

# A HISTÓRICA RELAÇÃO ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA: MÚLTIPOS OLHARES, DILEMAS E PERSPECTIVAS

## THE HISTORICAL RELATIONSHIP BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY: MULTIPLE VIEWS, DILEMMAS AND PERSPECTIVES

Rosalvo Ivarra Ortiz <sup>1</sup>

**RESUMO:** Afim de tecer esta discussão é imprescindível corroborar que a arte tem sido um conceito, uma noção ou ainda uma categoria controversa para a teoria antropológica desde a sua formulação, (re)formulação e posterior engajamento epistemológico. Mediante isto, a antropologia ficou muitas vezes entre o reconhecimento da singularidade cultural de objetos e práticas que não poderia qualificar como arte sem cair no etnocentrismo, reducionismo e esforço para compor tão amplas que incluem uma variedade de práticas humanas e não-humanas sobre os quadros comparativos da experiência estética cosmológica. Para sair do espaço-tempo definido por estes dois discursos, Alfred Gell o principal propulsor da antropologia da arte moderna, sugeriu que a experiência da arte tem a ver com uma forma especial de atribuição de agência as objetos e imagens. Assim, podemos considerar que este fenômeno pode ser o ponto de partida para desenvolver uma verdadeira teoria antropológica da arte, construída sobre a especificidade e particularidade da disciplina e suas ferramentas conceituais. Por assim dizer, a abordagem levanta questões sobre a definição dos elementos de agência, personalidade e materialidade que comprometem outras versões de interpretação crítica cultural. Portanto, o presente artigo buscar realizar uma investigação histórica do desenvolvimento da disciplina antropologia da arte, perpassando por diferentes teorias, tradições e perspectivas tendo como eixo propulsor a cultura material, arte e cosmologia Guarani de Mato Grosso do Sul.

**Palavras-chave:** Epistemologia da Arte; História disciplinar; Cultura material; Perspectivas teóricas; Guarani de Mato Grosso do Sul.

**ABSTRACT:** In order to weave this discussion it is essential to corroborate that art has been a concept, a notion or even a controversial category for anthropological theory since its formulation and (re) formulation and subsequent epistemological engagement. Through this, anthropology has often been among the recognition of the cultural uniqueness of objects and practices that it could not qualify as art without falling into ethnocentrism, reductionism, and the effort to compose so broadly that they include a variety of human and nonhuman practices in painting comparatives of aesthetic experience. To leave the space defined by these two discourses, Alfred Gell, the main proponent of Modern Art Anthropology, suggested that the experience of art has to do with a special form of agency attribution to objects and images. Thus, we can consider that this phenomenon may be the starting point for developing a true anthropological theory of art, built on the specificity and particularity of the discipline and its conceptual tools. So to speak, the approach raises questions about the definition of the concepts of agency, personality, and materiality that undermine other versions of cultural critical analysis. Therefore, this article seeks to conduct a historical investigation of the development of the discipline Anthropology of Art, going through different theories, traditions and perspectives, having as its driving force the Guarani material culture, art and cosmology of Mato Grosso do Sul.

**Keywords:** Epistemology of Art; Disciplinary history; Material culture; Theoretical perspectives; Guarani of Mato Grosso do Sul.

<sup>1</sup> Mestrando em Geografia Humana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - PPGH/FFLCH/USP. E-mail: [ivarraortiz1990@usp.br](mailto:ivarraortiz1990@usp.br).

## As nuances históricas: dialogando com diferentes autores e perspectivas

Iniciamos esta discussão a corroborar, que nos últimos anos e sobretudo, a partir da intitulada virada ontológica, antropologia reversa ou ainda antropologia compreensiva e cruzada, esta teoria de conhecimento ultrapassou concepções dominantes de representação para “evocação”, “figuração”, “agência” ou “afeto”. Assim, foi conceituado e praticado como um processo de conhecimento aberto e, muitas vezes, improvisatório ou mesmo sem nexos, a envolver emoções, materiais, corpo, sentido e simbolismo. Toda esta perspicácia e transformação foi acompanhada por um interesse em novas formas de “projetar”, “analisar”, “compreender”, “interpretar”, “fazer”, “visualizar”, “produzir”, protagonizar, “polifoniar”, “dicotomizar”, “inferir”, “cruzar”, “assimetrizar” e “transversalizar” conhecimento de uma dada cultura, civilização ou etnia.

Mediante o que foi sistematizado, campos como estudos da cultura material, antropologia visual e arte contemporânea foram frequentemente recrutados para oferecer novos insights sobre pesquisa antropológica/etnológica e novos descaminhos para o estudo de respostas emocionais, sensoriais e cinestésicas, ao lado de respostas interpretativas, que ganhou grande notoriedade a partir do antropólogo norte-americano Clifford Geertz. Portanto, esses desenvolvimentos aproximaram ainda mais a antropologia da arte propriamente dita e está se tornando cada vez mais óbvio que as artes de populações tradicionais tem muito a nos oferecer, não apenas como objeto de estudo, mas também como interlocutora, colaboradora e mediadora, a fomentar novas ideias e posteriormente possibilitar novas formas de abordagens históricas, sociológicas, antropológicas, geográficas, filosóficas e ontológicas na contemporaneidade.

Partindo do pressuposto acima- as dilatadas relações que envolvem arte e antropologia são remotas e no presente momento ainda é tangenciados por distintos caminhos epistemológicos, paradigmáticos ou mesmo ontológicos, onde as maiorias referem-se sobre a própria noção ou termo “arte”, ou seja, o que seria arte e o que não seria arte? como corrobora em seu artigo o antropólogo da Universidade de São Paulo Pedro de Niemayer Cesarino (2017). Mediante isso, dois elementos serão fundamentais nesse viés histórico: (i) a noção de objeto propriamente dito e (ii) do sujeito produtor ou artesão, como muitos preferem. Essas indagações remontam tanto à constituição da antropologia como ciência quanto à formação das iconografias de distinção do mundo Ocidental moderno com díspares comunidades, sociedades ou ainda estruturas sociais vigentes de outrora a atualidade contemporânea.

Em se tratando de Brasil - um dos primeiros estudiosos da arte indígena foi o proeminente estatista e intelectual Darcy Ribeiro, praticamente um pioneiro que realizou pesquisa acerca das artes

Kadiwéu (povos indígenas pertencente ao tronco linguístico *Guaicuru*, habita principalmente o Estado de Mato Grosso do Sul no Brasil e uma pequena porção no Paraguai, originou-se dos antigos *Embaiás*) ainda na década de 1940, onde percebeu que havia uma diferenciação de gênero, nos quais os homens eram responsáveis pelas artes naturalistas (esculturas em madeiras e modelagens); já as mulheres elaboravam as figuras geométricas (pinturas). O autor corrobora que “a arte, melhor que qualquer outro aspecto da cultura, exprime a experiência do povo que a produziu e somente dentro de sua configuração cultural ela pode ser plenamente compreendida e apreciada” (RIBEIRO, 1980, p. 258). Desta forma, fica evidente que a arte mais indígena mais estudada no Brasil é a arte Kadiwéu, iniciou com Lévi-Strauss, Boggiani, passando por Darcy e Berta Ribeiro, e mais recentemente Vinha, Duran e Muller, para citar alguns pensadores da atualidade contemporânea.

Assim dentro da Antropologia Sociocultural a cultura material de modo geral tem se mostrado como uma temática de grande valia no mundo contemporâneo, ficando evidente nas produções acadêmicas nas últimas décadas, no Brasil, Europa e Estados Unidos, onde vários pesquisadores tem se dedicado a ele. Mas sabemos, que nem sempre foi assim. Em outrora e, não muito remoto a cultura material era entendida apenas como um elo ilustrativo de pesquisa, onde o elemento centralizador era a organização social dos povos indígenas, ou seja, a essência epistemológica era o simbolismo cosmológico. Mas ao longo da história, foram sendo construído fundamento teórico que modelaram o campo da cultura material como um campo novo- uma engrenagem nova foi postulada, sobretudo um espaço para novas abordagem antropológica. Mas a pergunta principal que emerge é a seguinte: quando surge o interesse em interpretar os povos com base nos objetos propriamente materiais ou artísticos?

Para que possamos contextualizar essa problematização referentes aos pressupostos, é necessário rememorar alguns conceitos fundamentais, sobretudo, atrelado a trajetória de formação ao longo da história como enfatiza o referido pesquisador. Dito isso, sabe-se que a instituição dessas imagens é coletada de díspares dicotomias, que no entender de Cesarino (2017), ainda marca profundamente a *episteme* ocidental contemporâneo, tais como: escrita/oralidade, mito/história, natureza/cultura, simples/complexos e arte/artefato- esse último utilizada ao longo do século XIX, sobretudo, para delinear a separação entre museus de belas artes e outras instituições dedicados aos artefatos de cunhos etnográficos, etnológicos e históricos, aparentemente destituídas de beleza e provida apenas de função utilitária.

Como destaca Aline Maria Muller em sua tese de doutoramento defendida recentemente na Universidade de Coimbra (2018), coleções etnográficas são instituídas e prosseguidas desde tempos longínquas. Traz o exemplo de *Musaeum*, templo dedica às musas de Alexandria, no Antigo Egito, era vista com a casa das artes da filosofia, que abrigou textos e materiais que foram confeccionados

por diferentes aventureiros mundos afora. Os romanos também coletavam objetos vindos de toda a expansão do seu império, embasado em dois princípios fundamentais: o poder e o prestígio. Ainda na Europa, sobretudo, na época do *Renascimento*, os *gabinetes de curiosidades* se tornaram moda, onde abrigavam artefatos etnográficos, réplicas de animais, fósseis ou mesmo amostras geológicas. Podemos enfatizar que nesse período colecionar objetos ou materiais de outros povos se tornou uma prática frequente em todo o continente europeu, enriquecendo ainda mais os gabinetes.

Do ponto de vista de Cesarino e Muller (2017 e 2018 respectivamente), não tardou, entretanto, para que os objetos vindouros das sociedades ditas primitivas fossem também levados a categoria de arte, principalmente pelas eminências unilaterais de critérios de beleza e técnica complexa, voltado para a cosmovisão de determinada cultura. Um exemplo considerado clássico neste processo tratam-se das artes das civilizações Maias, Astecas e Incas, que a partir do século XIX passaram a ser consideradas obras de artes, como enfatiza Braun (1993).

A partir dos postulados anteriores, destacamos que seja através do ponto de vista científico, onde merece destaque a evolução humana com base de séries de artefatos, à maneira de Pitt-Rivers e de sua singular coleção hoje concentrada na Universidade de Oxford- Inglaterra (ver MULLER, 2018), ou ainda, seja pelo ponto de vista propriamente estético (ver CESARINO, 2017), no qual o colonialismo ocidental era responsável não somente por deslocar ou destoar objetos de suas sociedades e contextos, onde merece destaque a famosa expedição de Griaule e Leiris a Dakar-Djibouti, no qual emergiu inicialmente o termo arte/artefato de maneira arbitrária, dicotômica ou ainda diferenciada.

Em meado do século XX o antropólogo Alfred Kroeber, começou a alçar determinadas peças arqueológicas, principalmente aquelas vindas das culturas *Chavín*, *Mochica*, e *Marajoara* aos graus/categorias de *história da arte* por indagar que esses artefatos destacavam-se pelas belezas suntuosas artísticas ou decorativas com relação as outras culturas elencados por ele como "inferiores", destituídas de fluidez, expressão, fluência e outras qualidades capazes de ocasionar ou gerar obras-primas de viés contemplativos, como entende Cesarino (2017). Entretanto, com base na inferência de Hegel, Kroeber acreditava que obras eram feitas de maneiras individualizados por diversos autores, a proporcionar apogeu em diferentes sociedades, onde se projetava atraso e avanço, no qual era possível medir o grau de desenvolvimento. Essa maneira de enxergar as sociedades já está em desuso, pois é impossível medir o grau desenvolvimento de uma sociedade com bases em artefatos.

Ainda neste sentido, é importante destacar que essas apropriações unilaterais de manifestações ou exposições materiais alheias na interpretação de Cesarino (2017), seriam responsáveis direta e indiretamente, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX, pela

abertura de arranjos institucionais e posteriormente de discursos alternativos à idealização clássica tradicional da noção de arte. Por assim dizer, essas análises e descrições foram de grande relevância tanto para a (re)formulação da Antropologia como ciência ou epistemologia (e aqui cabe enfatizar a destruição do Evolucionismo elaborada por Franz Boas e, isso do ponto de vista teórico, metodológico e *expográfico*- ver Jacknis, 1985) quanto ao realçamento da própria estética ocidental, que a posteriori passaria por significativas transformações através das experiências modernistas contemporâneas.

Nesse viés o antropólogo estadunidense James Clifford ao referir-se sobre Paris- no início do século XX intitula-o de "surrealismo etnográfico", ambiente artístico e intelectual em efervescência oportuno para a formação e reformulação de variados elementos e conceitos históricos e atuais. Dito isso, Cesarino (2017), compreende ainda que esse contexto como fragmentação e justaposição de valores culturais marcado pela espiritualidade crítica. Ainda nesse processo destaca-se a coleção heteróclita do *Musée du Trocadéro* e a atividade intelectual de figuras como Marcel Mauss possuíam um papel de grande relevância e a rebaixar os famosos cânones, as desconstruções de costumes consideradas racistas e preconceituosas, a desfamiliarização, etc.

A partir daí, as produções vindas de vários cantos do mundo, de culturas ou sociedades consideradas primitivas ou ágrafas, começaram cada vez mais ganhar espaço e notoriedade em diversos lugares do globo, principalmente na Europa em formatos de coleções etnográficas, históricas e arqueológicas, onde autores como Mauss, Métraux e outros se destacaram. Esses acervos raros foram estudados por pensadores como Georges Bataille. Desta forma, "essas possibilidades", interpreta Clifford, "baseavam-se em algo mais do que um velho 'orientalismo'; elas requeriam a etnografia moderna" (1988, p. 124-125). Isso em outra linguagem significa uma etnografia ou metodologia dispare de pesquisa empírica que por muito tempo serviram de base para as três escolas antropológicas mais conhecidas: a Antropologia cultural estadunidense, a Antropologia Social britânica e pôr fim a Etnologia Francesa.

O chamado *surrealismo etnográfico* se aproximaria de elementos comuns ou semelhantes a antropologia e às artes ocidentais do século passado. Isso ganharia vida com a desfamiliarização ancorado no estranhamento produzidas de acordo com o pensador pelos trabalhos de campos em diferentes sociedades. Podemos dizer que essa dinâmica complexa causou um certo encantamento no antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, que em determinado momento disse ter encontrado em Marx Ernst a eficácia de revelar *estranha recíproca* dos fragmentos, sobretudo, tratando-se dos mitos ameríndios idealizados nas famosas Mitológicas, que até o presente momento causa um mal estar nos antropólogos pela sua complexidade heterogênea de trazer as dinâmica a envolver cosmologias tão dilatadas e emaranhadas.

Fica claro que o mesmo *surrealismo etnográfico* a época não se demonstrava totalmente eficiente para dismantelar as configurações estéticas e as refutações vinculados nas dicotomias que permaneceram nas investigações e abordagens que envolviam direta e indiretamente as artes em diferentes escalas. Assim, o ressentimento a respeito de sua origem e potencialidade levaram a organização de similaridades sociais e elaboração de encantamentos individuais e alguns certos momentos grupais. Assim, autores como Joaquín Torres-García, Alberto Giacometti, Joseph Albers e Constantin Brancusi se destacaram por tentar compreender as dinâmicas estéticas e artísticas. Voltando ao pensamento de Cesarino (2017) em sua argumentação corrobora que as questões e invenções de cunhos modernistas do chamado *Ouro* e seus instrumentos não estavam, entretanto, precisamente direcionadas para neutralizar as ditas dicotomias, mesmo que pretendessem certificar o *status* assertivo “ancestral” em suas estéticas deliberativas.

Partindo deste pressuposto, um autor que se preocupou com artes e populações tradicionais, desde um viés antropológico propriamente dito, como citado anteriormente trata-se do britânico Alfred Gell (1998), falecido precocemente, onde destacou que a partir do momento em que os objetos são inseridos nas condições de atores/personagens sociais em diferentes sociedades e contextos, acabam influenciando diretamente o fluxo da vida social e produzindo um encantamento tecnológico nos indivíduos/sujeitos da história. O autor ainda destaca que as artes levam a abduções, ou seja, inferências com relação às intenções e ações de outro agente. Dessa forma, são carregados de emoções, relações, ações e sentidos diversos (agencias), como destaca Lagrous (2010). Por mais que haja crítica sobre a obra de Gell, este pensador continua sendo fundamental para estudo da cultura material. Complementando Gell ideia de que em certas sociedades os objetos são equiparados aos humanos ou plantas, ou seja, dotados de essência, intencionalidade e agências, algo esse que ganha dimensão no perspectivismo ameríndio e multinaturalismo, Viveiros de Castro (2002), Descola (2006).

Já o autor britânico Robert Layton (1991), através de seu livro intitulado “Antropologia da Arte”, destaca que arte se manifesta por distintos processos, tais como: movimentos corporais, uso de pigmentos ou modelagem tridimensional, mas que acima de tudo elas precisam seguir regras e expectativas mediadas pela audiência, processo esse que já era desenvolvido na pré-história, como destaca Bradley (2002) e, sobretudo, por meios de signos compartilhados, para que esses objetos ou artefatos possam ser reconhecidos como artes. Isso porque nem todos os movimentos corporais, pinturas, confecções de objetos podem ser considerados artes. Desta forma, Aguiar (2015), enfatiza que arte ao mesmo tempo são ideia e representação. Assim, “eleva-se no transcurso da vida social de grupos humanos para mediar à relação entre o plano material e o universo cosmológico” (AGUIAR, 2015, p. 4).

Mas antes de Gell, Tilley (1990), afirmava através do conceito “etnografia e cultura material”, que o significado de um objeto surge e ressurgue quando esse objeto é utilizado para um propósito particular e específico por um determinado grupo cultural. Destarte, o autor deixa evidente que o significado é criado a partir de uma ação social contextualizada e situada, em uma interação dialética com estruturas permanente e dinâmica baseadas em regras para um meio com objetivo de alcançar um resultado. Portanto, para Tilley, um objeto adquire agência, quando é usado para um meio específico e necessariamente precisa-se um sujeito.

O autor britânico Robert Layton (1991), através de seu livro intitulado “Antropologia da Arte”, destaca que arte se manifesta por distintos processos, tais como: movimentos corporais, uso de pigmentos ou modelagem tridimensional, mas que acima de tudo elas precisam seguir regras e expectativas mediadas pela audiência, processo esse que já era desenvolvido na pré-história, como destaca Bradley (2002) e, sobretudo, por meios de signos compartilhados, para que esses objetos ou artefatos possam ser reconhecidos como artes. Isso porque nem todos os movimentos corporais, pinturas, confecções de objetos podem ser considerados artes. Desta forma, Aguiar (2015), enfatiza que arte ao mesmo tempo são ideia e representação. Assim, “eleva-se no transcurso da vida social de grupos humanos para mediar à relação entre o plano material e o universo cosmológico” (AGUIAR, 2015, p. 4).

Outra obra de fundamental importância para a elaboração desta dissertação é a de autoria Kasfir (1999), que por sua vez enfatiza que as adequações às novas realidades sociais, culturais, políticas, econômicas, simbólicas e ideológicas conduzem a produção da cultura material em híbrida vertente. Um exemplo disso é a mercantilização da produção artística entre os *Samburu* no Quênia, adaptando-se as demandas turísticas por meio miniaturização dos objetos tradicionais.

Já Lux Vidal (2007), destaca que, por muito tempo, as artes indígenas foram relegadas a segundo plano, por serem consideradas residuais e pouca atrelada a contextos étnicos específicos. Entretanto, a mesma pensadora argumenta que essa ideia vem sendo repensada e revisitada, onde estudos artísticos e estéticos no que tangem aos povos indígenas estão a começar a ganhar espaço, apesar de ainda serem poucos explorados pela Antropologia e pela História da Arte. Assim, na palavra da autora, a arte gráfica é um “material visual que exprime a concepção tribal da pessoa humana” (VIDAL, 2007, p. 13).

Outro pensador que contribuirá para esta tese é Kopytoff (2008), com sua ideia de que os objetos possuem biografias, ou seja, esses artefatos possuem histórias que se formam desde a origem até seu destino final. Dessa maneira, para esse estudioso, os objetos possuem múltiplas histórias e, isso desde a sua manufatura até seu destino ou descarte final. Por assim dizer, os objetos possuem diversos valores e significados distintos em diferentes contextos.

Já, Morphy (1994), propõe uma interpretação dualista à arte. Assim, destaca que os objetos de arte possuem propriedade semânticas/estéticas, utilizadas para fins de apresentação ou representação, ou seja, os artefatos artísticos são signos-veículos (significados) ou tem por finalidade provocar uma resposta estética no indivíduo. Mas ainda informa que é possível ocorrer à combinação de duas coisas ao mesmo tempo, como foi possível perceber em dados preliminares encontrado durante a visita a Aldeia Pirajuí em novembro de 2017, durante o XXIII Encontros dos Professores Indígenas Guarani e Kaiowá.

Portanto, a estrutura da pesquisa envolveu arte, memória e cosmologia poética Guarani, e neste sentido Gamble (2001) corrobora que os objetos étnicos são carregados de ideias, valores e sistemas de crenças, conceito esse que denomina de "ideacional". Desta maneira, a grande contribuição do autor britânico está na análise de três elementos fundamentais para a realização da pesquisa, primeiro os objetos, segundo as paisagens e terceiro os resultados da interação entre as duas coisas. Por conseguinte, Gamble sustenta que o mais importante no estudo de cultura material não são os objetos, mas sim as pessoas, ou seja, a própria condição humana, essa ideia é rejeitada pela cultura Guarani, pois, acreditam que os objetos possuem almas, espíritos, sonhos, memórias, esperanças (IVARRA ORTIZ, 2019).

Por fim, ratificamos que os objetos de povos ameríndios possuem ações, valores ou ideias, indo além das questões estéticas e contemplativas. São essas ideias que fundamentam nossa pesquisa sobre os artefatos de origem Guarani na Aldeia Jaguapirú e Aldeia Bororó, sobretudo, ancorado nas ideias de "biografias culturais" e "vidas sociais" (KOPYTOFF, 1986; APPADURAI, 1986).

Outro pensador que contribuiu diretamente para a dissertação trata-se do antropólogo chinês Ygor Kopytoff (2008), com sua ideia de que os objetos possuem biografias, ou seja, esses artefatos possuem histórias que se formam desde a origem até seu destino final. Dessa maneira, para esse estudioso, os objetos possuem múltiplas histórias e, isso desde a sua manufatura até seu destino ou descarte final. Por assim dizer, os objetos possuem diversos valores e significados distintos em diferentes contextos. Kopytoff inicia sua obra examinando a mercantilização de uma das coisas mais complexas: um escravo. Escravos são pessoas, mas tratadas como coisas e mercadorias. Depois que um escravo é trocado, ele perde seu *status* de mercadoria enquanto tenta construir uma vida como pessoa. Mesmo assim, um escravo é sempre uma mercadoria em potencial, porque tem um valor de troca potencial que pode ser realizado pela revenda.

A vida de um escravo exibe um processo de comoditização, decomoditização, que Kopytoff denomina *singularização* e *recomodificação*. O pensador argumenta que esse processo não é específico dos escravos como pessoas/coisas, mas descreve as mercadorias de forma geral. Assim, o pensador pede aos historiadores que examinem a biografia cultural das coisas para entender seus

processos de mercantilização e singularização. Kopytoff define uma mercadoria como “uma coisa que tem valor de uso e que pode ser trocada em uma transação discreta por uma contraparte, o próprio fato da troca indica que a contraparte tem, no contexto imediato, um valor equivalente”. Assim, a contrapartida também é uma mercadoria. Nessa troca, “a troca pode ser direta ou indireta por meio de dinheiro, e uma das funções é um meio de troca”. Kopytoff não considera os presentes como mercadorias porque não são transações discretas, onde os presentes assumem a abertura de alguma outra transação ou exigem um presente recíproco. Presentes podem ser *commodities*, mas quando trocados como presentes, não são *commodities* para a Kopytoff porque a transação não é terminal.

Portanto, *commodities* podem experimentar singularização no processo de comoditização. A singularização torna uma mercadoria sagrada ou especial. É dessa forma, Kopytoff observa: “E se, como Durkheim viu, as sociedades precisam separar uma certa porção de seu ambiente, marcando-a como 'sagrada', a singularização é um meio para esse fim”. A singularização, no entanto, não garante sacralização. Só pode puxar itens para fora de uma esfera de troca. Assim, os Guarani *Nhandeva* foco de nossa pesquisa, quase que unânimes ao dizer que seus objetos possui uma história ou memória atrelado a ela, que seria a biografia.

## Associação entre cultura e arte: Boas, Geertz e Gell

Nesta parte pretendemos trazer à tona algumas discussões a envolver importantes pensadores acerca da teoria antropológica, que contribuíram direta e diretamente para a formulação da noção de Antropologia da Arte propriamente dita como epistemologia ou teoria de conhecimento, que por sua vez indagaram diretamente sobre os *modernos* e *tradicionais*. Nesse sentido, três autores inicialmente tornam-se fundamentais: Franz Uri Boas (1947; 1955), Clifford James Geertz (1997) e Alfred Antony Francis Gell (1998). Boas foi pioneiro no que tange a elaborar conceitos sobre arte e antropologia, onde a partir de uma vasta e complexa etnografia trouxe elementos nunca antes discutidos, sobretudo a questionar os teóricos evolucionistas: Morgan, Tylor e Frazer sobre cultura. No século XXI, o estudo de Moura (2004) merece destaque, no qual fez uma tentativa intensa de interpretar as obras de Boas a partir de artes. Os dois últimos pensadores contribuíram efetivamente no que concerne metodologia de pesquisa em arte e antropologia, assim o autor estadunidense guiou-se pela semiótica, já o autor britânico falecido precocemente enveredou-se pela noção de agência social.

Iniciamos com a contribuição clássica de Franz Boas (1947; 1955), dito por muito como o fundador principal do *culturalismo norte americano*, sobre a noção de *arte primitiva*. Assim, a performance cultural do autor leva em consideração a mudança histórica, analisando seu percurso,

ora mais lento, ora mais acelerado. Nesse viés emerge o particularismo metodológico, onde Boas pretendia ter um grande alcance a partir da relação arte e cultura de uma determinada sociedade. Na sapiência de Moura (2004), intérprete de Boas, o autor supostamente teria retornando ao historicismo particular, a fim de interrogar a história em primeiro lugar, sobretudo, para entender como *as coisas* são na realidade. Portanto, isso do ponto de vista de Bueno (2007) indica que a história é um dos elementos primordiais na interpretação da arte e antropologia- na palavra dela “vai da história a história, passando pela estrutura” (SILVA, 2008, p. 5).

Ainda de acordo com a pesquisadora da Universidade de São Paulo Margarida Maria Moura (2004), é viável indagar que, enquanto Claude Lévi-Strauss procurou trazer à tona a análise da lógica compreensiva da etnologia, Boas teria optado pela via da compreensão histórica. Isso quer dizer que para realizar-se comparações seria necessário o material ou artefatos ser testado e a posteriori comprovado. Silva em sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (2008) entende que a Antropologia bosiana procurou formular uma teoria da cultura apoiando-se na estética comparativa. Isso quer dizer, que com base no estudo de arte, não se chega somente à interpretação de objetos artísticos, mas principalmente as díspares culturas, a entender que as artes tradicionais tem muito a falar sobre a sociedade no qual elas foram produzidas ou confeccionadas.

Boas em sua obra *El Arte Primitiva* (1947, p. 15), corrobora o seguinte postulado “todos os membros da humanidade gozam do prazer estético, independentemente do quão diverso seja o ideal de beleza – o caráter geral do gozo que ela produz é, em todas as partes, da mesma ordem”. A partir disso, podemos dizer que a arte é um dos elementos mais notórios da humanidade em todos os sentidos, embasadas em dois princípios fundamentais: *a* semelhança atrelada aos processos psicossociais/mentais e *a* *compreensão* um a um dos principais fenômenos sociais, culturais, políticas, econômicas e ideológicas que surgem em todas as sociedades existentes, nunca esquecendo-se da histórica. Dessa maneira, Moura (2004) nos ajuda a entender que no que tange ao raciocínio teórico, o estímulo ancora-se na compreensão da cultura para o viés histórico tangível e, aqui não estamos a dizer do particular para o universal, muito pelo contrário, mas vele ressaltar o geral como referência e o específico como textura viva.

Em sua pesquisa Silva (2008), indaga que a arte é a mais alta confirmação da consideração de Boas aos estudos representacionais humanas. O autor entende que a arte emerge a partir do reflexo da mente em formular formato intersubjetivo e, posteriormente essa forma gerada no pensamento assume um segmento valorativo estético. Podemos dizer, que esse processo transcorre tanta em sociedades tradicionais (indígenas ou ameríndios), quanto em sociedades urbanas

industriais (grandes cidades ou metrópoles). Ainda de acordo com Franz Boas todas as culturas são capazes de produzir formas que conseqüentemente irão desaguar em esteticismo.

## Arte e estilo: a contribuição de Boas e Lévi-Strauss

Franz Boas (1957), ao referir-se sobre a noção de estilo, demonstra uma *estabilidade de padrão*, que pode ser visualizada ou perceptível nas obras de artes. Isso quer dizer que quando se alcança o objetivo inicial- definido, estabelecido e padronizado, buscam-se umas novas formulações artísticas a partir dos mesmos, fazendo com que as tendências sempre possam renovar-se em deixar de receber influencias direta e indiretamente dos antigos, sem esquecer-se que há uma distinção significativa entre a noção de padrão e a noção de estilo ou técnica. Assim, Moura (2004) compreenda que a primeira se ancora na interpretação e continuidade diacrônica e a segunda reformulação sincrônica.

A intérprete de Boas chama atenção para o conceito de *grau obscuro*, onde a *singularidade e individualização* da técnica assemelham-se em diferentes sociedades, assim poderíamos dizer que há "permanência" ou melhor "continuidade" de alguns sinais/elos ao longo história, sobretudo, o que tange ao gosto estético, atuando como elementos diacríticos de uma determinada sociedade e, sempre passando por processos de reformulações ou ressignificações. A pensadora enfatiza que os processos de diferenciações podem se estruturar num processo específico de seleção, principalmente a envolver o papel do indivíduo dentro de uma determinada cultura/sociedade, no qual "obrigaria" ele a desenvolver ou aclarar um novo estilo artístico.

A partir disso podemos dizer, que Boas se preocupava diretamente na noção de sujeito, como produtora de uma mente capaz de produzir algo diferente e grandioso com bases em visões, experiencias, sonhos e diversos tipos de pensamentos injetados nas obras de artes, seria isso um *fenômeno de inspiração* de acordo com Moura (2004). Dito isso, a pesquisadora chama atenção para outra coisa, tratando-se do processo de *auto-identificação*, que segundo a mesma seria a chamada *seleção temática* e *autoria* presentes em sociedades tradicionais, camponesas e urbanas, independentemente.

Portanto, fica claro que em Boas as obras de artes não expressam apenas elementos lúcidos ou conscientes, mas também inconscientes, sobretudo. Isso significa que a origem da arte se dá diretamente no subconsciente interno e eterno do sujeito, onde emerge uma forma e posteriormente ela ganha vida na produção, diferentemente da impressão visual, onde há uma força motriz particular, mais intensa que a própria forma já estruturada internamente, que segundo o pensador imprime um referencial cultural. Nas palavras de Moura (2004, p. 318) "Forma e conteúdo se entrelaçam rumo ao entendimento do estilo e do simbolismo da arte".

Uma certificação se refere de maneira paralelo de acordo com Silva (2008) nos que tangem as artes *Maori* e *Guaicuru*, sobretudo a importância atribuída à tatuagem elaborada. Ao corroborar sobre as iconografias desses grupos étnicos, o lendário antropólogo belga Claude Levi-Strauss fundador do estruturalismo etnológico, afirma que na cosmologia “selvagem” o adereço é o rosto, ou antes de tudo, ele o produz. Assim, o sistema de desenhos gráficos ou estéticos da dupla representação simboliza um desdobramento mais atenuado e basilar, que nas palavras de Silva (2008, p. 20), “o do indivíduo biológico ‘estúpido’ (pois aquele que não é pintado é tido como ‘estúpido’) e do personagem social que ele tem por missão encarnar”.

Levi-Strauss (2003) enfatiza que o processo de desdobramento interpretativo elaborado por seu colega Boas (1927), deveria ser remodelada e a posteriori completada, principalmente porque o primeiro autor entendia a teoria sociológica da personalidade - a chamada *split representation* nas pinturas e demais iconografias seria meramente dilatação das superfícies planas de uma técnica que se institui espontaneamente nos objetos em três dimensões. Portanto, o etnólogo do “pensamento selvagem”, compreende que as qualidades iconográficas, estéticas e artísticas de qualidades é moldada por dois elementos fundamentais: elegância e simplicidade.

Isso no entendimento de Silva (2008), é uma forma de união entre o elemento plástico e elemento gráfico. Por assim dizer, os elementos não são indissociáveis, mas possui uma vinculação ambivalente, que ao mesmo tempo pode ser visualizado como relação de oposição e relação funcional. A oposição está ancorada nas decorações, que se engendram e transformam a estrutura, que resultaria de acordo com a referida autora, desdobramento e disjunção. Já no que se trata a funcionalidade, a duplicidade é fundamental, onde “os objetos adquirem sua existência definitiva através da integração do ornato e de sua função utilitária” (SLVA, 2008, p. 21).

## A agência: incorporação, objetos e sujeitos

Alfred Gell (1998), inicia tecendo uma discussão sobre a percepção de *corpus* de obra de arte, onde enxerga sendo uma “população de obras” em espaço-temporal dilatados ou diversificados. Silva (2008) corrobora que o pensador britânico encontrou uma singularidade na arte marquesã de forma bem distribuída. Isso significa que a despeito de transformações de contexto, a arte reserva uma plenitude interior/própria/específica/única, um todo abrangente, sendo mais que uns elos fragmentados de unicidade. Nas palavras de Bueno (2007, p. 25) “cada fragmento ressoa com o outro, porque cada um passou por uma mente marquesã e foi direcionado para uma mente marquesã. O que não quer dizer que a arte marquesã é produto de uma ‘mente grupal’ ou consciência coletiva”. Mediante isso, Gell (1998) elabora o conceito de *isomorfia de estrutura* entre os procedimentos

cognitivistas ancoradas nas consciências estruturais espaços-temporais. Portanto, a *isomorfia estrutural* está vinculada diretamente a mente e a consciência psicossociais (interna); e atrelados as belas artes, segregação, espacialidade-temporal e coerência (externo).

Na interpretação de Gell (1998), a disparidade entre o interno e eterno é sempre poderá ser percebida como algo mais relativo que propriamente absoluto ou concreto. Por assim dizer, a discrepância entre os conceitos elaborados, apesar de aparecer real/verdadeiro, não passa de relativismo interpretativo. Para nos ajudar a pensar melhor sobre sua tese, o autor dialoga com Strathern (1988), onde dá ideia de *Homunculi* de Dennet, onde enfatiza que os indivíduos são coletivos e externos, posteriormente entendida como reprodução aumentada nas palavras do autor. Isso se levarmos em conta a categoria de pessoa e, não como um organismo de cunho biológico definido, mas como algum objeto/episódio na natureza, no qual a agência e personalidade consiga ser abduzida.

Desta forma, para o pensador britânico o sujeito é compreendido primeiramente e a posteriori percebida como o produto final dos índices e códigos que evidenciam na vida social e na vida biológica no ambiente que está inserida. Assim, a agência individual desaguaria nos ditos "objetos distribuídos", que seria exclusivamente objetos de arte, onde as agências são abduzidas conforme as demandas internas e externas, não seguindo umas regras gerais ou universais, mas sempre a depender da situação do tempo e espaço.

Outro importante pensador que contribuiu muito para a nossa investigação trata-se de Mitchell (2005), muito próximo de Gell - recuperou elementos artísticos e artefatuais que já foram discutidas em outrora por outros pensadores. Este autor prefere usar o termo "vitalidades das imagens" que "agência" preferível por seu colega Gell (1998). Dessa forma, corrobora que "as atitudes mágicas diante das imagens são tão poderosas no mundo moderno quanto elas foram nas assim chamadas idades da fé, que, aliás, eram um pouco mais céticas do que imaginamos" (GELL, 1998, p. 8). Portanto, isso me fez pensar e refletir sobre os elementos mágicos que estão nos *Xirú*, *Mbaraká* e *Mymby* Guarani levadas as categorias de humanidades, almas e espiritualidades na Reserva Indígena de Dourados.

Nesse viés é fundamental abordar a ideia filosófica de Deleuze e Guattari, sobretudo ao projetar um universo distante da terra- onde a categoria *Utupë* é central. Dessa forma, os ameríndios das terras baixas da América do Sul presumem sujeitos múltiplos e diversificados, destruição (cataclisma ou apocalipse) - uma verdadeira virada ontológica. Sobre o *Xamanismo* e agenciamentos *Yanomami* Cesarino (2017) enfatiza, "deve ter seus olhos (sua visão) mortos pela experiência de ingestão do psicoativo *Vãkoana*, a fim de que seja adquirido outro sentido proveniente de sua proliferação na multiplicidade infinitesimal das imagens-espírito *Xapiripë* (CESARINO, 2017, p. 11).

Muitos pesquisadores de todo o mundo, consideram que o antropólogo marroquino Bruce Albert e o Xamã Davi Kopenawa são os grandes responsáveis por essa virada ontológica- pois os dois mantêm uma amizade de mais de três décadas - a confrontar as ideias ocidentais e ameríndios - um ponto de encontro de pensares e saberes.

Ainda neste sentido, ao refletir sobre o pressuposto da Antropologia da Arte, Pedro Cesarino (2017), também leva em consideração três importantes pensadores: Holbraad, Henare e Wastell com base em sua obra *Thinking through things* (2007), "uma metodologia na qual as 'coisas' propriamente ditas podem impor uma pluralidade de ontologias ou uma metodologia capaz de gerar uma multiplicidade de teorias" (CESARINO, 2017, p. 7). A partir disso autores como Eduardo Viveiros de Castro (2002), Roy Wagner (1975) e Marilyn Strathern (2014) propõem um radicalismo ontológico radical intitulado "construtivismo"- estabelecer uma atividade heurística no que tangem as relações entre "coisas" e conceitos, sobretudo abandonar a ideia de fixidez que imperou por décadas no fazer antropológico.

Já de acordo com o filósofo argelino Henri Atlan (1974) entre os *Dagara* - grupo étnico do norte de Gana na África, por exemplo, quando uma estátua ancestral desaparece da comunidade- posterior a um assalto, recomenda-se que se esculpa uma estátua de acordo com as características exatas daquele que desapareceu, qual delas vai instalar novamente no altar. Essa prática restaurará a ordem conturbada e, assim, demonstra que o valor real do objeto deve ser buscado dentro do grupo social como um todo. É porque o corpo social constitui uma totalidade autônoma que um fato social só tem sentido em relação aos demais fatos que nele ocorrem. É também graças a essa interação entre os fatos que se justifica a relevância de uma analogia entre o funcionamento dos sistemas e o princípio do método etnológico. Portanto, de fato, o corpo social é um sistema vivo dotado de uma organização interna. Pode ser que ao subtrair um objeto de uma determinada etnia, a sua ausência cause disfunção nas estruturas sociais. Será desorganizado e poderá, portanto, arriscar sua existência como um grupo social autônomo. Para salvar esta existência ameaçada, o grupo é forçado a restaurar a ordem problemática. É obrigado a reorganizar-se considerando a desordem causada pela ausência de um dos elementos do sistema- entre os Guarani Nhandeva por exemplo, além de punir gravemente o guardião irá trazer uma desgraça para toda a comunidade.

## A Antropologia da imagem

Apesar de Alfred Gell ter formulado uma categoria conceitual para a Antropologia da Arte primeiramente, outros pensadores que se preocuparam ou se preocupam atualmente se afastaram gradualmente desta forma de pensar artes, sujeitos e povos tradicionais em diferentes contextos.

Dito isto o etnólogo francês e pesquisador do *College du France* Philippe Descola, se refere sobre aos impasses proporcionados pela mimetização (imitação), que seria um certo *modus operandi* propriamente da história da arte. Assim Descola (2010), corrobora que as investigações até aquele momento eram geridos pelas “análise das funções de tais objetos, do simbolismo a eles associado, das exigências formais às quais devem responder, das evoluções estilísticas que sofreram, das alterações de sentido que os afetam quando são deslocados de seus ambientes de origem” (2010, p. 25).

A partir de suas ideias descola (2010) propõe em vez de uma Antropologia da Arte uma Antropologia da Figuração, que segundo Cesarino (2017), que seria habilitado em ultrapassar os pressupostos e problemas relativo à arte em diferente sociedades e contextos. O etnólogo francês compreende que a *figuração*, diferentemente da *arte* é uma ação universal “pela qual um objeto material qualquer é investido ostensivamente de uma ‘agência’ socialmente definida” (DESCOLA, 2010, p. 25). Por fim Descola (2010) se afasta dos elementos atrelados a Antropologia da Arte, é inegável que teve influência do pensador britânico, sobretudo do conceito *agency*, mas por sua vez prefere as “variações dos modos de figuração em distintos regimes ontológicos a que se dedica de maneira mais detalhada em *Par-delà nature et culture* (2005)” (CESARINO, 2017, p. 7).

Já o antropólogo italiano e pesquisador da *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS) em Paris- França Carlos Severi, prefere utilizar o termo Antropologia da memória, com objetivo principal de superar os contrastes provenientes da fragmentação que envolvem as tradições orais e antropologia da arte. O autor dialoga com o historiador e crítico de arte alemão Aby Warburg, sobretudo para encontrar caminho para uma Antropologia da memória propriamente dita, que no limiar se aproxima dos pressupostos de Descola a envolver uma Antropologia da imagem. Cesarino (2017) compreende que Severi se preocupa em entender as iconografias compostas de intensidade especial, “a ponto de se tornarem transmissíveis, dissemináveis e persistentes” (CESARINO, 2017, p. 7). Desta forma, o teórico italiano embasada em sua obra *Le principe de la chimère* (2007) traz à tona a psicologia social de cada cultura, na ânsia de interpretar as operações cognitivas vinculadas de práticas, técnicas, ordenação e funcionamento.

Cesarino nos ajuda a entender que isso torna a episteme da Antropologia mais complexas, sobretudo, a envolver as interpretações dos formatos de relações entre três elementos fundamentais: imagens, corpos e imagens investigadas em sua obra *An Anthropology of Images* (2007). Assim de acordo com o historiador alemão, dito como especialista em arte medieval e arte renascentista Hans Belting deu ênfase as fórmulas imagéticas no ritual de serpentes de *Pueblos* influenciou Warburg, sobretudo para desenvolver a noção de *nachleben*.

Portanto, autores como Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Carlos Fausto, Roy Wagner e Aparecida Vilaça nos últimos anos vem a discutir um outro mundo possível ou viável. Muitos antropólogos da nova geração intitulam esse período que ainda se estende na atualidade contemporânea como *virada ontológica*, *antropologia compreensiva*, *antropologia assimétrica* ou ainda *antropologia cruzada*. Isso seria uma mudança teórica e metodológica histórica na epistemologia antropológica, muitos dizem que seria a maior mudança ou transformação da Antropologia desde o seu surgimento como ciência ou epistemologia (teoria de conhecimento). Esta *virada ontológica* no entender de Viveiros de Castro seria o chamado *perspectivismo* e *multinaturalismo*, onde tudo deve ser levado em consideração- desde os pensamentos ameríndio ou tradicionais, as artefatos, os objetos, as plantas e animais sem delimitar como algo supositório, inverídico ou falso.

Fica evidente que ao longo da história muitas pesquisas foram empreendidas acerca dos povos indígenas, mas as suas cosmologias sempre eram vistas como conceituais, não eram levados em consideração seriamente- como uma verdadeira essência ou gênese do saber. Mas nas palavras de Viveiros de Castro- “o pensamento indígena deve ser levado em consideração, literalmente”. Isso não quer dizer que nunca houve antropólogos que se preocuparam com essa perspectivas, um exemplo claro trata-se do etnólogo marroquino Bruce Albert e o líder Xamã David Copenawa, com os povos Yanomami na região amazônica, que segundo os mesmos a natureza está sendo destruída pelos homens brancos, sobretudo em decorrência da exploração de minerais sem precedentes.

Outra perspectiva que vem ganhando grande espaço na Antropologia trata-se da autobiografia indígena, onde muitos indígenas estão acessando a academia, sobretudo, programas de pós-graduação em Antropologia e estão a escrever sobre seus povos, suas cosmologias. É importante frisar que isso não diminui a antropologia desenvolvida pelos não indígenas, muito pelo contrário acrescentam novos elementos a ela, a enriquecer ainda mais o seu campo epistemológico, teórico e metodológico. Em entrevista realizada com o colega Lourenço Rodrigues Mamedes- pertencente aos povos Terena, que atualmente está a realizar uma pesquisa sobre a sua aldeia *Tereré* em Sidrolândia em Mato Grosso do Sul, afirma que aparentemente parece super fácil, mas é muito mais difícil descrever sobre o local onde está inserido- requer ir além dos horizontes físicos, buscar os códigos subjetivos.

Por fim, se levarmos em consideração os pensamentos dos seguintes autores: Viveiros de Castro, Gow, Severi, Descola, Latour, Strathern e Gell, de acordo com Cesarino (2017) não faria mais sentido falar em arte ameríndia, indígena, melanésia, quilombola ou africana, se levarmos em consideração o principal programa da Antropologia da Arte? Pedro Cesarino responde com os seguintes postulados: “Teríamos apenas formas expressivas ameríndias, regimes visuais distintos ou

coisa similar?" (CESARINO, 2017, p. 9). Desta maneira, isso significa não exatamente deixar de lado a categoria "arte", muito menos englobar num processo de generalização. A importância estaria mais em delimitar um campo de acoplamento pela dissimilitude entre díspares pressupostos e produções de significação, analogias teóricas e metodológicas. Cesarino (2007) corrobora que conceitos ou noções como "arte", "imagem" e "figuração" podem ser reinventadas ou ressignificadas de novos espíritos, embasadas em conexão comparativa e conexão de tradução, assim o ponto de partida sempre será incerto, não havendo um pre-encaminhamento.

Já de acordo com a pensadora Lagrou (2012), fica que entre os ameríndios existe uma continuidade entre modos de figuração, de um lado, e gráficos, de outro. Frequentemente, estas são conceitualmente diferentes, mas dentro da estrutura da ontologia transformacional, a relação entre gráfico e figura também é uma relação de clara transformabilidade, com a arte gráfica sendo um caminho visual para a visualização de imagens virtuais. Por assim dizer, a autora procura propor a hipótese de que o uso muito comum do abstracionismo que evita a representação figurativa dentro de expressões bidimensionais é explicado pelo fato de que os motivos são aplicados a superfícies ou ajudam a constituir superfícies que contêm corpos em vez de representar corpos. Desta forma, o fato de vários mitos de origem dos sistemas gráficos ameríndios fazerem a aprendizagem coincidir ou a aparência dos motivos gráficos com a técnica do tecido sugere que o desenho é um elemento constituinte da fabricação da pele ou da superfície do artefato em geral.

Por fim, a pensadora ao dialogar com Lévi-Strauss (1964), enfatiza que a figuração na arte dos indígenas das terras baixas emerge, na grande maioria dos casos, na forma tridimensional e é muitas vezes minimalista, desenvolvendo ao extremo a lógica do "modelo reduzido", como se pode ver nos zoomorfismos antro- e discretos das margens do *Xinguanos* e *Tukano*, os bonecos *Karajá*, os jarros mais antigos de *Shipibo-Konon*, a efigia Assurini e as maracas *Araweté*, para dar alguns exemplos. Todos esses artefatos são considerados quase corpos. Portanto, para a pesquisadora as indicações da distinção do corpo são, ao mesmo tempo, índices extremamente sutis.

## Contextualizando: Bruno Latour e a teoria ator-rede com artes

A teoria ator-rede, também chamada de "sociologia da tradução", foi desenvolvida por pesquisadores do Centro de Sociologia da Inovação na *École des Mines*, em Paris, no início dos anos 80 por Bruno Latour, Michel Callon e Madeleine Akrich que pretendiam destacar as condições de produção de conhecimento, analisando a gênese dos objetos científicos e técnicos e seu papel na ação (ver Objeto Técnico e Construção Social das Tecnologias). Michel Callon, em um artigo fundador, mostrou que os objetos técnicos emergem abrangendo os interesses de um conjunto de atores,

humanos e não humanos, e também os componentes materiais associados a eles (ver Infraestrutura Sociotécnica). Assim, essa teoria redefiniu o social inserindo categorias até então fortemente diferenciadas pela epistemologia clássica, como humanos e não-humanos. Todos podem ser considerados simetricamente como "actantes" interagindo em redes híbridas, uma simetria que é uma condição essencial da dinâmica sociotécnica.

Ao favorecer uma abordagem etnográfica, os autores da teoria ator-rede estão menos interessados na verdade nos resultados da ciência do que na análise do processo de onde derivam estes resultados, apostando na simetria entre os actantes. Esta simetria possibilita tratar no mesmo nível conceitual: todos os fatores contextuais; causas sociais e causas técnicas; o discurso de todos os atores; humanos e não humanos; e a imparcialidade em registrar o contexto. Todos os componentes da rede sociotécnica se misturam sem hierarquia ou distinção quanto à sua natureza. Assim, a técnica emerge com a constituição de uma complexa rede de actantes, escapando à lógica do a priori e alimentando muitas controvérsias.

A fórmula de "rede ator" refere-se tanto uma rede heterogênea de interesses alinhados uns com os outros, e o processo que finalmente leva à produção de um artefato sóciotécnico. Este quadro teórico baseia-se em certos conceitos-chave. Um deles é a própria distinção entre o conceito de "ator" Central, no qual outros elementos que reflete à vontade em sua própria língua, e que de "actante" designar ambos os seres humanos e não-humanos da mesma rede. Outro conceito fundamental é a "controvérsia", que é uma condição necessária para a criação da rede e sua tradução pelo ator: o termo refere-se a um debate sobre ciência ou conhecimento técnico que ainda não estão cobertos, e cuja contribuição é, portanto, para complicar, em vez de simplificar, as incertezas ambientais (sociais, políticas, morais).

O momento central na produção da rede é o da "tradução", um processo que envolve três momentos. A primeira é a "construção do problema", ou seja, uma situação que deve ocorrer para que todos os atores satisfaçam os interesses que lhes são atribuídos. O segundo e terceiro momentos são "engajamento" e "adesão", em que outros atores aceitam a definição do ator central e os interesses que lhes são atribuídos.

O processo de construção sócio técnico dos objetos técnicos é, portanto, marcado pela controvérsia entre a rede actantes e jogos de negociação, produzindo uma convergência de interesses de rede, a fim de chegar, em última análise a um objeto técnico consensual. A criação deste artefato consensual, isto é, que assegura a proteção dos interesses de cada ator, é denominado "registro". Isso leva a um limiar de "irreversibilidade" além do qual se torna impossível voltar a um ponto em que houvesse uma escolha de várias possibilidades. O referencial teórico enfoca a estrutura sociocultural que envolve a produção de fatos e a interpretação do ambiente cultural.

Portanto, a teoria ator-rede valoriza a flexibilidade interpretativa, a controvérsia e, especialmente, o papel das redes e dos grupos sociais na análise do surgimento de uma técnica. É, portanto, parte de um todo complementar, organizado e não obedecendo a nenhuma hierarquia: a tecnologia e a sociedade são delineadas e construídas ao mesmo tempo e a distinção entre os dois é dissolvida. Daí a construção simultânea do material e do social, e a coexistência de humanos e não-humanos em redes complexas, coerentes e igualitárias.

## Determinismo social e cultura material

A atitude fundamental subjacente ao estudo da cultura material é, como acontece com a maioria dos estudos contemporâneos, um determinante difundido. Esta afirmação pode parecer enfatizar o óbvio, mas um determinismo estrito não apenas subjaz aos outros aspectos teóricos do estudo da cultura material, mas também dita os procedimentos metodológicos descritos abaixo, pelos quais, através de uma variedade de técnicas, um objeto é descompactado. A premissa básica é que todo efeito observável ou induzido pelo objeto tem uma causa. Portanto, o modo de entender a causa (algum aspecto da cultura) é o estudo cuidadoso e imaginativo do efeito (o objeto). Em teoria, se pudéssemos perceber todos os efeitos, poderíamos entender todas as causas; todo um universo cultural está no objeto esperando para ser descoberto. A abordagem teórica aqui é modificada, no entanto, pela convicção de que, na prática, a *onipercepção* que leva à onisciência não é uma possibilidade real. Informações externas - ou seja, evidências extraídas de fora do objeto, incluindo informações sobre o propósito ou a intenção do criador - desempenham um papel essencial no processo. Tal abordagem é inclusiva, não exclusiva.

Embora a preocupação fundamental da cultura material seja com o artefato como a incorporação de estruturas mentais, ou padrões de crença, também é de interesse que a fabricação do objeto seja uma manifestação de comportamento, de ato humano. Como observado acima na discussão sobre cultura e sociedade, crença e comportamento estão inextricavelmente interligados. O culturalista material está, portanto, necessariamente interessado nas forças motivadoras que condicionam o comportamento, especificamente a fabricação, a distribuição e o uso de artefatos. Há uma suposição subjacente de que todo ser vivo age de modo a gratificar seu próprio interesse enquanto determina que esse interesse esteja em determinado momento. Este é um subproduto inevitável da preocupação fundamental com causa e efeito. Assim, questões como a disponibilidade de materiais, as demandas de mecenato, canais de distribuição, promoção, tecnologia disponível e meios de troca, que requerem a investigação de evidências externas, são pertinentes.

## Humanos e não-humanos: arte para se tornar “outro” agente da história

De acordo com Silva (2008), para os ameríndios das Terras Baixas das Américas do Sul, a arte é um elemento de transformação, mudança histórica, manutenção e sobretudo, (re)significação cosmológica. Neste contexto a arte pode ser interpretado como um meio de conduzir as diversas relações que há entre agentes humanos e não-humanos. Entre os Guarani de Mato Grosso do Sul, os “objetos” se matem justamente na interrelação recíproca que se determina entre os “objetos” sagrados atrelados ao sobrenatural, atribuídas de mudanças no tempo-espaço. Desta forma, Overing (1991), através de sua obra intitulada “A estética da produção: o senso da comunidade entre os *cubeo* e os *piaroá*”, corrobora que a ideia da falta de organização social e hierarquias entre os indígenas é extremamente falaciosa e falsa, pois a estética representa um senso de comunidade político, onde a moralidade é fundamental- moldada por uma lógica de compreensão. Em nossa etnografia, elaborado melhor nos capítulos posteriores, pude constatar que o perspectivismo e multinaturalismo é marcante entre o povo pertencente ao Tronco Linguístico Guarani, onde a animalidade faz parte de todo o repertório cosmológico, desde o surgimento do universo, relação sociocultural no *Tekohá*, até as múltiplas relações e inter-relacionamentos que existem com os artefatos sagrados e ritualísticos. Portanto, os “objetos” sagrados interagem diretamente no convívio social, cultural, político, econômico, simbólico e ideológico Guarani.

## Outros olhares sobre a Arte e Antropologia

A partir dos diferentes conceitos desenvolvidos por Cesarino, Gell, Aguiar, Muller, Morphy, Moura, Desola, Layton, Latour e os demais autores, que pesquisaram ou pesquisam atualmente Antropologia da Arte ou Cultura Material em distintos contextos, podemos enfatizar que a arte é um elemento central em qualquer cultura. Isso é demonstrado desde pré-história, por grandes construções que foram erguidas em outrora, que serviram como espaços de rituais, contemplações, defesas, etc. Levanta outra questão acerca da Antropologia brasileira, que ao longo dos anos, consolidou-se como estudos do simbolismo e, muitas vezes deixando de lado os elementos artísticos ou materiais.

Observamos que os elementos materiais são de grande valia para essa cultura. Durante a minha pesquisa, um respeitado líder Guarani disse-me, que sem as artes a cultura Guarani é rasa, ou seja, incompleta. É aqui quando me refiro às artes, estou a dizer de adornos, objetos em madeiras (miniaturas), os objetos sagrados como *Ambá*, *Xirú* e *Mbaraká*. Ainda em campo, pela minha

surpresa, uma liderança feminina corroborou-me, que também há máscaras fabricadas na reserva indígena de Dourados.

Desta forma, o pensamento Latour (1979), nos ajudou interpretar alguns elementos, tais como relação entre objetos e humanos, todos são atores e possuem suas importâncias. Fica evidente, que em diferentes culturas, os objetos possuem histórias, memórias, comparadas aos humanos e, em certas ocasiões tendo até mais importâncias. Assim esses objetos, falam, participam das relações sociais, políticas, econômicas, ideológicas, etc. Portanto, os objetos possuem biografia, desde sua produção, inserção e descarte, onde no fim são ressignificados.

Portanto, não há arte inferior ou superior, há arte diferente, tanto em sociedades tradicionais e sociedades consideradas industrializadas. Independente qual termo usar: seja ela arte, imagem, figuração, configuração, iconografia, estética, coisas, artefatos, artesanatos, etc. Compreendemos que os conceitos, noções ou categorias sobre a materialidade da cultura servem exclusivamente para contribuir as inúmeras discussões na atualidade contemporânea.

A antropóloga britânica e professora emérita da *University of Cambridge* no Reino Unido Marilyn Strathern- ao realizar etnografia nas Terras Altas da Papua Nova Guiné- levantou diversas questões a envolver *gênero* e *estética*, principalmente- dentre eles, destacamos o que a pesquisadora intitulou de "momentos de revelação" – que seria uma maneira de revelar o que um sujeito de uma determinada clã tribal na Melanésia produzira, onde de acordo com a autora, isso posteriormente irá revelar uma série de performances cosmológicas e históricas da cultura. Uma da grande contribuição da consagrada antropóloga para a nossa investigação - trata-se quando a mesma indaga que há artefatos ou objetos que podem ser visualizados, mas que também existem os que não podem ser vistos (restrição).

Outra ideia que surgiu no decorrer de nossa pesquisa se refere o que a pesquisadora fala sobre mudança ou nova geração de personagens ou atores, que emergem dentro de uma determinada sociedade ou cultura, sobretudo embasados pelas dinâmicas locais a modificar os fundamentos que ali se encontram - a trazer novos modelos de pensar, coabitar e viver. Assim, muitas pessoas da "nova geração" Guarani - me relataram em campo- dentre os quais mencionamos a Jaqueline Guarani - que os artefatos sagrados e ritualísticos estão a passar por um processo de transformação, na palavra dela - ressignificação. Portanto, nesse viés de pensar, Marilyn Strathern corrobora, diferente de seu colega Alfred Gell, sobre o elemento de intencionalidade dos objetos em diferentes escalas- pois para a autora acredita que muitas coisas emergem naturalmente mediante as demandas externas e internas das culturas pelo mundo- disse que adentrar num contexto novo sempre é desafiador e impossível não criar novas ferramentas e isso não é dispare como relação aos objetos culturais. Strathern também se apoiou na metáfora do *Ciborgue* - que por sua vez realiza seu epicentro através

do hibridismo corporal- desenvolvida ou mantida por compatibilidades entre possibilidades dicotômicas, e não por afastamento ou comparação. Assim, a autora corrobora o seu pensamento, “a vista de um corpo ao invés da vista de um cume” (*the view from a body rather than the view from above*) (2004, p. 32). Assim, para Cesarino (2017) - o foco da autora britânica ao contextualizar as imagens, corpos e artes justamente seria a compatibilidade e não comparabilidade temporal e não ficar ancorada na categoria interno e externo - a elaborar futuramente um corpo conectivo gerenciada através de afetação e configuração cercadas de elementos distintos e subjetivos.

Marilyn Strathern finaliza a dizer que a Antropologia da Arte por muitos anos ficou no esquecimento - que justamente por isso Gell, se preocupou em reinventar esse campo epistemológico - disse que praticamente todos os países, onde a antropologia é forte esqueceram-se dela, exceto seria a França. A antropóloga disse ainda que ela sempre foi postulada como um “lixo residual” - onde tudo era inserido sem quaisquer questionamentos prévios como: esculturas, potes e estatuetas, artes decorativas, adornamentos, etc. Concluiu a enfatizar que esse campo, agora aberto- está a fazer uma nova história, a reformular conceitos, elaborar novas tendências, trilhar novos caminhos metodológicos- nas palavras da pensadora- “e partes dele foram apropriadas por pessoas interessadas em arte, pessoas interessadas em coisas, pessoas interessadas em materialidade, pessoas interessadas em substância (SIMONI; CARDOSO; OLIVEIRA; BULAMAH, 2010, p. 11).

Portanto, antropologia e arte são dois campos disciplinares diferentes. Aparentemente dicotômica. Enquanto a antropologia é dedicada à pesquisar os processos de mudanças e continuidades de tradições e costumes em diferentes culturas ao longo do processo histórico, sendo, portanto, uma disciplina que constitui as ciências sociais e humanas, já Arte é o campo do conhecimento humano dedicado à produção e criação de obras artísticas, objetos e objetos ações estéticas, mas não necessariamente belas. A definição da arte em si é complexa e paradigmática, e até hoje, discussões em torno de sua epistemologia eles não conseguem formular respostas conclusivas e definitivas. A este respeito, uma vez que tanto a arte quanto a antropologia mudam de acordo com os fenômenos que são experimentados no mundo periodicamente.

Partindo da ideia anterior, cabe destacar a pesquisa de Thomas Fillitz, que por sua vez trabalhou extensivamente em bienais de arte e, mais genericamente, em discursos em torno do conceito de arte global, e se preocupa com o encontro entre o antropólogo e os protagonistas do mundo das artes, artistas, curadores e exposições, especificamente quando o último intervir em um contexto culturalmente diferente do que o definido pela história da arte ocidental- tratando-se de artes tradicionais. Embora o pensador reconheça a importância de atividades interdisciplinares, multidisciplinares ou transdisciplinares no campo das artes, ele continua convencido das diferenças de práticas entre artistas, curadores e antropólogos. Assim, Fillitz apresenta dois exemplos de sua

pesquisa etnográfica a longo prazo na África Ocidental: um diálogo com a artista marfinense Mathilde Moro e as atividades curatoriais da Bienal de Dakar no Senegal. Ele argumenta que quando um antropólogo encontra um artista a questão não é de “interpretação” de uma obra de arte, mas da criação discursiva de um campo comum de reflexão que torna visíveis diferentes facetas do “real”. O mesmo é verdade para práticas curatoriais, que, embora diversas em suas perspectivas, podem funcionar como catalisadores das alternativas imaginativas da vida social. Assim, emerge um espaço comum de reflexão sobre a cultura, produzido entre o antropólogo durante o processo de pesquisa, os artistas e os curadores com quem trabalham.

Já o antropólogo escocês, Timothy Ingold, que tem sistematicamente trabalhado com a categoria de “fazer” entre antropologia, arqueologia, arte e arquitetura, contribui ao sugerir que a antropologia poderia fazer bem seguindo o exemplo da arte em todo o contexto global. Isto é, não procurar responsabilizar o mundo, ou extrair seus segredos através da força, mas acompanhá-lo, entrando em suas relações e processos diacrônicos e sincrônicos. Desta maneira, o pensador compreende que a investigação deve ser processual e aberta, ou seja, “uma segunda pesquisa”, que não visa descobrir de uma vez por todas os segredos de um mundo já formado e objetivamente decifrável, mas em se unir aos caminhos de um universo de relações e processos que está mudando constantemente. Portanto, a pesquisa para ele não é “uma operação técnica”, como ele diz, mas um modo de viver curiosamente (do latim *curare*), com cuidado e atenção. Este modo de vida está intimamente ligado não apenas ao que fazemos, mas também ao que experimentamos ao procurar interpretar uma obra elaborado por um povo- seja ela tradicional ou contemporânea.

Uma pesquisadora que nos chamou atenção apesar de tratar da arte grega é Eleana Yalouri- sobretudo por utilizar-se da noção ou categoria “indisciplina” ao fazer abordagem antropológica e arqueológica das obras de artes investigadas- como pontos de referência para uma discussão mais ampla sobre as vantagens e desvantagens de ser indisciplinado. Dessa forma, a outra problematiza oposições binárias entre o real e o irreal, o literal e a metafórica, que são comumente associadas à antropologia e à arte, respectivamente, e as situaram estereotipadamente nos dois lados opostos da cerca científica como uma forma de repensar as certezas estabelecidas da ciência e destacar uma possível economia de conhecimento que reconhece a potencialidade de incerteza e ambiguidade. Portanto, compreendemos que “indisciplina” pode gerar uma obra de arte importante ou artefato sagrado como pude constar em minha pesquisa com os Guarani.

No entanto, as artes estão empenhadas em pensar a experiência estética como fenômeno perceptível e vivido por diferentes culturas e indivíduos, mas finalmente, o que a arte e a antropologia têm em comum? É possível? que os artistas conduzam pesquisas e incorporem práticas antropológicas em seu processo artístico? E, ao mesmo tempo, a arte pode contribuir para investigações sociais?

Que tipo de pesquisa seriam? A antropologia contribui para a poética visual contemporânea? Como as duas disciplinas olham para seus objetos de estudo? Posso responder que noções analíticas tais como: *Yochin* (Pano), *Utupë* (Yanomami), *Karon* (Jê), *Taangá* (Guarani), em hipóteses se traduzem em imagens, artes ou figurações- estão muito além, há uma relação com o universo, com a divindades, com os espíritos, com os sonhos, com as memórias, com as histórias, com os animais, com as plantas, com o ar que respiram, com os rios, com os pássaros, com as florestas, etc. Portanto, posso tecer, sobretudo no caso Guarani, com os quais empreendi uma relação bastante recíproco, saudável e amigável que *Taangá* vai muito além da própria percepção cognitiva e linguística- ancorar- se, se é que podemos dizer assim- num mundo subjetivo. Nesse sentido- pude observar a limitação da gramática ocidental- "incapaz" de traduzir uma linguagem nativa- ou melhor a gramática ou simplesmente a oralidade nativa ou ameríndia é tão rica que ao meu ver é intraduzível ao mundo ocidental colonizador, devastador e exterminador. Tudo isso tornam-se as artes indígenas ou povos autóctones incomparáveis, indirimíveis e indelévels.

Segundo Malysse (2006), quanto ao objeto e a abordagem metodologia, tanto a arte (visual) como a antropologia (cultural ou social), partilham alguns interesses em comuns: as formas de representação do outro. Por isso, ambos tomam posse de diferentes culturas, no entanto, o uso que cada um dará a essa apropriação será diferente e gerará produtos igualmente diferentes: enquanto o primeiro produz série de objetos e ações estéticas e/ou artísticas a serem expostas em algum espaço público, o segundo se preocupa em divulgar os achados para através do texto etnográfico ou, na melhor das hipóteses, através de documentários e fotografias etnográficas. Enquanto o artista faz anotações em seus cadernos de esboços, o antropólogo faz isso em seu diário de campo; enquanto o artista realiza residências artísticas para certos períodos de tempo, o antropólogo realiza a prática do trabalho de campo.

Da união entre estas duas áreas, Arte + Antropologia, existe uma nova subdisciplina conhecida como Antropologia da Arte e este fato acontece quando a antropologia cultural começa a se interessar por arte no início do século XX, disposta a investigar especialmente a arte primitiva, as produções plásticas tradicionais e pré-históricas de as civilizações antigas. Antropólogos viram a arte como um sistema simbólico, dotado de significado e além de meros objetos estéticos. Neste sentido, quando nos referimos as artes indígenas estávamos a nos envolver nuns universos e dilemas totalmente complexos a perpassar diversas nuances, dentre os quais interpreto ser essenciais as premissas cognitivas, estéticas, linguísticas, filosóficas, sociológicas e ambientais.

A relação entre antropologia e arte também levará a uma segunda sub-especialidade, mas focada na pesquisa antropológica: a Antropologia Visual, apesar de não ser o nosso foco- cabe a observação, sobretudo a não deixar confuso o leitor. Dessa forma, de uma maneira generalizada,

pode-se dizer que esse novo paradigma se importa com uso de materialidade visual na pesquisa antropológica, e também a estudo de sistemas visuais e cultura visível onde, em ambos os casos, textos visuais são produzidos. Atualmente ainda é visto como uma subdisciplina nascida da antropologia social, com base em imagens fotográficas, como instrumentos adequado para a observação, descrição e análise da realidade pesquisa social como o nome sugere, ele depende do uso de técnicas audiovisuais como base para a sua investigação, bem como o estudo da imagem em um sentido amplo. A particularidade da antropologia visual é justamente seu caráter interdisciplinar: aborda estudos culturais, arte, sociologia visual, teoria do cinema e fotografia, para citar alguns.

Ao tentarmos transgredir fronteiras entre diferentes campos de pensamento e prática, surgem algumas questões relacionadas à questão mais geral da transdisciplinaridade da arte envolto em diversas interconexões ontológicas. Mesmo que a arte não seja considerada "uma disciplina", ainda infelizmente por muitos, ela possui suas próprias disciplinas, derivadas de tradições, princípios e cânones específicos - isso é inegável. Deve-se, portanto, perguntar: qual é o objetivo de um projeto transdisciplinar entre arte e antropologia? É a criação de um novo campo acadêmico definido por suas próprias fronteiras e disciplinas? Está orientada para a busca de uma utopia ligada a um tempo antes da fragmentação do conhecimento em disciplinas? Aspira ao colapso das fronteiras disciplinares existentes e à facilitação da comunicação entre diferentes campos de pensamento? Tais questões não são apenas de relevância epistemológica. O que também está em jogo é a abertura de caminhos e possibilidades para uma abordagem dinâmica, coletiva e socialmente comprometida de importantes questões sociais e políticas, quando a arte e a antropologia se encontram. Fica tangível que existem muitos mais perguntas que respostas- mas cada vez mais tangível que arte não se resume em beleza contemplativa, mas sim em memória, história, biografia, humanidade, sonho, ideologia, etc.

Diante de tudo que citados anteriormente- fica claro que um diálogo entre arte e antropologia, no entanto, pode não apenas promover e levar a colaborações e intercâmbios em diversas esferas sociais ou culturais, mas pode, por outro lado, provocar resistências, críticas e contestações de ambos os lados, a evidenciar diferenças entre esses dois campos- bem como a necessidade de considerar os aspectos políticos da promoção de comunicação ou colaboração. Torna-se evidente, que os artefatos ou "objetos" Guarani perpassam por toda a comunidade a entrelaçar caminhos múltiplos, onde há sujeito que apesar de residir na parentela, praticamente não leva em consideração os artefatos- mas sempre há um ator que utilizando-se deles "objetos" respondem por toda o grupo.

Por conseguinte, há muito a se fazer e investigar no campo da antropologia da arte- principalmente a partir três elementos: *oralidade, imagem e materialidade*. Por assim dizer, as representações icônicas, objetos e artefatos estão cheias de discursos polifônicos, cuja visualidade constrói representações e versões da realidade. Por esse motivo, pensar com cuidado e criticamente

as imagens disseminadas na mídia e outros veículos de comunicação, deve ser o papel de todo antropólogo, interessado ou não, por materialidade culturais, a permitir que outras maneiras de fazer antropologia e pensar sobre o visual hoje possa emergir. Também há muito a investigar sobre o papel cada vez mais presente nas abordagens antropológicas no campo artístico, conseguindo repensar parecer mais crítico e reflexivo sobre as formas de construir o produto atualmente, e especialmente as formas de apresentação dos materiais coletados em campos, seja por meio da Antropologia, Arqueologia, História, Filosofia e outra epistemologia que tem por finalidade interpretar a arte- jamais a dissociar do perspectivismo e multinaturalismo humanos e não-humanos, sobretudo quando se tratam de povos originários, ameríndios ou indígenas e em hipóteses alguns se referir as eles como sendo "coisas"- isso é uma ofensa grave para os Guarani *Nhandeva*, por exemplo. Portanto, há realmente muitas coisas para "descobrir" acerca das artes ameríndias- é um universo extremamente apaixonante e misteriosa- acreditamos que o dialogar entre um/a Xamã e um pesquisador não-indígenas bem intencionado é um ótimo caminho para trazer da melhor maneira possível os saberes vinculados aos artefatos, sobretudo, os sagrados afim de revelar os *ethos* étnico ou cultural.

Deixamos em evidência que a palavra arte varia de uma sociedade para outra, também o que podemos definir ou contextualizar como arte. Assim, uma coisa é certa não cabe mais nos ocidentais definir o que é arte indígena ou que não é arte indígena. Mas para elaboramos uma pesquisa antropológica, sobretudo quando se trata de uma monografia sobre uma cultura específica- é fundamental assumir uma posição não ficando com receio ou medo de receber crítica posterior. Neste sentido- a arte existe desde da pré-história - ela sempre fez parte da cultura humana independente do tempo e do espaço.

Tudo isso está relacionado ao patrimônio cultural - que mudou ao longo dos anos, a este respeito, "[...] o fator determinante defini o que compreendemos por herança, hoje, é a sua natureza simbólica e subjetiva, sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade uma práxis ou ainda uma ontologia" (PRATS, 1997, p. 35). Assim, a partir de uma visão estática tem vindo a estabelecer-se como um elemento vivo da cultura, que é "não só no aspecto monumental arquitetônico, mas também em elementos substanciais e de vida cobertos por tradições orais, idiomas e dialetos, memória coletiva e outros valores chamados intangíveis" (ESPINOSA, 2013). Percebemos que entre os Guarani não há uma assimetria clara entre os elementos tangíveis e intangíveis, por exemplo para os artefatos sagrados ganhar vidas ou complementar-se precisa estar imbricado nesses elos.

Portanto, para os Guarani de Mato Grosso do Sul, por exemplo, arte ultrapassa criação de "objetos", artefatos, grafismos, cestarias, colares, pulseiras ou miniaturas de animais- a roça, as técnicas de plantação, as colheitas, os fazer alimentares, relatos de memórias e o *Jeroky Puku* (danças

rituais) são consideradas artes. Desta forma, as elaborações artísticas dos ameríndios são recheadas de herméticas cosmológicas, onde signos complexos fazem parte dos repertórios identitários. Por fim, apesar de jamais desvendarmos totalmente uma determinada obra arte, também de uma determinada cultura e sociedade ele pode relevar muitas coisas, tais como: intercâmbios, políticas, conflitos, simbolismos, dominações, etc. Assim, os Guarani falam em *Ñe'eguatá Mbaraká* (as palavras que caminham no *Mbaraká*)- onde os artefatos sagrados são utilizados principalmente no *Ñembo'e* (reza), *Guahú* (canto de lamentação) e *Kotyhú* (canto de encontro), nesses processos ritualísticos são imprescindíveis os usos de *Xirú*, *Mbaraká*, *Mymby* e *Takuapú*. Por assim dizer, no entender de Dona Tereza Guarani os artefatos faz parte da sincronia, sem elas os espíritos jamais irão manifestar-se nos rituais, assim seriam receptáculos de almas e espíritos- fica claro os artefatos são rimas, sons e melodias místicas.

Para finalizar minimamente o decorrente artigo, cabe ressaltar que estudar, pesquisar, investigar e a posteriori interpretar as artes, objetos ou artefatos indígenas, ameríndias, tradicionais ou ainda autóctones é viável a partir de diferentes epistemologias, mas é privilegiado principalmente com base na Antropologia, mas também é viável através da História, Arqueologia, Etno-arqueologia, Etno-musicologia, Linguística, Filosofia, Geografia, Demografia, Biologia, Botânica, Música, Matemática, Psicologia e Literatura. Dito isso, nossa intenção foi realizar uma investigação etnográfica etnológica e um pouco histórica acerca das artes Guarani de Dourados- Mato Grosso do Sul. Assim, acreditamos ser fundamental mencionar as outras ciências ou teorias de conhecimentos para falar da *etnoarte*, mas jamais esgotar essa discussão. Dito isto, nosso objetivo principal nesta investigação é defender que quem de fato produz ou gera arte, objeto e artefato é a cultura e não o homem, como as maiorias dos pesquisadores defendem.

## Referências

AGUIAR, R. L. S; PEREIRA, L. M. A universalidade da arte e a pesquisa da produção artística entre os povos indígenas em Mato Grosso do Sul. *In*: CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (Org.). **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015. 934 p.

APPADURAI, A. **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ÅRHEM, Kaj. **Makuna social organization**. Uppsala: Academiae Ubsaliensis, 1981.

ATLAN, Henri. Conscience et désirs dans des systèmes auto-organiseurs. *In*: MORIN, Edgar; PIATELLI-PALMARINI, Massimo (Dir.). **L'unité de L'homme: invariants biologiques et universaux culturels**. Paris: Seuil, 1974. p. 449-465.

- BOAS, Franz. **El arte primitivo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947. p. 15-93.
- BOAS, Franz. The formal element in art. In: BOAS, Franz. **Primitive art**. New York: Dover Publications, 1955. p. 17-63.
- BRADLEY, R. **Access, style and imagery**: the audience for Prehistoric rock art in Atlantic Spain and Portugal, 4.000-2.000 BC. **Oxford Journal of Archaeology**, v. 21, n. 3, p. 231-247, dec. 2002.
- BRAUN, Barbara. **Pre-Columbian art and the post-Columbian world: ancient American sources of modern art**. Nova York: Harry N. Abrams Publishing, 1993.
- CADOGAN, León. Ayvu Rapyta. Textos místicos de los Mbya- Guaraní del Guairá - Capítulo I: Maino i rekoy pykue, las primitivas costumbres del Colibrí. **Revista de Antropología**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 35- 42, 1953.
- CASTRO, E. B. Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 552 p.
- CASTRO, E. B. Viveiros de. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 115-144, out. 1996.
- CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, 2017.
- CLIFFORD, James. **The predicament of culture**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DESCOLA, Philippe. **"Ecologia e cosmologia"**. Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 149-164.
- DESCOLA, Philippe. "L'envers du visible: ontologie et iconologie". In: TAYLOR, A. C.; DUFRÊNE, Th. (Ed.). **Cannibalismes disciplinaires**: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent. Paris: Musée du quai Branly/INHA, 2010. p. 25-37.
- ESPINOSA, M. F. **Los patrimonios, el pan y la sal de nuestros días**. Quito: Ministerio Coordinador del Patrimonio, 2013.
- FAUSTO, Carlos. A máscara do animista: Quimeras e bonecas russas na América indígena. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (Ed.). **Quimeras em diálogo**: Grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 305-331.
- FILLITZ, Thomas. The Biennial of Dakar and South-South Circulations. **Artl@s Bulletin**, v. 5, Issue 2, 2016.
- GAMBLE, C. **Archaeology: the basics**. Londres: Routledge, 2001.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- GEERTZ, Clifford. **El antropólogo como autor**. Barcelona: Padiós Studio, 1989.

- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GELL, A. **Art and agency: anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GRABURN, N. H. H. **Ethnic and Tourist Arts: Cultural expressions from the fourth world**. University of California Press, 1976.
- HASELBERGER, Herta. Method of Studying Ethnological Art. **Current Anthropology**, v. 2, n. 4, p. 341-384, 1961.
- HOSKINS, J. Agency, Biography and Objects. *In*: TILLER, C. *et al.* **Hand of Material Culture** (Ed.). London: Sage pub, 2005. p. 74-84.
- INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. London: Routledge, 2013.
- IVARRA ORTIZ, R. Guiando Espíritos, Sonhos e Memórias: Objetos Sagrados entre os Guarani de Mato Grosso do Sul, Brasil. **Mundo Amazônico**, v. 10, n. 2, p. 137-164, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v10n2.84754>.
- KASFIR, S. L. Samburuso uvenirs – representations of a land in amber. *In*: PHILLIPS, Ruth; STEINER, Christopher. **Unpacking Culture – art and commodity in colonial and post-colonial worlds**. Berkeley: California University Press, 1999.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 730 p.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008.
- KROEBER, Alfred. "Art". *In*: STEWARD, J. (Ed.). **Handbook of South American Indians**. Washington: Smithsonian Institution; Bureau of American Ethnology, 1949. p. 411-492.
- LAGROUS, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. **Revista Proa**, n. 02, 2010.
- LATOUR, B. **Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts**. Princeton: PUP, 1979.
- LAYTON, R. **The Anthropology of Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LEROI-GOURHAN, A. **Préhistoire de l'Art Occidental**. Paris: Mazenod, 1965.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 279-304.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 8. ed. Campinas: Papyrus, 1989.

- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos no arquipélago da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultura, 1978. Coleção Os Pensadores.
- MALYSSE, S. Entre Arte e Antropologia: diálogos e apropriações. **Revista Avá**, n. 9, p. 155-160, ago. 2006.
- MORPHY, H. **Ancestral connections**: art and an aboriginal system of knowledge. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- MORPHY, H. The anthropology of art. INGOLD, T. (Org.). **Companion encyclopedia of anthropology**. Londres: Routledge, 1994. 648–85.
- MOURA, Margarida Maria. Arte, cultura, língua. In: MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural**: a obra de Franz Boas. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 291-369.
- MOURA, Margarida Maria. Arte, cultura, língua. *In*: MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural**: a obra de Franz Boas. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 291-369.
- MULLER, A. M. **Arte Kadiwéu**: processos de produção, significação e ressignificação. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. **Revista de Antropologia**, n. 34, p. 7-33, 1991.
- PRATS, L. **Antropología y Patrimonio**. Barcelona: Ariel, 1997.
- RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu**: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: EDUSP, 1974.
- SEVERI, Carlo. "Transmutating Beings: A Proposal for an Anthropology of Thought". **Hau**, v. 4, n. 2, p. 41-71, 2014.
- SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimère**. Paris: Rue d'Ulm; Musée du quai Branly, 2007.
- SILVA, Maria Isabel Cardozo. **Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia**: estudo de três casos etnográficos. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SIMONI, A. T.; CARDOSO, G. R.; OLIVEIRA, L. P.; BULAMAH, R. C. Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte. Trad. de Alessandra Tráldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line], ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010.
- STRATHERN, Marilyn. Artefatos da história: os eventos e a interpretação das imagens. *In*: STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico**. Trad. de Iracema Dullely, Jamille Pinheiro e Luisa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 211-230.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. *In: STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico.* Trad. de Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luisa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 345-405.

TILLEY, C. (Org.). **Reading material culture.** Oxford: BasilBlackwell, 1990.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena:** estudos de antropologia estética. São Paulo: Edusp e Studio Nobel, 2007.

WAGNER, Roy. **The Invention of Culture.** Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Recebido em: 24 de setembro de 2019.

Aprovado em: 20 de dezembro de 2019.

