

## DESIGN, ARTE E FUNÇÃO: narrativas em torno da Coleção BEĨ de bancos indígenas brasileiros.

*DESIGN, ART AND FUNCTION: narratives around the BEĨ Collection of indigenous Brazilian stools.*

PINHEIRO, Thabata J. B.; Mestranda; Universidade Federal do Paraná

thabata.pinheiro@ufpr.br

FABRIS, Yasmin; Doutora; Universidade Federal do Paraná

yasmin.fabris@ufpr.br

### Resumo

A Coleção BEĨ é composta por mais de 1300 bancos produzidos por artistas indígenas de 53 etnias, presentes em diferentes regiões do território brasileiro. Este artigo objetiva compreender como a aproximação entre a produção indígena e o design é operacionalizada nas narrativas associadas à Coleção, a partir da análise de dois textos: um de Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim, curadores da Coleção, e outro da designer Claudia Moreira Salles. A estratégia metodológica utilizada trata de análise documental, com coleta de dados nos canais oficiais da Coleção, como o livro *Bancos Indígenas do Brasil* (Editora BEĨ, 2022) e o site institucional. A partir de Denis (2000; 2005), Campi (2007) e Lagrou (2010), analisamos como essas narrativas vinculam os artefatos indígenas ao design contemporâneo. Identificamos, que a funcionalidade dos artefatos indígenas ganha relevo nas narrativas, de modo a acionar balizadores importantes para a disciplina (design), a partir de noções modernas e modernistas.

**Palavras Chave:** bancos Indígenas; Coleção BEĨ; funcionalismo.

### Abstract

*The BEĨ Collection is composed of more than 1,300 stools produced by indigenous artists from 53 ethnic groups from different regions of Brazil. This article aims to understand how the approximation between indigenous production and design is operated in the narratives associated with the Collection, based on the analysis of two texts: one by Marisa Moreira Salles and Tomas Alvim, curators of the Collection, and the other by designer Claudia Moreira Salles. The methodological strategy used is documentary analysis, with data collected from the Collection's official channels, such as the book *Bancos Indígenas do Brasil* (Editora BEĨ, 2022) and the institutional website. Based on Denis (2000; 2005), Campi (2007) and Lagrou (2010), we analyzed how these narratives link indigenous artifacts to contemporary design. We identified that the functionality of indigenous artifacts gains emphasis in the narratives, in such a way as to trigger important markers for the discipline (design), based on modern and modernist notions.*

**Keywords:** indigenous stools; BEĨ collection; functionalism.

## 1 Introdução

A Coleção BEĨ de bancos indígenas é composta por mais de 1300 bancos de madeira de diferentes morfologias, provenientes de 53 etnias indígenas, grande parte deles da Terra Indígena do Xingu, no Mato Grosso, contemplando também artefatos oriundos do Acre, Pará, Tocantins, Amapá, Roraima, Amazonas e de Santa Catarina (Coleção BEĨ, 2024). Este artigo objetiva identificar as estratégias de aproximação entre a produção indígena e o design operacionalizadas nas narrativas associadas à Coleção.

Trata-se de um acervo que vem circulando em diferentes contextos, como exposições em museus e feiras de arte. Para uma breve apresentação, a Coleção já foi exposta dentro e fora do Brasil, como: a feira Mercado Arte Design (MADE) no *Salone Internazionale del Mobile* em Milão, Itália e no Jockey Club de São Paulo; a feira SP-ARTE; *The Metropolitan Teien Art Museum*, Tóquio, Japão; Museu de Arte Indígena, Curitiba, Paraná; *The Museum of Modern Art*, Saitama, Japão; *The Fralin Museum of Art* da Universidade da Virgínia, EUA; Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná; e no Centro Sebrae de Artesanato Brasileiro (Crab), Rio de Janeiro<sup>1</sup>.

Nesta investigação temos como recorte dois textos institucionais que visam localizar conceitualmente as peças: o primeiro intitula-se *Apresentação*, de autoria de Marisa Moreira Salles<sup>2</sup> e Tomas Alvim<sup>3</sup>, curadores da Coleção, acessado no livro *Bancos Indígenas do Brasil* (2022) – publicação que reúne textos, depoimentos, fotografias e a catalogação das peças pertencentes à Coleção – ; o segundo, escrito pela designer Claudia Moreira Salles<sup>4</sup>, intitula-se *Design e Símbolo* e encontra-se disponível no site oficial da Coleção. O artigo compõe quatro textos<sup>5</sup> que ajudam a localizar a Coleção, alocados na seção "sobre" do site.

Ao tratar da Coleção não abordaremos os elementos que levam à seleção e sistematização das peças que a compõe, tampouco temos como enfoque compreender como os artefatos coletados encontram consonâncias com aquilo que os grupos e indivíduos que produziram os

---

<sup>1</sup> Em ordem cronológica: “2015: MADE Milão, Salone Internazionale del Mobile, Milão, Itália; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; MADE, Jockey Club de São Paulo, São Paulo; SP-ARTE. Pavilhão da Bienal, São Paulo. 2018: Pavilhão Japonês, Parque Ibirapuera, São Paulo; Metropolitan Teien Art Museum, Tóquio, Japão. 2018-2019: Museu de Arte Indígena, Curitiba. 2019: The Museum of Modern Art, Saitama, Japão; SP-ARTE, Pavilhão da Bienal, São Paulo; MADE, Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2020: SP-ARTE Viewing Room (exposição online); The Fralin Museum of Art da Universidade da Virgínia (exposição online), 2022: Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná; Centro Sebrae de Artesanato Brasileiro (Crab), Rio de Janeiro.” (Salles, Alvim, 2022).

<sup>2</sup> Marisa Moreira Salles é cofundadora da Editora BEĨ, onde atua como copresidente desde 1995. Em 2010 lançou a Arq.Futuro, um think-tank para discutir arquitetura e o futuro das cidades, e em 2014 criou a POR QUÊ?, uma plataforma digital dedicada a tornar a economia acessível ao público. Salles também é curadora dos debates do Arq.Futuro e da Coleção BEĨ. Ocupa cargos de diretoria em várias organizações filantrópicas, incluindo a Bienal de Arte de São Paulo, o Instituto Parque do Flamengo, o Instituto Parque Ecológico Sitiê e o Urbem (Instituto de Urbanismo e Estudos para a Metrópole) (MIT, 2024).

<sup>3</sup> Tomas Alvim, junto de Marisa M. Salles, é cofundador da Editora BEĨ, da Arq.Futuro e da POR QUÊ?: Economês em bom português. Atua como coordenador do Laboratório Arq.Futuro de Cidades do Insper. E é cocurador da Coleção BEĨ (Somos Cidade, 2024).

<sup>4</sup> Claudia Moreira Salles é designer, formada pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Seu trabalho autoral é focado em mobiliário e trabalhos artesanais, principalmente com uso da madeira, seus trabalhos são conhecidos pela união entre design e arte (Saporiti, 2024).

<sup>5</sup> Os outros textos são: Bancos Indígenas: entre arte e artefato, de Cristiana Barreto; As coisas que nos falam, de Giovanna Massoni; Bancos Indígenas, de Sergio Fingermann.

artefatos decidem valorizar, preservar ou trocar (Clifford, 2016).

Este estudo adota a pesquisa documental como estratégia metodológica, abordagem que visa uma investigação crítica dos documentos selecionados (Cellard, 2008), considerando que essas fontes carregam narrativas significativas sobre a Coleção. A análise documental permite a identificação e a interpretação das narrativas presentes nos textos e, com isso, a identificação das formas como os autores(as) legitimam a produção dos bancos indígenas a partir da aproximação com o campo da arte e com a disciplina do design. A escolha pelos documentos, portanto, se fundamenta na relevância desses relatos documentais para acessar os diferentes argumentos sobre a interseção e trânsito dos objetos indígenas em circuitos de arte-design-artefato.

A partir da crítica às fontes, foi possível identificar a articulação de conceitos oriundos do design para fundamentar características dos bancos indígenas. Por isso, cotejamos os documentos com a bibliografia elaborada por Denis (2000, 2005), Campi (2007) e Lagrou (2010) – autores que abordam questões em torno do design, função e/ou produção indígena –, com o objetivo de articular os repertórios utilizados para localizar a Coleção com as noções específicas da produção material contemporânea, como a ideia de racionalidade e funcionalidade.

Antes de adentrarmos ao objeto de estudo, é importante considerar que a escrita desse texto se aproxima a um debate, em parte desgastado, sobre as delimitações do design, já que os documentos acessados insinuam a relação entre a produção indígena e o design. Não é nossa intenção adensar as argumentações sobre o tema das fronteiras da disciplina. Concordamos com Denis (2005) que a definição de quem é considerado designer no Brasil não pode ser rigidamente legislada, e a história do design é construída retroativamente, refletindo disputas entre diversos grupos sociais e culturais pelo controle do termo (Denis, 2005). Nota-se que o design, com a maturidade institucional – passados 60 anos da sua institucionalização no país<sup>6</sup> – muitos designers passaram a valorizar o resgate das técnicas manuais tradicionais. Ainda de acordo com Denis (2005), na história do design brasileiro, o mito que se fixou na consciência nacional, de que sua origem se deu em 1960, é uma falsidade histórica. O que houve foi uma ruptura nesse período, considerado por alguns como um novo ponto de partida e por outros como um desvio de rumo, dependendo da visão que se tem do movimento modernista que dominou boa parte da produção artística internacional entre as décadas de 1910 e 1960 (Denis, 2000).

Nesse sentido, não buscamos validar a aproximação entre a produção ameríndia e a prática projetual do design (projeto), mas sim compreender o modo como atributos – dissonantes e consonantes – são identificados e articulados discursivamente nas narrativas institucionais da Coleção.

Mesmo que o debate etimológico não esteja no enfoque desta análise, é preciso localizar o termo design, visto que ele é acionado em ambos os documentos analisados, evocando sentidos específicos. O termo design tem origem na língua inglesa: substantivo que se refere tanto a ideia de plano, desígnio, intenção, quanto a configuração, arranjo, estrutura, sendo utilizado até para formações naturais, sem intervenção humana. Sua origem mais remota vem do latim *designare*, verbo que abrange dois sentidos: designar e desenhar. Sendo assim, em sua origem etimológica, o

---

<sup>6</sup> A abertura do Instituto de Arte Contemporânea do MASP em 1951 e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) em 1963 representaram uma mudança fundamental de paradigma, marcando não tanto o surgimento do design em si, mas a consciência do design como conceito, profissão e ideologia (Denis, 2000).

design já possui ambiguidade, entre o aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar (Denis, 2000). A maioria das definições concorda que o design opera a junção dos dois níveis, atribuindo forma material a conceitos intelectuais (Denis, 2000). Há, portanto, duas concepções viáveis para o termo, que relacionam a dimensão projetual (de antever) e a prática (de conceber) o artefato.

Partindo desta ressalva, adentramos ao tema central, as narrativas em torno da Coleção BEĨ. Para isso, esse artigo se divide em dois momentos: o primeiro que apresentamos a Coleção, a partir de uma perspectiva panorâmica que visa contextualizar o acervo, e a segunda que se dedica às narrativas em torno da Coleção, com enfoque na análise dos argumentos encampados pelos(as) autores(as) selecionados(as).

## 2 A Coleção BEI

Formada por Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim durante mais de duas décadas, a Coleção BEĨ se constitui como um acervo privado de bancos indígenas brasileiros. Segundo os colecionadores, a Coleção surgiu de um deslumbramento estético em um contato casual com as peças, onde eles identificaram que “a funcionalidade aliada à elegância revelava uma clara proximidade dos bancos com o design contemporâneo, ao mesmo tempo que eles carregavam a história e a cultura dos povos que os fabricavam.” (Salles, Alvim, 2022). Para os colecionadores “a Coleção BEĨ não era um agrupamento de objetos exóticos, mas uma reunião de obras que diziam respeito à identidade brasileira.” (Salles, Alvim, 2022). Desse modo, nota-se que o colecionismo dos artefatos indígenas foi mobilizado, sobretudo, pelo encantamento gerado pela dimensão plástica dos artefatos. Intui-se, a partir da narrativa dos curadores, que o processo de constituição foi orientado por balizadores do campo da arte/design, se afastando da perspectiva etnográfica.

Como adiantado o colocado na introdução, a Coleção tem circulação nacional e internacional, tanto em ambientes de feiras de arte, quanto em exposições apresentadas em museus. Segundo Salles e Alvim (2022), a presença de artistas indígenas e de suas obras em feiras, onde os artistas puderam vender suas obras diretamente aos consumidores, possibilitou que ampliassem suas redes de contato e conhecimentos. Os curadores afirmam que “embora [os bancos] tenham peso simbólico e ritual, eles respondem também à demanda de compradores e colecionadores” (Salles, Alvim, 2022).

A Coleção se encontra vinculada à Editora BEĨ, também fundada por Alvim e Salles, em 1990 (BEĨ, 2024). O catálogo da Editora é formado por livros de arte, design, fotografia, gastronomia, arquitetura, urbanismo e economia, além de produção voltada para estudantes, desde o ensino médio até a universidade (BEĨ, 2024). Segundo o texto de apresentação da Editora, presente em seu site institucional, o nome BEĨ – “um pouco mais”, em tupi – foi escolhido, pois reflete a vontade de “superar os limites do esperado e do comum” (BEĨ, 2024), embutindo o envolvimento da editora com o Brasil e a cultura brasileira, compromisso refletido não somente nas publicações, mas em suas ações desenvolvidas em sua trajetória (BEĨ, 2024). Os temas tratados pela editora levaram a criação de outros projetos, como a organização da plataforma *Arq.Futuro*, a plataforma *Por Quê?* e a formação da Coleção BEĨ, resultante do interesse dos fundadores da Editora pela cultura brasileira (BEĨ, 2024).

Para compreender como a Coleção é estruturada internamente, analisamos as catalogações

presentes no site institucional da Coleção e no livro *Bancos Indígenas do Brasil*. O site institucional apresenta parte do acervo, dos mais de 1300 itens, é apresentado o recorte de 548 bancos. Os indexadores presentes no site dividem os bancos por região, etnia, artista e morfologia. São listadas 4 principais regiões<sup>7</sup>, 70 artistas e 37 etnias<sup>8</sup>. As morfologias são classificadas entre categorias zoomórficas – bancos com formatos de animais reais ou míticos – ou geométricas – côncavo-ovalado, concavilíneo, cupular e retangular – e bancos femininos e de pajé. Além do endereço virtual, o livro *Bancos Indígenas do Brasil* apresenta o recorte de 343 bancos, divididos em 7 regiões<sup>9</sup>, dentro de cada região também há a divisão das etnias, cada qual possui uma breve apresentação com dados como: região, população, família linguística, principais morfologias de banco produzidas e principais madeiras utilizadas. No detalhamento de cada banco, quando possui autoria, é citado o nome do artista, a morfologia e as dimensões do objeto. Além disso, é informado quando o banco é feminino, de pajé ou de cacique.

Durante a edição do livro *Bancos Indígenas do Brasil*, os autores afirmam terem se deparado com a complexidade dos bancos, pois se encontram em limites tênues entre arte e artefato, objeto sagrado e mercadoria (Salles, Alvim, 2022). A realocação de objetos culturais em museus ocidentais, arquivos disciplinares e sistemas de troca foi abordado por Clifford (1994), Van Velthem (2012) e por Price (2000) – em especial a partir da transposição do regime etnográfico/cultural para o artístico. Em linhas gerais, James Clifford (1994) identifica que os objetos coletados a partir do século XX são classificados como artefatos culturais e como obras de arte no moderno sistema da arte. A primeira, uma categoria científica, a segunda uma categoria estética.

A dificuldade em caracterizar a Coleção BEI, identificada pelos próprios colecionadores, é decorrente de um tipo de prática subjacente ao ato de colecionismo, como indica Clifford (1994), já que não são evidentes os critérios – morais, políticos e formais – que levam ao colecionamento dos artefatos. No caso da Coleção, os artefatos poderiam ser identificados a partir de diferentes estratégias de classificação – cultural ou artístico –, e as narrativas em torno do acervo se alinham à conjuntura histórica, política e, claro, às lógicas específicas de mercado, que permite a inserção dos bancos em dinâmicas de troca (feiras de arte).

A dificuldade de enquadrar a Coleção em um tipo de materialidade específica, sobretudo a partir das circulações dos bancos em instâncias expositivas de regimes visuais ocidentalizados, leva a elaborações discursivas que buscam localizar a produção, em relação e/ou contato com lógicas de produção modernas, com o design. Na próxima seção, buscaremos identificar como esses vínculos são operacionalizados.

---

<sup>7</sup> Calha Norte, Noroeste Amazônico, Sul da Amazônia, Xingu.

<sup>8</sup> Asurini do Xingu, Aweti, Balatiponé, Galibi-Marworno, Guajajara, Hixkaryana, Ikpeng, Kalapalo, Kamayurá, Karajá, Katuema, Kawaiwete/Kayabi, Kisêdjê, Kuikuro, Matipu, Mehinaku, Nafukuá, Palikur, Parakanã, Pini-Munduruku, Rikbaktsa, Saterê-Mawê, Tapirapé, Tariana, Tikuna, Tiryó, Trumai, Tukano, Waiwai, Wajãpi, Waujá, Wayana e Aparai, Yawalapiti, Ye'kuana, Yekuana e Yudjá.

<sup>9</sup> Território Indígena do Xingu, Sul da Amazônia, Amazônia Oriental, Calha Norte, Noroeste Amazônico, Acre e Região Sul.

### 3 As Narrativas

O primeiro texto analisado foi escrito pelos proprietários e curadores<sup>10</sup> da Coleção – Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim. Este é o texto de apresentação do livro *Bancos Indígenas Brasileiros*, e teve como objetivo localizar conceitualmente a Coleção, contando sua trajetória de formação e circulação. De modo geral, o texto ressalta a beleza e a funcionalidade dos bancos indígenas, além de sublinhar sua importância cultural e histórica. Aborda os impactos do lançamento do livro para o entendimento da Coleção e indica os aspectos que evidenciam sua complexidade conceitual. O segundo texto objeto de nossa análise foi escrito pela designer Claudia Moreira Salles. A trajetória laboral da autora demonstra sua aproximação com o tema, sendo conhecida por seu trabalho autoral com mobiliário e trabalhos artesanais, principalmente pelo uso de madeira e pela união entre design e arte (Saporiti, 2024), o que demonstra seu interesse em escrever sobre a Coleção. No texto intitulado *Design e Símbolo*, a autora discorre sobre as relações entre a produção artesanal de bancos indígenas e categorias do design. O texto busca refletir sobre como os bancos indígenas provocam uma reflexão sobre os limites tênues e subjetivos entre função, ergonomia, forma e tecnologia.

#### 3.1 A apresentação da Coleção: narrativa dos colecionadores

O livro *Bancos Indígenas do Brasil* é trilingue (português, inglês e francês), possui 429 páginas, e encontra-se dividido em cinco partes principais: a primeira conta com 8 textos<sup>11</sup> sobre os bancos indígenas; a segunda apresenta um mapa ilustrativo da presença de cada morfologia de banco pelas regiões da Amazônia; a terceira possui um ensaio de 34 fotografias produzidas por Rafael Costa; a quarta possui dois textos, um sobre os grafismos indígenas presentes nos bancos da Coleção e outro sobre os grafismos do complexo cultural do Alto Xingu; por fim, a quinta apresenta a catalogação dos bancos da Coleção, seguida de agradecimentos finais.

O capítulo de apresentação do livro se inicia abordando o contexto de formação da Coleção e deslumbramento estético em torno da funcionalidade e elegância dos bancos indígenas, com a história e cultura dos povos que os fabricavam e sua contribuição para a identidade brasileira. Salles e Alvim (2022) narram que, ao mergulharem no universo estético dos bancos indígenas, perceberam o “quanto as manifestações artísticas do Brasil urbano e moderno devem à arte de seus povos originários” (Salles, Alvim, 2022).

A relação entre as práticas indígenas e ocidentais, citada pelos curadores, é investigada por Mendes (2011), que demonstra que as produções indígenas tiveram influência nas técnicas de trançado em fibras naturais presentes nos elementos identificadores da cultura de comunidades locais brasileiras. Ao investigar a produção de móveis em fibra natural no sul do Brasil, a autora

---

<sup>10</sup> No livro *Bancos Indígenas do Brasil* (2022), Salles e Alvim são apresentados como curadores e não colecionadores, portanto adotaremos neste texto a denominação utilizada pelos autores.

<sup>11</sup> Em ordem: Apresentação, de Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim; Grafismos e Bancos Indígenas: painéis de sabedorias milenares, de Ariabo Kezo; A Estética dos Bancos Indígenas Brasileiros como Catalisadora de Representação, de Mariana Brazão; Cosmóvisão dos Palikur-arukwayene: bancos sagrados e constelações astronômicas [estrelas das chuvas], de Adonias Guiome Ioiô; A Floresta cabe dentro de um Banco Indígena, de Ricardo Cardim; Os Bancos e as Histórias dos Pajés, de Renato Soares; O Banco do Pajé, de Ismael Pedrosa Moreira; Banco de duas Cabeças, Transcrição de Depoimento de Yumuin Mehinaku.

afirma que as técnicas indígenas influenciaram a produção material dos imigrantes chegados na região, em que muitos grafismos, trançados e tingimentos foram incorporados na produção urbana. O mesmo se deu na produção indígena, onde formas e funções foram ressignificadas a fim de entrar em circuitos turísticos e de trocas (Mendes, 2011). A pesquisa nos mostra como há relações entre a arte e as técnicas de produção indígena e o desenvolvimento cultural urbano no Brasil. Lagrou (2013), ao estudar o papel da miçanga na história, nos mitos e nos ritos de diferentes grupos ameríndios, identifica o caminho inverso, uma “inversão estética” onde o colonizador é quem oferece a matéria prima (miçanga) para que o colonizado a transforme em arte. Através da incorporação de técnicas é revelada uma troca contínua e uma ressignificação de elementos para novos contextos. Este intercâmbio explicita a influência das práticas indígenas como componente presente nas dinâmicas culturais contemporâneas do Brasil.

Salles e Alvim (2022), apontam que, durante o processo de edição de *Bancos Indígenas do Brasil*, livro que objetivou documentar o acervo, identificou-se a dificuldade de organizar os objetos, tendo em vista a sua complexidade “pois os bancos esfumaçam os limites entre arte e artefato, o objeto sagrado e a mercadoria, a tradição e a experimentação” (Salles, Alvim, 2022, p. 7). Os limites colocados pelos curadores são pontos importantes para o entendimento da narrativa presente no texto, analisaremos cada um deles a seguir.

A distinção entre arte e artefato é inexistente entre os povos indígenas, ou seja, não há diferenciação entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados (Lagrou, 2010), do modo como temos nas sociedades ocidentais urbanizadas. Els Lagrou (2010, p. 3) nos explica que “somente quando o design vier a suplantar as ‘artes puras’ ou ‘belas-artes’ teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas”. Essa frase da autora indica, ao discorrer sobre a produção ameríndia, a coexistência de aspectos subjetivos e simbólicos da arte com os aspectos racionais e formais do design. A produção indígena, portanto, opera a partir de uma lógica em que não há artefatos para o desfrute estético, ou restrito à fruição estética, tendo os objetos, necessariamente, uma dimensão prática/funcional, mesmo que seja na atuação de aspectos simbólicos e/ou espirituais.

Observamos que, nos limites entre objeto sagrado e mercadoria, o aspecto mercadológico é importante na dinâmica entre os artistas indígenas e a Coleção, pois embora os bancos atuem funções simbólicas e rituais em seu contexto de criação, quando eles ultrapassam a fronteira da aldeia, começam a responder às demandas de compradores e colecionadores. Mendes (2011) compreende que as tensões, que caracterizam a relação do artesanato com a produção discursiva do mercado capitalista, articuladas na esfera da circulação, abrem espaço para resistências e transformações. Desse modo, a circulação (e comercialização) dos bancos da Coleção abrem caminho para refletir sobre os trânsitos de significados operados pelos objetos indígenas. Ainda, como essa circulação em dinâmicas de exibição e consumo implica nos modos de concepção e produção dos artefatos nos contextos de origem.

Para a compreensão dos limites entre tradição e experimentação, acionamos novamente a investigação de Lagrou (2010). A autora discorre sobre essas noções a partir da sociedade indígena, afirmando que os Pirajá e os Wayana se referem a produção artesanal como um “fazer experimental” – *ukuktop* – que tem como modelo a perfeição tecnológica dos deuses criadores, onde os humanos tentam imitá-la pelo experimento. Sendo assim, nada é feito de uma vez só, tudo passa por etapas, testes e experimentação. Faz-se uma miniatura e, se o resultado é positivo,

faz-se o modelo buscado (Lagrou, 2010). A Coleção BEĨ é formada por artefatos materializados a partir de saberes tradicionais que contêm características próprias (específicas) e materializam o repertório simbólico e técnico da cosmologia de cada indivíduo e coletivo que os produz.

Segundo Salles e Alvim (2022), a produção dos bancos está de acordo com técnicas e modelos “imemoriais” transmitidos por gerações, mas também são “obras únicas”, nas quais, além dos sinais da cultura de que provém, carregam o “estilo único de quem o talhou, a marca do autor que não se confunde com o grupo” (Salles, Alvim, 2022, p. 7). No entanto, segundo Lagrou (2010), nas sociedades indígenas não há uma individualização do artista em sua obra, pois os artistas são vistos como tradutores dos mundos dos seres invisíveis, não sendo possível a relação com o conceito ocidental de autoria na arte. Price (2000), ao abordar a autoria na arte primitiva, afirma que antropólogos e historiadores da arte contemporânea têm reconhecido a necessidade de abordar o assunto com atenção, observando com cuidado a interação entre a criatividade individual e a tradição. Segundo a autora, a preocupação com a autoria individual de obras de arte primitiva “está começando a se mostrar até mesmo, em alguns casos, na postura de seus colegas mais voltados para o mundo Ocidental” (Price, 2000, p. 90). Ou seja, a autoria individual é uma aproximação dos artefatos ao campo da arte ocidental. Ao publicarem os nomes dos artistas no livro, os autores afirmam que “o livro reconheceu e legitimou estes artistas” (Salles, Alvim, 2022, p. 8). Com isso, podemos observar que a questão da autoria se coloca como forma de inserção dos bancos no mundo ocidentalizado, atributo necessário na circulação dos objetos em contextos de exposição e venda, sobretudo no enquadramento artístico. A legitimação do artista, a partir do Livro e da presença na Coleção cria condições para expansão da circulação dos artefatos para além dos limites da aldeia, acionando significados outros.

Após o lançamento do livro, os bancos foram adquirindo crescente visibilidade fora da aldeia e do universo da pesquisa antropológica (Salles, Alvim, 2022). A Coleção foi exposta em diferentes eventos dentro e fora do Brasil, com a presença dos artistas indígenas, como a feira internacional de design colecionável MADE e a feira SP-Arte, onde os artistas passaram a vender suas obras diretamente aos consumidores (Salles, Alvim, 2022). Essa inserção no mercado – ora como objeto de arte, ora como artefato de design – demonstra as habilidades do artefato de transitar em diferentes contextos, em que, por vezes, a dimensão estética ganha relevo (como na arte) e, por vezes, a funcionalidade é destacada (como no design).

Os autores afirmam que a abertura para o mundo exterior revelou o modo de vida dos sujeitos que fabricam os bancos e evidenciou “a potência e a vulnerabilidade de sua cultura de origem” (Salles, Alvim, 2022, p. 8). Isso, para Salles e Alvim (2022), levou a Coleção a se voltar à coletividade, enxergando cada artista como “membro de uma comunidade marcada historicamente pela exclusão, pela violência e por um isolamento [...]” (Salles, Alvim, 2022, p. 8).

A Coleção, para seus proprietários, funciona em uma relação de mão dupla com as comunidades indígenas, por um lado há a compra, preservação, catalogação e exposição dos bancos – que resulta em aprendizados nas esferas culturais, artísticas, ambiental e pessoal –, por outro, oferece a oportunidade para que as comunidades conquistem espaço, reconhecimento e autonomia (Salles, Alvim, 2022). Podemos observar que a Coleção BEĨ conecta os produtores indígenas ao público ocidental, inserindo os bancos em contextos de design e arte, como a MADE e a SP-Arte. Isso associa os bancos a características de design, considerando a forma e a função que eles adotam fora de seu contexto de origem.



Quanto a essa identificação com o design, por meio da forma e da função, Campi (2007) afirma que, na cultura ocidental, o funcionalismo se tornou uma forma de ver, que permite que seja vista beleza em objetos de cultura vernácula e proto industrial, ao ponto de salvaguardá-los. Para os que não foram educados na visão funcionalista, a adaptação da forma estritamente ao uso, a restrição ornamental e a sinceridade construtiva são o resultado de necessidades usuais, e quando a vida útil do objeto chega ao fim, ele é descartado sem maiores problemas (Campi, 2007). Já para os que adquiriram a visão funcionalista, se tratam de objetos de uma qualidade estética que se aproxima da arte, e se faz merecedora de ser imortalizada em um museu (Campi, 2007). Observamos que a visão funcionalista pode ter influência na estratégia de inserção dos bancos em ambientes de venda, sob a classificação de objeto de arte ou design, já que carregam algumas das características admiradas por essa forma de olhar para os artefatos: formas orgânicas associadas à natureza e funções/necessidades objetivas.

As narrativas analisadas nos ajudam a identificar que os locais de circulação e concepções ativadas a partir da Coleção se constituem a partir do trânsito arte/artefato, em que os objetos transitam entre fronteiras do artístico/etnográfico e do urbano/tradicional. Mas, vale considerar, que mesmo quando apresentados em contextos ocidentais, os bancos não abandonam a dimensão sagrada, concebida no contexto de origem, na medida que essa está impregnada na materialidade do artefato. Clifford (1994), aborda o trânsito de artefatos culturais para obras-primas de arte, por meio do sistema do “quadro semiótico” de A. J. Greimas. O autor afirma que “são numerosos os exemplos de movimentos nesta direção, da ‘cultura’ etnográfica para a bela ‘arte’” (Clifford, 1994, p. 76). O autor ainda comenta que objetos tribais que se encontram “dispostos conforme protocolos ‘formalistas’, ao invés de ‘contextualistas’ movimentam-se dessa maneira [do cultural para o artístico]” (Clifford, 1994, p. 76). Ou seja, olhar para como esses objetos são narrados e dispostos fora de seu contexto de criação permite que sejam identificados os regimes de valor que operam sobre eles.

### 3.2 Design e símbolo: a narrativa da designer Claudia Moreira Salles

O segundo texto analisado se encontra no site institucional da Coleção BEÍ. Neste texto, intitulado *Design e Símbolo*, Claudia Moreira Salles levanta conceitos e definições que associam os bancos indígenas ao design, trazendo uma reflexão sobre a coexistência do funcional e do simbólico nestes objetos.

O ato de sentar é abordado logo no início do texto, a partir da noção do conforto, em que identifica que “cada cultura estabelece códigos diferentes para o sentar, e o conforto passa a ser uma noção subjetiva” (Salles, 2024). Segundo Salles, “Função, ergonomia, forma e tecnologia são questões inerentes ao design. O conjunto de bancos indígenas [...] provoca a reflexão sobre os limites tênues e por vezes subjetivos desses conceitos.” Por meio dos termos, Salles aproxima características dos bancos indígenas com o repertório do design. A designer afirma que os bancos criados por diversas “tribos” indígenas não possuem encosto, são baixos e individuais, mesmo que não houvesse “nenhum limitador para que os índios não colocassem apoios para as costas ou aumentassem sua altura” (Salles, 2024). A autora faz apontamentos sobre a forma dos bancos, sobre suas características arredondadas, que proporcionam conforto, cogitando possíveis intenções dos criadores em unir forma e função. Ela destaca as curvaturas presentes nos objetos e relaciona ao fato de na natureza não estarem presentes elementos com ângulos retos. Esse

argumento, que relaciona a natureza com a forma de alguns objetos, foi abordado na obra de Campi (2007). Ao discorrer sobre o funcionalismo, a autora espanhola, afirma que designers recorrem a analogias como ferramenta para comunicar suas ideias, sendo uma delas a analogia *orgânica*, que tem como preceito que a natureza é bela e perfeita, sendo, portanto, uma grande fonte de inspiração dos funcionalistas.

A perspectiva funcionalista aparece, em alguns momentos do texto, nos aspectos evidenciados por Salles em relação aos bancos indígenas – as formas que seguem a função de sentar e de oferecer conforto, as formas orgânicas que remetem à elementos da natureza e animais –, apesar do uso de referências da natureza ter outro sentido para os indígenas, muito mais atrelada a simbologias, como veremos a seguir.

Para além da estética, a designer afirma que “os assentos indígenas ampliam o conceito de função para outra dimensão: a simbólica”. Os bancos indígenas possuem função sagrada no contexto de sua criação, sendo veículos de transformação e transporte para outros estados da mente e da alma (Salles, 2024). Cada animal representado possui uma simbologia, assim como o modo de sentar-se no artefato: “acredita-se que para os indígenas as pernas flexionadas, com os joelhos apontados para cima, propiciava o contato entre a terra e o céu – talvez uma explicação para a pouca altura dos assentos” (Salles, 2024).

Campi (2007), ao abordar o assunto, especificamente o funcionalismo europeu do século XX, explica que os objetos possuem múltiplas funções que interagem. Ela afirma que os seres humanos possuem necessidades práticas e simbólicas, portanto, podem se observar variadas classes de funções agrupadas em quatro categorias: as necessidades práticas ou materiais dos usuários; os requisitos construtivos e estruturais; às necessidades simbólicas e psicológicas individuais dos usuários e as relações sociais que se derivam do uso. As duas primeiras tratam das funções e necessidades objetivas, e associadas ao funcionalismo, enquanto os dois últimos tratam de funções e necessidades subjetivas. Segundo a autora, os funcionalistas não subestimam as necessidades emocionais (subjetivas), mas atribuem a elas uma importância secundária (Campi, 2007).

No que se refere a matéria-prima utilizada na confecção dos bancos, Salles (2024) afirma que o uso da madeira reflete a proximidade dos povos indígenas com as florestas e “o esmero nas curvas e nos acabamentos atesta a alta qualidade dos artesãos” (Salles, 2024). Assim como no capítulo de apresentação da Coleção, o texto de Salles (2024) ressalta a busca pela originalidade e a marca pessoal do artesão na criação dos bancos. Contudo, Lagrou (2010), ao investigar a produção indígena, demonstra que o papel do artista não é visto desconectado da comunidade, e a função deste artista não está em sua vontade individual, e sim em sua capacidade de transmissão do mundo dos seres invisíveis. Retomamos que a questão da autoria não é acionada no contexto de origem dos bancos e esse aspecto, abordado em ambos os textos, parece um atributo demandado pelos curadores ao realocarem o artefato para circuitos de exibição e consumo.

Para encerrar o texto, Salles (2024) elabora um parágrafo em que traça a articulação entre as dimensões práticas e simbólicas dos bancos indígenas:

O racionalismo do século XX repudiou o aspecto simbólico dos objetos, privilegiando a tecnologia e a verdade dos materiais. Só a partir dos anos 1980, a reação pós-moderna provocou o renascimento da linguagem simbólica e decorativa dos objetos, aproximando

design e arte. Na produção indígena, a simplicidade e a busca da forma espiritual emocionam nessas duas dimensões. Forma e função, crença e arte: uma só intenção, um só desígnio (Salles, 2024).

Campi (2007), afirma que houve motivos para que a analogia moral/mecânica do funcionalismo decaísse: primeiro, a mudança de paradigma tecnológico, ninguém sabia como não falsear a estrutura de aparatos cuja função se tornaram invisíveis; segundo, o surgimento de novos materiais que não possuíam histórias, o plástico e o alumínio e materiais mutantes que desafiam a noção de autenticidade; e terceiro, a questão do ornamento, que já não significavam o encarecimento da produção, e sim a possibilidade de criar uma linguagem e identidade cultural.

O parágrafo selecionado acima busca aproximar o design e os bancos indígenas, observando que ambas estratégias de concepção e materialização de artefatos respondem a preceitos da prática projetual, sejam preceitos formais/estéticos, funcionais ou simbólicos. Observamos, então, que os bancos, para autora, operam na conciliação do funcionalismo (forma e função) com a dimensão simbólica (crença e arte), criando vínculo entre as duas dimensões revisadas por Campi (2007). Parte-se de uma compreensão que há, nos bancos, a união entre o funcional (racionalismo) com o simbólico (pós-moderno) ou, como coloca a autora, entre design e arte.

#### 4 Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo compreender como a aproximação entre a produção indígena e o design é operacionalizada pelas narrativas sobre a Coleção BEI. Após a análise documental e seu cotejamento com a bibliografia foi possível identificar as estratégias utilizadas, pautadas na aproximação dos artefatos com o campo da arte – dando relevo à autoria, à dimensão estética – e ao design – com ênfase em aspectos funcionais, ergonômicos e técnicos

A propósito da aproximação dos bancos com o design, vale comentar que as cadeiras são objetos privilegiados nas narrativas canônicas da disciplina. A tipologia do objeto escolhido para a formar a Coleção chama atenção, visto que, à primeira vista, os usos do banco e da cadeira são semelhantes: sentar. As narrativas analisadas abordam o conforto e a forma dos artefatos, porém, como observamos a partir de Lagrou (2010), sentar em um banco indígena ativa significados para além da comodidade – em grupos indígenas só se sentam nos bancos pessoas que exercem atividades específicas, ou de posições hierárquicas diferentes, como xamãs e líderes (Lagrou, 2010).

Na narrativa dos colecionadores, podemos destacar a relação estabelecida entre os bancos indígenas e o design contemporâneo, pautada na função e na estética dos objetos. Além disso, a dificuldade enfrentada em classificar ou organizar a Coleção a partir de parâmetros ocidentais evidencia como os bancos tensionam as fronteiras entre arte, design e artefato, na medida que escorregam às possibilidades classificatórias, seja pela ausência de autoria, pela impossibilidade de acesso à dimensão simbólica ou pelo esvaziamento de significado nas lógicas de consumo das feiras de arte.

Claudia Moreira Salles apresenta uma perspectiva que busca localizar a produção indígena dentro da narrativa do design, utilizando terminologias e noções caras à disciplina para conceituação dos artefatos. Ao ultrapassar a fronteira de seu contexto de criação, os bancos são

interpretados por meio de analogias modernas, principalmente pela sua forma do objeto possibilitar a rápida associação com o uso (sentar). Entretanto, a autora-designer não deixa de lado a conciliação entre os aspectos funcionais e os aspectos simbólicos que circundam estes objetos.

A análise das narrativas sobre/a partir da Coleção chama a atenção para como os objetos adquirem usos e significados diferentes quando retirados de seu contexto de origem. A partir desta constatação, observamos a importância de investigar a circulação dos objetos, as narrativas associadas a eles e como esses fluxos alteram e atualizam regimes de valor e significados.

## 5 Referências

BEI, Editora. **BEI EDITORA**. Sobre. Disponível em: <https://www.bei.com.br/sobre>. Acesso em: 08 jun. 2024.

CAMPI, Isabel. Lo funcional y lo funcionalista. In: CAMPI: **Diseño y nostalgia. El consumo de la historia**, La Roca, Ediciones de Belloch/Santa & Cole, 2007, p. 107-146.

CELLARD, André et al. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2008. p. 210-213.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**. v. 4, n. 6, p. 1-37, 2016.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Cultural*. n. 23, p. 69-89, 1994.

COLEÇÃO BEI. **Sobre**. 2024. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre>. Acesso em: 11 jun. 2024.

DENIS, Rafael Cardoso. **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, nº02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16419>. Acesso em: 01 jun. 2024.

LAGROU, Els. No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. **Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ**, v. 12(1), 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12652>. Acesso em: 01 jun. 2024.

MENDES, Mariuze D. **Trajetórias Sociais e Culturais de Móveis Artesanais Traçados em Fibras: Temporalidades, materialidades e espacialidades mediadas por estilos de vida em contextos do Brasil e Itália**. Tese de Doutorado (353 p.) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, SC. 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95458>. Acesso em: 06 maio 2024.

MIT, Massachusetts Institute of Technology School of Architecture + Planning. **Marisa Moreira Salles**. People. Disponível em: <https://sap.mit.edu/people/marisa-moreira-salles>. Acesso em: 08 jun. 2024.

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

SALLES, Marisa Moreira; ALVIM, Tomas (Org.). **Bancos Indígenas do Brasil**. Editora BEI, 2022.

SALLES, Claudia Moreira. **Design e Símbolo**. Coleção BEI. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre/design-e-simbolo/claudia-moreira-salles/2>. Acesso em: 03 maio 2024.

SAPORITI, Liliana. **Cláudia Moreira Salles**. Sobre. Disponível em: <https://claudiamoreirasalles.com/sobre/>. Acesso em: 26 maio 2024.

SOMOS CIDADE. **Tomas Alvim fala sobre a participação do laboratório Arq.Futuro do Insper nas discussões de planejamento urbano**. 2024. Disponível em: <https://somoscidade.com.br/2024/03/tomas-alvim-fala-sobre-a-participacao-do-laboratorio-arq-futuro-do-insper-nas-discussoes-de-planejamento-urbano/>. Acesso em: 08 jun. 2024.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2RGj3Et>. Acesso em: 11 jun. 2024.