

## **Cerâmica Wauja: arte e eficácia estética no Museu do Índio da UFU**

**Autora: Mariana Elisa Gonçalves<sup>1</sup>**

**Orientador: Prof. Dr. Diego Soares da Silveira**

**RESUMO:** O estudo que originou este artigo foi realizado com o objetivo de compreender a prática ceramista milenar do grupo indígena denominado Wauja e relatar as experiências vividas em exposição etnográfica realizada no Museu do Índio da Universidade Federal de Uberlândia em 2019. Este artigo traz reflexões sobre a cosmologia Wauja e sua relação com a arte ceramista, a vida social e ritual deste grupo. Conduz a pensar também sobre a história do colecionamento de artefatos indígenas em museus e a potência agentiva desses objetos no contexto da promoção das práticas de ações educativas e mediações de público. Por fim, oferece argumentação sobre a importância da integração entre povos indígenas e museus etnográficos para o fortalecimento do protagonismo dos artistas indígenas nas instituições museais.

**ABSTRACT:** The study that originated this article was carried out with the purpose of understanding the millenary ceramic practice of the Brazilian indigenous group called Wauja and reporting the experience lived in an ethnographic exhibition held at Museu do Índio of Federal University of Uberlândia in 2019. This article reports on the cosmology Wauja and the relationship with the ceramic art, the social and ritual life of this group. It also thinks about the history of collection of indigenous artefacts in museums and the agentive power of these objects in the context of promoting heritage education through the practices of educational actions and public mediations. Finally, it argues about the importance of the integration between indigenous people and ethnographic museums to strengthen the protagonism of artists in museums institutions.

**PALAVRAS-CHAVE:** cerâmica, povo Wauja, museus, colecionamento, ação educativa, agência, eficácia estética.

### **INTRODUÇÃO**

<sup>1</sup> Aluna de graduação do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso em 2021.

Apresento, neste artigo, uma reflexão acerca da agência de objetos do povo indígena Wauja (autodenominação Waura), mais especificamente a cerâmica, a partir da vivência, observação e organização da exposição de arte Wauja no Museu do Índio da UFU, em 2019, intitulada “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa: Arte e Cosmologia Wauja”<sup>2</sup>.

Para a discussão teórica recorro a autores que debatem a agência dos objetos, sobretudo ao antropólogo britânico Alfred Gell e sua teoria de antropologia da arte que estabelece uma nova abordagem sobre a disciplina e dissocia o estudo da estética e da arte do campo da antropologia social. Esta teoria encara o objeto de arte como extensão de pessoas, ou seja, reconhece o poder de ação dos objetos, retirando-os do posto inerte de simples objeto ou ‘coisa’ e compreendendo seu papel de agente nas relações sociais, neste caso na cultura Xinguana do povo Wauja. Gell retira o objeto de arte da posição estática de apreciação e lhe confere ação e eficácia.

Analiso também as relações entre a arte ceramista, o cotidiano ritual, os grafismos e a cosmologia Wauja fundamentando minha pesquisa nos trabalhos do antropólogo Aristóteles Barcelos Neto, estudioso da arte e cultura Wauja, e a antropóloga Els Lagrou, que dedicou grande parte de seu trabalho ao povo Kaxinawa (autodenominação Hunikuin). Além disso, recorro a autores da área da museologia, como Ulpiano Bezerra de Menezes, para refletir sobre a origem da prática do colecionamento de objetos etnográficos, sobre os objetos de arte indígena em museus, sobre o papel educativo dessas instituições e como os artefatos atuam neste ambiente.

Meu ponto de partida é a experiência vivida durante a exposição “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa: Arte e Cosmologia Wauja”, organizada por Lúcia Meirelles e Fernanda Amaro patrocinada pelo IX prêmio Ibermuseus de Educação, em 2019, realizada no Museu do Índio da Universidade Federal de Uberlândia. Enquanto trabalhadora da UFU com atuação no Museu pude acompanhar a estadia de Tukupé Waurá e Agamakumalu Waurá, representantes

<sup>2</sup>“Kamalu Hai e o canto da cobra canoa: arte e cosmologia Wauja” trata-se de um projeto aprovado e patrocinado pelo IX Prêmio Ibermuseus de Educação em 2018, apresentado por Lúcia Maria Meirelles, coordenadora do Museu do Índio ao referido edital em parceria com Fernanda Amaro, responsável por sua curadoria. Constam do projeto: a participação e presença de 02 indígenas Wauja (Agamakumalu e Tukupé); uma exposição vendável de cerâmica produzida por este povo indígena; oficinas e rodas de conversa ministradas pelos Wauja, além de uma publicação organizada por Fernanda Amaro e Lúcia Maria Meirelles com a participação de Tukupé, Disponível em: [www.musindioufu.org/publicações](http://www.musindioufu.org/publicações). O povo Wauja participou de todo o processo de concepção e desenvolvimento dessa proposta.

do povo Wauja, tendo a oportunidade de conviver e de colaborar na montagem e organização da exposição e das oficinas educativas realizadas no decorrer do projeto.

Durante a realização das atividades toda a equipe do Museu teve a oportunidade de entender mais sobre o pensamento Wauja com os irmãos Tukupé e Agamakumalu, que se tornaram amigos da equipe do Museu e nos presentearam com muito conhecimento sobre arte, cultura e vida. Em agosto de 2021 enquanto eu escrevia este trabalho, procurei Tukupé e pedi que me concedesse uma entrevista por videoconferência para falar um pouco mais sobre a viagem a Uberlândia, sobre a exposição e sobre a arte Wauja. Como não poderia ser diferente, meu pedido foi atendido com préstimo e alegria por Tukupé.

Deste modo, esse artigo tem por objetivo relatar minhas observações sobre a presença dos Wauja em Uberlândia, assim como a organização da referida exposição, e refletir sobre o episódio tendo como pilar a análise da agência dos objetos de arte/etnográficos em seu espaço originário e no contexto de exibição no museu.

## **O POVO WAUJA**

O povo Wauja, residente da região do Alto Xingu no estado do Mato Grosso, falantes de língua Maipure da família Arawak, produz cerâmicas de singular valor para eles próprios, pois influenciam sua vida social e ritual, e para a sociedade não indígena, tendo reconhecimento de seu valor estético nacional e internacionalmente. Com uma grande variação de formas, grafismo e representações de seres míticos e da natureza, as cerâmicas são consideradas uma “metáfora da identidade Wauja” (Barcelos Neto, 2005-2006, p. 358).

Para os Wauja as cerâmicas possuem a característica de ser instrumento de socialização. O saber ceramista é passado dos mais velhos aos mais novos, sendo considerada uma “escola” para este povo (Barcelos Neto, 2005-2006, p. 358). Isto porque o aprendizado da cerâmica permeia a vida das pessoas desde a infância, passando pela juventude, e a vida adulta.

Homens e mulheres aprendem o ofício ceramista desde a infância com seus parentes próximos. O antropólogo Aristóteles Barcelos Neto explica em sua dissertação de mestrado (1999), que toda criança tem suas próprias “panelinhas”, uma ou duas, que servem tanto como brinquedo como utensílio para se alimentar. Depois, quando os jovens atingem a puberdade, vão para uma espécie de retiro aprender com mais profundidade o ofício ceramista, e também

as histórias de origem, pois, como será explicado adiante, as histórias míticas estão associadas às cerâmicas. Nesta fase os jovens ficam mais reclusos do convívio social, concentrados para a aprendizagem.

Todo o povo Wauja têm habilidade de modelar cerâmica e desenhar nela. Segundo pesquisa realizada por Aristóteles Barcelos Neto nos anos 1990, cerca de 60% da população adulta Wauja exercia ou tinha conhecimento sobre cerâmica. A venda de cerâmicas para outros povos do Alto Xingu e para lojas em cidades é sua principal fonte de renda .

Em entrevista<sup>3</sup> concedida a mim por Tukupé Waurá, em 23 de agosto de 2021, por meio de videoconferência, ele relatou que hoje com o aumento da possibilidade da venda da cerâmica Wauja quase todos os adultos estão envolvidos nesta atividade de produção. Hoje a população Wauja é de 800 pessoas segundo Tukupé. Até mesmo crianças, como sua sobrinha de 10 anos, já fabricam por conta própria conjuntos de miniaturas com 5 ou 6 peças para venda. Pessoas que vão a aldeia como agentes de saúde e outros profissionais compram as peças diretamente da pequena ceramista.

Barcelos Neto analisa os sistemas sociais e cosmológicos do povo Wauja em diversos trabalhos (1999, 2002, 2003, 2004). O autor ressalta que entre esses indígenas não há distinção entre não humano e humano (2003, p. 62). Na organização social e cosmológica os atores do mundo metafísico têm grande influência no mundo sensível personificados em materiais artísticos como máscaras, cerâmicas, cestos, canoas, aerofones. A arte está relacionada com diversas dimensões na vida social no Alto Xingu: seres ‘extra-humanos’, artefatos, animais, plantas e o homem (1999, p. 42-43).

Tukupé Waurá narrou a história de criação das panelas e “panelinhas” no livro “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa: Arte e Cosmologia Wauja”, na publicação organizada por Fernanda Amaro e Lídia Meirelles (2019):

É o seguinte: panelinhas de barro não foram nós que descobrimos, que começamos, nem de hoje, nem de amanhã. Isso começou com nosso ancestral. Seu nome era *Yerupoho*. Eles que são os donos verdadeiros. Eles que faziam essas coisas de panela, na época quando era tudo escuro. Quando nossos criadores Kamo (Sol) e Kejo (Lua) criaram a noite e o dia, eles começaram a quebrar todas as panelas que foram feitas pelos seres *Yerupoho*. *Kamo* e *Kejo* queriam deixar do jeito que estava e então quebraram tudo. Não sobrou nada, por isso só tem cacos em qualquer lugar do nosso território. Mesmo assim nosso povo adivinhou e fizeram a

3 A entrevista foi conduzida de forma semi-estruturada, por ser um método flexível, deixando o entrevistado livre para trazer outros relatos de fora do roteiro.

semelhança como a atual panela. É o nome da cobra: *Kamalupi*. Veio segundo a nossa história, de lá do mar. Ele veio cantando “*Kamalu Hai kamalu hai kamalu hai*”. Segundo a história, a cobra possui panelas cantoras em suas costas. O canto delas começa grosso, alto e depois afina, e as panelinhas também, começam largas e afinam. E assim veio cantando na viagem dele. “*Kamalu hai kamalu hai kamalu hai kamalu hai; Niyepene Auyari Onaku, Kamalu hai kamalu hai kamalu hai kamalu hai; Niyepene Auyari Onaku*”. Disse que onde ele descansar ou então encostar deixa o dejetto, e assim ele vai descendo, onde ele deixar o seu dejetto até hoje existe barro que faz panelinha. Assim foi.

Por este fragmento da história do povo Wauja relatado por Tukupé Waurá, é possível perceber a relação intensa entre os seres espirituais e a produção das cerâmicas. O mundo ameríndio, como observa Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 361) é habitado por seres humanos e não-humanos. Animais, objetos, elementos da natureza e seres espirituais são vistos como seres vivos e que, muitas vezes, agem sobre o mundo.

Bruno Latour, antropólogo francês precursor da teoria ator-rede, introduz a teoria sobre a agência dos objetos ou não-humanos, que têm a potencialidade de agir sobre o nosso cotidiano. Os não-humanos não são encarados como sujeitos pela ciência moderna, que os consideram de fato apenas ‘objetos’ ou ‘coisas’, mas sob o olhar da teoria ator-rede, esses objetos podem conseguir interferir em nossa realidade, mesmo que sem intencionalidade. Latour afirma que qualquer ‘coisa’ que possa fazer diferença no curso de uma ação pode ser considerado um agente e traz o seguinte exemplo: se pudermos assumir que parar um carro com ou sem freios é a mesma atividade, então poderemos assumir que os objetos (os freios nesse caso) não tem poder de agência (Latour, 1994, p. 108). Um ator, para Latour, é aquele que age sobre a realidade a qual pertence, e todo ator pertence a uma rede de interações. Alfred Gell (1989), também trabalha o conceito de rede de interações. As intenções humanas são materializadas em artefatos e agem sobre elas através de redes interativas.

Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro, trata da agência dos não-humanos nas culturas ameríndias. O autor teoriza sobre o perspectivismo do pensamento ameríndio, concepção compartilhada por diversos grupos indígenas na América Latina. Para esses grupos, segundo Viveiros, o mundo é habitado por seres humanos e não-humanos. Viveiros de Castro assume que a distinção clássica do pensamento ocidental entre natureza e cultura não se aplica quando se deseja entender as sociedades ameríndias. Nestas sociedades faz mais sentido pensar que a cultura ou o sujeito são formas universais, e a natureza ou objeto, formas

particulares. Ou seja, todos os seres são sujeitos, o que muda entre eles é sua natureza particular.

Para a antropóloga Els Lagrou (2007) os objetos ganham vida própria que vai além da individualidade, sendo uma parte do todo, como proposto por Alfred Gell. As artes representam novos seres e novas sínteses capazes de agir sobre o mundo e são como pessoas nesse sentido. Eles têm ciclos de vida, tempo de nascer e morrer, recebem cantos e tem lugar de descanso.

O conhecimento trazido pelo Xamanismo entre os indígenas amazônicos também é objeto de estudo de Viveiros de Castro (2002). Para ele este conhecimento é adquirido de forma contrária ao método científico ocidental, em que o pesquisador se distancia do objeto de estudo para analisá-lo. O Xamã, por sua vez, usa da personificação para conhecer o que ele deseja, tomar o ponto de vista daquele objeto, que não é um objeto no sentido de ser ‘algo’, é ‘alguém’, um sujeito (2002, p. 360).

É muito comum em culturas indígenas, ao se relatar histórias de épocas antigas, humanos e não-humanos não terem uma diferenciação entre si. Nessas culturas, os seres não-humanos têm essa condição hoje porque perderam algo de sua essência que os tornava humanos. Ao assumir que animais, plantas e objetos tem uma essência humana anterior, atribui-se a eles as capacidades de intencionalidade e de agência, com possibilidades de serem eles mesmos sujeitos. (Viveiros de Castro, 2002, p. 361).

A espiritualização dos artefatos nas culturas ameríndias parece ser menos comum que a dos animais, porém, em alguns grupos do Alto Xingu existe grande papel cosmológico atribuído aos artefatos (Viveiros de Castro, 2002, p. 357), como é o caso dos Wauja, cuja cosmologia funciona em torno desses objetos.

A manufatura e os usos das panelas estão associados aos rituais cotidianos do povo Wauja, e em relação com as entidades não humanas responsáveis pelo adoecimento e cura das pessoas: os *apapaatais* e os *yerupohos*. Os *apapaatais* são “donos” de quase tudo que existe, das expressões artísticas e cotidianas, como sexo, alimentação, trabalho. São “donos” da argila com a qual é feita a cerâmica (Barcelos Neto, 1999, p.45).

A alma humana é fragmentada e uma fração dela pode ser capturada por um *apapaatai*, causando doença na pessoa. O Xamã é capaz de diagnosticar qual *apapaatai* roubou aquela alma e de agir no processo de cura que envolve rituais com diversos artefatos artísticos: panelas, máscaras e outros. (Barcelos Neto, 1999, p. 43-44; 2003, 65-66). Em

alguns desses rituais, panelas específicas são encomendadas aos melhores ceramistas da aldeia, e são oferecidas ao *apapaatai* causador da doença, o que ajuda a promover a cura do doente.

## EFICÁCIA ESTÉTICA

A eficácia estética, termo introduzido por Alfred Gell (1998), é demonstrada no caso do ritual de cura Wauja pelo valor e importância dados às panelas produzidas para esses rituais de *apapaatais*. Essas panelas são produzidas pelos/as ceramistas que sabem executar desenhos complexos e com motivos diferentes em uma mesma peça. O domínio e boa execução da técnica influi diretamente na apreciação do desenho, que para ser considerado bonito tem que ser muito bem executado e, se possível, difícil de fazer. Para Barcelos Neto a categoria eficácia estética está ligada à noção do belo para os Wauja (2004, p. 92).

Existe uma preocupação diferenciada entre objetos destinados a pagamento ritual, e os demais objetos, aqui inclui-se objetos destinados à venda ou ao uso cotidiano. Objetos bonitos produzem alegria, por isso são produzidas apenas panelas bonitas como pagamento para os *apapaatai* com a intenção de contribuir para mudança de seu estado agressivo, que causou doença, para um estado de alegria. Isto evidencia o quanto as artes gráficas são apreciadas pelos Wauja: “o campo das artes gráficas Wauja é extremamente profícuo, sendo muitos os seus suportes de expressão – seres humanos, animais, monstros, “roupas” de seres “sobrenaturais” e várias classes de artefatos –, isso sem contar também a dimensão “imaterial” e criativa das artes visuais na vida onírica” (Barcelos Neto, 2004, p. 87-88).

A invenção criativa dos grafismos é entendida como não-humana, uma vez que os *yanaiki* surgiram nos tempos em que os animais, chamados *yerupoho*, eram gente, e deixaram de ser exclusivamente gente. Nesta época surgiram os *apapaatai* e as “roupas” que os *yerupoho* inventaram para se proteger dos efeitos do sol. Vestindo essas roupas, os *yerupohos* se transformaram em muitas espécies de animais conhecidos hoje. Cada *yerupoho* criou os diferentes grafismos de acordo com sua própria habilidade criativa. Para Barcelos Neto:

A arte, a vida e, conseqüentemente, a ordenação morfológica e etológica dos seres não-humanos surgiram, em grande parte, do labor meticuloso e personalizado representado pelas “roupas”. Portanto, a maioria dos animais e monstros é resultado da agência específica de seres antropomorfos

(*yerupoho*) dotados, segundo os Wauja, de prodigiosa inteligência e criatividade artística (2004, p. 89).

No repertório de artes gráficas Wauja existem diversos motivos, segundo Barcelos Neto (2004, p. 91), são de 40 a 45 motivos fixos, além das variações entre eles. O mais importante entre eles e considerado o mais belo é o *Kulupiene*. Este desenho foi criado pelo herói *Arakuni*, cuja história foi contada por Tukupé em entrevista:

Esse grafismo tinha um jovem que criou isso daí. Ele não é muito muito antigo, é de antes de surgir humano, esse rapaz que provocou. O nome dele é *Arakuni*. Ele é bem artista, jovem, guerreiro, lutador, inteligente. Só que no meio de tudo ele acabou se relacionando com a própria irmã, a mãe não gostou, começou a judiar. E ele resolveu se transformar em formato de cobra grande. Acabou se transformando numa grande cobra e ele fez todo grafismo. Ele veio andando no meio das aldeias dos povos antigos, e todo mundo viu. Por onde ele passava todo mundo via esse grafismo, todo mundo copiou esse grafismo dele. Naquela época só ele fazia o grafismo e todo mundo ficava empolgado e tava copiando, imitando. Por isso que a onça copiou dele, os seres copiaram e colocaram nas panelas deles. Assim surgiu o grafismo – o *kulupiene*. (Trecho de entrevista concedida por Tukupé no dia 23/08/2021).

A origem do desenho Hunikuin, povo estudado pela antropóloga Els Lagrou em sua tese (2007), tem semelhanças com a origem do desenho Wauja. A jiboia ensinou os desenhos às mulheres, e todos os outros são variações desse desenho. A cobra tinha a pele toda desenhada com os motivos que são conhecidos até hoje entre este povo.

O sistema gráfico Wauja é considerado um “sistema de fronteiras abertas e moventes” (Barcelos Neto, 2004, p. 90), possuindo uma abertura para renovação dos repertórios gráficos dos próprios temas tradicionais como de temas estrangeiros. A grande incorporação de motivos acaba levando alguns a serem esquecidos, podendo ser lembrados depois. Tukupé relatou em entrevista que os jovens Wauja quando terminam seus estudos orais durante o período de reclusão visitam um local sagrado, que é conjunto de cavernas onde há registros de grafismos antigos. Nesse local os jovens podem “renovar” seu repertório, conhecendo grafismos antigos e incorporando-os a sua coleção pessoal.

As novas formas são visualizadas pelos xamãs (*yakapá*) e pelas pessoas que estão doentes graves por meio de experiências oníricas. Nesses sonhos os *apapaatai* aparecem apresentando novos desenhos ao sonhador através de suas roupas. As ideias criativas são transferidas para os Wauja através dos *yakapá*, tornando-se assim patrimônio coletivo: todos



podem utilizar os motivos para compor desenhos. Esses novos padrões são variações de modelos já conhecidos entre os Wauja, que vão sendo substituídos por outras, assegurando o constante movimento de circulação. Para Barcelos Neto a arte Wauja é composta de dois processos básicos: esquecer e reinventar (2004, p. 94).

Els Lagrou acredita que, entre os Hunikuin, desenhos não refletem organização social ou “representam” entidades. Na verdade, eles têm agência quando ligam universos e produzem transformações, como no caso do ato de sonhar com grafismos e reproduzi-los, entre os Wauja. Entre os Hunikuin o desenho é como um mapa que leva a “seu dono”, e com isso traz permissão para ser utilizado. Em ritos de passagem, as crianças recebem desenhos feitos em linhas grossas e “mal” feitas, enquanto os adultos em linhas finas e bem desenhadas. Isto acontece para que o canto seja capaz de adentrar com mais profundidade no corpo das crianças, através dessa pintura. A eficácia do desenho passa por aí. A agência do canto depende do desenho.

Para os Hunikuin, a arte é memória e conhecimento que podem ser incorporados. Os objetos não são estocados ou guardados, eles têm um ciclo de vida. Quando um banco é pintado durante o ritual só pode ser usado pelo iniciado, depois perde a decoração e qualquer pessoa pode sentar-se. O importante não é que o objeto dure, mas que desapareça em determinada hora. Assim como nas panelas Wauja a tinta se desbota com o uso diário, e isto não é um problema. A panela é produzida e dada em troca como pagamento ou presente entre os Wauja. A beleza é valorizada quando se recebe o artefato, não há a necessidade de fazê-la durar para sempre.

## **A EXPOSIÇÃO “KAMALU HAI E O CANTO DA COBRA CANOA – ARTE E COSMOLOGIA WAUJA”**

A Exposição “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa – arte e cosmologia Wauja” foi realizada no Museu do Índio da UFU em 2019, projeto que foi contemplado pelo prêmio Ibermuseus de Educação. Além da equipe do Museu do Índio, a produção e organização desta exposição contaram com a participação da antropóloga Fernanda Ribeiro Amaro e dos irmãos Tukupé Waurá e Agamakumalu Waurá, indígenas Wauja que vivem na aldeia Piyulaga, localizada no Alto Xingu-Mato Grosso. O pequeno Murati, filho de Agamakumalu, com cerca de dois anos de idade, também esteve presente.

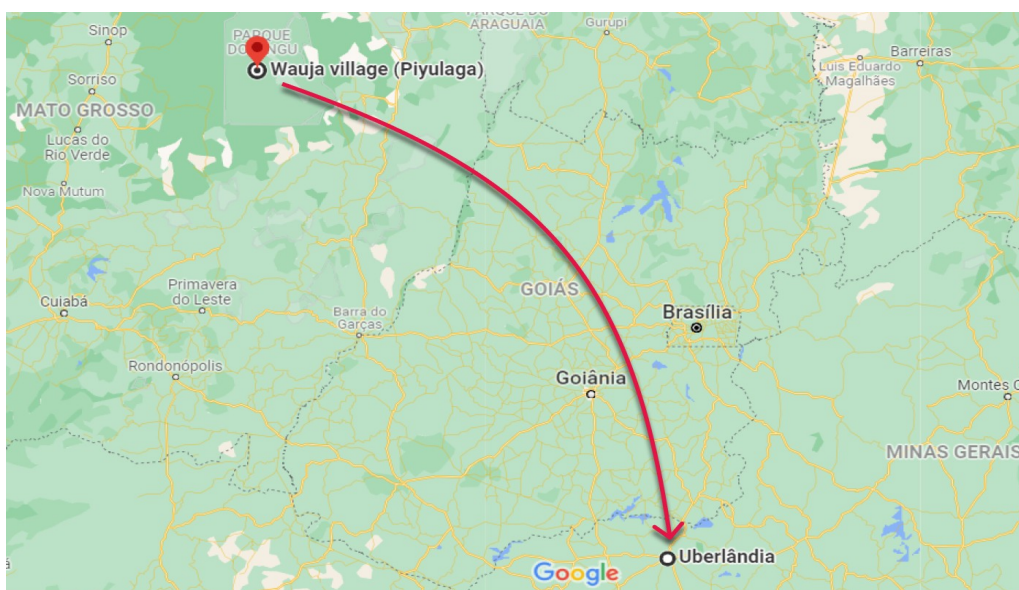


Figura 1 – Rota do Território Indígena da Xingu à Uberlândia – MG. Fonte: Recorte de imagem do site Google Maps.

Durante a concepção do projeto, por intermédio de Fernanda Amaro, foi acordado entre o povo Wauja que Tukupé Waurá e Agamakumalu Waurá, exímios detentores da sabedoria ceramista, representariam o povo Wauja na realização do projeto. Tukupé e Agamakumalu como todos os Wauja tiveram contato com a produção de cerâmicas desde crianças. Atualmente, Tukupé desempenha trabalho de agente de saúde em sua aldeia e na região do Xingu, sendo ótimo comunicador em língua portuguesa. Agamakumalu produz cerâmicas na aldeia Piyulaga (onde os dois residem), sendo reconhecidamente uma excelente ceramista.

A montagem da exposição durou apenas uma semana. Os Wauja chegaram à Uberlândia trazendo diversas peças de cerâmica embaladas em muitas camadas de jornais, guardadas em malas de viagem comuns. Para a montagem dessa exposição foi feito um inventário por meio da catalogação das peças colocadas no espaço expositivo para venda ao público interessado. Estas foram trazidas pelos Wauja, além das peças do acervo do Museu e outras do acervo pessoal da antropóloga Fernanda Amaro, que também compuseram a exposição.

Em entrevista concedida por Tukupé, perguntei como foi a experiência de viajar a Uberlândia para participar do projeto. O relato foi o seguinte:

As coisas nem sempre são livres para fazer. Uma dessas coisas que foi mais difícil, primeira coisa: escolher representante para ir a Uberlândia. Estava se encerrando uma festa grande, a *Kaumai*. Após essa festa a Fernanda convocou uma assembleia, chamou todo mundo, onde os caciques estavam questionando porque a Fernanda não chamou isso antes, e outra... eu expliquei que é importante, várias vezes estamos levando nossas panelinhas para capitais como Cuiabá, Belo Horizonte, até mesmo Rio de Janeiro e São Paulo, esses lugares onde não está sendo valorizado. Quando a gente tem alguma coisa descrita, ou então falando verbalmente, fazendo palestra nos eventos, só assim é um pouco valorizado. Nós explicamos a importância de estar lá para concretizar ela no papel (*se referindo a publicação do livro produzido durante a exposição*). Fato é que eu vou estar lá e representar o povo Wauja. Atualmente o povo Wauja tem uma população de 800 pessoas dividida em 5 aldeias, então não foi fácil para liberarem a gente para fazer esse papel. Muitos caciques estavam desconfiando da gente. Se a gente for lá, fizermos esses documentos em nosso nome, como se fosse nós que criamos e patenteado em nosso nome, vão falar que nós é que somos profissionais, sendo que todos os Wauja sabem fazer (*se referindo à cerâmica*). Explicamos que não vai ser assim, é livre, a gente vai apenas estar nesse evento para apresentar o que foi feito e a gente validar ela (*a arte Wauja*), fazer uma coleção, levar essa coleção e fazer uma nova experiência vendendo com sua descrição, assim vamos vender ela bem valorizada, mesmo que pequena não importa, importa é que tem muito valor do que ser objeto (*acredito que ele quis dizer tem mais valor do que um simples objeto*). (Trecho da entrevista concedida por Tukupé no dia 23/08/2021).

A tese de Fernanda Amaro (2020) traz informações sobre as experiências de viagem e a circulação de objetos e pessoas entre os Wauja. Viagens para São Paulo, Goiânia, Brasília e Cuiabá são frequentes neste processo de circulação da cerâmica-mercadoria. Eles saem de suas aldeias no Território do Alto Xingu carregando diversas cerâmicas para serem vendidas nessas capitais. Um dos problemas enfrentados por eles é que muitos lojistas barganham os preços e vendem as peças com alto valor (Amaro, 2020, p.174). Dando continuidade a sua explicação da citação anterior, Tukupé relata sobre a dificuldade de fixar um valor apropriado para as peças quando os Wauja vão realizar vendas nas cidades.

E assim fomos entendidos, claro, e o cacique fez uma recomendação para que fossemos lá falássemos em nome de todos os Wauja - as 800 pessoas que são os Wauja do Xingu - falasse por eles e fizesse divulgação e trouxesse esse material que seria feito para através dele (*se referindo ao livro publicado*). Aí eles começaram a entender. Os Wauja não têm ainda um livro que fala exclusivamente das panelinhas, tem alguns com histórias das panelinhas só que não inclusivo. Aquele livro é o primeiro catalogado e dentro dele vem os valores elevados que atendam a necessidade e o valor que a gente reconhece para aqueles objetos (*se refere ao problema da baixa valorização dos objetos quando vão ser vendidos nas capitais mencionadas*). (Trecho da entrevista concedida por Tukupé no dia 23/08/2021).

Se torna evidente que a circulação agrega novas características à cerâmica. É comum notar a incorporação de novos elementos experienciados em contatos com outras sociedades. A cerâmica produzida para venda vai tomando formas diversas como xícaras, canecas e potes menores, os quais não são usados no cotidiano das aldeias (Amaro, 2020, p. 172). A circulação das panelas também significa a transição de seus usos. Mesmo que sejam produzidas com a finalidade de ser um utensílio culinário, são utilizadas como vasos de plantas, por exemplo.

No Museu, durante a exposição Kamalu Hai, quando algum visitante questionava sobre o uso das cerâmicas, explicávamos que as panelas poderiam ser levadas ao fogo para cocção de alimentos, como fazem os Wauja em seu cotidiano (mesmo que não o façam com aqueles mesmos exemplares, pois esses eram feitos especificamente para venda). Mas, a maioria das pessoas rejeita essa possibilidade, pois as veem como uma peça “bonita demais” para ser utilizada. Noto aqui uma certa sacralização do objeto, característica comum da visão ocidental sobre a arte.

Durante a organização do espaço expositivo foi feita a catalogação dos objetos trazidos pelos Wauja. Tukupé Waurá descreveu os nomes das cerâmicas, quanto ao seu tipo: *Kamalo* (panela grande), *Akaikana* (pote ou panela pequena), *Hejetein* (bijuzeira), panelas diversas em forma de animais (zoomorfias): tamanduá, sapo, morcego, jacaré, lagartixa, entre outras. Quanto ao tipo de grafismo: pintura de olhos de *Kamalu Hai* (a Cobra Canoa), pinturas de mulheres, pintura de onça, de arara, de peixe, de jibóia<sup>4</sup>, entre outros. O padrão gráfico kulupiense (ver figura 2), sendo o mais famoso entre os Wauja também esteve presente entre os materiais em exposição.

Logo na entrada da exposição uma cerâmica de *Kamalu Hai*, a Cobra Canoa (ver figura 4), foi colocada numa pequena vitrine, solitária. Em outras vitrines espalhadas pelo salão expositivo foram colocadas as peças disponíveis para venda (ver figura 3): diversas panelas e potes. Mais ao fundo foram dispostas as peças do acervo pessoal da antropóloga Fernanda Amaro, dentre elas cerâmicas com o tema *apaapatais* (ver figura 5). E ainda, outras panelas maiores, pertencentes ao acervo do Museu do Índio.

4 As nomenclaturas são de autoria de Tukupé Waurá e se encontram no livro “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa – arte e cosmologia Wauja”. Org. Fernanda Amaro e Lídia Meirelles (2019).



Figura 2 – Exemplos de aplicação do padrão gráfico Kulupiene em diversas cerâmicas. Fonte: Recortes do Livro “Kamalu Hai e o canto da cobra Canoa – arte e cosmologia Wauja”, 2019.



Figura 3 - Akaikanas em exposição no Museu do Índio da UFU. Fonte: Acervo Museu do Índio UFU. Autor: Marco Cavalcanti.



Figura 4 – Cerâmica Kamalu Hai em exposição no Museu do Índio. Fonte: Acervo do Museu do Índio UFU. Autor: Marco Cavalcanti.



Figura 5 – Panela *apaapatai* e outras cerâmicas zoomorfas. Fonte: Acervo Museu do Índio. Autor: Marco Cavalcanti.

Em entrevista, perguntei a Tukupé como foram escolhidas as cerâmicas que compuseram a exposição, e descobri que as mulheres ceramistas se reuniram e fizeram uma seleção das panelas mais representativas para montar a coleção; muitas eram miniaturas (ver figura 3) e algumas em tamanhos maiores, mas todas em padrões mais utilizados para venda.

Com a presença de Tukupé e Agamakumalu Waurá durante a montagem, inauguração da exposição e outras atividades desenvolvidas com eles, tive a oportunidade de notar certos fatos da cosmologia Wauja. Durante uma das oficinas de cerâmica realizadas com o público, Agamakumalu reproduziu a cerâmica da *Kamalu Hai*, a Cobra Canoa, tema da exposição. Porém durante a exposição os exemplares da peça não foram colocados à venda, como as outras cerâmicas expostas. Questionado sobre isso, Tukupé explicou que não poderiam colocar esta peça à venda, pois poderia “trazer má sorte”. Em outra conversa Tukupé afirmou que a presença da peça *Kamalu Hai* na exposição museal foi negociada na aldeia, com a condição de que não seria vendida, apenas exposta. *Kamalu Hai* é o *apapaatai* “dono da argila” (Barcelos Neto, 1999, p. 45), por isso empregaram cautela ao manipular essa peça. Não a comercializar parece significar um cuidado com eles próprios e com o público, devido ao poder agentivo que o *apapaatai* pode exercer sobre as pessoas através dos objetos.

Após os rituais feitos para os *apapaatais*, nos quais panelas são produzidas em oferecimento a esses seres para pedir a cura das doenças que eles mesmos provocaram, a maioria das cerâmicas são destruídas ou inutilizadas (Barcelos Neto, 1999). Importante observar que este poder agentivo não é constante, ele termina junto com os rituais. Mesmo assim, isto ainda parece ter refletido no cuidado ao expor uma cerâmica de *Kamalu Hai* que é a “dona da argila” e com as outras “panelas de *apappatais*”, neste caso, pertencentes ao acervo pessoal de Fernanda Amaro. Estas últimas peças, por exemplo, pertencem à antropóloga e foram adquiridas em razão de sua estreita relação com o grupo, já que desenvolveu pesquisas, convivendo na aldeia. Isto é, não são peças vendidas ao público em geral.

Em outro momento, durante uma das oficinas educativas, Tukupé Waurá afirmou que não há ceramistas com trabalhos autorais entre os Wauja, já que todos produzem, e porque eles próprios não são criadores das peças, pois elas foram concebidas no mundo espiritual, criadas por *Yerupoho*. A antropóloga Els Lagrou (2010), corrobora com este pensamento tomando como exemplo vários grupos indígenas em que o artista tira sua inspiração para produzir objetos quase sempre de seres não humanos que se mostram em visões ou sonhos. A

produção de novas formas não é responsabilidade do artista. Assim, ele tem mais a função de perceber e estabelecer a interação com seres não humanos, do que de criar formas inéditas. Para Lagrou a figura da pessoa que cria objetos muitas vezes é coincidente com a figura do xamã, que estabelece uma conexão com os seres e mundos invisíveis e é capaz de reproduzir cantos e objetos que os foram apresentados nesse outro plano (2010, p. 8, 9). Dessa forma, os xamãs são os responsáveis pela autoria dos objetos porque têm a habilidade de sonhar e ter visões com os seres espirituais (idem, p. 12). O xamã também pode ser entendido como um mediador de relações, como explica Latour no contexto de sua Teoria ator-rede. Para o autor as entidades podem ser intermediárias ou mediadoras, podendo se tornar simples ou complexas de acordo com a situação. Isso marca a incerteza quanto à natureza das entidades. O mediador pode transformar e modificar o conteúdo que veicula, enquanto o intermediário transporta o significado sem transformá-lo (Latour, 2012, p. 65-66).

A cerâmica é produzida como uma cópia do modelo original, aquela que estava no plano invisível o qual os xamãs acessaram em suas visões e a reproduzem no mundo sensível (Lagrou, 2010, p. 9), como é o caso das painéis Wauja, conforme relato de Tukupé Waurá, e conforme também demonstra a tese de Aristóteles Barcelos Neto (1999). Els Lagrou afirma que, reciprocamente, os artefatos são como corpos no universo indígena (2010, p. 19). A vista disso, os objetos emulam a capacidade dos seres míticos produzirem efeitos no mundo e agirem sobre ele à sua maneira. As observações sobre o cuidado com a limitação da venda das cerâmicas de *apapaatai* e da *Kamalu Hai* na exposição museal, e a forma como os Wauja lidam com a autoria da arte ceramista, parece ter a ver justamente com essa agência dos seres espirituais, que são capazes de exercer interferência sobre o mundo sensível, sobre as pessoas.

## **OFICINAS DE CERÂMICA COM OS WAUJA**

O projeto “Kamalu Hai e o canto da Cobra Canoa - arte e cosmologia Wauja,” promoveu, como parte de suas atividades, oficinas práticas de cerâmica com os parceiros Wauja. As oficinas de cerâmica foram abertas ao público em geral, mas a maioria dos presentes eram alunos do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. (O laboratório de cerâmica do Instituto de Artes da UFU foi disponibilizado pela profa. Kássia Borges, do referido instituto, para a realização das oficinas.) Foram oferecidas duas tardes de



atividades, para atender a duas turmas. Na ocasião, cerca de 60 pessoas estiveram presentes. Os trabalhos se iniciaram com um relato da tradição ceramista milenar do povo Wauja, feito por Tukupé. Durante a fala, Agamakumalu já se adiantava manuseando a argila trazida por eles (argila retirada do Rio Batovi e preparada na aldeia) e modelando algumas miniaturas de peças.



Figura 6 - Tukupé Waurá ministrando oficina em laboratório da UFU. Fonte: acervo do Museu do Índio UFU.

Na técnica ceramista Wauja, as peças são feitas à mão livre, sem utilizar tornos elétricos ou moldes como outros oleiros não-indígenas costumam fazer. Todas as panelas, animais e seres míticos representados na cerâmica são modelados manualmente. Tukupé explica que quem ensinou a fazer a cerâmica foi seu criador ancestral, *Yerupoho*, que antes de criar o homem, já havia criado a cerâmica. Porém, o barro não é um material simples de manipular. No início, o criador tentou fazer a cerâmica apenas com o barro, mas a peça rachou. Depois ele descobriu a técnica ideal que é como os Wauja fazem hoje: juntando ao

barro recém-retirado do rio às cinzas do cauxi (espécie de esponja de água doce comum na Amazônia – nome científico: *Spongillidae*), também chamado *akukutai*. Este produto é chamado de antiplástico entre os artistas não indígenas. Após essa mistura deixam o material descansar por um período, depois adicionam água o quanto for necessário até formar a argila ideal para moldar as peças. Assim elas não quebram na etapa final, durante a queima nos fornos suportando as altas temperaturas. Tukupé revela que durante a época de seca, o barro é coletado e estocado, e todo este processo de preparação pode durar até um ano.

Agamakumalu moldou a peça *Kamalu Hai* e mais duas painéis pequenas na primeira oficina, e diversas outras durante o segundo dia de atividade para a observação do público. Ela trouxe consigo a argila preparada na aldeia (barro já misturado ao cauxi e pronto para modelar), e distribuiu pequenos pedaços para que pudesse ser observada e manuseada pelos estudantes. Na moldagem das peças ela utilizou tanto a argila Wauja quanto a argila disponível no laboratório do IARTE, e utilizou para a finalização das cerâmicas uma concha de água doce, que também é retirada do Rio Batovi. Este utensílio serve como uma espátula, para refinar a forma final da peça. Nestas oficinas a demonstração do processo oleiro foi finalizada nesta etapa, pois é necessário deixar a cerâmica descansar antes de queimá-la. As peças foram deixadas no próprio laboratório, para serem queimadas depois no mesmo local, pelos/as próprios/as estudantes.

Tukupé explicou que depois de moldada a cerâmica é lixada e polida. Estes processos são feitos com um seixo de pedra. Então, a cerâmica é queimada em alta temperatura, e por último as pinturas dos grafismos são executadas com uma resina chamada *mawatã*<sup>5</sup>.

Após a demonstração foi realizada atividade de reprodução das cerâmicas com o público presente. Cada um recebeu um pedaço de argila e foram estimulados a moldar as peças livremente. Mesmo sem se expressar com palavras em português, Agamakumalu trocou experiências com diversos alunos, auxiliando algumas pessoas na hora da moldagem manual das peças. Além disso, Tukupé sempre traduzia suas eventuais falas.

5 Termo retirado do livro “Kamalu Hai e o Canto da Cobra Canoa – Arte e Cosmologia Wauja. Org. Amaro e Meirelles (2019)



Figura 7 - Colagem de fotos da oficina de cerâmica. Fonte: acervo Museu do Índio UFU. Colagem: Mariana Elisa Gonçalves.

Nestas oficinas tivemos a oportunidade de observar a criação de objetos com técnica artística milenar. Vivenciamos parte da produção daqueles objetos antes só vistos, por muitos, dentro das vitrines do Museu. Assistimos o fazer ceramista envolvidos pela narração do mito de criação que estabeleceu um contato singular com o objeto. A presença dos irmãos Tukupé e Agamakumalu Wauja tornou esta experiência extraordinária, pois o contato com os povos indígenas possibilita, a meu ver, uma expansão das visões que temos sobre o mundo, sobre os objetos, sobre a experimentação de manifestações culturais não ocidentais, diferentes da nossa própria cultura não-indígena.

## OS OBJETOS NO MUSEU

A prática do colecionamento está presente em quase todas as sociedades humanas em distintas épocas e lugares. A partir do século XVI, se formaram os chamados Gabinetes de Curiosidades que tinham seus acervos compostos por objetos coletados em diversos lugares e armazenados sem muita preocupação em classificar ou categorizar. Formaram-se coleções enciclopédicas com o objetivo de expor amostras da existência de outras civilizações. Os objetos eram coletados por viajantes e marinheiros em diversos lugares do mundo, por diversos meios, às vezes por troca, venda e saqueamento, e depois, vendidos aos colecionadores (Possas apud Goldstein, 2008, p. 268).

Nestes espaços os objetos coletados começaram a ser denominados ‘espécimes etnográficos’, e depois com a consolidação dos museus, foram chamados ‘objetos etnográficos’ (Velthem, 2012, p. 52). Foi a partir desses Gabinetes de Curiosidade e de seus “espécimes” que foram se desenvolvendo estudos na área de história natural, e as coleções passaram a ter caráter científico. Já nos séculos XVIII a XIX as ciências, através da pesquisa, da observação e da formulação de teorias, foram se consolidando em conjunto com os espaços museais (Goldstein, 2008, p. 285).

No Brasil as coleções etnográficas dos museus se formaram da mesma maneira no século XIX, compostas por coleções particulares de diversos viajantes, missionários, pessoas da nobreza, saqueadores, entre outros. As formas de coletas eram inconsistentes, às vezes em situações de contato longe de serem ideais, como no caso de uma das coleções de artefatos indígenas do Museu Nacional (UFRJ): a coleção de flechas que foi recolhida em campos de batalha, pertencentes ao Imperador D. Pedro II e a outras pessoas da nobreza (Velthem, 2012, p. 52).

A organização dessas primeiras coleções museais era enciclopédica, de forma que o objetivo era contar a história do que se acreditava ser a evolução das sociedades humanas através dos objetos tidos como primitivos. Não era possível identificar referências ao sentido social nos objetos em razão do tipo de coleta, que era feita em sua maioria por profissionais de áreas que não a antropologia, e também porque não era uma preocupação dos profissionais ligados aos museus da época. (Gonçalves, 2007, p. 44).

Muitos museus do século XIX e XX protagonizaram exposições de objetos e demonstrações de traços culturais classificados como exóticos e primitivos, com o intuito de justificar a intervenção europeia nas sociedades não ocidentais (Goldstein, 2008, p. 287). O modo de vida não ocidental era considerado “selvagem” e “não civilizado” e, portanto, passível de condenação.

A tradição teórica da antropologia social levou a um esquecimento da cultura material e das artes. Franz Boas (1858-1942) elaborou sua crítica ao evolucionismo destacando a importância de se entender as relações sociais por trás dos objetos, e não apenas estudar as técnicas e materiais utilizados na confecção. Boas dedica sua obra a entender a experiência da materialidade ligada à cultura. Com a obra *Arte Primitiva* (1928), Boas foi precursor do que vieram a ser os estudos em antropologia da arte. O culturalismo boasiano propõe que a estética se apresenta como característica mental básica de todo grupo humano, portanto universal, e que a arte se encontra indissociável da história, sendo um elemento cultural histórico, a arte se torna essencial para o estudo antropológico (Almeida, 1998, p. 8).

Nos anos 90, Alfred Gell (1945-1997) renovou o campo da antropologia evidenciando a reflexão sobre o potencial dos estudos sobre objetos como extensão de pessoas e sua importância na interação social. Com sua obra póstuma *Art and Agency* (1989), Gell movimentou o campo teórico da estética e da arte dentro da antropologia social.

O autor entende que a arte discutida dentro da antropologia social não gera um conhecimento verdadeiramente antropológico. A estética e semiótica são disciplinas fundamentadas nas ciências da linguagem e procuram explicar fenômenos não linguísticos. Essa nova abordagem de que Gell foi precursor retira a antropologia da arte de uma subposição dentro dos estudos da estética ou da arte e a coloca “como uma sensibilidade em relação a forma, enquanto materialização de ideias, experiências e relações.” (Lagrou, 2007, p. 21).

Sally Price (1989) defende que a arte “primitiva” seja apreciada como a arte ocidental, não sendo tratada de forma diferente, já que é produzida por indivíduos artistas que seguem uma estética específica. Assim, a antropologia da arte deveria se encarregar de estudar estas estéticas para se considerar as contribuições dos artistas não ocidentais corretamente, relacionando estética com as respectivas culturas. Esta visão está de acordo com vários estudiosos da história da arte e antropologia da arte (Lagrou, 2007, p. 31), aos quais Gell

direciona suas críticas. Tentar definir uma resposta estética fora do contexto social é o defeito dessas teorias. Lagrou define a incompatibilidade entre a análise estética e antropológica:

Se a antropologia se define como disciplina não valorativa por excelência, desconfiando de qualquer juízo de valor com pretensões universalistas, a estética lida por definição com valores e distinção, desde o momento em que define seu objeto: arte é aquele objeto que responde a determinados critérios mínimos que permitem que ele seja distinguido de outros objetos não produzidos com este fim (Lagrou, 2007, p.38).

A ânsia por teorizar sobre uma estética indígena, pautando-se em ideais de beleza, demonstra o interesse de valoração dessa arte, porém, isso se encaixa na noção ocidental de estética e não pode ser considerada uma teoria antropológica da produção e circulação da arte. Os juízos estéticos que cada pessoa carrega em si são apenas processos mentais, o objeto de arte por sua vez é produzido e posto em circulação, ações que são sustentadas por processos sociais. A estética ou o estudo das formas não deve ser usada para descrever e comparar culturas (Gell, 2016, p. 33).

Desta forma, para Gell, a antropologia da arte se “concentra no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não da valoração de obras de arte específicas” (2016, p. 32). Este entendimento traz o objeto de arte para o centro das relações sociais, e enfatiza que ele não deve ser apenas interpretado como um texto. Gell pensava nas abordagens dualistas quando formulou sua teoria, baseadas na linguagem e na busca de significado das ‘coisas’, dando ênfase na materialidade. O autor coloca foco na intencionalidade e na transformação. A arte forma um sistema de ações que tem como propósito transformar o mundo.

No pensamento indígena amazônico, o objeto de arte é agente social e ocupa lugar de pessoa na rede de relações entre humanos e não-humanos (Gell, 2016, Viveiros de Castro, 2004, Lagrou, 2007). Por isso Gell contribui com conceitos chave para análise do pensamento e cosmologia Wauja.

O fator que confere agência ao objeto de arte, ou índice, para Gell, é o próprio processo de fabricação, apreensão e recepção. Assim, tanto o índice como o artista e o público podem ser agentes. Entre esses três agentes há uma rede de relações causais. A referência utilizada pelo artista para produzir o índice é chamada protótipo. Ao substituir objeto de arte por índice Gell afasta a definição do objeto como exclusivo de arte. O índice remete a

“abdução” que é interferência agentiva de coisas que seriam inanimadas a priori (Mizrahi, 2019, p. 316). O índice é um objeto material produzido como representação de um protótipo, que permite a abdução de agência social.

A agência pode ser atribuída a essas pessoas (e coisas, conforme discutirei a seguir) que são vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que “faz com que os eventos aconteçam” em torno de si (GELL, 2016, p.48).

Sendo assim, o objeto de arte não é algo que apresenta ou representa “significados simbólicos”, não é um código visual para comunicação. “Mais que a comunicação simbólica, centro todo a ênfase na agência, na intenção, na causalidade, no resultado e na transformação” (Gell, 2016, p.36).

Em discussão acerca da definição de “arte”, Gell se contrapõe ao pensamento do filósofo Arthur Danto que entende que a obra de arte só pode ser um objeto produzido com a finalidade de ser uma obra de arte e em consonância com a história da arte. Para o filósofo, o objeto de arte tem que se diferenciar do artefato de ‘mero uso cotidiano’ (Lagrou, 2010, p. 15). Essa abordagem limita o escopo do que é arte às manifestações ocidentais. Gell resolve essa tensão clássica sobre a distinção de arte e artefato argumentando que a arte é relacional, é produto da teia de relações sociais e que instrumentalidade e arte não se excluem. Um objeto produzido com finalidade ritual ou cotidiana pode assim mesmo ser considerado objeto de arte. Gell propõe um olhar dessacralizador da obra de arte, fator presente no modo de ver ocidental. Para Lagrou, Gell introduz agência e eficácia onde só se aceitava contemplação (2007, p. 43).

Para Gell a ‘natureza’ do objeto não existe intrinsecamente, independente do contexto relacional. O autor aproxima a antropologia social das pessoas com esta antropologia da arte. O que nos interessa é ver o que os objetos ensinam sobre as interações humanas. Para Lagrou no mundo ameríndio pensar em arte equivale a pensar sobre pessoas e corpos. Objetos, corpos e pessoas são ligados entre si (Lagrou, 2007, p. 47).

Outros autores corroboram com a ideia de que os objetos participam da produção e reprodução social, constituindo “precipitado de sentido e de essência cultural” (Bazin apud Velthem, 2002, p. 52). Sendo o objeto etnográfico aquele que resulta de um trabalho manual,

produzido com materiais e técnicas desenvolvidas no âmago das relações sociais entre os indivíduos que os produziram (Velthem, 2012, p. 52).

Assim como os estudos sobre os objetos mudaram ao longo dos séculos passados, os museus também passaram por grandes transformações quanto aos papéis desenvolvidos no âmbito dessas instituições. Tornaram-se locais não só de pesquisa e colecionamento, como também espaços educativos e de comunicação crítica. Ulpiano Bezerra de Menezes (1994) entende que os museus do século XXI não são apenas repositórios de documentação em seus acervos, tampouco espaços nostálgicos. Os museus são caminhos para o conhecimento e análise social, são espaços de formação de consciência crítica, já que a dimensão cognitiva está sempre atrelada à afetiva. Se o perfil dos museus do século XIX era organizar exposições em formato enciclopédico, com objetos naturais enquadrando-os em categorias inertes, hoje o debate gira em torno de outra perspectiva: se entende que os objetos devem ser compreendidos em sua plenitude.

O museu enquanto espaço produtor de pensamento crítico é vastamente discutido dentro da museologia por diversos autores como Pessanha (1996), Menezes (1994), Ramos (2008). Para Menezes, o museu jamais deve se despolitizar e perder seu objetivo de ser um local onde se gera pensamento crítico. Pessanha entende que as instituições culturais têm que assumir seu papel pedagógico, possibilitando que o público tome sua própria posição ao entrar em contato com a diversidade de discursos reproduzidos naquele espaço (Pessanha, apud Ramos, 2008, p. 29-30).

Os primeiros registros da utilização pedagógica dos espaços museais datam dos séculos XVII e XVIII, quando a contrarreforma cristã se utilizou das instituições museais para defender e preservar a cultura cristã (Suano, 1986, p. 23). Só a partir do final do século XIX os museus começaram a se estruturar e a ter algum compromisso com a educação. A partir de então as instituições passaram a organizar setores educativos com o objetivo de construir uma mediação entre o objeto apresentado na exposição e o público (Suano, 1986, p. 44).

Foi apenas a partir do século XX que os museus passaram a empreender mais trabalho na criação de exposições atrativas para o público, dando ênfase a função comunicativa e educativa dos museus. Os museus de ciências, por exemplo, começaram a desenvolver novas técnicas de diálogo com o público, criando exposições cada vez mais estimulantes em que se privilegiava aparatos interativos para demonstração de processos científicos ao público (Cazelli, Marandino e Studart, 2003, p. 5).



A ação educativa em museus começou a ser discutida no Brasil a partir dos estudos de Anísio Teixeira sobre o espaço museal e seu uso educativo. O primeiro museu brasileiro, o Museu Nacional formado em 1818, foi pioneiro ao criar a divisão de educação, em 1935, incentivando as práticas educativas na instituição. A partir daí muitos teóricos começaram a defender, sob uma perspectiva escola novista (movimento originado nos anos 1920), que o museu se tornasse um apêndice da escola (LOPES, 1991, p. 2).

Considero importante refutar a ideia de escolarização do espaço museal, mostrando que os museus podem ser espaços educativos que contribuem para a construção de conhecimento para além de um complemento escolar. Como espaço de educação não-formal, o museu pode praticar ações educativas sem estar atrelado a um currículo básico, como acontece em escolas. Neste sentido, as ações educativas praticadas em museus devem ser tratadas por uma perspectiva mais ampla.

As ações educativas são atividades de mediação praticadas pelas instituições museais e culturais com a finalidade de promover experiências de interação com objetos que compõem seus acervos e suas exposições. Essas atividades compartilham e estimulam a valorização e preservação dos patrimônios culturais (Florêncio, 2015). Ações educativas são diretamente relacionadas ao conceito de educação patrimonial, que é assim entendido:

A Educação Patrimonial se constitui de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o patrimônio cultural apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócia histórica das referências culturais em todas as suas manifestações com o objetivo de colaborar para o seu reconhecimento, valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos de base democrática devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas (Florêncio, 2014, p. 24).

Todos os bens de natureza material e imaterial que fazem referência à identidade, ação e memória de grupos da sociedade brasileira, são constituintes do patrimônio cultural brasileiro. A Lei máxima do país ainda elenca como patrimônio cultural:

As formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Artigo 216-Constituição Federal, 1988).

Dessa forma, toda ação educativa que busca promover a educação patrimonial, pode contribuir para que os indivíduos reconheçam suas próprias culturas e identidades, e sejam capazes de preservá-las e valorizá-las.

Dentro das teorias museológicas se discute o dilema sobre o museu-templo, e o museu-fórum. No museu-templo existe a fetichização do objeto, se venera sem questionamentos usando-o apenas para ilustrar algo (Meneses, 1994, p. 24). Já no museu-fórum os profissionais envolvidos na mediação utilizam algumas metodologias para guiar perguntas para o objeto, construindo o saber com o visitante (Ramos, 2008, p. 20).

Partindo desses entendimentos, diversos autores questionam a educação museal baseada na “educação bancária”, termo apresentado por Paulo Freire que se refere ao processo de aprendizagem mecânico que visa depositar informação de forma não crítica. Ramos (2008, p. 31) defende que no lugar da pedagogia bancária se desenvolva a “pedagogia da pergunta”, que levaria os visitantes a refletir a partir da observação dos objetos e de sua significação social.

O termo “palavra geradora” que Paulo Freire utiliza como estratégia para a alfabetização, consiste em o alfabetizador trabalhar com palavras que façam sentido para o aluno, para que se crie leituras de palavras com leituras de mundo por base. Apropriando-se desse termo, Ramos propõe a utilização de um “objeto gerador” no espaço educativo: “o objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre o sujeito e o objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criados e criaturas do ser humano” (Ramos, 2008, p. 33).

O intuito dessa pedagogia dos objetos é lançar o olhar sobre as culturas entranhadas naquele objeto: “a trama de valores e seres humanos que reside na criação, no uso, na transformação, na destruição ou na reconstrução de objetos” (Ramos, 2008, p. 34). O uso do objeto gerador tem por intuito o alargamento da percepção, a abertura de visibilidade sobre as coisas.

A partir das reflexões apresentadas fica a questão: qual o papel dos objetos que compõe as exposições museais, sendo objetos que saíram do ambiente originário e foram destinados aos museus e exposições de arte, e onde estão os produtores desta arte neste contexto?

Apesar de discordar no geral do pensamento de Sally Price, Alfred Gell concorda com um de seus apontamentos: os artistas indígenas deveriam ser tratados da mesma forma que os ocidentais e ter suas obras de arte valorizadas em museus pelo mundo. O que também é um dos desejos de Tukupé com relação a arte Wauja, que seja valorizada como arte, inclusive materialmente, que pudesse ser exposta enquanto coleção no Museu.<sup>6</sup>

As relações dos museus etnográficos com os objetos continuaram mudando nos últimos anos, provocadas em grande medida por mudanças nas relações institucionais com os povos indígenas. Em tempos passados as populações indígenas não tinham abertura e meios de contato com os museus que detinham a guarda do patrimônio material produzido por eles. Há alguns anos houve a aproximação entre os povos indígenas e os museus, iniciando o desempenho de novos papéis nessas instituições (Velthem, 2012, p. 62). Hoje há mais movimentos de abertura para participação ativa de pessoas indígenas em curadorias, organização de exposições, e gestão de coleções, como foi experienciado no caso da exposição *Kamalu Hai* no Museu do Índio da UFU, além de outros museus brasileiros como o MASP, por exemplo, teve como curadora da etnia Guarani, Sandra Benites; a Pinacoteca de São Paulo com a exposição “Véxoa: nós sabemos” com curadoria de Naine Terena; os artistas contemporâneos Jaider Esbell, Denilson Baniwa, entre outros, na Bienal de Arte em São Paulo, 2021 (ver figura 8).

O movimento dos artistas indígenas contemporâneos nos traz uma outra abordagem da autoria da arte. Para os Wauja e para tantos outros povos a arte é de domínio coletivo, não havendo aceitação em se falar em autoria (como nos explicou Tukupé), já para os realizadores de arte denominados contemporâneos há o conceito da autoria, como os artistas citados acima. Esses artistas criaram o movimento de Arte Indígena Contemporânea que se destina a ocupar os espaços e as ideias. Nas palavras de um dos precursores do movimento, Jaider Esbell, da etnia Makuxi: “os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Importante lembrar que, como nos alerta Lagrou, Gell critica a ideia de atribuir significado simbólico ao objetos, mas não uma significação ou valor.

Figura 8 – Bienal de Arte em São Paulo, 2021. Fontes: Reprodução do perfil de Instagram de Jaider Esbell



Mesmo com a ideia de autoria mais presente nesse movimento, os artistas se afirmam como representantes dos povos indígenas, como destaca Esbell: “me construo de representatividade; e a socialização desse pensamento compreende bem mais que a minha posição individual sobre tão vasto universo. Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida”<sup>8</sup>. Muitos artistas se manifestam através de coletivos, como é o caso do coletivo Maku de artistas do povo Hunikuin, e o coletivo Kókir de artistas Kaingang.

O fluxo de trocas entre os museus e os povos indígenas traz assimilação dessas instituições por esses povos, conexões com o conceito ocidental de patrimônio, e além disso, afirmação de identidades. Nessa nova perspectiva de trabalho, os objetos nas exposições etnográficas podem carregar outros sentidos, de acordo com a intervenção dos povos indígenas, gerando diversas outras reflexões possíveis. Conseqüentemente, os povos indígenas podem vir a ter oportunidade de protagonizar o discurso e as narrativas expositivas (Velthem, 2012, p. 63).

7 Trecho retirado do artigo “Arte indígena contemporânea e o grande mundo”, Revista Select, disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>

8 Trecho retirado do mesmo artigo.

Concordando com Lagrou e Meneses, considero que, ao serem destinados aos museus, os objetos passam a deter outra possibilidade de agência, dessa vez sobre este público. Se na aldeia uma panela Wauja tem a agência de *apapaatai* sobre a pessoa enferma, no museu ela tem a agência do encantamento do observador, que poderá experienciar um fragmento das ações, relações e sentidos da arte Wauja, além da apreciação estética. A agência neste caso é afetiva e cognitiva.

O ato de mostrar objetos desperta novas sensações e entendimentos sobre a sua própria cultura e história, e sobre a cultura e história de outros povos. Para o historiador Krzysztof Pomian (1987) as coleções são conjuntos de objetos que, quando expostos, mediam a visão do espectador entre um mundo visível, que é o próprio objeto, e um mundo invisível: as categorias cosmológicas que aquele objeto carrega em si.

Por outra perspectiva, Lúcia Van Velthem considera que um objeto não pode carregar puramente em si categorias que possam demonstrar traços culturais. Na antropologia os objetos são fonte de consultas interpretativas acerca de diversos estudos como cultura material, tecnologias tradicionais, arte, processos migratórios, apropriações culturais. Porém, sinaliza Velthem, o campo de estudos de objetos etnográficos é complexo. Para ser empreendido, além do estudo clássico das coleções cujos aspectos principais são: “matéria prima, técnica de confecção, função e aspecto formal” (Velthem, 2012, p. 57), é necessário analisar sua estética, epistemologia e aspectos econômicos da sociedade originária. Adicionalmente a esses pontos, devem ser consideradas as investigações de sentidos e de novos conceitos atribuídos ao objeto etnográfico, além de sempre considerar a memória e história dos indivíduos e das sociedades originárias.

Ulpiano Bezerra Meneses entende que há uma desfiguração do objeto transferido do local original para o museu. Numa perspectiva de organização museal é preciso identificar, classificar e ordenar a tipologia, traçando uma rede lógica por meio de pesquisas. Os objetos etnográficos são produzidos atendendo a necessidades sociais, econômicas e culturais e na transição desses objetos de seu espaço originário para o espaço museal ou de colecionamento o valor de uso cotidiano se recicla se tornando detentor de outro valor cognitivo (Meneses, 1993, p. 211). Lagrou (2007, p. 24-25) argumenta que não é possível dissociar forma do sentido e nem este da ação. O sentido depende do contexto no qual o objeto se insere, que pode mudar, como no caso em que os artefatos passam a participar do circuito comercial ou são depositados em museus e galerias de arte.

Por isso, Meneses entende que não é possível ‘exibir culturas’ através de objetos soltos. É preciso entender sobre outros fatores que envolvem o objeto e empregar esforços e cuidados para não cair em generalizações de culturas indígenas, por exemplo. Todos esses aspectos do estudo da cultura material conferem aos objetos uma abordagem múltipla da tecnologia, estética, cosmologia, história, e das relações sociais. Ademais, com o acesso dos povos indígenas aos museus etnográficos os acervos se tornam possibilidade de afirmação de identidades e preservação cultural (Velthem, 2012, p. 58).

Para Silva e Vidal (1995, p. 376) um objeto só é conhecido em sua plenitude quando analisamos todo o conjunto de significados que, relacionados, podem nos demonstrar mais sobre as concepções de mundo da sociedade que os produziu. Nesse sentido, podemos entender que os objetos são uma espécie de sintetização de informações sobre o sujeito que os produziu, ou ainda uma continuidade do sujeito. Para Els Lagrou a obra de arte produz muito mais que apenas o deleite da apreciação estética no observador. Através desses objetos se materializa uma complexa rede de relações e interações com o mundo:

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fôssemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos (GELL, 1996). Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas 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).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Toda a reflexão aqui exposta me leva a considerar finalmente, que os objetos etnográficos desempenham o papel central para a promoção da educação patrimonial dentro

dos museus. A agência dos objetos observada no espaço cosmológico indígena se torna outra no espaço museal, e isso se deve ao encantamento que provoca no público. Hoje o museu não é mais um local de guarda de coisas obsoletas e exóticas, e sim um local de memória viva. As reflexões de Ulpiano Bezerra de Meneses mostram que os museus passaram a ter um papel social pedagógico e político essenciais para a educação crítica.

Como visto, os objetos desempenham papéis diversos em seus ambientes originários, passando pelas funções de uso cotidiano, uso ritual e obras de arte, mesmo não sendo esse o objetivo de sua criação, porque não há diferença entre coisas úteis e coisas artísticas nos mundos indígenas. Seguindo uma lógica contrária a este pensamento: para funcionar o objeto precisa ser dotado de beleza. Quando são levados aos museus, os objetos se transformam em objetos etnográficos ou de arte, compõe um acervo e/ou uma coleção, sendo a partir de então, catalisadores de novas experiências e aprendizados para quem os observa, pesquisa e admira.

Dessa forma, se evidencia a importância do processo de abertura das instituições museais para artistas indígenas, tanto tradicionais quanto contemporâneos, e o papel de mediação de conhecimento com o público. Concordo com o pensamento de Sally Price quando a autora chama atenção para a necessidade de valorização do artista indígena, assegurando seu direito a acompanhar sua obra de arte no processo de exposição, seja com sua assinatura individual, como fazem nossos artistas contemporâneos, seja com a arte de autoria não pessoal como no caso dos Wauja. Considero de extrema importância a descolonização do olhar sobre a arte e sobre as culturas, possibilitando a abertura de vias para o reconhecimento da alteridade, da nossa própria identidade e história.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, K. M. P. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. MANA 4(2):7-34, 1998.

AMARO, F, R. A Viagem como produção da diferença: deslocamento e territorialidade entre o povo Wauja, Alto Xingu, Campinas: 2020.

AMARO, F, R; MEIRELLES, L, M. Kamalu Hai e o canto da cobra Canoa: arte e cosmologia Wauja. Uberlândia: Composer, 2019.

BARCELOS NETO, A. PROCESSO CRIATIVO E APRECIÇÃO ESTÉTICA NO GRAFISMO WAUJA, cadernos de campo · n. 12 · 2004.

BARCELOS NETO. A. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias primas e processos técnicos. Rev. do Museu de arqueologia e Etnologia, São Paulo, 15-16: 357:370, 2005-2006).

CAZELLI, S., MARANDINO, M., STUDAR T, D. Educação e Comunicação em Museus de Ciências: aspectos históricos, pesquisa e prática. In: Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, Editora Access, 2003.

FLORÊNCIO, S. R. R. Educação patrimonial: algumas diretrizes conceituais. Cadernos do patrimônio cultural: educação patrimonial / Organização Adson Rodrigo S. Pinheiro. – Fortaleza: Secultfor: Iphan, 2015.

FREIRE, P. Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos. São Paulo: Paz eTerra, 10a ed., 2003.

GELL, A. Arte y agencia: una teoría antropológica. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: SB, 2016.

GONÇALVES, J, R, S. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre a arte “primitiva” Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, 2008.

LAGROU, E. A Fluidez da forma: arte e agência em uma sociedade amazônica Kaxinawa, Acre. Rio de Janeiro, 2007.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.

LOPES, M, M. A favor da desescolarização dos museus. In: Educação e Sociedade, Vol. 3, nº 40, Campinas, 1991.

MENESES, U, B. A problemática da identidade cultural nos museus. Anais do Museu Paulista Nova Série: São Paulo, 1993.



MENESES, U, B. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2 p.9-42 jan./dez. 1994.

MIZRAHI, M. A agência de Alfred Gell: exúvias e efeitos no mundo das artes revista de antropologia e arte, p. 314 – 322, UNICAMP: 2019.

RAMOS, F, R, L. A danação do objeto: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

SILVA, A; VIDAL, L. Sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: Arte e Cultura Material in A Temática Indígena na Escola (novos subsídios para professores de 1o e 2o graus). Brasília: MEC,1995.

SUANO, M. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VELTHEM, L, H. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O Nativo Relativo. Revista Mana, nº 08, Vol. 01, p. 113-148. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. IN: \_\_\_\_\_. A Inconstância da Alma Selvagem. SP: Cosac&Naify, 2002.