

seminário interdisciplinar
mestrado de produto
MÓDULO ANTROPOLOGIA
teresa fradique

Esad.CR | Politécnico de Leiria

Artefacto cultural é um termo usado nas ciências sociais para designar qualquer coisa que seja **criada pelos humanos** e que permite perceber ou obter **informação sobre a cultura do seu criador**. Dão-nos informação sobre o tempo em que foram manufacturados e usados. Os artefactos culturais podem providenciar conhecimento sobre aspectos tecnológicos, económicos simbólicos sociais e culturais. [podem ser fonte e resultado de criatividade em design]

viver culturalmente

«(...) o conceito de cultura encerra um **grau de abstracção bastante elevado**. Por outras palavras, a “cultura” **não** é algo que nós possamos alguma vez esperar encontrar “no terreno”. O que nós encontramos são **peessoas cujas vidas as conduzem** numa viagem através do **espaço** e do **tempo** em **meios** que se lhes apresentam como **plenos de significado**. Pessoas que utilizam tanto as **palavras** como os **artefactos materiais** para conseguir **produzir** coisas e **comunicar** com os outros. Pessoas que, na sua conversação, desfiam um sem fim de metáforas de forma a **tecerem uma rede de equivalências simbólicas** em constante expansão. O que nós **não encontramos** são corpus de pensamento e costumes que estejam **claramente definidos** e que sejam **mutuamente exclusivos, partilhados de forma perfeita** por todos aqueles que se reconhecem neles (...). Seria então mais realista afirmar que **as pessoas vivem culturalmente**, do que dizer que **vivem em culturas**.»

(Tim Ingold p.330).

Se a **cultura** é entendida não no sentido restrito enquanto um elemento particular do meio ambiente humano, mas antes num sentido mais alargado enquanto **processo através do qual os grupos humanos se constroem a si próprios e são socializados**; então a cultura material torna-se num **aspecto da objectificação**, tornando-se nas **formas materiais que este processo toma**.

(MILLER 1994, «Artefacts and the meaning of things» in INGOLD, Tim in *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London, Routledge, p. 399.)

Enquanto item material fabricado e/ou usado numa comunidade, qualquer **objecto cultural** é uma coisa **socializada**; uma coisa **produzida, legitimada e consumida** segundo **princípios locais, culturalmente regulados**, e profundamente interpenetrados por uma espécie de **economia moral que regula o seu valor**, os seus valores e os seus **consumos**. (...)

Quando **adquire valor simbólico**, qualquer objecto material pode ser **veículo directo do pensamento simbólico**. Precisa-se então de interrogar **os modos de funcionamento desses símbolos materiais** - o seu **modo de produzir sentido**, os seus registos de **uso locais**, e os **processos mentais aí envolvidos**.

(FERNANDES-DIAS, José António B - “Rito e mistério: os objectivos e a sua eficácia”. *Antropologia Portuguesa*. Vol. 9-10 (1992),p. 23)









Fugira antropomórfica (topy)

Indíos Tapirapé. Rio Tapirapé. Brasil.

Estrutura de madeira revestida de cera preta, diadema de penas e estojo peniano em vibra vegetal.

Colector: Victor Bandeira e Françoise Bandeira. 1965. MNE

34.7 (alt.) x 20 (larg.) 4,9 (prof.) / 44 (alt.) x 15 (larg.) x 6 (prof.) / 26 (alt.) x 21 (larg.) x 4,9 (prof.)

Objecto de culto, representa uma entidade sobrenatural “que tem a propriedade de percorrer o céu durante a tempestade” e que os Tapirapé dizem tratar-se de “um animal de grande barriga que vive na floresta”. A característica mais notória do topy consiste na representação do aparelho genital masculino e do estojo peniano.

Ao **tornarmos ideias em objectos** podemos **manipulá-las e controlá-las melhor**, e ao **animarmos** esses objectos eles **adquirem uma importância para além da sua aparência**; mas ao mesmo tempo que o **desejo de controle** aumenta com os **poderes intrínsecos atribuídos aos objectos**, estes vão sendo cada vez **mais capazes de controlar os manipuladores**, de se **opor ao poder que temos sobre eles**. [...] [exemplos de] diferentes **objectos materiais** que **dão corpo a valores socialmente significativos** e que tocam os indivíduos de um modo pessoal e intenso: uma bandeira, um monumento, um talismã, um feixe de curandeiro, um objecto sacramental, o falus, uma cidade, uma tatuagem, um sapato.

(FERNANDES-DIAS, José António B - “Rito e mistério: os objectivos e a sua eficácia”).









**Leve, robusta, empilhável,
resistente às intempéries,
barata, onipresente e anônima:
a cadeira de plástico**

monobloco - é a cadeira de maior sucesso no mundo. É fabricada num único processo de produção com 3 quilos de polipropileno a 200 graus Celsius, na proporção de uma cadeira a cada 70 segundos. Um item produzido em massa desde a década de 1970. Mas o que isso tem a ver com design? E por que cada vez mais designers estão olhando mais de perto essa cadeira de plástico simples, de cujo inventor quase ninguém nunca ouviu falar, enquanto a sua popularidade no mundo ocidental está diminuindo?

**Monobloc – A Chair for the
World**



Ethan Zuckermann (2012)

**Those White Plastic Chairs –
The Monobloc and the Context-
Free Object**

[http://www.ethanzuckerman.com/
blog/2011/04/06/those-white-
plastic-chairs-the-monobloc-and-
the-context-free-object/](http://www.ethanzuckerman.com/blog/2011/04/06/those-white-plastic-chairs-the-monobloc-and-the-context-free-object/)

**White Plastic Chairs Are Taking
Over the World, VICE**

[https://www.vice.com/en_us/
article/bn5e4m/white-plastic-
chairs-are-taking-over-the-
world-128](https://www.vice.com/en_us/article/bn5e4m/white-plastic-chairs-are-taking-over-the-world-128)

**Monobloc – A Chair for the
World | Vitra Design Museum**

[https://www.design-museum.de/
en/exhibitions/detailpages/
monobloc-a-chair-for-the-
world.html](https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/monobloc-a-chair-for-the-world.html)



A **cadeira monobloco** é um tipo particular de cadeira feita em **polipropileno**, muito leve e fácil de empilhar. Os primeiros registros da cadeira monobloco datam de 1967, como uma criação do designer italiano **Vico Magistretti**, inspirado num desenho do arquiteto **Joe Colombo**.^[1]

Variantes da cadeira de plástico de uma só peça entraram em produção feitas pelo Allibert Group e Grosfillex Group na década de 1970. Desde então, milhões têm sido fabricadas em países como Rússia, Taiwan, Austrália, México, Estados Unidos, Itália, França, Alemanha, Marrocos, Turquia, Israel e China. Existem muitas variações de design da idéia básica.

A cadeira monobloco tem esse nome porque é **moldada por injeção** a partir de polipropileno **termoplástico**. Os grânulos são aquecidos a cerca de 220 graus Celsius, e o plástico fundido injetado num molde. A porta do molde é normalmente localizada no assento, de forma a assegurar um fluxo suave de todas as partes da ferramenta. As cadeiras custam cerca de US\$ 3 para serem produzidas, tornando-as acessíveis em todo o mundo.

O teórico social **Ethan Zuckerman** as descreve como tendo adquirido uma onipresença mundial:

A monobloco é um dos poucos objetos que eu consigo pensar como livres de qualquer contexto específico. Ver uma cadeira de plástico branco em uma fotografia não lhe oferece nenhuma pista de onde ou quando você está.

in https://pt.wikipedia.org/wiki/Cadeira_monobloco



Sedia Universale
4867 Plastic Chair by
Joe Columbo for
Kartell in White

€521.10



Chair Universal 4867 by Joe Colombo | 1965





para que serve uma cadeira?

O momento histórico das disciplinas é quando nasce uma **arte do corpo humano**, que não visa apenas o desenvolvimento das suas capacidades, nem o aprofundamento da sua sujeição mas a formação de **uma relação** que, no mesmo mecanismo, o torna tanto mais **obediente** quanto mais **útil** e inversamente. Forma-se então uma **política das coerções**, que são um **trabalho sobre o corpo**, uma **manipulação calculada** dos seus **elementos**, dos seus **gestos** e dos seus **comportamentos**. O corpo humano entra num maquinismo de poder que o **explora, desarticula e recompõe**. Começa a nascer uma «**anatomia política**», que é também uma «**mecânica do poder**»; define como se pode ter **domínio sobre o corpo dos outros**, não simplesmente para que façam o que se deseja, mas para que **funcionem como se quer**, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determinam. A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, **corpos «dóceis»**.

(FOUCAULT, Michele, [1975] 2013, “Corpos Dóceis”, *Vigiar e Punir*. Lisboa, Edições 70, 157-164.)

what designers make of what they see

DESIGN WITH ATTITUDE

OLHAR PARA O 'OBJECTO': não nos centrando nas *coisas* em si, mas na forma como as pessoas dão sentido ao mundo a partir dos objectos físicos.

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude», Wild Things, Oxford/New York: Berg, pp. 1-20)

DESIGN COMO PROCESSO DE MEDIAÇÃO
entre os indivíduos e o mundo físico,
nas diferentes fases das suas biografias.

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,
Wild Things, Oxford/New York: Berg, pp. 1-20)

DESIGN COMO PROCESSO:
DESENHAR, PRODUZIR, DISTRIBUIR, CONSUMIR,
USAR, DESCARTAR, RECICLAR.

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,
Wild Things, Oxford/New York: Berg, pp. 1-20)

Considerar o design no contexto social como uma parte significativa da vida das pessoas significa integrar os objectos e as práticas na cultura de todos os dias onde as coisas nem sempre ‘fazem’ como lhes disseram ou acontecem segundo previsto.

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude», Wild Things, Oxford/New York: Berg, pp. 6)



João Pedro George, Paragem do autocarro 712, Rua Leite de Vasconcelos, Lisboa | partilha facebook 28/05/2019

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)
fazer um *statement*

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

expressar a identidade individual ou de um grupo

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

expressar a identidade individual ou de um grupo

dar visibilidade a um estatuto

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

expressar a identidade individual ou de um grupo

dar visibilidade a um estatuto

demonstrar proeza tecnológica

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

expressar a identidade individual ou de um grupo

dar visibilidade a um estatuto

demonstrar proeza tecnológica

exercer o controle social

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

O **design** pode ser definido amplamente como a produção de "**coisas com atitude**" (*things with attitude*) - criadas com um fim específico em mente:

cumprir uma determinada tarefa (task)

fazer um *statement*

objetificar valores morais

expressar a identidade individual ou de um grupo

dar visibilidade a um estatuto

demonstrar proeza tecnológica

exercer o controle social

ostentar poder político

(in ATTFIELD, Judy, 2000, «The Meaning of Design: Things with Attitude»,

<http://www.thoughtlessacts.com/>

















Out of the studio and into the flow of Sociocultural life

Arturo Escobar

Designs for the pluriverse

DESIGNERS GO NATIVE

What does it mean to bring a **design sensibility** to **looking**, noticing, and learning about people, places, and things in the world? This essay is about the importance of ensuring that design teams **make time and space for designers to explore, to see**, and otherwise **sense the world in their own way**, without the limitation of adhering strictly to some formal process or plan of ‘research’. It begins to explore answers to the question: **What is their own way? (Jane Fulton Suri)**

Designers need to **interpret what they see** (and otherwise sense) in ways that will lead to **design outcomes**. They need to be able to ‘make something’ of their observations, whether **design strategies**, **principles**, or **concepts** relevant to the project brief.
(Jane Fulton Suri)

Exploration in design is not a search for absolute truth, but for **insight about the nature of the challenge** and for **generative ways to frame it**. Indeed, one of the benefits of diverse perspectives [team working] is that they can help others see situations in a new light, challenge conventional interpretation, and reveal previously unappreciated possibilities.

(Jane Fulton Suri)

inspiration everywhere

Jasper Morrison's Pictures



AX 46-85

34-51-LH

46-19-SD

24-11-JR

ROSALE

empathy as a tool of design

"As designers we have to be willing to actually enjoy and respond positively to people's need to be unique. We have to understand what matters to them and what they need." (Jane Fulton Suri)

particular and personal ways
of appreciating and looking at
the world





Stool

2017

Designed with Wataru Kumano. A stool made of hinoki, in single, double and long sizes.

Produced by More Trees, Japan

Photo: Jasper Morrison Studio



Stool

2017

Designed with Wataru Kumano. A stool made of hinoki, in single, double and long sizes.

Produced by More Trees, Japan

Photo: Jasper Morrison Studio



・お昼 ... 11:00 ~ 14:00
・夕方 ... 17:30 ~ 22:00
 ラストオーダー 21:30
・定休日 ... 月ようび
小布施そば処 つくし
026-247-4916
FAX 同
small text on right: 小布施そば処 つくし 026-247-4916

Log Bench

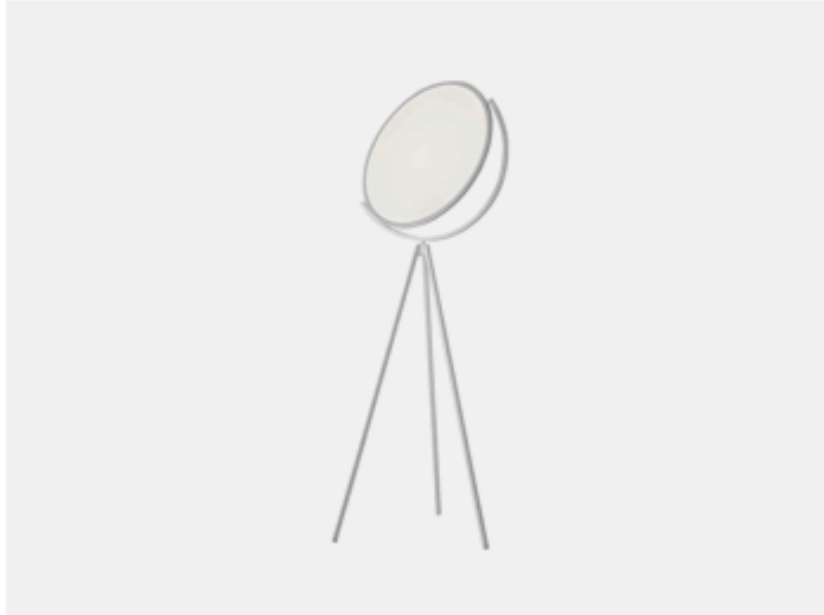
Part of a series of photos and texts that was published as *The Good Life* in 2014.

Nobody would describe this bench as good looking, yet it has a certain charm, and maybe charm is more important than looks. The bench was outside a railway station restaurant in the Japanese countryside. From a design point of view there's plenty to admire. It exhibits a determined conceptual rigour, as if its maker said to himself "I'll make this bench from a single log of wood 1.5 metres long, without using any screws, and it will be strong enough for an elephant and heavy enough to survive a typhoon." The structure has been planned to make the most of a few basic cuts, so the flat sides are used for the seat (for comfort) and the base (for stability). Its character is cheerful and welcoming and it has obviously earned its place between the beer crates and the folding chair. The world could use more of the spirit of do-it-yourself projects like this one.

Jasper Morisson | Log Bench

Part of a series of photos and texts that was published as *The Good Life* in 2014.

Lighting



Superloon



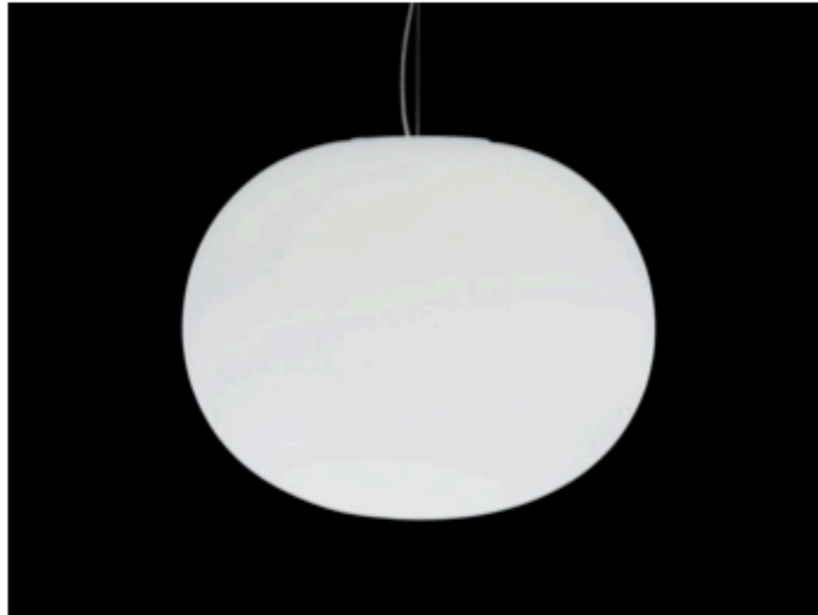
Smithfield



Glo-ball



Glo-ball Standing



Glo-ball Pendant



Porcini Family



Chandelier

Part of a series of photos and texts that was published as *The Good Life* in 2014.

A chandelier for the street, made from PET bottles. If this was an exhibit at the Salone del Mobile in Milan I wouldn't give it a second look, but far removed from the temptations of designer dreams in Pondicherry, it holds a very different meaning and purpose. Hanging between two houses in the middle of a narrow residential street and consisting of some wired together PET bottles with christmas tree lights wrapped around them, with a pulley system for lowering the assembly for festivals or repairs, it was not so much the magnificent contrast of grandeur and lack of means that kept it hanging there, but the powerful effect it must have on the night-time atmosphere of the street in festival. Even without its electric booster it was doing a fine job for the day-time atmosphere. No doubt it must have raised some eyebrows amongst the neighbours the day it went up, but having proved itself an asset to the community it had clearly been accepted.

Ultimate proof of design quality.

Chandelier

Part of a series of photos and texts that was published as *The Good Life* in 2014.

the hard life

Jasper Morrison

All men [human] are designers.

All that we do, almost all the time, is design, for design is basic to all human activity.

Any attempt to separate design, to make it a thing-by-itself, works counter to the inherent value of design as the primary underlying matrix of life.

Victor Papanek

Design for the real world (1977)

In a world in rapid transformation, **we are all designers...** The more tradition is weakened, the more subjects must learn to design their own lives and shift from a prevalence of activities carried out in a traditional way to one in which choices are mainly of design.

Ezio Manzini

Design, When everybody Designs (2015)

objectos da floresta



Fugira antropomórfica (topy)

Indíos Tapirapé. Rio Tapirapé. Brasil.

Estrutura de madeira revestida de cera preta, diadema de penas e estojo peniano em vibra vegetal.

Colector: Victor Bandeira e Françoise Bandeira. 1965. MNE

34.7 (alt.) x 20 (larg.) 4,9 (prof.) / 44 (alt.) x 15 (larg.) x 6 (prof.) / 26 (alt.) x 21 (larg.) x 4,9 (prof.)

Objecto de culto, representa uma entidade sobrenatural “que tem a propriedade de percorrer o céu durante a tempestade” e que os Tapirapé dizem tratar-se de “um animal de grande barriga que vive na floresta”. A característica mais notória do topy consiste na representação do aparelho genital masculino e do estojo peniano.

Complexidade e profundidade conceptual das artes indígenas: «não correspondem a uma ordem estática de um paraíso perdido, mas representam obras dotadas de uma contemporaneidade inquestionável, mas inegavelmente diferenciada.» (p.59)

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

São produções que emergem do universo mítico e metafísico, transmitem preocupações eminentemente comunitárias e identitárias:

«transmitem conhecimentos acerca da imagem que os seus produtores fazem de si mesmos e referendam as diferentes formas de veicular essa imagem.» (p.60)

Onde as dimensões quotidianas (simples) e ritualísticas (complexas) podem encontrar-se num mesmo objecto

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

O sentido decorativo constitui-se como uma forma de imprimir a marca cultural em pessoas e coisas.

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

Os objectos são muitas vezes corporificados, ou seja, representam corpos ou parte de corpos, não necessariamente humanos

Esta incorporação prende-se com o a tensão inerente à existência social: **o indivíduo distingue-se de si mesmo** (utilização de adornos: plumárias, ornamento labial, etc.) para se identificar com a imagem criada pelo colectivo

- diferencia-se de outros grupos
- no interior do grupo o indivíduo procura mostrar a sua posição

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

A autora distingue três objectivos primordiais da criação:

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

A autora distingue três objectivos primordiais da criação:

A modelagem do informe para que adquira estrutura

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

A autora distingue três objectivos primordiais da criação:

A modelagem do informe para que adquira estrutura

A ornamentação da estrutura para que adquira identidade

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

A autora distingue três objectivos primordiais da criação:

A modelagem do informe para que adquira estrutura

A ornamentação da estrutura para que adquira identidade

A adequação funcional para a eficácia da obra criada

(in VAN VELTHEN, Lúcia Hussak, 2000, «Em Outros tempos e em tempos actuais: Arte indígena», Catálogo Exposição Artes Indígenas, São Paulo, 500 Anos Brasil / Artes Visuais.)

será isto uma possível definição de design?



Aljava e setas de zarabatana. Índios Maku. Brasil. Traçado de fibras vegetais impermeabilizado, usado para acondicionar as setas de zarabatana, com aste em madeira embebida com curare. O curare, veneno de origem vegetal, é produzido pelos Maku a partir de um único ingrediente, o latex de uma árvore da família das Moráceas.

Colector: Victor Bandeira e Françoise Bandeira. 1965.
42,7 (alt) x 12,9 (diâm.) MNE



Colar (Nonhonsa)
Indíos Karajá. Brasil.
Mato Verde, Macauba, Rio Araguaia.
Algodão e Faiança.
Fabricante do prato usado no colar: "cerâmica (...)
Caetano).
Usado como adorno pelas raparigas.

Colector: Victor Bandeira e Françoise Bandeira. 1965.
65 (com.) x 20 (larg.) MNE



Panelas seres sobrenaturais (yerupoho kana)

Indíos Wauja. Brasil.

Argila, pigmento mineral vermelho e pigmento vegetal preto.

As duas panelas formam um casal e são usadas para servir alimentos.

Colector: Aristoteles Barcelo Neto. 2000. MNE

37.5 (comp.) x 25 (larg.) x 10,5 (alt.) / 32 (comp.) x 23 (larg.) x 9,5 (alt.)

Autora: Uluhojo

Yerupoho e appapaatai são os termos que designam as categorias de seres "extra-humanos. Os Wauja mantêm diariamente uma estreita relação com estes seres. A alimentação surge como um dos canais mais perigosos e recorrentes de comunicação, o que obriga ao evitamento do consumo de animais com pelos. As dimensões do trabalho, do sexo e da arte completam o quadro em que tais relações se realizam. A representação de seres sobrenaturais nas panelas inscreve-se na adopção de uma estratégia, visando a aceitação social destas entidades. Os Wauja consideram-nos como seres portadores de inteligência, sensibilidade e pontos de vista próprios.



Panelinha onça

Indíos Wauja. Brasil.

Argila, pigmento mineral vermelho e pigmento vegetal preto.

Pode ser usada pelas crianças como brinquedo ou servir como recipiente de pimenta ou sal.

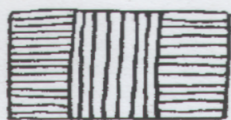
Colector: Aristoteles Barcelo Neto. 2000. MNE

12.5 (comp.) x 8 (larg.) x 4,5 (alt.)

Autora: Kauné



Motivos gráficos
inventados por
Arakuni⁶



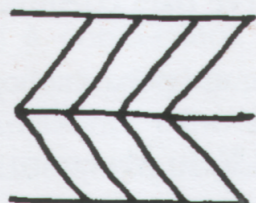
1. *Kajujutö ötapaka*
desenho do
rosto da arara



2. *Kulupienê*
motivo de peixe



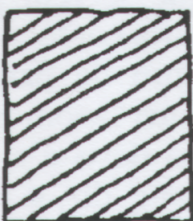
3. *Kunye kunye
jutögana*
asa de mariposa



4. *Kupatö önabe*
espinha de peixe



5. *Kutabö önapula*
caminho da
formiga saúva



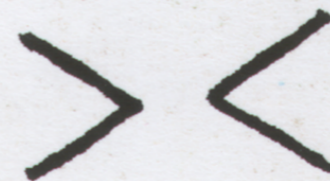
6. *Mepinyaku*
uma planta aquática



7. *Mitseuenê*
dente de piranha



8. *Pauá piná ou
kapatö*
uma forma ou peixe
(literalmente)



9. *Ögana paakai*
pintura do rosto
("humano")



10. *Sapalaku*
peça de indumentária
feminina



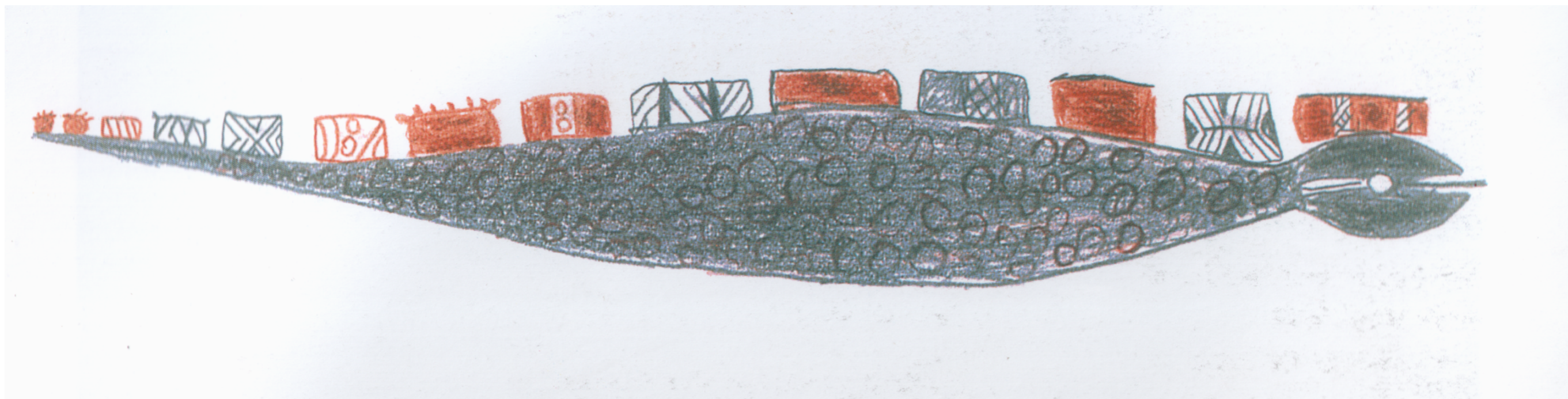
11. *Temepianá*
jibóia



12. *Wene Wene sucu*
rio Wene Wene



13. *Walamá
öneputaku*
cabeça de sucuri



A cobra canoa (itsakumalu) é uma personagem mitológica central entre alguns grupos da Amazônia, é-lhe atribuída a criação da humanidade que transportou sobre si.



Panela Grande (nukai)

Indíos Wauja. Brasil.

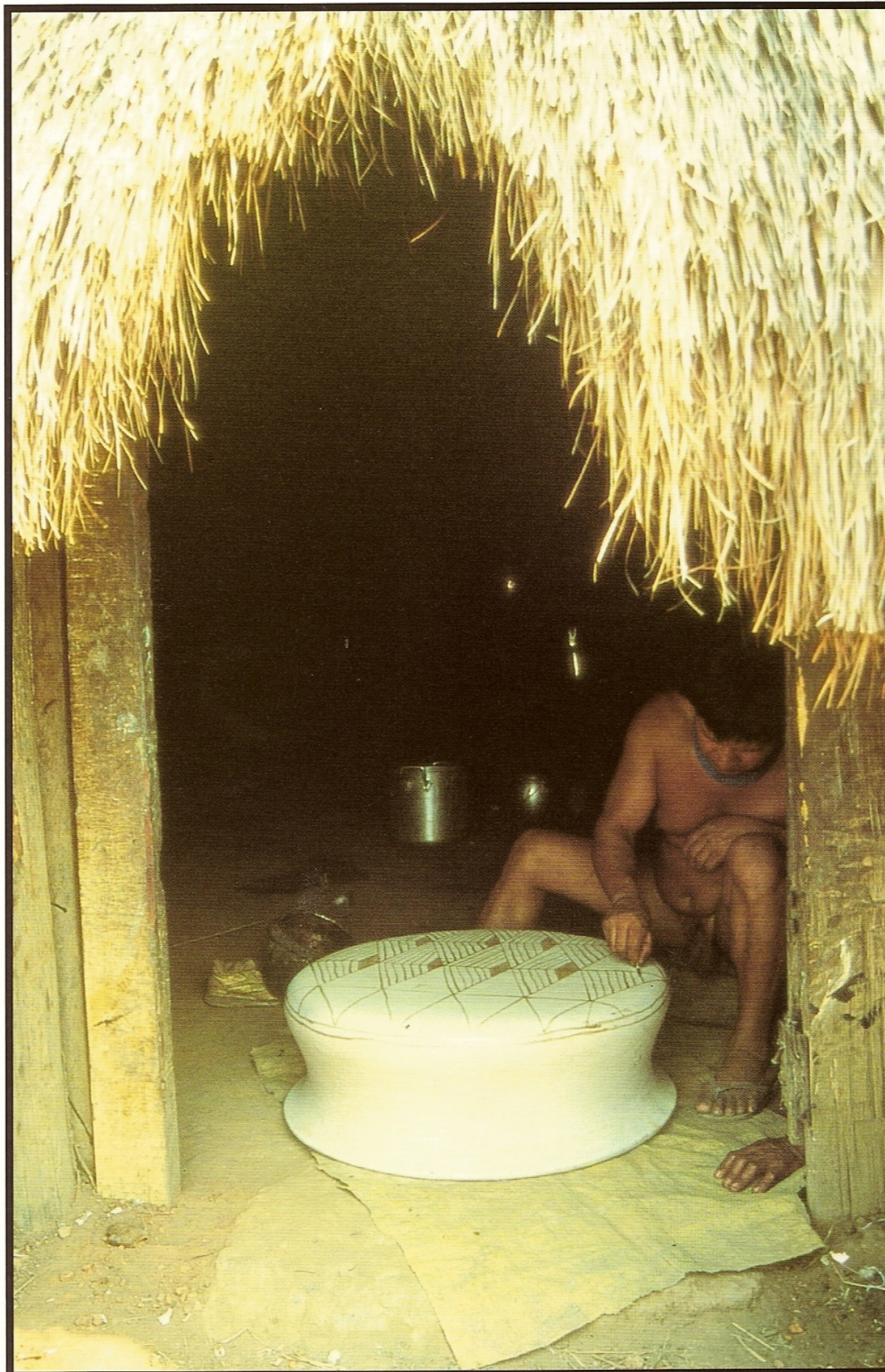
Argila, pigmento mineral vermelho e pigmento vegetal preto.

Serve múltiplas funções domésticas entre as quais se conta o processamento de mandioca, cozer pequi e sementes de urucum.

Colector: Aristoteles Barcelo Neto. 2000. MNE

77 (diâm.) x 38 (alt. máx.)

Autora: Katsiparu



16 ➤➤ Itsakumã pintando, na porta frontal de sua casa, uma panela que lhe encomendei. A pintura, delicada e de difícil execução, foi deliberadamente copiada de uma panela feita para Atamai em 1999.

Itsakumã conseguiu um resultado superior ao modelo. Porém, dias depois da conclusão da pintura, ele informou-me de que tinha desistido de a vender ao Museu.



74 ㊦ As panelas proibidas. Estas três panelas, recusadas para a coleção do Museu Nacional de Etnologia, são remanescentes de um conjunto de cinco panelas oferecidas a Atamai no grande ritual dos clarinetes *Tankwara* (vide figs. 19 e 20).



Cesto Cargueiro (maiaku)

Indíos Wauja.

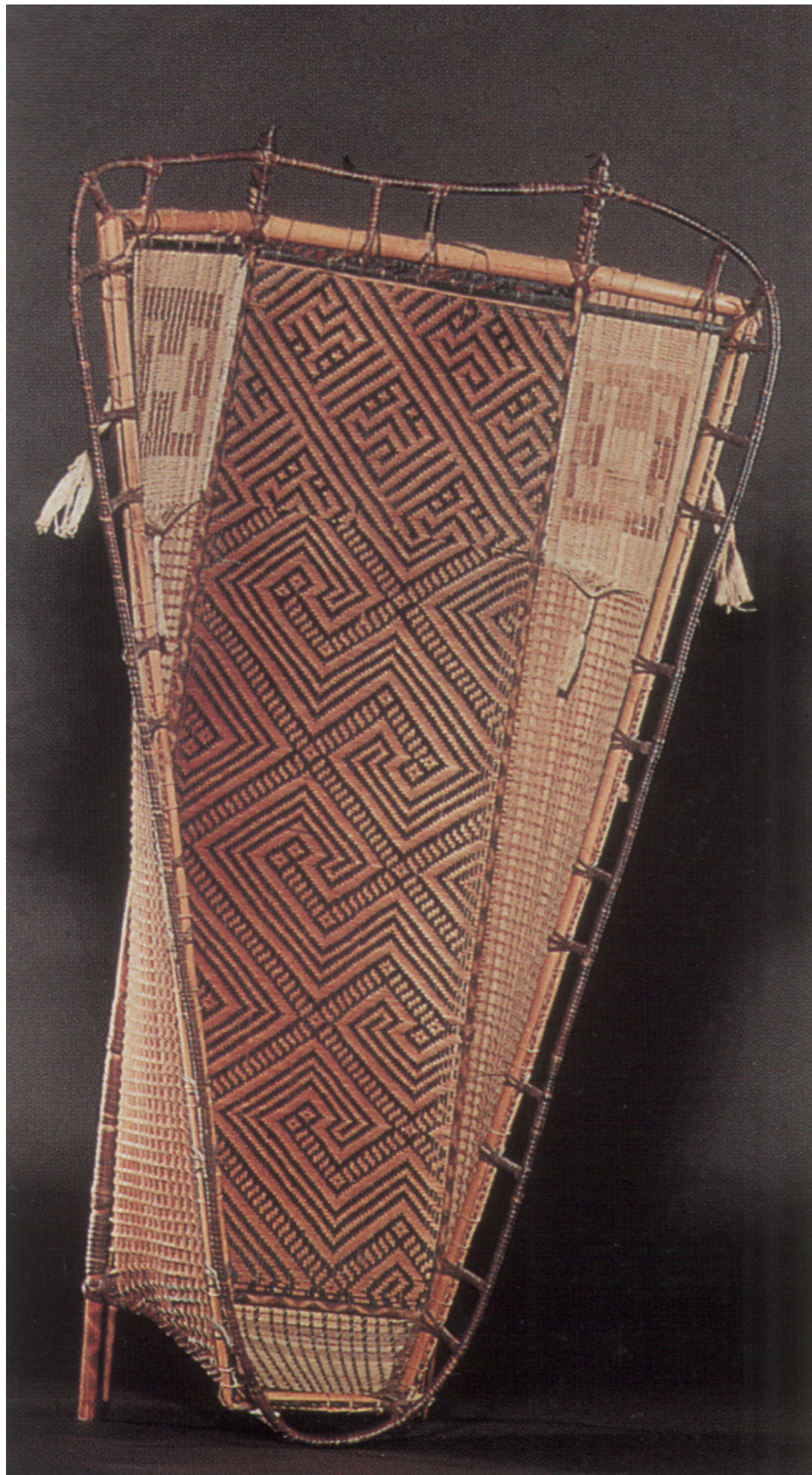
Fibras vegetais, algodão industrial e pigmento vegetal preto.

Usado no transporte e condicionamento de alimentos. Entre outros grupos de índios, os cestos cargueiros tendem a assumir as formas quadrada, rectangular e arredondada, utilizando a mesma técnica de trançado.

Colector: Aristoteles Barcelo Neto. 2000. MNE

60 (comp.) x 51 (larg.) x 22 (alt.)

Autor: Talakway



Cesto Cargueiro (katari timiriké)

Indíos Wayana. Aldeia Xuixuimene. Pará. Brasil.

Fasquias de arumã, varetas de madeira, tiras de cipó-imbé, cordéis de fibras caroá, fios de algodão nativo, pigmentos naturais.

“Etse cesto cargueiro já tinha sido iniciado quando cheguei à aldeia. Foi terminado durante a minha estadia em campo, a qual durou quatro meses e ao final me foi ofertado em troca de tecido industrial vermelho e cerca de um quilo de missangas brancas”. (Lucia Van Velthem)

Colector: Aristoteles Barcelo Neto. 2000. MNE

80 (comp.) x 49 (larg.) x 17 (alt.)

Autor: Aimore





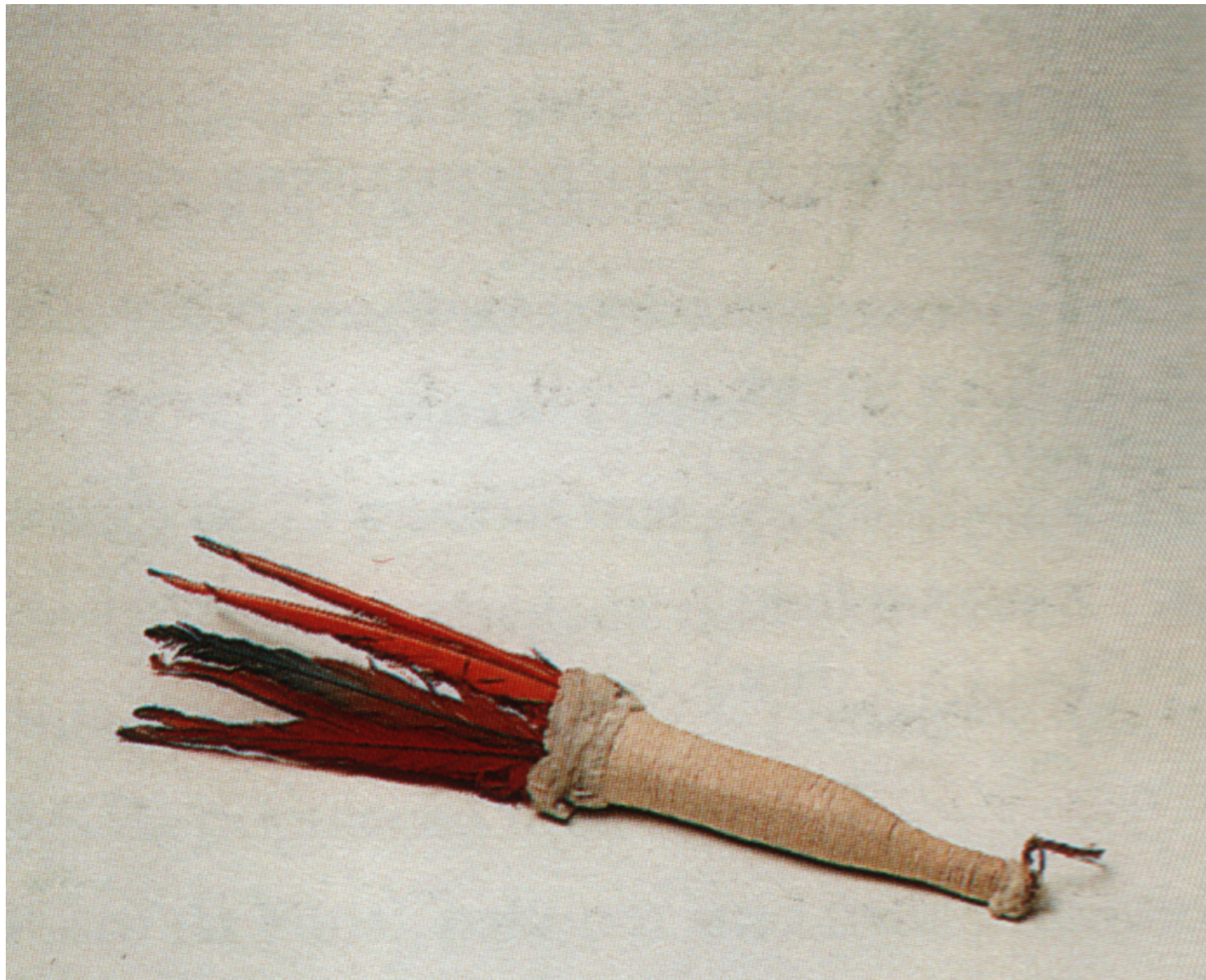
117. Pano de Cabeça
Índios Araweté. Brasil.



118. Saia de Mulher Alta
Índios Araweté. Brasil.



119. Saia-cinta (*tupa betê*)
Índios Araweté. Brasil.



Chocalho Aray de Xamanismo

Indíos Araweté. Brasil.

Mato Verde, Macauba, Rio Araguaia.

Corpo entrelaçado de talas de arumã recoberto de fios e flocos de algodão nativo, enfeitado com penas caudais de arara vermelha. O som é produzido por pedaços de casca de um caramulo silvestre não identificado.

A propriedade do *aray* é sempre masculina e intransmissível. Quando o proprietário morre, o chocalho deve ser destruído pelo fogo.

Colector: Eduardo Viveiros de Castro.

47 (al.) x 5 (diâm.) MNE



Chocalho Aray de Xamanismo
Indíós Araweté. Brasil.
Mato Verde, Macauba, Rio Araguaia.

Yuriñato-ro, chefe da aldeia do Ipixuna e xamã importante, oferece aos Mai (espíritos celestes) um banquete de jaboti. Ele traz a cabeça ornada de plumas de gavião-real, brincos de peninhas de arara-vermelha e, na mão, um chocalho aray de chamanismo. Yuriñato-ro volta as costas à fileira de panelas com carne de jaboti, pois neste momento os Mai aproximam-se delas para comer.



Fugira antropomórfica (topy)

Indíos Tapirapé. Rio Tapirapé. Brasil.

Estrutura de madeira revestida de cera preta, diadema de penas e estojo peniano em vibra vegetal.

Colector: Victor Bandeira e Françoise Bandeira. 1965. MNE

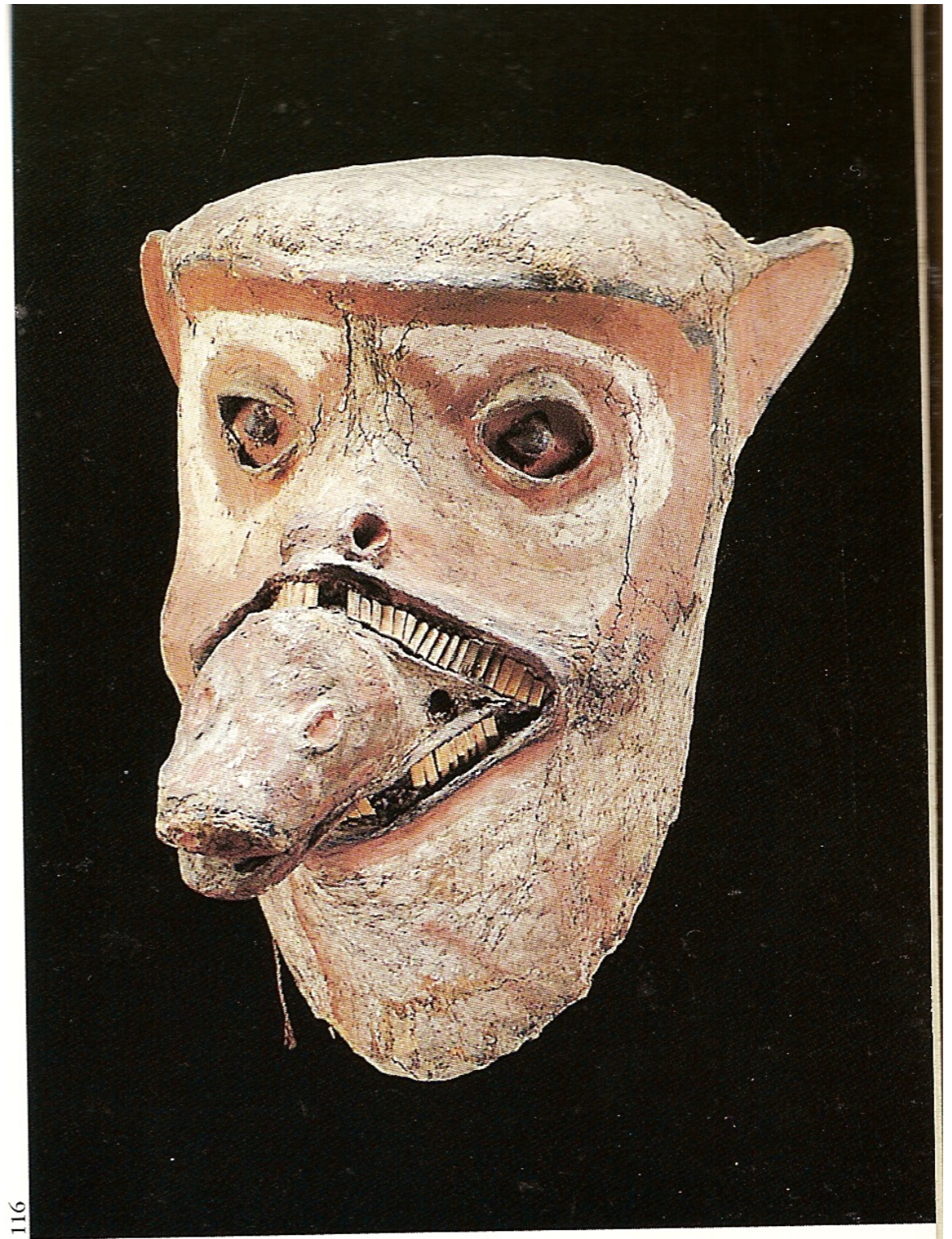
34.7 (alt.) x 20 (larg.) 4,9 (prof.) / 44 (alt.) x 15 (larg.) x 6 (prof.) / 26 (alt.) x 21 (larg.) x 4,9 (prof.)

Objecto de culto, representa uma entidade sobrenatural “que tem a propriedade de percorrer o céu durante a tempestade” e que os Tapirapé dizem tratar-se de “um animal de grande barriga que vive na floresta”. A característica mais notória do topy consiste na representação do aparelho genital masculino e do estojo peniano.



113

Esta máscara, tal como as três seguintes, é atribuída aos índios Jurupixuna. Foram recolhidas por Alexandre R. Ferreira entre 1783 e 1792, no âmbito da *Viagem Filosófica* e pertencem ao acervo do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, com os seguintes inventários:
MAUC: Br 136



116

MAUC: Br 147



299. Máscara Antropomórfica

Índios Tikuna. Brasil.

Estrutura de cesto trançado quadricular diagonal, revestida de líber (entrecasca de árvore das famílias *Lecitidáceas*, *Sterculiáceas* e *Moráceas*), resinas pretas de cerol e carvão, madeira e arame. A máscara faz parte da indumentária que está presente nos momentos rituais.

Exemplares que apresentam características de execução técnica muito semelhantes a este são usados nas cerimônias de iniciação feminina, inibindo a actuação de espíritos nefastos que poriam em perigo a prossecução da ordem social.

100 (larg.) x 70 (alt.)

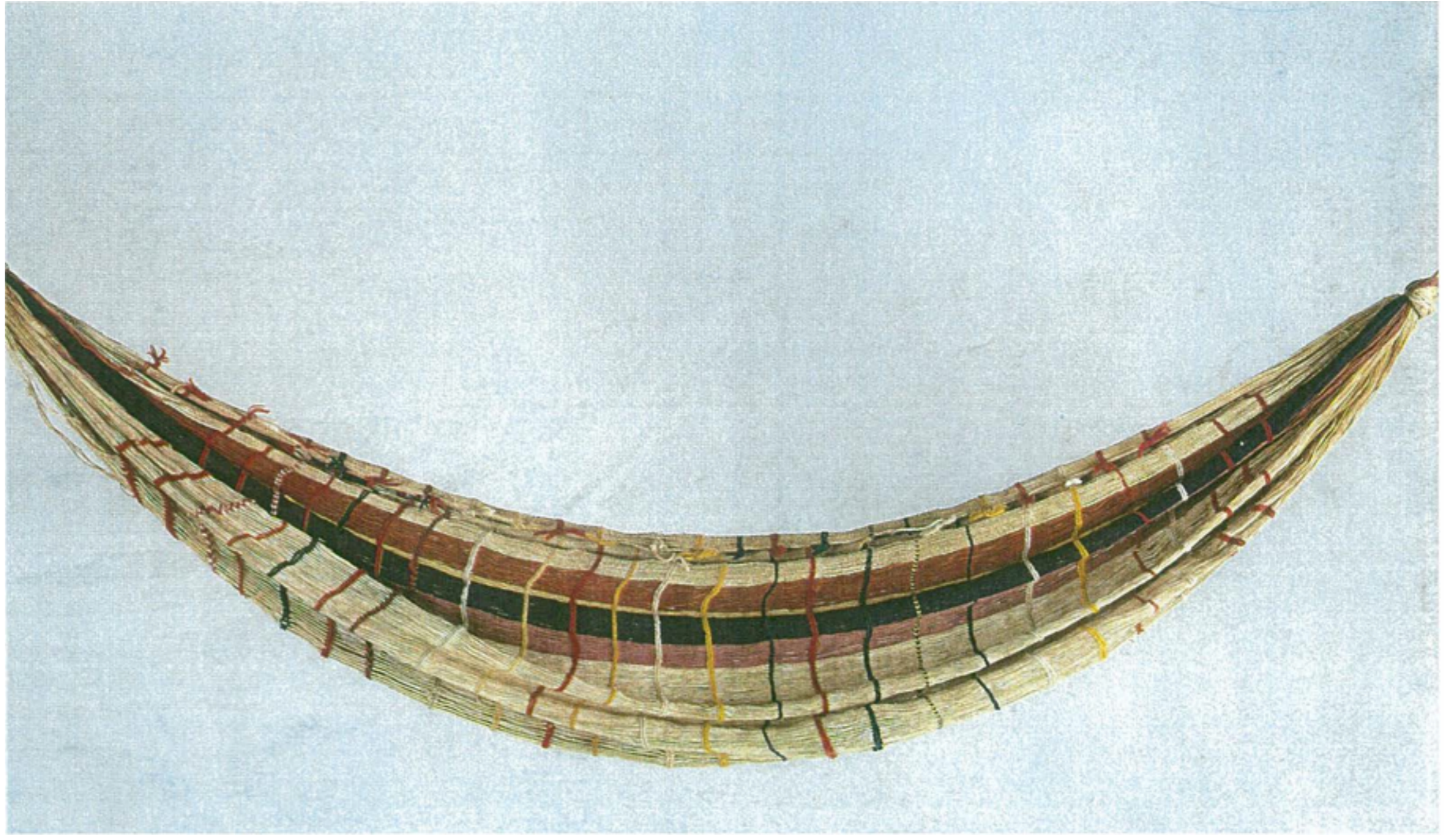
Colecção Curt Nimuendajú. Incorporada em 1941.

MNRJ: 32688



296. Máscara Antropomórfica

Índios Tikuna. Brasil.





176. Rede (*amaka*)

Índios Wauja. Brasil.

Fibra de buriti, fios de algodão industrial e nativo. Rede de adulto, de dormir e repousar usada e oferecida por Mahuta, uma Wauja de 13 anos de idade.

Autora: Waru.

Colector: Aristóteles Barcelos Neto. Janeiro e Março de 2000.

482 (comp.)

MNE: BB.550



172. Esteira

Índios Karajá. Brasil.

Fibra de buriti. Confeccionada e decorada com embira preta.

Esteira de casal pertencente a Xirikeru e Ikòlò. Oferecida a Oíara Bonilla Jacobs em 1999, na sequência de uma estadia de quinze dias na aldeia com o seu companheiro Sebastião.

Autora: Xirikeru Karajá.

Colectora: Oíara Bonilla Jacobs. 1999.

206 (comp.) x 164 (larg.)

COBJ.

A esteira para os KARAJÁ

Na vida cotidiana assim como nos rituais, a esteira está sempre presente. O interior das casas, hoje em dia, é um pouco diferente do das antigas casas, aquelas que foram visitadas pelos primeiros etnógrafos, como Ehrenreich ou Lipkind, no início do século. Antigamente, uma parte do chão das casas era revestido com esteiras de buriti, sobre as quais também se dormia. Como almofada, os KARAJÁ costumavam usar um pequeno tronco cilíndrico de madeira lisa, colocando-o sob a esteira. Na época das chuvas, os KARAJÁ também cobriam-se com esteiras para proteger-se do frio noturno e dos mosquitos.

Na época da seca, os KARAJÁ deixavam suas aldeias e acampavam nas grandes praias formadas pelos Rios Araguaia e Javaés nesta época do ano. Nos acampamentos, eles reconstituíam a disposição das casas da aldeia, mas a estrutura destas era temporária e frágil. As casas eram montadas com vigas de madeira recobertas por esteiras. Assim, as esteiras também serviam como tetos para as casas de verão.

Hoje em dia, os KARAJÁ continuam preferindo a esteira para se deitar. Em algumas casas de Porto Txuiri há camas de madeira, compradas na cidade, mas a maioria não possui colchão e são recobertas por esteiras. Todos dormem em suas respectivas esteiras, sendo que os casais possuem esteiras grandes onde dormem com os filhos menores. À tarde, as mulheres estendem esteiras na frente das casas e se instalam nelas para conversar e terminar de fazer alguma peça de artesanato. À noite, as esteiras também são estendidas do lado de fora e as famílias ficam deitadas, conversando por longas horas na escuridão. Nessa hora, contam-se histórias do tempo passado às crianças que pouco a pouco vão adormecendo e vão sendo levadas pelas mães para dentro da casa.



172. Esteira

Índios Karajá. Brasil.

Fibra de buriti. Confeccionada e decorada com embira preta.

Esteira de casal pertencente a Xirikeru e Ikòlò. Oferecida a Oíara Bonilla Jacobs em 1999, na sequência de uma estadia de quinze dias na aldeia com o seu companheiro Sebastião.

Autora: Xirikeru Karajá.

Colectora: Oíara Bonilla Jacobs. 1999.

206 (comp.) x 164 (larg.)

COBJ.

| desenhar o encontro |
| exercitar o colectivo |





Enzo Mari

*Proposal for un'autoprogettazione,
1973*

33 1/2 × 19 7/10 in

85.1 × 50 cm

artek, (Alvar Aalto, fiândia)



Enzo Mari

*Proposal for un'autoprogettazione,
1973*

*33 1/2 × 19 7/10 in
85.1 × 50 cm*

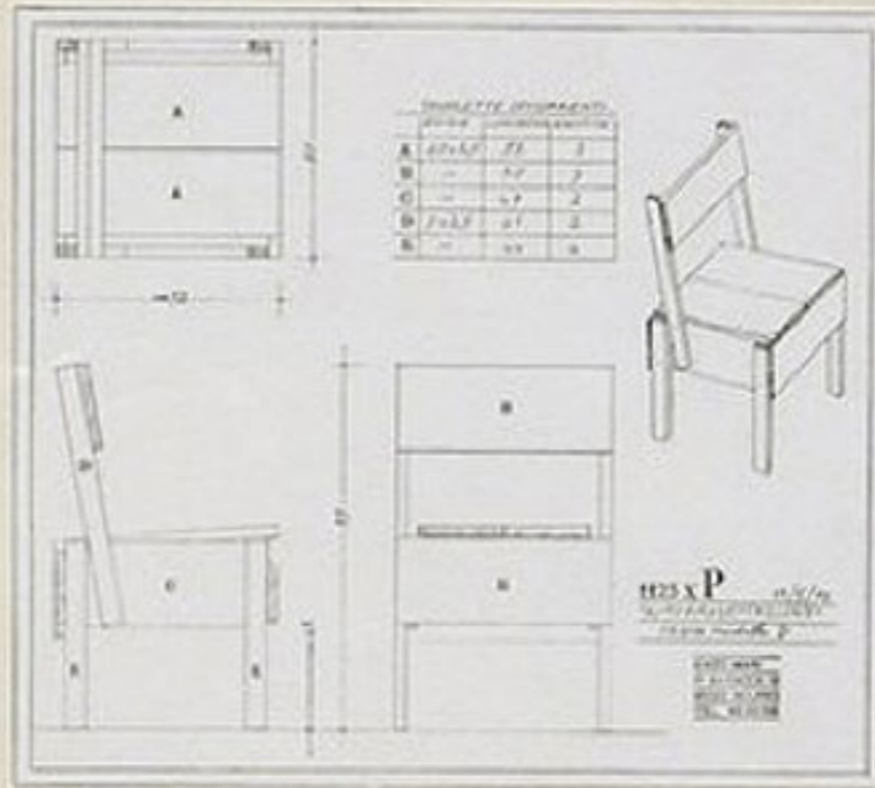
artek, (Alvar Aalto, filândia)

**Sedia 1 - Chair by Enzo Mari for
Artek, Deezen, 2010**

[https://www.dezeen.com/
2010/04/16/sedia-1-chair-by-enzo-
mari-for-artek/](https://www.dezeen.com/2010/04/16/sedia-1-chair-by-enzo-mari-for-artek/)

**Collective Exhibition
Autoprogettazione Revisited:, 2010**

[http://
projectsreview2010.aaschool.ac.uk/
html/units.php?unit=150&name=823](http://projectsreview2010.aaschool.ac.uk/html/units.php?unit=150&name=823)



Istituto di Studi e Ricerche
 per la Storia dell'Arte e dell'Architettura
 Università di Roma "La Sapienza"
 Dipartimento di Storia dell'Arte
 Via dei Fori Imperiali, 150 - 00187 Roma
 Tel. 06/478591

Corso Venezia 1913-2000
 1/1





Marti Guixé
Respect Cheap Furniture, 2009
**série 1| “Statement Chair
Series”**



Marti Guixé
Respect Cheap Furniture, 2009
série 1| “Statement Chair Series”



Marti Guixé

Respect Cheap Furniture, 2009



Marti Guixé

Honour Cheap Furniture, 2019

