

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

DANIEL REVILLION DINATO

**Permanências e mudanças na arte indígena: o caso da exposição “Mira!”**

Porto Alegre  
2014

*Daniel Revillion Dinato*

**Permanências e mudanças na arte indígena: o caso da exposição “Mira!”**

Trabalho de conclusão de curso, submetido ao curso de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva

Porto Alegre  
2014

*Daniel Revillion Dinato*

**Permanências e mudanças na arte indígena: o caso da exposição “Mira!”**

Trabalho de conclusão de curso, submetido ao curso de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva

Data de aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva (orientador)

---

Prof. Dr. Marília Raquel Albornoz Stein

---

Prof. Dr. Caleb Faria Alves

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Sérgio Baptista pela calma e cuidadosa orientação;

Agradeço aos professores Caleb Faria Alves e Maria Raquel Albornoz Stein por, gentilmente, terem aceitado participar da banca;

Agradeço, igualmente, às professoras Maria Inês de Almeida e Beatriz Matos pela generosa confiança em disponibilizar o catálogo da exposição, ainda não publicado, sem o qual esse trabalho não teria sido possível;

Agradeço imensamente aos artistas Jaider Esbell, Harry Valera e Benjamín Jacanamijoy Tisoy pela disposição em me ajudar sempre que necessário, sanando minhas dúvidas, sem a qual, igualmente, esse trabalho seria impossibilitado;

Agradeço a UFRGS e todos os funcionários que, de uma maneira ou de outra, trabalham para mantê-la viva, oferecendo ensino gratuito e de qualidade à população;

Agradeço à todos os professores com os quais tive aula durante a graduação pelos momentos de ensino e descontração que passamos juntos;

Agradeço aos amigos que fiz durante essa caminhada com quem certamente poderei contar daqui para frente, em especial à Ana e ao Juliano;

Agradeço a minha família de humanos e não humanos, em especial meus pais Cícero e Monique, e meu irmão Thiago pelo convívio diário, apoio e compreensão;

Agradeço, por fim, à Luísa, minha companheira durante esses dois últimos anos de curso, que, mesmo longe fisicamente, se fez presente em diversos momentos importantes da minha vida, me apoia e tranquiliza em momentos difíceis e com quem tenho aprendido um pouco mais do que significa viver.

## RESUMO

Este trabalho surgiu de uma ida à exposição “Mira! Artes Visuais Indígenas Contemporâneas”, a qual pude visitar em duas ocasiões: quando em Belo Horizonte, no ano de 2013, e quando em Brasília, no ano de 2014. Ao entrar em contato com as obras, me surgiram algumas inquietações e dúvidas quanto à melhor forma de olhá-las. Esse trabalho, portanto, visa a busca de um arcabouço teórico tendo em vista melhor compreender as obras artísticas expostas em “Mira!” e tem como um de seus objetivos esclarecer alguns aspectos-chave dessas obras. Trabalhará com autores que se debruçaram sobre a arte indígena, tais como Els Lagrou e Lúcia Van Velthem, e com autores que estudaram as formas ameríndias de vida, entre eles Carlos Fausto e Renato Sztutman. Além destes, o trabalho conta com auxílio fundamental das entrevistas realizadas com alguns dos próprios artistas, entre eles Jaider Esbell e Benjamín Jacaminoy Tisoy. Por fim, utiliza-se nesse estudo a contribuição essencial de um dossiê sobre a exposição trabalhada, além do catálogo desta, gentilmente cedidos pelas organizadoras Maria Inês de Almeida e Beatriz Matos.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea, Estética, Exposição Mira! Artes Visuais Indígenas Contemporâneas, Predação Técnica.

## **ABSTRACT**

This work grew out of a visit to the exhibition "Mira! Indigenous Visual Arts Contemporary ", which I was able to visit on two occasions: when I was in Belo Horizonte, in 2013, and when I was in Brasilia in 2014. When contacting the works, emerged me some concerns and doubts about the best way to look at them. This work therefore aims to search for a theoretical framework in order to better understand the artistic works exhibited in "Mira!" and has as one of its objectives to clarify some key aspects of these works. This project dialogues with authors who have studied the indigenous art, such as Els Lagrou and Lucy Van Velthem, and authors who have studied the Amerindian forms of life, including Carlos Fausto and Renato Sztutman. In addition, this project had fundamental contribution of interviews with some of the artists themselves, including Jaider Esbell and Benjamín Jacaminoy Tisoy. Finally, it was used in this study a dossier and the catalog of the exposure, kindly provided by its organizers Maria Inês de Almeida and Beatriz Matos.

**Keywords:** Contemporary Indigenous Art, aesthetics, Exposure Mira! Indigenous Visual Arts Contemporary, Predation Technique.

## SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIROS CONTATOS.....</b>	<b>8</b>
<b>2 DE QUE ARTE (NÃO) FALAMOS? .....</b>	<b>11</b>
2.1 ARTE PRIMITIVA.....	11
2.2 ARTE NAIF.....	13
2.3 ARTE(FATOS).....	16
<b>3 EXPOSIÇÃO “MIRA!” .....</b>	<b>24</b>
<b>4 ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS .....</b>	<b>28</b>
<b>5 PALAVRAS FINAIS.....</b>	<b>38</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>43</b>
<b>APÊNDICE 1 .....</b>	<b>46</b>

## 1 PRIMEIROS CONTATOS

Tive meu primeiro contato com a arte indígena contemporânea através da exposição “Mira! – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas”, coordenada por Maria Inês de Almeida, parte de um projeto que se originou do Núcleo de Pesquisas Literaterras da UFMG. A exposição, realizada no Centro Cultural da UFMG durante os meses de junho a agosto de 2013 e que, atualmente, encontra-se em exposição no Espaço do Conhecimento UFMG, conta com mais de 100 obras de 54 artistas, totalizando 27 etnias distribuídas por 5 países (Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Peru). A visitei quando em passagem pela cidade de Belo Horizonte em julho de 2013 e, novamente, em Brasília, quando esteve exposta na Casa da Cultura da América Latina da UNB, em janeiro de 2014. A exposição me intrigou pelo fato das obras, como quadros, fotografias e esculturas diferirem do que habitualmente é exposto como “arte indígena”. Em geral, em outras mostras museológicas que conheci, as “obras artísticas” indígenas expostas são artefatos do uso cotidiano e/ou ritualístico não pensados ou elaborados pelos indígenas como objetos artísticos ou objetos para serem expostos em espaços destinados a exposições de arte. Diferente desta concepção, a exposição “Mira!” garimpou artistas indígenas contemporâneos que produzem arte (quadros, esculturas, fotografias), na forma como nós, ocidentais, estamos habituados a entendê-la.

Tendo visitado alguns museus que possuem em seus acervos objetos catalogados como arte indígena ou “primitiva” (ou, ainda, “etnográfica”), logo me perguntei se essas diferentes obras, as tradicionais e as contemporâneas, deveriam ser olhadas da mesma forma, ou seja, com o mesmo arcabouço teórico. Ciente de que existem várias e, muitas vezes, contraditórias definições sobre arte e sobre o próprio fazer artístico e aos demais processos envolvidos como, por exemplo, em seu “consumo”, distribuição, recepção e avaliação, selecionei alguns autores que a meu ver, neste trabalho específico, pudessem ser úteis às questões que proponho. Seria, por exemplo, essa a mesma arte de que fala Sally Price<sup>1</sup>, comumente roubada do seu “contexto funcional”? Esses quadros são artefatos, no sentido que traz Lagrou<sup>2</sup>? Esses objetos possuem agência<sup>3</sup>? O fato de serem comercializados

---

<sup>1</sup> Ver: PRICE (2000).

<sup>2</sup> Ver: LAGROU (2009).

<sup>3</sup> O conceito de agência será esclarecido mais adiante no texto.



altera o sentido da obra? Esses artistas indígenas tiveram algum tipo de educação artística acadêmica? Essas e diversas outras dúvidas me perturbaram e fizeram-me dar início a essa pesquisa. Meu objetivo principal, portanto, com este trabalho, será o de buscar e reunir conceitos que ampliem e permitam uma maior compreensão do fenômeno da arte indígena contemporânea.

Por ser algo novo aqui na América do Sul, acredito ser importante buscarmos ampliar as possibilidades de entendimento do fenômeno de artistas indígenas estarem produzindo e expondo em museus e galerias de arte, portanto inseridos no sistema de arte contemporânea, agrupados sob esta definição de “artistas indígenas”. Esta prática, já mais consolidada em outras partes do mundo como a Austrália e a França, ainda é recente no Brasil e nisso, creio, reside a importância desse trabalho. Trata-se de uma aproximação inicial e de uma modesta contribuição no sentido de iluminar um fenômeno múltiplo e complexo, e que ainda poderá ser investigado sob muitos outros aspectos pela sociologia, antropologia e história da arte, por exemplo.

Para atingir meus objetivos, além da revisão bibliográfica de artigos que tratam sobre o tema “arte indígena”, consultei o catálogo da exposição “Mira!” e selecionei 10 artistas aos quais foram enviados questionários estruturados (apêndice 1), durante os meses de setembro e outubro de 2014. O contato inicial se deu via Facebook e as respostas foram recebidas por email, sendo que, da amostra original, apenas três responderam (Jaider Esbell, Harry Valera e Benjamin Jacanamijoy Tisoy – Uaira Uaua: Hijo del viento). Ao final de outubro, aos não respondentes foi enviado uma nova mensagem eletrônica, que seguiu sem resposta.

Conto, também, com a possibilidade aberta por, entre outros autores, Olívia Maria Gomes da Cunha, antropóloga e professora da UFRJ, de se trabalhar sobre arquivos pessoais (aqui incluídos, entre outros documentos, as obras artísticas) como uma forma válida de etnografia. Olívia defende que é plausível considerar arquivos pessoais como interlocutores para o trabalho etnográfico, desde que observadas as condições de produção destes, além de seus conteúdos. Afirmo a autora que “ao compreender seus lugares estratégicos, suas relações de posição e hierarquia, bem como seus usos em textos biográficos e autobiográficos, é possível conceber os arquivos como campo da prática etnográfica” (CUNHA, 2004, p. 295).

Faço, desta forma, uma apropriação deste conceito a fim de valer-me dos objetos artísticos como interlocutores etnográficos. Penso estes objetos como signos

de um contexto cultural inseridos em uma relação social e política. Estas obras, ao meu ver, falam sobre os artistas e as etnias de onde provêm mas também sobre a história e lógicas indígenas no nosso continente. Assim, ainda que não tenha sido feito um campo “clássico” para este trabalho, considero produtivo o trabalho etnográfico com as obras artísticas e com alguns de seus autores.

Ressalto, por fim, que este trabalho busca, antes de tudo, os significados que os próprios artistas dão a suas obras somados a procedimentos indutivos baseados na bibliografia sobre o tema. Além destes, trabalho com pesquisa documental em cima de relatos dos artistas, gravados em vídeo e divulgados pela exposição, que foram, posteriormente, transcritos e publicados pela revista Mundo Amazônico da Universidade Nacional da Colômbia. São procedimentos clássicos de pesquisa qualitativa que me serviram a fim de obter os resultados apresentados nesse estudo. Antes de chegar nestes, porém, irei tecer um breve resumo de como a arte indígena foi pensada até hoje, para uma posterior comparação com as reflexões sobre arte indígena contemporânea.

## 2 DE QUE ARTE (NÃO) FALAMOS?

A História da Arte “criou” alguns conceitos para abrigar toda a arte que nela não se enquadrasse de uma forma confortável, em geral produzidas por artistas que não tiveram uma formação clássica ou tradicional em artes. Dois deles, o da arte *naïf* e da arte primitiva, serão brevemente analisados aqui. Tratarei deles pois facilmente poderia se tentar enquadrar as obras produzidas pelos artistas indígenas nessas duas definições. Em geral, como afirmei, coloca-se dentro da categoria de “Arte *naïf*” e/ou “Arte Primitiva” tudo aquilo que não se enquadra nos conceitos “clássicos” da Arte e a ela não responde. Essa categorização, entretanto, muitas vezes parte de uma concepção etnocêntrica que desconsidera as motivações particulares dos artistas. As obras, assim, passam a “servir”, muitas vezes, como um produto exótico a ser vendido/apreciado em grandes centros da arte no mundo. Pessoalmente, acho que ambos os conceitos seriam equivocados para situar a arte indígena contemporânea.

### 2. 1 ARTE PRIMITIVA

Por arte primitiva costuma-se entender desde a “arte” rabiscada em Lascaux e Altamira há 15 000 anos até os objetos produzidos hoje por populações indígenas do planeta. Sobre arte primitiva se produziu “um grande número de definições atravancadas por longas explicações”, como afirma Price (2000). Ao tentar abarcar produções tão distintas em tempo e estilo, estas definições acabaram por perder sua força. Não há nenhuma unidade possível que possa caracterizar a “Arte Primitiva”, a não ser, como é o caso da maior parte das vezes, o preconceito de quem a define.

Sally Price escreveu, em 1991 (traduzido em 2000 para português pela editora da UFRJ) o livro “Arte Primitiva em Centros Civilizados” e, nele, comenta como se dá a recepção de trabalhos “exóticos” em grandes centros artísticos do mundo. Price trabalha, principalmente, com objetos que funcionam em um determinado contexto e dependem deste contexto para fazerem “sentido”, não tendo sido pensados como obra de arte autônomas e independentes. Como afirma Lagrou (2000): “há um equívoco por parte dos *connaisseurs* ao considerarem determinadas obras de arte primitivas como obras-primas, pois este tipo de avaliação não leva em conta os critérios estéticos de seus produtores e sim outros

tipos de valores ocidentais que lhes são imputados”. Esses objetos são expostos em museus etnográficos, como por exemplo o Quai Branly<sup>4</sup>, em Paris, como que perfazendo um catálogo “universal” de modos de ser. Estão lá, como um troféu do colonialismo, tendo em vista que, em geral, foram saqueados nas constantes invasões das “metrópoles” às suas “colônias”.

Price (2000) descreve como, em geral, a fama da Arte Primitiva fica para o sujeito que “descobre” e “vê/percebe valor” em obras artísticas não tradicionais. Diz a autora:

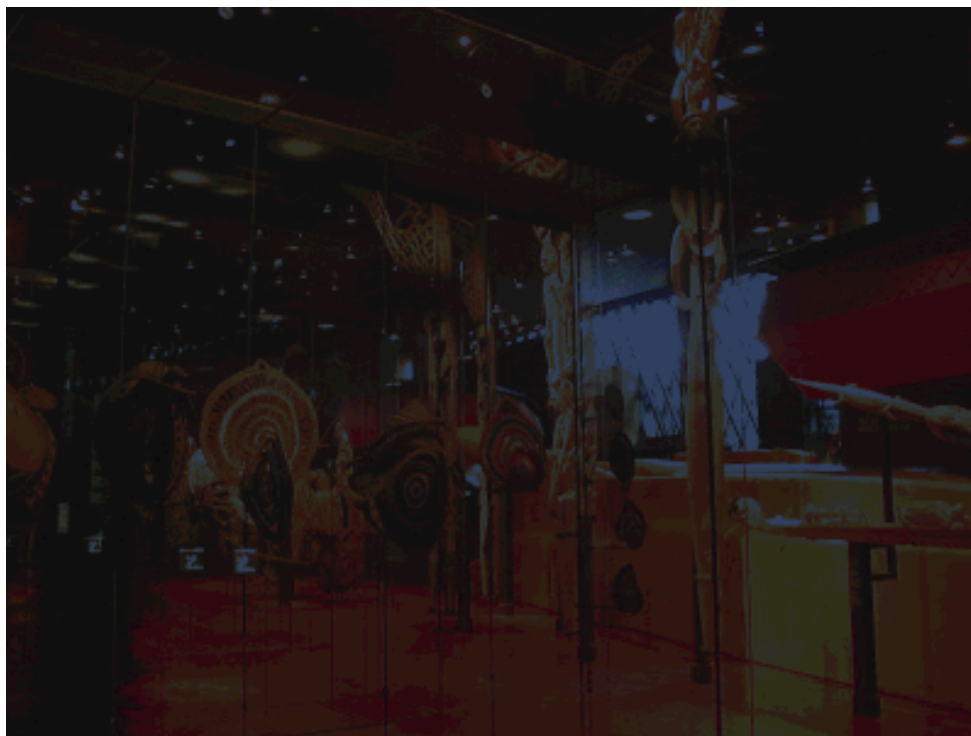
A antítese do protótipo do Conhecedor é certamente o protótipo do Selvagem. A diferença é, posso dizer, do preto no branco. O Selvagem não se veste muito bem (ou, muitas vezes, não se veste de modo algum), não tem uma educação adequada, tende a entregar-se a um comportamento ruidoso e às vezes lascivo, confunde lendas e mitos com a verdadeira história, abandona trabalhos artísticos aos cupins em vez de conservá-los em museus [...] e não possui sequer uma parcela da competência do Conhecedor em questões de gosto e belas-artes. Estes dois distantes membros da raça humana ocasionalmente encontram-se através do mercado da AP, que um produz e o outro avalia.” (PRICE, 2000, p. 28).

A fama de conhecedor de arte, então, fica para aquele sujeito que possui a sensibilidade para apreciar uma obra de arte que foge dos padrões de beleza do cânone ou do momento. O conhecedor, nesse caso, é a vanguarda do gosto. Antecipa-se aos seus pares e traz uma arte nova e selvagem, para os centros civilizados e bem educados do mundo. No caso da exposição Mira!, onde os artistas são reconhecidos por seus trabalhos e não há uma exotização das obras, e sim um cuidadoso trabalho dos organizadores por compreender a cosmologia e as idéias por trás de cada produção, este não é o caso. A exposição funciona como um convite a olhar (mirar) e mergulhar em um universo cosmológico distinto do nosso, através de seus desenhos, esculturas e demais obras artísticas.

---

<sup>4</sup> Ver: GOLDSTEIN (2008).

Figura1: Museu do Quai-Branly em Paris



Fonte: WIKIPEDIA, 2014<sup>5</sup>.

## 2.2 ARTE NAÍF

Outro conceito comumente utilizado para abrigar as produções “mestiças” e “impuras” é o de arte *naïf*. Por arte *naïf*, costuma-se entender a arte produzida de forma “espontânea”, “ingênua”, que não enquadra-se no campo “oficial” das artes. Também é chamada de arte popular e primitiva. Conforme a Enciclopédia das Artes do Itaú Cultural<sup>6</sup> (2014):

O termo arte *naïf* aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodidatas que não têm formação culta no campo das artes. Nesse sentido, a expressão se confunde frequentemente com arte popular, arte primitiva e *art brut*, por tentar descrever modos expressivos autênticos, originários da subjetividade e da imaginação criadora de pessoas estranhas à tradição e ao sistema artístico. A pintura *naïf* se caracteriza pela ausência das técnicas usuais de representação (uso científico da perspectiva, formas convencionais de composição e de utilização das cores) e pela visão ingênua do mundo. As cores

<sup>5</sup> Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Musée\\_du\\_quai\\_Branly#mediaviewer/File:Quai\\_Branly\\_exhibit\\_05.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/Musée_du_quai_Branly#mediaviewer/File:Quai_Branly_exhibit_05.JPG)>  
Acesso em: 07 nov. 2014.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

brilhantes e alegres - fora dos padrões usuais -, a simplificação dos elementos decorativos, o gosto pela descrição minuciosa, a visão idealizada da natureza e a presença de elementos do universo onírico são alguns dos traços considerados típicos dessa modalidade artística. (ENCICLOPÉDIA DAS ARTES, 2014)

Tal arte geralmente carrega consigo um estigma negativo, é preciso ressaltar, e seria precipitado rotular a arte indígena contemporânea dentro dela. Mesmo possuindo diversas semelhanças com a arte *naïf*, como a presença do universo onírico e o intenso uso de cores, creio que a arte indígena atual pode se firmar como um grupo à parte, a ser pensada na relação única que tece com o entorno e com sua cosmologia, porém internamente múltipla e diversa pois os grupos étnicos diferem muito entre si. Pode se perceber, entretanto, a fragilidade e amplitude dos termos que definem a arte *naïf*, a constituindo, portanto, como um grande grupo de trabalhos e artistas que não se encaixam na História da Arte “oficial”.

Ocorre que, às vezes, alguns desses artistas “primitivos” são aceitos e incorporados pelo círculo culto e oficial de arte e passam a ter seus trabalhos expostos em grandes museus e galerias. O exemplo mais emblemático desse caso é o de Henri Rousseau, artista francês nascido em 1844, ridicularizado durante sua vida por não ter tido um ensino formal de artes e produzir pinturas consideradas infantis e, muitas vezes, grotescas. Hoje, suas obras estão expostas no Musée d’Orsay, em Paris, e na National Gallery, em Londres, dois dos museus mais importantes do mundo. Rousseau é famoso por suas pinturas que retratam cenários oníricos, a selva e a vida selvagem, apesar de nunca ter saído da França. No Brasil, artistas considerados *naïf* são, entre muitos outros, Chico da Silva e Djanira.

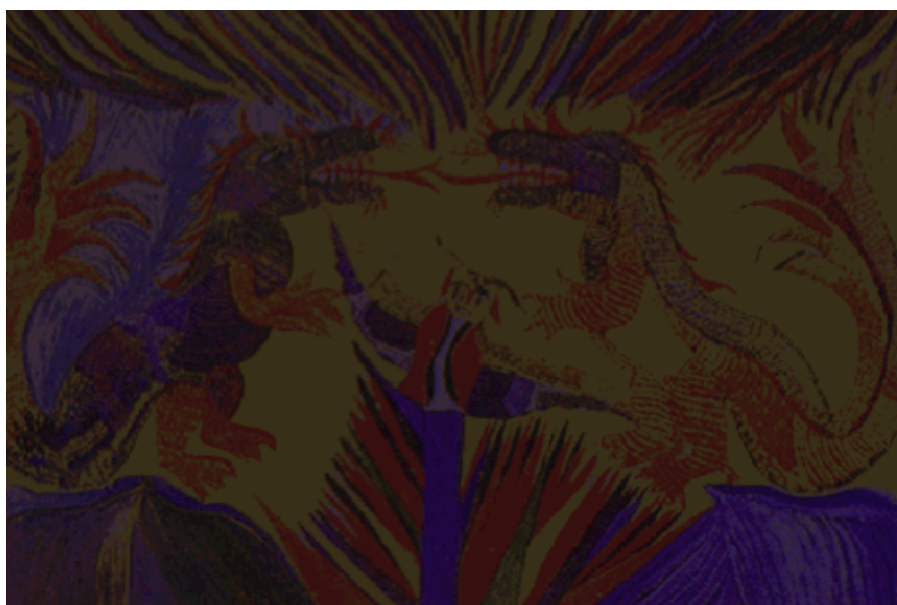
Acredito que as obras artísticas indígenas contemporâneas não devem se enquadrar em ambas definições devida sua relação única com as cosmologias indígenas da América do Sul. Como veremos adiante, os quadros trazem histórias diversas que são parte do mundo em que vivem os artistas e, ao compreendê-las, expandimos a compreensão daquelas obras, sendo o caráter estético e simbólico apenas um de seus fatores de comunicação.

Por fim, o depoimento do artista Paolo Águila pode exemplificar o preconceito

que há contra artistas não acadêmicos, autodidatas e intuitivos e os conflitos de formas de saber que há entre os indígenas e os outros. Ele diz:

Los chamanes dicen que las luces que se ven en las visiones son espíritus de las plantas. Los colores fluorescentes son espíritus protectores. Esas cosas no se enseñan en la escuela de arte. Lo que nos dicen allá es que lo que hacemos es malo porque no es académico. Cuando hablamos con esos artistas académicos, que siguen parámetros occidentales, nos dicen que lo espiritual no existe, pero la creatividad sí. Entonces uno se pregunta donde está? De donde viene nuestra inspiración? Mi inspiración, mi creatividad, vienen de lo espiritual.” (ÁGUILA, 2014, p. 270).

Figura 2: ‘Dragões e Coruja’ de Chico da Silva.



Fonte: Reprodução

Figura 3: “The Snake Charmer” de Henri Rousseau, 1907.



Fonte: TATE, 2014<sup>7</sup>.

### 2.3 ARTE(FATOS)

É comum vermos em museus toda arte relacionada aos indígenas reduzida a, principalmente, adornos, cestos, máscaras, utensílios, panelas e pinturas corporais. Objetos, em geral, tomados pelas potências coloniais e que “morrem”, ou perdem sua significação original quando retirados do seu contexto funcional. James Clifford descreve como esse tipo de arte era comumente associado ao exótico e significou um apelo contra o belo e o normal do Ocidente, por parte dos surrealistas, que se apropriaram e ampliaram estes aspectos ao seu modo. Esses objetos, entretanto, apesar de serem chamados de arte, na maioria das vezes, não foram produzidos pressupondo finalidades artísticas como as entendidas por nosso conceito de arte. Eram, sim, “artefatos” que funcionavam em uma determinada cultura e que

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/henri-rousseau-jungles-paris>>. Acesso em: 09 nov. 2014.



necessitam do contexto em que foram elaborados e onde se tornariam úteis para recuperarem sua significação, para estarem “vivos”.

Grande parte dos estudos “clássicos” de arte ameríndia deriva do trabalho já clássico de Alfred Gell, “*Art and Agency*”. Gell (1998) defendeu que, para a noção de arte se estender a outras partes do planeta, ela deveria se afastar do campo da estética clássica e do simbolismo. Para o autor:

A natureza do objeto de arte é uma função da matriz sócio-relacional na qual está inserido [...]. Mas, na verdade, qualquer coisa poderia ser pensada como objeto de arte de um ponto de vista antropológico, aí se incluindo pessoas vivas, porque uma teoria antropológica da arte (que podemos definir em grandes linhas como 'as relações sociais na vizinhança de objetos que mediam agência social') se funde, sem problemas, com a antropologia social das pessoas e seus corpos". (GELL, 1998, p.7).

Ou seja, para o autor, pode ser obra de arte “tudo aquilo que tem a capacidade de provocar uma ação, tudo aquilo que ‘faz fazer’.” (SZTUTMAN, 2013, p. 16). Ao equiparar uma obra de arte com uma pessoa, Gell está chamando a atenção para a inserção desse objeto em uma rede, onde esse objeto é capaz de agir. Possuir agência, segundo Gell (1998), é ser capaz de causar acontecimentos - “*causes events to happen*”.

Gell enxerga a arte como um sistema de ação que possui agência e tem como objetivo modificar e agir sobre o mundo. O autor desloca o debate da arte do plano do simbólico para o plano da agência, intenção, causas e transformações, ressaltando o caráter relacional da obra de arte. Como já vimos acima, o autor defende que a “natureza do objeto artístico é uma função da matriz sócio-relacional na qual está inserido”<sup>8</sup> (GELL, 1998, p.7). Nada, portanto, pode ser definido de antemão sobre ele, sem a compreensão da matriz em que se insere.

Não é por acaso que tal autor serviu para diversas análises da arte ameríndia pois suas concepções casam perfeitamente bem com a arte produzida pelos indígenas da América do Sul.

---

<sup>8</sup> Livre tradução de: “Nothing is decidable in advance about the nature of art object, because the theory is premised on the idea that the nature of the art object’s is a function of the social-relational matrix in which it is embedded” (GELL, 1998, p. 7).

Entre outros, os trabalhos de autores como Lúcia Van Velthem (2003), Aristóteles Neto (2004) e Peter Gow (1995), para ficar apenas em alguns exemplos, derivaram das idéias de Gell sobre a arte e perceberam o quanto esses objetos possuem relação intensa com, por exemplo, o xamanismo e com o universo cosmológico (a “matriz sócio-relacional”) em que estão inseridos. Não é possível, portanto, compreendê-los pela via estética ou simbólica, como é comum para nós ocidentais. Somente pode-se acessá-los em sua totalidade ao compreendermos, junto, o sistema cosmológico e ontológico em que se inserem e de que maneira esses objetos agem no entorno. Por exemplo, para os Piro, explica Gow, os cantos xamânicos associados à ingestão de ayahuasca faz os homens se transformarem em espíritos que passam a enxergar nos outros espíritos uma série de desenhos. Esses desenhos representam o espírito e o ato de os ver representa a arte para esse povo.

Para os Wauja, as máscaras e aerofones são materializações dos espíritos *Apapaatai*, conforme demonstra Neto. É evidente que, nesses casos, o termo “arte” surge como um termo externo pois esses “objetos” não são produzidos com a intenção de estarem expostos em museus e possuem uma eficácia dentro do contexto cultural de origem. Os objetos funcionam e agem dentro desse contexto. Somente ao pensarmos na arte indígena enquanto reduzida a esses objetos, podemos compreender a seguinte frase de Lagrou:

Um texto que busca esboçar o quadro da arte indígena brasileira não pode senão começar com um paradoxo: trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética em nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o pólo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo. (LAGROU, 2014)

É preciso ficar claro que a arte a qual essas etnografias estão descrevendo são, antes, arte “para nós” do que, propriamente, arte para eles. Nesses casos, apesar de haver fruição estética e outras formas expressivas documentadas, a forma que a arte se estabeleceu entre nós, não índios, não pode ser estendida a eles. Els Lagrou, por exemplo, define a “arte indígena” (das terras baixas) como aquela que age sobre as pessoas. Os objetos artísticos, nestes povos, são:

Materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, ou, como diria Gell, que levam a abduções, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. (LAGROU, 2010. p.2).

A autora afirma que não há, entre os indígenas, distinção entre objetos feitos para serem usados e outros para serem contemplados, portanto faz sentido incluir, entre os objetos artísticos, artefatos de uso diário, tais como painéis, brincos e adornos.

A maior parte da produção artística indígena, nesse caso, está na “arte decorativa” de uso cotidiano e se assemelharia, entre nós, muito mais ao design e, parcialmente, à moda. Ressalto que Lagrou está, nesse texto, questionando a distinção entre arte e artefato defendida por Arthur Danto, utilizando-se das ideias de Gell e referindo-se aos trabalhos etnográficos que corroboram tal posição. Ela ressalta que:

A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo à sua maneira e surte efeitos. Deste modo, ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos [...] E portanto não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido. Todos esses itens são frutos do pensamento e são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem. (LAGROU, 2010, p. 13 e 17)

Em geral, percebe-se, não há, nessa arte, a intenção de reproduzir sobre uma superfície plana objetos visuais percebidos no entorno, mas fabricar corpos e artefatos úteis que agem como parte e extensão do corpo humano. Além de adornar, os traços possuem a função de transformar os corpos, outorgando-lhe eficácia, ultrapassando o objetivo estreitamente estético. (BELAUNDE, 2014)

Van Velthem (2003) enfatiza a pluralidade da arte indígena, ressaltando que ela é expressa de tantas formas quanto os povos que a produzem, devendo, portanto, ser chamada no plural. Entretanto, enxerga regularidades nesta prática e ressalta a vinculação estreita da arte indígena com o universo cosmológico em que se situa. A arte, nesse caso, seria como um auto-retrato cosmológico do povo que a

produz pois representa sínteses do conjunto de traços ideológicos e da visão e compreensão de mundo de quem a produz. A arte indígena, ressalta Van Velthem, tem de ser compreendida como:

Mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido que é conferido pelos membros de uma sociedade específica. Nas sociedades indígenas, a arte ordena e define o universo e, ao ser parte integrante da função cognitiva global vai permitir os membros da sociedade criadora o estabelecimento de identidades. (VAN VELTHEM, 2003, p. 52).

A arte, portanto, funciona como um “guia” para conhecer o ambiente, constituindo-se de um “sistema de signos” onde seu significado se completa através da integração da estrutura, decoração e função.

A idéia da arte enquanto um “auto-retrato cosmológico” poderia, a princípio, sugerir que nela não há qualquer tipo de inovação ou espaço para criatividade. Os artistas, nesse caso, funcionariam como um mero “técnico intercambiável de algum espírito mítico coletivo” (PRICE, 2000, p. 99), tendo a função de melhor traduzir elementos do universo cosmológico em artefatos. Van Velthem (2003), porém, rebate, afirmando que as artes indígenas “constituem elas mesmas um arcabouço transformativo que faculta o surgimento de concepções, de percepções, de técnicas que proporcionam a essas sociedades os meios de adaptação a novas realidades.” A inovação individual se mescla com as mudanças culturais de forma simbiótica, uma atuando sobre a outra de maneira que se torna difícil distingui-las. Dentro desta perspectiva, pode-se dizer que os indígenas reformulam suas artes incessantemente, devido a inúmeros fatores tais como a chegada de novos materiais, desaparecimento de outros, relação com o mercado e a influência de missionários.

Como é comum entre as sociedades indígenas amazônicas, busca-se incorporar a diferença ao invés de a aniquilar. Através de rituais, diversos grupos indígenas buscam apropriar-se de características externas que lhes sejam úteis. Por exemplo, demonstra Fausto que os parakanãs, ao dançarem com o jabotiaçu, buscam obter a “transferência da longevidade característica desses animais para os humanos” (FAUSTO, 2001, p. 421). Fausto (2001) também demonstra que, através de rituais, há uma busca por adquirir qualidades metafísicas e potências transformadoras que irão produzir os corpos dos indígenas.

Sendo estas sociedades “abertas” a alteridade pois constituem-se dela, a predação serve para familiarizar. Preda-se e, dessa maneira, obtêm-se o controle sobre o Outro. Conforme Fausto (2002), a predação familiarizante é:

A conversão de relações de predação em familiarização, modelizada como uma passagem da afinidade à consangüinidade. A predação familiarizante caracteriza tanto a operação de domesticação da vítima humana na guerra, como a da vítima animal no xamanismo. (FAUSTO, 2002, p. 24).

Essa operação, portanto, funciona ao familiarizar o inimigo, de maneira que este passe a constituir a identidade daquele que familiariza. É um “consumo produtivo” pois ao consumir a diferença, o Eu passa a ser constituído pelo Outro.

Podemos imaginar como uma espécie de familiarização o fato dos indígenas estarem predando (familiarizando) e passando a controlar técnicas ocidentais, buscando-as incorporar e não aniquilar, de forma a adquirirem qualidades Outras que, no caso, servem para melhor transmitir e a um maior número de pessoas, seus mitos e cosmologias através das telas, fotos e esculturas. Também é possível pensarmos, acredito, a exposição “Mira!” como uma continuação dessas transformações e incorporações resultantes do contato entre tradições indígenas e brancas de arte. Como um englobamento estético da “escola” pela “floresta”, entre duas tradições distintas de arte, como um caminho possível para melhor entender-se a arte indígena contemporânea. De acordo com Maria Soria Casaverde,

Na última década, os pintores nativos encontraram novas formas de aproveitar elementos da arte acadêmica ocidental, para mudar a representação de suas obras. [...] Por exemplo, a experiência na decoração de corpos tridimensionais é redefinida para aplicá-la sobre a tela bidimensional, os pigmentos naturais são substituídos por cores industriais e o predomínio dos desenhos geométricos dá lugar ao das pinturas figurativas. O recente interesse de vários Estados e instituições internacionais em conservar os recursos naturais e a sustentabilidade ecológica favoreceram a difusão da arte indígena amazônica. (CASAVERDE, 2014, p. 12)

Outro exemplo é trazido por Belaunde (2014), ao lembrar que a possibilidade atual de utilizar tintas industriais, que possuem mais brilho e contraste, permitem a

melhor “construção do espaço em que se situam as cenas xamânicas” (BELAUNDE, 2014, p.37) representadas nas telas. É possível pensarmos, sem dúvida, na incorporação de técnicas e estilos “ocidentais” por parte dos indígenas como uma forma de predação estética e tecnológica que serve para reforçar a identidade e “para que os grupos produtores possam redefinir sua cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos através dos contatos.” (VAN VELTHEM, 2003, p. 56).

Podemos supor que essas novas técnicas e formas de desenhar, com tintas industriais e com desenhos figurativos, por exemplo, recursos não tradicionais dos grupos indígenas, serviriam a fim de melhor encantar<sup>9</sup> um público habituado com desenhos figurados, brilhantes e, portanto, de mais fácil apelo. A técnica funcionaria, neste sentido, como um meio de encantar aquele que olha e, trabalhando com técnicas “ocidentais”, os indígenas poderiam alcançar, com seus trabalhos, a esse outro público também. Seria uma maneira de atingir mais e diferentes pessoas de maneira a divulgarem suas histórias e as tornarem conhecidas. Um esforço cosmopolítico, portanto.

Utilizo, aqui, a “proposta cosmopolítica” (STENGERS, 2005) criada por Isabelle Stengers e desenvolvida por Bruno Latour, para pensar o significado do esforço indígena em apropriar-se de novas técnicas. Stengers (2005) defende que o cosmos é composto por múltiplos e divergentes mundos e pelas ocasionais alianças destes. Penso, portanto, que o esforço de atingir mais pessoas com seus trabalhos resulta em uma maneira de colocar seu modo de vida e sua cosmologia em igualdade de força com as nossas, não indígenas, e, desta maneira, passar a compor o cosmos diretamente, sem nenhum representante como intermediador. Trata-se, como afirma Sztutman (2005), de uma não separação possível de política dos homens da política cósmica, onde os regimes cosmológicos e sóciopolíticos estão intensamente interpenetrados, portanto, acredito, uma ação técnica-política é uma ação cosmopolítica.

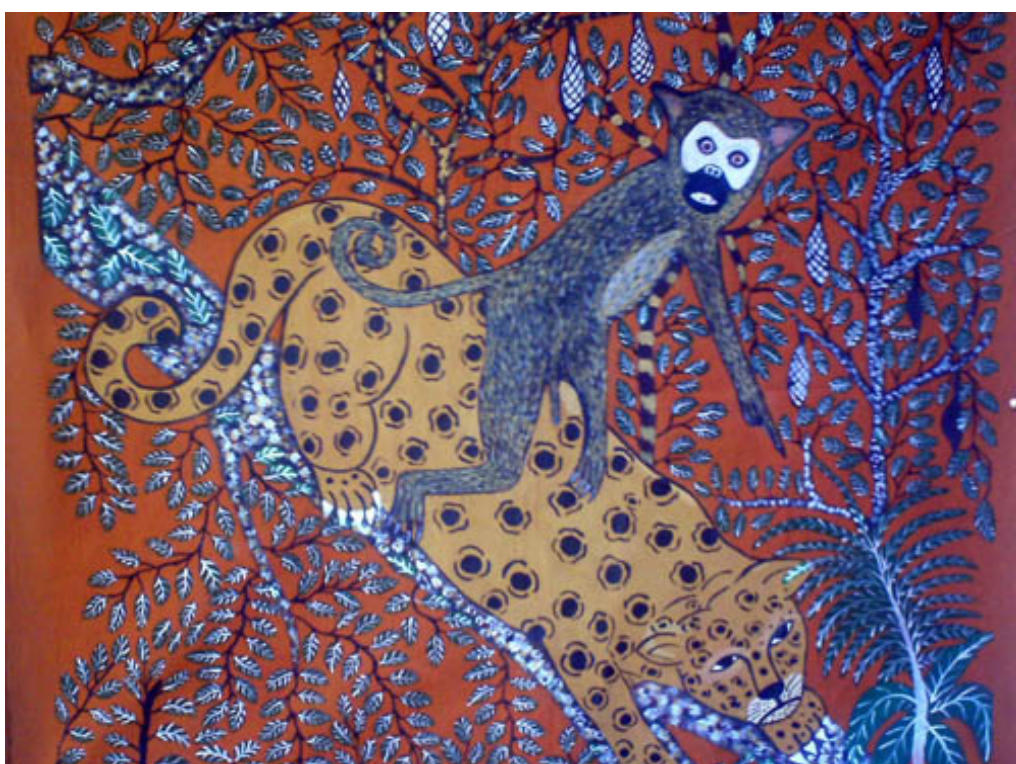
Há que se reconhecer, sem dúvida, o longo processo que separa e diferencia a arte indígena “tradicional”, descrita até aqui, e arte contemporânea indígena. O crescimento do turismo em regiões indígenas, a necessidade cada vez maior de dinheiro, a proximidade com grandes centros, os intercâmbios diversos, o contato

---

<sup>9</sup> Ver: GELL (2005).

com escolas de arte, a chegada de novos materiais e infinitos outros motivos levaram a mudanças na arte indígena. Veremos, agora, alguns casos e como os artistas indígenas pensam e lidam com as transformações e continuidades em seu mundo.

Figura 4 : Quadro de Harry Valera.



Fonte: Foto de Harry Valera.

### 3 EXPOSIÇÃO “MIRA!”

A exposição Mira!, organizada pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais conta, como já dito antes neste trabalho, com mais de 100 obras de 54 artistas, totalizando 27 etnias distribuídas por 5 países (Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Peru).

Maria Inês de Almeida, professora do departamento de Letras na UFMG e coordenadora geral da mostra, explica, no catálogo da exposição, como as obras foram escolhidas e qual o sentido da exposição. “A arte que alguns indígenas estão fazendo elabora uma visão refratária da terra mãe. Floresta, Andes, Cerrado, aldeias, pessoas, plantas e bichos, diversas cenas, não em sua figuração mimética, mas em estado de distanciamento, em crise. Por isso tais elaborações pertencem também à modernidade artística. Suas obras são contemporâneas porque todos nós que compartilhamos o mundo moderno e urbano estamos, com os artistas indígenas, em estado de exílio. [...] O diálogo destas obras não será, portanto, com uma estética da verdade, nem realista, nem projetiva. Não queremos demarcar territórios nacionais ou étnicos, nem utópicos. Vamos atender ao chamado e ver as obras de artes visuais indígenas contemporâneas como manifestações de uma estética visionária, fulgurante, como a miração do cipó, com suas cobras e liames, com sua fluidez de todas as formas. Nesta medida, vemos tais obras como intensidades xamânicas, cada uma a sua maneira, e tão mais fortes quanto mais se colam à técnica e material escolhidos.” (ALMEIDA, 2014).

Matos e Belaunde trazem o conceito de artefatos-imagens para caracterizar as obras da exposição. Afirmam que:

La Exposición “Mira!” reunió [...] a artistas oriundos de varios países y paisajes: ciudades, poblados y comunidades a la orilla de los ríos amazónicos, comunidades andinas urbanas y rurales, y grandes metrópolis. Las obras de arte incluidas en la exposición son trabajos realizados en la comunicación entre estos mundos. Dicha comunicación no se asienta en el presupuesto de un traductibilidad posible entre representaciones culturales, como si tales paisajes y modos de vida y de pensamiento fuesen versiones o interpretaciones distintas de una misma realidad o historia. Más bien, con las obras de Mira estamos frente a artefactos-imágenes donde lo que se busca no es un entendimiento común de una realidad compartida sino una transformación de los sujetos en comunicación. (MATOS; BELAUNDE, 2014, p. 298)



Almeida (2014) ressalta, igualmente, a potência da exposição em mostrar-nos (a nós, não índios) um universo cosmológico diferente, mas contemporâneo ao nosso. As histórias e paisagens antes narradas oralmente, hoje são transmitidas em desenhos, vídeos e fotos.

As palavras em ato são a obra dos narradores tradicionais. A dos artistas visuais indígenas nossos contemporâneos é desenhada. Envolvidos por uma sociedade devotada à imagem, que tem como princípio mais caro a rapidez, os índios agora produzem também imagens viabilizadas pelos meios oferecidos no mercado (ALMEIDA, 2014, p.7).

Através de suas obras, estão nos chamando a conhecer seus mundos e respeitá-los, acima de tudo.

Equipados com técnicas e conhecimentos “ocidentais”, os indígenas tem nos dado exemplos de que não devemos ser pessimistas<sup>10</sup>. Com novos meios, as possibilidades de nos transmitir seu universo aumenta. Câmeras e pincéis canibalizados multiplicam as possibilidades de integrar-se e diferenciar-se. A pureza é um mito, já nos disse Oiticica.

Toda la producción artística indígena por algún u otro motivo está permeada de la occidentalidad. [...] Esto es un aspecto que no podemos negar, de ahí pero que también devengan nuestras propias estéticas; que se mantengan, pero que también se transformen a lo largo del tiempo. Ya mencioné cómo el tiempo va cambiando no sólo los pensamientos, sino también las formas de expresión. (SOSCUÉ, 2014, p. 192).

A crítica fácil e frágil que poderia ter sido feito a essa exposição é de que esses artistas, por serem artistas, deixaram de ser indígenas. Explico: é possível que se pense que pelo fato de muitos deles terem cursado escolas de arte e residências artísticas, ou por que comercializam suas obras, “tenham deixado de ser índios”, discurso tão difundido na nossa sociedade. Desnecessário comentar a fragilidade desse pensamento. Basta, creio, pensarmos que um pincel ou uma câmera (ou um tênis, computador... enfim, a lista é infinita) não tornam ninguém menos índio, assim como um “Iphone” não nos torna menos “brasileiros”<sup>11</sup>.

Ainda nessa questão, Lagrou (2014) explica a importância do Outro para a

---

<sup>10</sup> Ver: SAHLINS (1997).

<sup>11</sup> Ver: CASTRO (2006).

constituição identitária na cosmologia ameríndia. “O Outro [...] é considerado constitutivo do ser e não um empecilho para a construção da identidade. Ele precisa ser incorporado, não aniquilado.” (LAGROU, 2014, p. 69). Essa mesma lógica, ressalta a autora, esta presente na estética e, portanto, a incorporação de miçangas, tintas industriais e outros “instrumentos” acabam por servir, para os indígenas em geral, como uma forma de constituir a própria identidade. “A identidade é constituída da incorporação esteticamente controlada do outro”. (LAGROU, 2007). Sabemos entretanto, que o problema de “atestado identitário” é, na maioria das vezes, um “problema” nosso (branco). A identidade, para os ameríndios, é algo muito mais instável do que estável e não me parece que eles se preocupem em atestar sua “indigeneidade”. Assim podemos melhor entender a vontade desses artistas de nos contar histórias que não sabemos, como atesta Jaider Esbell, artista Macuxi:

Eu pinto para falar desse mundo dos indígenas que vivem em mundos impossíveis, não físicos ou palpáveis. Eu pinto para dar forma a esse mundo imaginário que, de outra forma, estaria mais longe de ser concebido. Eu pinto para falar o que ninguém talvez quisesse ouvir. (ESBELL, 2014)

Figura 5: “Pensamientos de un lugar de Fuego”, 2009, de Benjamín Jacanamijoy Tisoy



Fonte: TICOCLUB, 2014<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.ticoclub.com/cpbenjax10.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

#### 4 ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS

Os artistas indígenas contemporâneos fogem, um pouco, das pré-noções que se tem sobre arte indígena. São, alguns, formados em escolas de arte, trabalham em grandes cidades, se consideram e são considerados artistas e inserem suas obras no mercado de arte. Além disso, destinam suas obras ao estrangeiro, exportando não só suas obras físicas mas também suas próprias cosmovisões. Ao entrevistar alguns destes artistas, pude perceber algumas recorrências em suas colocações. Aparece, seguidamente, o fato do artista ter nascido e vivido a juventude junto à comunidade indígena de origem e, posteriormente, devido a ocupações profissionais, ter se mudado para a cidade. Por exemplo, Benjamín Jacanamijoy Tisoy pertence ao povo indígena Inga del Valle de Sibundoy, situada no Departamento de Puntumayo, no sul da Colômbia e se mudou para Bogotá devido a suas atividades como artista visual. Jaider Esbell viveu até os 18 anos na comunidade Macuxi porém, desde então, mora em Boa Vista onde foi estudar e trabalhar. Harry Pinedo Valera é Shipibo Konibo, nasceu na região de Ucayali, no Peru, e hoje vive em Lima. Os exemplos abundam e esse fenômeno se explica, em parte, pela maior facilidade de se ter acesso ao capital financeiro e simbólico, estando eles, situados em cidades. É, sem dúvida, muito mais fácil viver e estar inserido no mundo artístico, habitando-se grandes centros. Não foge, parcialmente, a essa mesma regra, o fato de diversos artistas contemporâneos não indígenas, se mudarem para grandes centros da arte como São Paulo, Nova York ou Paris, a fim de alcançarem maior sucesso em suas carreiras.

A maior parte do aprendizado das técnicas artísticas, por parte desses indígenas, foi na experimentação prática autodidata dentro de seus grupos, não tendo, de início, passado por escolas de arte. Posteriormente, entretanto, muitos deles vão a escolas oficiais de arte e/ou participam de residências artísticas. Arissana Pataxó, por exemplo, é formada em Artes Plásticas pela UFBA enquanto Benjamin Tisoy cursou Desenho Gráfico na Universidade Nacional da Colômbia.

Há, igualmente, casos como o de Paolo del Aguila, que desconhecia sua linhagem indígena ashaninka e optou por se aproximar dos Shipibo no Peru, aprendendo sua cosmologia e hoje retrata, principalmente, as mirações sob o efeito de ayahuasca. Como ele mesmo afirma:

Yo no sabía que tenía linaje indígena. Mi familia pasó por lo mismo que muchas otras familias amazónicas. Cuando mis abuelos vinieron a vivir a Pucallpa, optaron por negar totalmente su lengua y sus costumbres para que sus hijos no fuesen discriminados en la escuela. Crecí sin saber nada de eso. Solamente de grande, cuando estudié en la Escuela de Bellas Artes de Pucallpa, me enteré de la historia de mi familia. Hice una investigación y así supe que soy descendiente asháninka. Pero no encontré a nadie cercano que pudiese enseñarme el idioma y el modo de vida de mis ancestros. Como en Pucallpa la gran mayoría de la población indígena es shipibo, decidí acercarme a ellos y aprender de ellos. (AGUILA, 2014, p. 268).

Como ele mesmo afirma, na escola aprendeu como pintava Dalí, Rembrandt e da Vinci porém “para buscar mi identidad, como acabo de contarles, los hermanos shipibo me introdujeron a la famosa planta ayahuasca. La planta fue mi verdadero maestro.” (AGUILA, 2014, p. 269). Esse é um retrato que pode ser estendido a demais artistas indígenas que oscilam entre duas formas de ver e trazer, via a arte, o mundo particular, muitas vezes tendo de “descobrir” suas identidades indígenas ao longo do processo.

Lastenia Canayo , artista shipibo, por sua vez:

Nos da a ver os ybo “donos”, ou yoshin “espíritos”, seres poderosos que protegem os animais e plantas e ao mesmo tempo projetam a subjetividade desses seres para a comunicação com os humanos. A descrição artística desses personagens é ao mesmo tempo o resultado de uma minuciosa observação – que se reflete no rico vocabulário que os shipibo utilizam para designar os animais e plantas - e de um exercício fabulativo a respeito daquilo que os olhos – despreparados – não podem ver. (ALMEIDA; MATOS, 2013, p. 223).

Figura 6: “Dueño” de Lastenia Canayo.



Fonte: BLOGSPOT, 2014.

Outro fator que chama atenção, por sua recorrência, é o a ideia da arte como uma forma de expressão e comunicação, realizada com o objetivo de compartilhar a realidade do mundo indígena do qual fazem parte.

“Considero que pintar es una forma singular de compartir la visión de los Territorios en los cuales habitamos. Busco transmitir la relación entre el arte de tejer la vida y el arte de contar historias. En mis pinturas hago referencia a lugares y momentos vividos de mi niñez y adolescencia así mismo de mi paso por Territorios urbanos.” (TISOY, 2014).

Trazer o mundo indígena, através de quadros, para o ambiente urbano, ocidentalizado, parece ser um objetivo constante desses artistas. Jaider Esbell fala das obras como um “ponto de entrada, na vida das pessoas, para um lugar inalcançável, que nós indígenas, acreditamos existir e em algumas condições

podemos até alcançar.” (ESBELL, 2014) Harry Piñedo Valera, artista e filho de artistas, relata que começou a “levar a sério” a pintura e o trabalho de seus pais quando percebeu que eles transmitiam “mensajes y hechos pasados de la cultura shipiba como mitología y la cosmovisión shipiba la cual es amplio en sabiduría ancestral” (VALERA, 2014) e que, ele, foca sua atenção nos problemas da Amazônia, sem deixar de lado a cosmovisão shipibo.

Como reflexos da história indígena na América podemos pensar essas pinturas. Frutos de deslocamentos, saques, massacres, resistência e invenção cultural, essas obras chegam a nós como troféus de uma luta que se estende a 500 anos e não cessou. Os indígenas resistem e querem ser ouvidos. Para isso, nada melhor do que transmitir as histórias por imagem, provavelmente o mais universal dos meios. Prestemos atenção no que diz Pablo Taricuarima, artista do povo cocama:

Venimos del alto Marañon, muy cerca del Amazonas. Hace ya mucho tiempo que vivimos cerca de Iquitos, en mi pueblo Santo Tomás. Pero migramos allí después de la explotación del caucho, porque mis abuelos eran los que conducían los barcos, las canoas para aquella actividad comercial en esos años. Mis pinturas son el reflejo de la historia de mi pueblo, así como de mi madre, mi abuela, mi bisabuela, mis sobrinos. (TARICUARIMA, 2014, p.262).

Vê-se que são muitas histórias em uma tela e que nela estão diversos processos pessoais e sociais a que estão submetidos os indígenas da América, como, por exemplo, atesta o trabalho de Santiago Yahuarcani (Figura 7), retratando a exploração do “caucho” no Peru. Há muito o que se contar e, ao que parece, somente agora começam a surgir ouvidos atentos para escutar.



Figura 7: Quadro de Santiago Yahuarcani



Fonte: SERVINDI, 2014<sup>13</sup>.

Eu não sou pintor, eu busco colocar a tinta, seus contrastes em perfeito equilíbrio com a forma para estar pronta a primeira proposta da minha obra, a obra se completa com a referencia ancestral e dai alguém precisa dizer do que se trata, o que sempre vem em forma de texto ou outras referências. Parece complicado, mas eu me comunico assim com a arte, sempre uma extensão a ser complementada. É esse o grande detalhe da arte indígena contemporânea. (ESBELL, 2014)

Assim Jaider Esbell, artista Makuxi, define o que faz. Ele completa:

Como meus quadros contam geralmente uma história longa e complexa, mas longe do óbvio e da reprodução, o que me deixa tenso é ser tido como um artista abstrato. Eu espero que as obras sejam vistas como um ponto de entrada, na vida das pessoas, para um lugar inalcançável, que nós indígenas, acreditamos existir e em algumas condições podemos até alcançar. (ESBELL, 2014)

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://servindi.org/actualidad/79480>> Acesso em: 13 nov. 2014.



Os mitos e universo cosmológico trazidos para tela muitas vezes podem não ser compreendidos pelo expectador externo, não habituado com as “lendas” indígenas. Assim, como atesta o temor de Esbell (2014), os quadros podem ser lidos pela via do abstracionismo, o que é, sem dúvida, a maneira mais “pobre” de serem vistos pois, com a classificação enquanto uma obra abstrata, esvai-se a curiosidade pela mundo-Outro presente na tela e, com isso, a intenção cosmopolítica desses artistas.

Ao nos confrontar-se com a obra abaixo (figura 8), explica Jaider Esbell, o espectador poderá não compreendê-la, caso não houver nenhum tipo de conhecimento da cosmovisão indígena por parte dele. Esbell explica:

Veja essa obra por exemplo (Figura 8). O que lhe parece? São mulheres indígenas catando piolho umas das outras e comendo. Isso só vai identificar, quem conhece esse hábito dessa cultura. Para muitos isso é uma figura harmoniosa só isso, mas essa obra conta muito sobre a cultura e sobre o povo. Quando as mulheres conseguem ficar tranquilas nessa atividade de higiene capilar, é porque elas já cumpriram com todas as obrigações da mulher, cuidar de tudo e ainda sobrar um tempo para socializar, descansar e conviver coletivamente. São nessas atividades que os saberes são repassados, que os assuntos são atualizados e é onde os laços de amizade, hierarquia e confiança se fortalecem. (ESBELL, 2014)

Figura 8 : Quadro de Jaider Esbell.



Fonte: Foto de Jaider Esbell.

Há, sem dúvida, uma vontade imensa de contar, ser ouvido e compreendido. Para tal, é necessário um deslocamento metafísico por parte do visitante, nem sempre fácil de ser praticado de maneira que essa vontade de fazer conhecida e respeitada suas visões de mundo, faz com que, muitas vezes, as obras tenham de ser “explicadas”.

Frequentemente, nas exposições, nas salas de arte e nas publicações, os pintores normalmente acompanham seus quadros com pequenos textos que explicitam seus significados e permitem decodificar, pelo menos em parte, a simbologia visual para se aproximar do conteúdo esotérico. (BELAUNDE, 2014, p. 43).

Compartir, mostrar e gritar “Olhe! (Mira!) Veja esse universo!”, parecem ser alguns dos objetivos desses artistas. As obras estão expostas nas grandes metrópoles como objetos e signos de outras realidades e culturas (ALMEIDA, 2014), a espera de seres que possam ser sensibilizadas. Ressalta, por fim, Casagrande a vontade de “fazer conhecida sua cultura e cosmovisão pelo mundo urbano e instituições oficiais.” (CASAGRANDE, 2014, p. 15). Os artistas pedem que se compreenda sua cosmologia a fim de que passem a respeitá-la e, nisso, reside um caráter político dessa exposição e dessas obras.

Interessante perceber que, com o desejo de fazer reconhecer uma identidade particular, surge uma noção de autoria enquanto fonte de saber. Marisol Calambás, artista do povo nasa, explica assim esse processo.

Tenemos de todo el pensamiento ancestral, las huellas que nos quedaron. [...] Nuestros abuelos no las comunicaron con su artesanía, su danza y su ritual. Pero ahora necesitamos comunicarlas de formas diferentes. Como les mencionaba, el extranjero va, compra la artesanía y la cuelga en la pared sin ni siquiera saber de dónde vino por manos de quién fue hecha. Es una tarea de nosotros los artistas y los productores artísticos hacer que ese arte nunca pierda la identidad de donde vino, y al mismo tiempo, que no se quede en el estancamiento; [...] para que cuando el objeto sea leído no haya ni siquiera una duda de dónde vino o de dónde se produjo o por manos de quién fue hecho. Es casi como tener un sello.” (SOSCUÉ, 2014, p. 194)

O que não se encontra, entretanto, entre os artistas entrevistados é a referência clara a assim chamada História da Arte. Desde o movimento Impressionista, a arte começa a se “auto-referir” e tal movimento se acentua e chega a seu cume com a Arte Conceitual, e em seu expoente máximo Joseph Kosuth. Desde então, a história da arte passa por uma série de movimentos que dialogam e “superam” uns aos outros. Foram os Impressionistas, segundo Dempsey, que primeiro colocaram a atenção na “forma” e desta maneira deram início ao modernismo na arte. “Ao pintar a “visão” – não aquilo que se enxerga, mas o que significa ver – eles (os impressionistas) foram os arautos do modernismo, iniciando um processo que revolucionaria o conceito e a percepção do objeto artístico.” (DEMPSEY, 2010, p. 18). Esse ciclo de “auto-referências” que abundam no mundo da arte ocidental, não se encontram facilmente entre os artistas indígenas contemporâneos. Não há tentativa de superação ou modificação do movimento artístico anterior, como é comum na História da Arte Ocidental, pelo simples fato de não haver uma história da arte indígena documentada e construída. O que não quer dizer que os artistas indígenas, hoje, não possuam referências a obras e artistas consagrados no mundo da arte não indígena. Benjamin Tisoy tem como referências os impressionistas, dentre eles Van Gogh e Monet, mas também artistas latino-americanos como Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo e Francisco Toledo. Jaider Esbell cita a obra de Frida Kahlo como uma de suas admirações. Não creio ser por acaso o interesse pelos impressionistas, àqueles que dão início à arte moderna e “permitem” que surja, posteriormente, a multiplicação das formas de arte, e pelos latino-americanos citados que trazem muito do universo “cosmológico” do qual fazem parte.

Encontra-se uma forte carga subjetiva nas obras, o que corrobora a idéia de auto-expressão pensada acima. Benjamín Tisoy define arte como “una forma subjetiva de expresión sobre el mundo en el cual se nace se crece y se extingue cada ser.” Esbell também considera o aspecto subjetivo mas ressalta a importância do social na criação.

Arte é algo que vem depois do artista. É uma palavra difícil de decifrar pois está mais associada a uma função subjetiva que a uma categoria isolada, com medidas métricas. Arte é algo que passa por um processo criativo, geralmente fruto da conjuntura da vida social e política do artista, vai adiante e deve cumprir uma função social,

transformadora, muito além da mera função de atender o conforto de quem busca unicamente contemplar. Arte é algo vivo, poderoso, que causa impacto imediato e reverbera. Esse impacto é o resultado de todas essas energias, que volto a dizer, deve estar bem definido na figura enigmática do artista e em sua relação com o mundo. (ESBELL, 2014).

Acredito ter ficado claro que, entre esses artistas, há presente a noção de artista, ao contrário do que ocorria com as obras-artefatos, detalhadas no início do texto, onde não era forte a noção da presença criadora do artista.

Pode-se pensar que essa característica, da autoria criadora, foi uma dos fatores incorporados, parcialmente, pelos indígenas ao longo do processo histórico. Isso não quer dizer, entretanto, que essa noção corresponda exatamente a idéia corrente para os nossos padrões de arte de que o artista é um ser “descolado da sociedade”. Pelo contrário, o que fica claro nessas falas é a constante referência e inspiração advindas do contexto social em que vivem e da arte como fruto do contexto social, servindo a afirmação de identidade antes coletiva do que individual, como também afirmou Marisol Calambás acima no texto.

Encontra-se na arte indígena contemporânea, quase que como um desenrolar da noção de autoria, a perspectiva de venda das obras. É esperado, de certa forma, que junto da noção de artista, surja a ideia da originalidade da obra e, conseqüentemente, do valor monetário dela. Jaider Esbell (2014) assim se referiu a essa questão:

Temos que valorizar sempre a obra original, a autenticidade, aquilo só existe alí, e em nenhum outro lugar no mundo. Hoje você pode apaziguar o seu apego guardando as fotografias das obras e assim, pode e deve vender a obra. A nossa economia mudou, mas os valores de trocas são os mesmos, a vida flui nessa troca e ali se exercitam as habilidades de estipular valor pra tudo, o que é muito natural das pessoas. (ESBELL, 2014).

Tisoy ressalta a intenção principal de compartilhar suas histórias através de seus quadros e que, dessa maneira, não lhe importa a ideia de venda. “Creo que es una forma de sobrevivir y compartir, por lo tanto no me molesta vender mis pinturas.” (TISOY, 2014). Percebe-se, aos poucos, os intrincados processos que afetam a produção artística indígena contemporânea.

Por fim, ressaltarei as continuidades com as “obras-artefatos” indígenas

descritas anteriormente. Belaunde ressalta que:

A força transformativa das artes plásticas indígenas amazônicas, apesar das mudanças de técnica e motivos, também se expressa na pintura xamânica da atualidade. Sua beleza enraíza-se em seu poder performativo, que atua sobre o mundo, transforma-o e infunde-lhe afetos. Por isso, a produção estética atual entre os povos indígenas amazônicos é inerentemente política, já que, através da nova pintura xamânica, também trata-se de produzir sujeitos hábeis, isto é, pessoas masculinas e femininas, agentes capazes de transformar o entorno.” (BELAUNDE, 2014, p. 37).

Enxergo aqui, novamente, a capacidade agentiva da arte indígena, já presente nos artefatos e que seguem existindo com as pinturas atuais, agora somada a carga cosmopolítica dos trabalhos pois visam afetar uma população distinta que a sua.

Para terminar, tenho de destacar a crescente aceitação e procura que as obras destes artistas estão tendo ao redor do mundo. São diversas as exposições nas quais estão participando das mais variadas formas. Uma das mais importantes delas foi a “Histoires de Voir”, realizada pela Fondation Cartier, em Paris, no ano de 2012. Entre os artistas participantes estavam Bane Huni Kui e Taniki Yanomami. No ano de 2014, ocorreram duas exposições simultâneas na cidade de São Paulo, com obras de artistas indígenas, a Histórias Mestiças, no Instituto Tommie Ohtake e a Made by brasileiros, nas ruínas do antigo hospital Matarazzo. Esses exemplos pretendem mostrar a crescente atenção que o mundo dos brancos tem dado às obras indígenas, restando saber se isso irá resultar em um maior respeito político.

## 5 PALAVRAS FINAIS

Tendo feito a revisão bibliográfica e analisado as respostas dos entrevistados, creio que uma possibilidade de abordagem e de reflexão sobre a arte indígena contemporânea seria a de considerarmos essas novas formas de produção artística indígena como uma maneira de predação tecnológica e estética. São continuidades das lógicas ameríndias operando pois há, como se viu, a “predação familiarizante” técnica e estética, fruto de sociedades que vivem sob sistemas abertos à alteridade e que buscam incorporar as potências estrangeiras, relacionando-se com elas e não aniquilando-as. Essa incorporação resulta em objetos, técnicas e estéticas apropriados pelos artistas para melhor revelar a cultura da qual participam e a cosmologia particular desses indivíduos e povos. É uma forma inteligente de amplificar o discurso e chegar a mais e diferentes pessoas. É, como afirma Lagrou, referindo-se ao uso das miçangas por distintos grupos indígenas, uma “incorporação esteticamente controlada do outro” (LAGROU, 2007) que serve para a consolidação e transmissão da identidade.

Conforme ressalta Almeida, as imagens, hoje, substituem a narração oral como forma de contar histórias pela maior capacidade de transmitirem informação, serem acessíveis a um maior número de pessoas e terem um impacto direto sobre aqueles que as vêem. Não é necessário um tradutor, por exemplo. Junto às facilidades trazidas com essas novas formas de se relacionar com a arte, há, também, impactos a serem melhor pesquisados sobre os artistas e os grupos onde eles vivem. O fato dos quadros estarem sendo comercializados e dos artistas se deslocarem e, de certa forma, posicionarem-se como “representantes” de suas etnias no mundo dos brancos, são processos que precisam ser melhor estudados e entendidos. Neste sentido, seria interessante verificar como se dá a relação entre os artistas e “seu povo”, nesta questão da representação, bem como da própria identidade do artista nesta relação. Pode ser que esse deslocamento seja compreendido à luz das “antigas” e modernas peregrinações de xamas que o consolidam como um sábio pois, quanto mais ele conhece outras formas e pessoas com poder, mais é respeitado em sua própria comunidade. “Viagens [...] acentuam seu (dos xamas) prestígio.” (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 12).

Jaider Esbell explica, da seguinte maneira, a opção por sair da cidade:

Quando eu decido sair da comunidade para vir a capital para estudar, essa decisão é parte de um grande compromisso que eu assumo comigo mesmo primeiramente, de aceitar a força do chamado e depois pelo povo, pois foi pelo povo que decidi dedicar a minha vida a fazer, defender e difundir a arte indígena contemporânea. Talvez, teórica e tecnicamente, a maior riqueza das obras de arte indígena, não seja o objeto arte propriamente dito, mas a arte de se apropriar de novas ferramentas e provar de uma nova linguagem, gostar dessa linguagem e socializar com os demais.”(ESBELL, 2014).

Proponho, então, que vejamos estas obras enquanto diferenças colocadas lado a lado, a técnica ocidental ao lado de temas indígenas. Como afirma Van Velthem (2003), dos Wayana:

estética, transformada pela tecnologia, permite que a referida sociedade se estruture, se imagine e se expresse por intermédio de formas específicas. Enquanto produto humano, a arte wayana reflete não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constitui ela própria um arcabouço transformativo que faculta o surgimento de concepções as quais proporcionam a esta sociedade os meios de adaptação a novas realidades.” (VAN VELTHEM, 2003, p. 373).

Creio ser este, o fenômeno da arte indígena contemporânea, um caso semelhante ao da arte Wayana, e a reflexão de Van Velthem uma boa chave interpretativa para o analisarmos.

Podemos pensar para essas novas formas de produção artística como frutos dessas intensas transformações e renovações por que passam as comunidades indígenas e da importância da alteridade para esses povos como constitutivos da identidade, sem esquecer de pensar sobre os impactos “negativos” que podem trazer. Há algumas mudanças pelas quais tem passado a arte indígena, conforme já ressaltai. Entre estas mudanças, o pressuposto, para ficar em apenas um exemplo, de que, entre os indígenas, não há a noção do “artista”. O que se vê exposto em “Mira!” são obras pensadas como obras de arte, feitas por indígenas que, em sua grande maioria, passaram por escolas de arte, se reconhecem enquanto artistas e inserem suas obras na lógica do mercado deste setor.

A escolha por desenhos figurativos ao invés de abstratos é outra mudança percebida nessas novas concepções artísticas. Ao invés de, por exemplo, representar uma onça por traços, passa-se a desenhá-la, o que, sem dúvida, facilita

a compreensão por parte de não indígenas. Macedo (2007), ao falar dos Wayãpi, ressalta o grafismo como transmissor de idéias míticas.

Da observação dos ossos e da pele da anaconda, assim que das espinhas de peixe e da pele de animais selvagens, os Wayãpi obtiveram seus motivos gráficos. Estes motivos provém desta observação e especiação nos tempos míticos, assim como de outros momentos como aqueles de contatos recentes com outros povos. (MACEDO, 2007, p. 65).

Hoje percebe-se, ao contrário, a opção por desenhos figurados ao invés de abstratos como maneira de transmissão de conhecimento, o que resulta em maior aceitação por parte do público não conhecedor dos grafismos indígenas.

Há, entretanto, trabalhos menos “auto-evidentes”. Santiago Yahuarcani, por exemplo, conta “como opera a transformação dos sons oníricos em seres que materializa na sua pintura. Os sons são seres invisíveis que se apresentaram a ele nos sonhos, aos quais ele dá forma, corpo e cor: “hay figuras que coinciden con un sonido, por decir con la palabra ‘kbnsu’. Me parece que es el sonido de un animal que salta de dentro del agua y saca la lengua larga. Entonces al sonido lo voy convirtiendo en ser’ dice Santiago”. (MATOS y BELAUNDE, 2014, p. 299). Aqui, igualmente, fica evidente que não se trata de representações mas, sim, de materializar algo, uma alteridade não humana. O som não está representado mas materializado na imagem enquanto um ser. Ele está ali. Marisol Calambás Soscué, artista do povo Nasa, explica que

En la comunidad nasa, por ejemplo, cuando se hace una espiral, la espiral es un sol. Para el indígena eso no es una representación del sol; la espiral es el sol. En ningún momento se hablaría de abstracción porque no es una representación, la espiral no deviene del sol. El sol está presente en la espiral.[...] Según el pensamiento europeo, sin embargo, estaríamos hablando de una abstracción. Son dos formas de visionar diferentemente las iconografías.” (SOSCUÉ, 2014, p. 190).

O trabalho indígena de apropriação de técnicas e transmissão de suas cosmologias se constitui, sem dúvidas, num esforço cosmopolítico pois é um esforço de se fazerem escutados e apresentarem suas formas de vida para o maior número de pessoas possíveis e, assim, colocá-las em igualdade de forças com as nossas.



Ao prezar e familiarizar técnicas ocidentais, os artistas indígenas estão ganhando meios para transmitir suas histórias via imagens e estabelecer mais e melhores relações com os não indígenas. Como afirma Macedo das crianças Wayãpi, ao estarem “Apropriando-se de uma técnica e de uma estética gráfica, as crianças procuravam estabelecer uma interação eficaz com os outros, tão frequentes em seu mundo atual, a partir da reprodução de seus padrões gráficos como forma de estabelecer comunicação”. (MACEDO, 2007, p.70).

Os artistas indígenas contemporâneos sabem que suas produções chegarão a um número grande de pessoas e, desta maneira, crescem as chances de haver maior compreensão e atenção às suas histórias. Dessa maneira, a luta técnica-estética se constitui, também, em uma luta política. Para isto, entretanto, os visitantes tem que se deixar transformar pelos quadros.

Los creadores indígenas nos llaman a ser capaces de ver la transformabilidad y la multiplicidad de su arte-composición de mundos: mundos de los espíritus de los bosques amazónicos, de los apus y montañas [...] Sobre todo, mundos de viajes. Sus obras son redes de caminos que sólo seguimos si nos dejamos transformar” (MATOS y BELAUNDE, 2014, p. 306).

Dessa maneira encerro esse trabalho, sugerindo haver algumas mudanças técnicas e formais nas novas formas de produção artística indígena. Estas mudanças surgem a fim de obter mais e melhores relações com os não indígenas, e continuidades temáticas com as antigas formas expressivas indígenas. Fica, acima de tudo, como uma possibilidade a ser pensada e trabalhada daqui para frente.

Ressalto, porém, que ainda há poucos estudos sobre a arte indígena contemporânea, muito possivelmente por ser um fenômeno bastante recente, dificuldade que deverá ser minimizada quando exposições como a “Mira!” se tornarem mais comuns, com curadores atentos a esta nova produção.

Neste sentido, é louvável a iniciativa da revista Mundo Amazônico<sup>14</sup>, da Universidade Nacional da Colômbia de dedicar uma grande parte do volume 5 a esta exposição. São poucos estudos e, principalmente, ainda poucos grandes e importantes museus de arte ocidental que abrem espaço para a exposição dessas

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/index>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

obras. Porém, há de ser ressaltado que há um movimento crescente nesse sentido. Além da exposição Mira!, inteira dedicada a essa arte, a exposição Histórias Mestiças e Made by brasileiros, ambas ocorridas em São Paulo no ano de 2014, continham obras de artistas indígenas, como já citado. Falta, ainda, que essas obras cheguem aos acervos de museus como o MASP, a Fundação Iberê Camargo e outros. Aos poucos, uma parte do Brasil (e da América) vai descobrindo a outra e, com isso, espera-se, tende a surgir um maior diálogo e respeito. Se não foi por outras razões que os povos indígenas levaram sua sensibilidade, emoções e cosmologias ao chamado mundo civilizado, a arte surge como uma renovada esperança.

## REFERÊNCIAS

- AGUILA, Paolo del . **La ayahuasca te da tu arte**. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45807/48340>>. Acesso em: 07 nov. 2014.
- ALMEIDA, Maria Inês de. Apresentação/Estética Visionária. In: **MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- ALMEIDA, Maria Inês de; MATOS, Beatriz de. In: **MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. Diss. Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2004.
- BELAUNDE, Luísa Elvira. A pintura visionária xamânica da Amazônia peruana. In: **MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- CASAVARDE, Maria Belén Soria. Uma mirada na Mira! O caráter integrador e a natureza múltipla da arte indígena contemporânea. In: **MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é**. 2006. Disponível em: <[http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf)>. Acesso em: 07 nov. 2014.
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, v. 4, n. 1, p. 7-22, 1998.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**: depoimento [set. 2014]. Entrevistador Daniel Dinato. Porto Alegre, 2014.
- FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Edusp, 2001.

FAUSTO, Carlos. **Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia**. 2002. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000200001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000200001&script=sci_arttext)>. Acesso em 26 set. 2014.

GELL, Alfred. **Art and Agency**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GELL, Alfred. **A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia**. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, 2005.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jun., 2008.

GOW, Peter. **"Cinema da Floresta Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana."** *Revista de Antropologia* (1995): 37-54.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: PPGSA-UFRJ, 2007.

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

LAGROU, Els. Prefácio à edição brasileira. In: **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Proa - Revista de Antropologia e Arte**. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 22 set. 2014.

LAGROU, Els. A miçanga na arte corporal ameríndia. Em: **MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude; CHARBONNIER, George. **Arte, lenguaje, etnología**. México, D.F: Siglo XXI Editores, 1969.

MATOS, Beatriz; BELAUNDE, Luisa Elvira. Arte y transformación Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición; Mira!. 2014. Disponible en: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45806>>. Acesso em: 20 nov. 2014

MACEDO, Silvia Lopes da Silva. **O Belo Expressivo: A Comunicabilidade Dos Padrões Gráficos Ameríndios**. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 62-72, jul./dez., 2007.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ 2000.

SAHLINS, Marshall. **"O" pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II)**. 1997. Disponível em:

<[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos\\_de\\_comunicacao/MAN/VOL3N2/2442.PDF](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/MAN/VOL3N2/2442.PDF)>. Acesso em: 17 nov. 2014.

SOSCUÉ, Marisol Calambás. No sólo crear la memoria de nosotros como pueblos indígenas, sino enseñar a ver esa memoria. **Mundo Amazonico**, [S.l.], v. 5, p. 261-266, sep. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45806>>. Acesso: 20 nov. 2014.

STENGERS, Isabelle. "**The cosmopolitical proposal.**" *Making things public: Atmospheres of democracy* (2005): 994-1003.

SZTUTMAN, Renato. **O Profeta e o Principal: a ação política indígena e seus personagens.** Diss. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2005.

SZTUTMAN, Renato. **O retorno dos antropófagos.** 2013. Disponível em: <<http://www.escolasaopaulo.org/ESCOLA%20SP%20PDF%202013%20.pdf/>>. Acesso em: 23 set. 2014.

TARICUARIMA, Pablo. Quiero volver a la Muyuna, al remolino de mis orígenes. **Mundo Amazonico**, [S.l.], v. 5, p. 261-266, sep. 2014. Disponible en: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45806>>. Acesso em: 07 nov. 2014

TISOY, Benjamin Jacanamijoy. **Benjamin Jacanamijoy Tisoy:** depoimento [set. 2014]. Entrevistador Daniel Dinato. Porto Alegre, 2014.

VALERA, Harry. **Harry Valera:** depoimento [set. 2014]. Entrevistador Daniel Dinato. Porto Alegre, 2014.

VAN VELTHEM, Lucia H. **O Belo é a Fera:** a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

## APÊNDICE 1

1. Você faz parte de alguma etnia indígena? Qual?
2. Você mora junto a seu grupo indígena?
3. Como você aprendeu a pintar?
4. O que é arte, na sua opinião?
5. Como você espera que os seus quadros sejam vistos pelo público?
6. Porque você pinta?
7. O que você retrata em suas telas?
8. Como você enxerga a venda de seus quadros?
9. Conte mais sobre sua arte:
10. Você admira quais artistas?