinar, criando campos de interlocução entre outras áreas de conhecimento, a abertura para a alteridade indígena, é uma maneira de desconstruir a ideia de que existe um único modo de se produzir arte que é o baseado na história da arte europeia.

As possibilidades de descobertas através das trocas de conhecimento entre as culturas ocidentais e não ocidentais, motivaram Picasso, Gauguin, Modigliani, Brancusi, Roger Fry, Bracque, Max Ernst, Kader Attia e Sebastião Salgado a buscar desde soluções estruturais, até registros quase documentais sobre a cultura dos povos ameríndios e africanos, elaborando propostas que apontam para novos caminhos para a produção, discussão e reelaboração do conceito de arte.

Cada povo indígena possui seu sistema social, artístico e político, as possuem alguns traços em comum (VIVEIROS DE CASTRO, 2004), sendo possível realizar estudos comparativos. Logo, através da antropologia visual e da crítica de arte, reconhecemos nos grupos étnicos outras referências morais, sociais, políticas e estéticas, trançando novos caminhos para o desenvolvimento de uma noção mais ampla daquilo que no mundo ocidental considera-se como arte, incluindo práticas contidas nos rituais e na esfera da vida cotidiana (OVERING, 1999), o que reverbera em práticas educativas tradicionais já reconhecidas, em muitos casos, como patrimônio imaterial da humanidade<sup>12</sup> mas que ainda não estão ao pé de igualdade teórica em relação a conceitos e parâmetros criados pela cultura ocidental devido à carência de pesquisas na área.

---

<sup>12</sup> O segundo programa, implantado dez anos depois, foi a Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade que já está em sua 3º edição e concedeu esse título, ou distinção, a mais 90 obras primas, selecionadas entre candidaturas encaminhadas pelos governos de todos os continentes. A adesão do Brasil a esse programa foi inaugurada por uma candidatura indígena proposta pelo Conselho das Aldeias Wajápi – Apina e encaminhada pelo Museu do Índio – FUNAI e pelo Ministério da Cultura em 2002: as expressões orais e gráficas dos Wajápi do Amapá integram a 2º lista; já em 2005, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi reconhecido como Obra Prima na 3º lista. (GALLOIS, 2011, p. 16)

A complexa rede de sentidos e significados contida nos rituais da esfera ameríndia, que resulta na artisticidade, se refere ao encontro entre as músicas cantadas, o uso dos artefatos, a apropriação dos grafismos, o intenso uso do corpo, a relação com os fluidos e substâncias. Estas ações culminam na expressão visual e estética dos povos ameríndios, sendo matéria de elaboração para o ensino sobre e em arte, através de um ponto de vista sensorial, conceitual e poético.

Observar todos os mecanismos de vida, destrinchar e analisar separadamente as formas, cores e texturas. Abrir os olhos e enxergar o que o mundo nos tem para oferecer, também ouvir as miniaturas de sons, os cheiros os toques; reunir numa experiência artística. Ensinar aos outros como fazer, ou como buscar, colocar os ingredientes da vida, entregar um tabuleiro de devires. Alimentar este processo.  
(BACHELARD, 2005, p. 176)

As experiências estético-visuais citadas no texto de Gaston Bachelard (2005), nos apresentam um caminho para a criação de significados que nos levam a criar mundos paralelos através dos encontros que estabelecemos com os diversos modos de vida. O olhar crítico e ao mesmo tempo poético que a arte realiza em diálogo com as singularidades, nos fornece ferramentas de elaboração artística desse encontro com a alteridade: falar, pensar, escrever, desenhar e produzir ações que possibilitam a construção de um conhecimento baseado na artisticidade contida na cultura ameríndia, é uma das possibilidades existentes para que o ensino de Arte possa desenvolver um esquema didático que abrange o conhecimento artístico de forma mais ampla e inacabada.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Argos/SC: Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Crítica de Arte: Uma perspectiva antropológica*. In: Concinitas, Rio de Janeiro, Ano 6, Vol. 1, n. 8, julho de 2005.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)*. In: Journal de la société des américanistes. 2001, n. 87, novembro de 2005. Disponível em: <http://jsa.revues.org/1958> (Acesso em 23/09/2014).
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte*. In: MANA, Vol. 13, n. 2, outubro de 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132007000200001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000200001) (Acesso em 02/12/2014).
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Audição do Mundo Apùap II Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível*. In: Antropologia em Primeira Mão Universidade Federal de Santa Catarina. Vol. 134, 2012. Disponível em: [http://apm.ufsc.br/files/2012/11/134\\_rmbastos\\_audicao.pdf](http://apm.ufsc.br/files/2012/11/134_rmbastos_audicao.pdf) (Acesso em 02/12/2014).
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica social Do Julgamento*. Porto Alegre, Zouk, 2006
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*, São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*. São Paulo, Editora 34, 2005
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002
- GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e Norte do Pará*, São Paulo, Iepé, 2011
- GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. In: Artes e ensaios, Ano 8, n. 8, 2001

KUMAR, Krishan. *Modernidade e Pós-modernidade I: A idéia do moderno. Da Sociedade Pós-Industrial à Sociedade Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

LAGROU, Els. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas*. In: Proa, n. 02, Vol.01, 2010.

Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> (Acesso em 02/12/2014).

LAGROU, Els. *A arte do Outro no surrealismo e hoje*. In: Horizonte antropológico, n. 29, Vol. 14, junho de 2008.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100009&lng=pt&nrm=iso) (Acesso em 02/12/2014).

LAGROU, Els. *Antropologia e Arte uma relação de amor e ódio. Ilha*, Florianópolis, n.2, Vol. 5, dezembro de 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/15360/15351> (Acesso em 02/12/2014)

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: Agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

OVERING, Joanna. *Elogio do Cotidiano: A Confiança e a Arte da Vida Social em uma Comunidade Amazônica*. In: MANA, n.1, Vol. 5, abril de 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131999000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131999000100004&script=sci_arttext) (Acesso em 02/12/2014)

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa, Org. *Curso De Especialização Em Ensino De Artes Visuais*. Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas*. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, 1979.

SILVA, Maria Isabel Cardozo da. *Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos* - Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2008.

VIERTLER, Renate Brigitte, *A Noção De Pessoa Entre os Bororo*. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, 1979.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: o que nos faz pensar, n. 18, setembro de 2004.

Disponível em:

<[http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo\\_e\\_multipluraismo\\_na\\_americna\\_indigena/n18EduardoViveiros.pdf](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo_e_multipluraismo_na_americna_indigena/n18EduardoViveiros.pdf)>

Acesso em 25/03/2013

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A Fabricação Do Corpo Na Sociedade Xinguana*, Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, 1979.

Entrevista com Gersem Baniwa – Disponível em:  
<http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/04/indigena-e-doutor-em-antropologia-social-fala-sobre-projeto-indigenista-para-o> (Acesso em 16/04/2013)

Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Disponível em:  
<http://www.uel.br/projetos/leafro/pages/arquivos/DCN-s%20-20Educacao%20das%20Relacoes%20Etnico-Raciais.pdf> (Acesso em 30/11/2014).

Lei nº 11.645, de 10 março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm)  
(Acesso em 30/11/2014).

Terra Umutina do Mato Grosso.

<http://www.youtube.com/watch?v=uzAR4qoCm6Y&noredirect=1> (Acesso em 10/04/2013).

Boe Ero Kiri Reu - A Grande Tradição Bororo do Mato Grosso.

[http://www.youtube.com/watch?v=ooNCJ07MA2w&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=ooNCJ07MA2w&feature=player_embedded)  
(Acesso em 10/04/2013).

Documentário sobre os rituais Bororo do Mato Grosso.

[http://www.youtube.com/watch?v=rTjuWM\\_KQA](http://www.youtube.com/watch?v=rTjuWM_KQA) (Acesso em 10/04/2013).

Já me transformei em imagem 2008/32min. Hunikui (Kaxinawa) do Acre.

<http://videonasaldeias.org.br/2009/index.php>  
(Acesso em 16/04/2013).

Índios no Brasil. 1. Quem são eles? 2000/18 min./ Hunkjuk (Kaxinawa) / Kaingang / Pankararu.

<http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=83>  
(Acesso em 16/04/2013).

Índios no Brasil. 2. Nossas línguas 2000/20 min./ Hunkjuj (Kaxinawa)/ Kaingang / Pankararu.

<http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=84>

(Acesso em 16/04/2013).

Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou, 2004/28min./Kuikuro.

<http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=35>

(Acesso em 20/08/2013).

BIMI, Mestra de Kenes, 2009/4min./ Hunkjuj (Kaxinawa).

<http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=80>

(Acesso em 20/08/2013).

Rafael Bastos - Cosmoaudição e mundo ameríndio.

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=biopol%C3%ADtica+da+sensorialidade](https://www.youtube.com/results?search_query=biopol%C3%ADtica+da+sensorialidade) (Acesso em 13/03/2014)

Palestra de MARISOL CALAMBÁS - Artista Nasa (Colômbia) sobre Arte Indígena durante a exposição MIRA em 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=Amz6N-6rpPk> (Acesso em 02/12/2014).