

HISTÓRIA EPISTEMOLÓGICA DA ANTROPOLOGIA DA ARTE: BOAS, LÉVI-STRAUSS, GELL E OS NOVOS PENSADORES DAS ARTES INDÍGENAS

EPISTEMOLOGICAL HISTORY OF ART ANTHROPOLOGY: GOOD, LÉVI- STRAUSS, GELL AND THE NEW INDIGENOUS ART THOUGHTS

HISTORIA EPISTEMOLÓGICA DE LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE: BUENO, LÉVI-STRAUSS, GELL Y LOS NUEVOS PENSADORES DE ARTE INDÍGENAS

Rosalvo Ivarra Ortiz*

Resumo: O presente artigo buscar realizar uma investigação histórica do desenvolvimento disciplinar da Antropologia da Arte, perpassando por diferentes teorias, tradições e perspectivas, tendo como eixo propulsor a cultura material, a arte e a cosmologia Guarani de Mato Grosso do Sul, povos indígenas de Mato Grosso do Sul (Centro-Oeste do Brasil). Dito isso, 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. Portanto, a abordagem utilizada neste estudo levanta questões sobre a definição dos conceitos de agência, personalidade e materialidade que comprometem outras versões de análise crítica cultural.

Palavras-chave: Epistemologia da Arte. História disciplinar. Cultura material.

Abstract: This article seeks to conduct a historical investigation of the disciplinary development of Art Anthropology, going through different theories, traditions and perspectives, having as its driving axis material culture, art and cosmology Guarani of Mato Grosso do Sul, indigenous peoples of Mato Grosso do Sul (Midwest of Brazil). That said, 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 broad that it includes a variety of human and nonhuman practices in painting, comparatives of aesthetic experience. Therefore, the approach used in this study raises questions about the definition of agency, personality, and materiality concepts that undermine other versions of cultural critical analysis.

Keywords: Epistemology of Art. Disciplinary history. Material culture.

Resumen: Este artículo busca realizar una investigación histórica del desarrollo disciplinario de la Antropología del Arte, pasando por diferentes teorías, tradiciones y perspectivas, teniendo como eje conductor la cultura material, el arte y la cosmología guaraní de Mato Grosso do Sul,

* Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Mestrando em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGH/FFLCH/USP).

los pueblos indígenas de Mato Grosso do Sul (Medio Oeste de Brasil). Dicho esto, la antropología ha estado a menudo entre el reconocimiento de la singularidad cultural de los objetos y las prácticas que no podría calificarse como arte sin caer en el etnocentrismo, el reduccionismo y el esfuerzo de componer tan amplio que incluye una variedad de prácticas humanas y no humanas en la pintura. comparativos de la experiencia estética. Por lo tanto, el enfoque utilizado en este estudio plantea preguntas sobre la definición de los conceptos de agencia, personalidad y materialidad que comprometen otras versiones del análisis crítico cultural.

Palabras-clave: Epistemología del arte. Historia disciplinaria. Cultura material.

Introdução

Nas últimas décadas e, sobretudo, a partir da chamada *virada ontológica, antropologia reversa* ou ainda *antropologia compreensiva e cruzada*, a antropologia 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”, a envolver emoções, materiais, corpo e sentido. Toda essa perspicácia e mudança foi acompanhada por um interesse em novas formas de “projetar”, “analisar”, “compreender”, “interpretar”, “fazer”, “visualizar”, “produzir”, protagonizar, “polifoniar”, “dicotomizar”, “cruzar”, “transversar”, “reversar” “assimetrizar” conhecimento de uma dada sociedade, cultura ou etnia.

Mediante isso, campos como estudos da cultura material, antropologia visual e arte contemporânea foram frequentemente recrutados para oferecer novos *insights* sobre pesquisa antropológica e novos caminhos 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 (1989). Portanto, esses desenvolvimentos aproximaram ainda mais a Antropologia da Arte e está se tornando cada vez mais óbvio que a arte ameríndia 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 e filosóficas na contemporaneidade.



Figura. Pintura rupestre na selva amazônica colombiana- Possivelmente foram feitas no período Paleo-Índico, entre 18.000 a 8000 aC. Acredita-se que foram feitas pelos Karijonas, uma das primeiras espécies humanas que habitaram a América. Nas rochas estavam desenhados jaguarés, crocodilos e veados. Isso indica que arte humana é antiga e sempre fez e irá fazer parte da humanidade. Fonte: Amazônia Nutri, 2016.

Partindo da concepção anterior, as múltiplas relações, interações ou inter-relacionamentos que envolvem *arte* e *antropologia* são antigas e na atualidade contemporânea ainda é marcada por diversos quebra-cabeças 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 Cesarino (2017).

Mediante o exposto, 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 Darcy Ribeiro, praticamente um pioneiro, realizou pesquisa acerca das artes *Kadiwéu* (povos indígenas pertencentes 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, onde 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). Dessa forma, fica evidente que a arte indígena mais estudada no Brasil é a arte Kadiwéu, que iniciou com Lévi-Strauss (1989), Boggiani (1945), passando por Darcy e Berta Ribeiro- e mais recentemente Vinha, Duran e Muller, para citar alguns.

Assim, na perspectiva 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. Dito isso, a indagação que emerge é a seguinte: quando surgiu o interesse em interpretar os povos indígenas ou tradicionais com base nos objetos propriamente materiais ou artísticos?

A estrutura desta pesquisa envolveu arte, memória cosmologia Guarani, e nesse sentido Gamble (2001) corrobora que os objetos étnicos são carregados de ideias, valores e sistemas de crenças, conceito esse que denomina de “ideacional”. Dessa 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. Porém, Gamble (2001) sustenta que o mais importante no estudo de cultura material não são os objetos, mas sim as pessoas, ou seja, a própria condição humana.

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).

Associação entre cultura e arte: Boas, Geertz e Gell

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 (1955) 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 (2005), Tylor (2005) e Frazer (2005) sobre cultura. No século XXI, o estudo de Moura (2004) merece destaque, no qual fez uma tentativa intensa de interpretar as obras de Boas (1955) 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 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 (idem) pretendia ter um grande alcance a partir da relação arte e cultura de uma determinada sociedade. Na sapiência de Moura (2004), intérprete de Boas (idem), o autor supostamente teria retornando ao historicismo particular, afim 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” (DA SILVA, 2008, p. 5).

Ainda no entender de 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. Da Silva (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.



Figura. Exposição de artes Guarani Mbyá em Angra dos Reis. Fonte: Klauber Valente, 2019.

Boas (1947) 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 Da Silva (2008), indaga que a arte é a mais alta confirmação da consideração de Boas (1947) 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

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) compreende que a primeira se ancora na interpretação e continuidade diacrônica e a segunda reformulação sincrônica. Moura destaca assim:

A permanência da essência implica uma seleção num arsenal de idéias nos modelos conscientes ou inconscientes fornecidos pela cultura do artista, levando-se em conta as estruturas elementares bem como os eventos culturais que estão à sua disposição, como os mitos por exemplo. O artista sofre, portanto, influências de natureza técnica e representacional (MOURA, 2004, p. 312).

A intérprete de Boas (1947; 1955) 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:

Temos de dirigir nossa atenção ao próprio artista. Até esse ponto consideramos somente a obra de arte sem nenhuma referência ao autor (*the maker*). (...) esperamos, portanto, que na questão mais ampla, também contribuirão o conhecimento da atitude e das ações que o artista exercerá para a compreensão mais clara da história dos estilos artísticos. Infelizmente, as observações neste assunto são muito raras e insatisfatórias, pois se requer um conhecimento íntimo do povo para compreender o pensamento e sentimentos mais íntimos do artista (BOAS, 1927 apud MOURA, 2004, p. 314).

A partir disso podemos dizer, que Boas (1955) 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 (1947; 1955) 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 Da 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 Lévi-Strauss fundador do estruturalismo etnológico, afirma que na cosmologia “selvagem” o adereço é o rosto, ou antes de tudo, ele o produz. Dessa forma, o sistema de desenhos gráficos ou estéticos da dupla representação simboliza um desdobramento mais atenuado e basilar, que nas palavras de Da 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”.

Lévi-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. Assim, o pensador clássico elabora as seguintes indagações:

Considerando a decoração das superfícies planas e das superfícies curvas como casos particulares da decoração das superfícies angulosas, não se traz demonstrações válidas para estas últimas. E sobretudo não há, a priori, ligação necessária que implique que o artista deva permanecer fiel ao mesmo princípio passando das primeiras às segundas e das segundas às terceiras. Numerosas culturas decoraram caixas com figuras humanas e animais sem desconjuntá-las nem dividi-las. Uma pulseira pode ser ornada com frisos, ou de cem outras maneiras. Deve, pois, haver algum elemento fundamental da arte da costa noroeste (e da arte Guaikurú, da arte Maori, e da arte da China arcaica) que explique a continuidade e a rigidez com as quais o processo do desdobramento da representação encontra-se aí aplicado (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 296-297).

Desta forma, no entendimento de Da 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” (DA SILVA, 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. Da 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. Para compreendermos melhor essa ideia, o autor corrobora:

Visto sob essa luz, a mente de uma pessoa não está confinada a coordenadas espaço-temporais específicas, mas consiste em uma disseminação de eventos biográficos e memórias de eventos, e uma categoria dispersa de objetos materiais, traços e aparas, que podem ser atribuída a uma pessoa e que, em conjunto, testemunha a agência e a paciência durante uma carreira biográfica que pode, de fato, prolongar-se por muito tempo após a morte biológica (GELL, 1998, p. 222).

Dessa forma, para o pensador britânico, o sujeito é compreendido primeiramente e, *a posteriori*, percebido 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 desaguarda 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 minha 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” (MITCHELL, 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.



Figura. Mulheres Guarani e Kaiowá com objetos sagrados. Fonte: Emilly Dulve/Brasil de Fato, 2018.

Nesse viés é fundamental abordar a ideia filosófica de Deleuze e Guattari (1996), 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, 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 nesse 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” (idem, 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 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 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 dessa forma de pensar artes, sujeitos e povos tradicionais em diferentes contextos. Nesse sentido o etnólogo francês e pesquisador do *College du France* Philippe Descola, se refere sobre aos impasses proporcionados pela mimetização (imitação), que segundo Cesarino (2017) 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). Dessa forma, o teórico italiano embasada e 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, de técnicas, de ordenação e de funcionamento.

De acordo com Pedro Cesarino, esse assunto é bastante emblemático porque envolve diversos assuntos e personagens, onde a história é fundamental:

Ambos os projetos apontam para essa tendência de uma antropologia da imagem que, não por acaso, tem também definido as reflexões recentes de Hans Belting ([2001] 2011, p. 32), para quem qualquer pergunta pelo estatuto da imagem se torna insuficiente quando não considera noções de imagem provenientes de outras culturas, capazes de problematizar definições realizadas no interior da tradição ocidental (CESARINO, 2007, p. 7).

Cesarino (2017) 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). Essa *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 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 indígena Lourenço Rodrigues Mamedes- pertencente aos povos Terena, que atualmente está a realizar uma pesquisa sobre a sua aldeia *Tereré* em Sidrolândia (Mato Grosso do Sul), afirma que aparentemente parece super fácil, mas é muito mais difícil escrever sobre o local onde está inserido, onde o mesmo corrobora que quase não consegue escrever, pois seria tão complicada falar coisas boas ou ruins de sua comunidade.

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). Dessa 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 incerta, não havendo uma 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 claro 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. Dessa 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 antrope- e discretos das margens do *Xinguanos* e *Tukano*, os bonecos *Karajá*, os jarros mais antigos de *Shipibo-Konon*, a efígia 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 1980. Bruno Latour, Michel Callon e Madeleine Akrich queriam 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). Callon e Law (1997), em um artigo fundador, mostraram 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 dos resultados da ciência do que na análise do processo de onde derivam esses resultados, apostando na simetria entre os actantes. (veja estudos de caso do STS). Essa 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. A técnica surge 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 heterogénea 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.

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, como acontece com a maioria dos estudos contemporâneos, é um determinante difundido. Essa 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 Da Silva (2008), para os ameríndios das Terras Baixas das Américas do Sul, a arte é um elemento de transformação, mudança histórica, manutenção e sobretudo, ressignificação cosmológica. Nesse contexto, a arte pode ser interpretado como um meio de conduzir as diversas relações que há entre agentes humanos e não-humanos. Entre os Guaranis

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. Dessa 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 minha 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. Dessa forma, os “objetos” sagrados interagem diretamente no convívio social, cultural, político, econômico, simbólico e ideológico.

Considerações finais

A partir dos diferentes conceitos desenvolvidos por Leroi-Gourhan, Cesarino, Gell, Aguiar, Muller, Morphy, Moura, Desola, Layton, Latour, Aguiar 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, isso pode ser grave.

No meu entendimento, sobretudo, a partir da pesquisa que está em voga no mestrado em Antropologia acerca da Cosmologia e Cultura Material Guarani, podemos perceber 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 indígenas de Dourados.

Dessa forma, o pensado Latour (1979), ajudou-me 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. Compreendo que os conceitos, noções ou categorias sobre a materialidade da cultura servem exclusivamente para contribuir as inúmeras discussões na atualidade contemporânea.

Uma contribuição da consagrada antropóloga Marilyn Strathern (2014) para a minha 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). Nesse sentido, levo em consideração o que a etnografia me revelou em campo, no qual a *Xamã* Guarani- a minha interlocutora mais importante- me disse que eu não poderia me referir ao *Xirú* (cajado em formato de cruz) como arte- porque seria uma ofensa a *Nhanderú Vussú* (Deus criador do universo na cosmologia Guarani).

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.

Diante disso 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. Minha experiência, inicialmente provocou isso, e a posteriori provou isso- onde 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.

Deixo 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.

Para finalizar o presente 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, minha intenção foi realizar uma investigação etnográfica etnológica e um pouco histórico acerca das artes Guarani de Dourados- Mato Grosso do Sul. Portanto, acredito ser fundamental mencionar as outras ciências ou teorias de conhecimentos para falar da etnoarte, mas jamais esgotar essa discussão.

Referências bibliográficas

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

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

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

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. **The formal element in art**. In: _____. Primitive art. New York: Dover Publications, 1955. p. 17-63.

BOAS, Franz. **El arte primitivo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947. p. 15-93.

BOAS, Franz. **Primitive art**, Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1927 apud MOURA, Margarida Maria. Arte, cultura, língua. In: _____. Nascimento da antropologia cultural: a obra de Franz Boas. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 291-369.

BOGGIANI, Guido. **Os Caduveo**. [1.ed.: 1894] São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

BRADLEY, R. (2002). **Access, style and imagery: the audience for Prehistoric rock art in Atlanc Spain and Portugal, 4.000-2.000 BC**. Oxford Journal of Archaeology 21(3), pp. 231-247.

BRAUN, Barbara. (1993), **Pre-Columbian art and the post-Columbian world: ancient American sources of modern art**. Nova York, Harry N. Abrams Publishing.

CADOGAN, León. (1953). **Ayvu Rapyta. Textos místicos de los Mbya- Guaraní del Guairá-** Capítulo I: Maino i rekoy pykue, las primitivas costumbres del Colibrí. Revista de Antropología, Vol. 1. No. 1. São Paulo: USP, p. 35- 42.

Callon, M. & Law, J. «**L'irruption des non-humains dans les sciences humaines: quelques leçons tirées de la sociologie des science et des techniques**». Em B. Reynaud (Dir) Les Limites de la rationalité, T. 2: Les figures du collectif (pp. 99-118)- 1997. Paris: La Découverte.

CESARINO, Pedro. **Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.93, e329306. Epub Feb 09, 2017. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.17666/329306/2017>.

CLIFFORD, James. (1988), **The predicament of culture**. Cambridge, Harvard University Press.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis, Vozes, 1981.

DA SILVA, Maria Isabel Cardozo. **Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos**. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2008.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 3)**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34

DESCOLA, Philippe. **"Ecologia e cosmologia." Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos**. São Paulo: Hucitec (2000): 149-164.

DESCOLA, Philippe. (2010), **“L'envers du visible: ontologie et iconologie”**, in A-C Taylor e Th. Dufrêne (eds.), **Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent**. Paris, Musée du quai Branly/INHA, pp. 25-37.

ESPINOSA, M. F. 2013, **Los patrimonios, el pan y la sal de nuestros días**, Ministerio Coordinador del Patrimonio, Quito.

FAUSTO, Carlos. 2013. **“A máscara do animista: Quimeras e bonecas russas na América indígena”**. In **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. C. Severi and E. Lagrou, eds. Rio de Janeiro: 7Letras. Pp. 305-331.

FILLITZ, Thomas. **The Biennial of Dakar and South-South Circulations**. Artl@s Bulletin, volume 5, Issue 2 South- South Axe of Global Art, 2016.

FRAZER, James George. **“O escopo da antropologia social”**. Em *Evolucionismo cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Castro, Celso (org) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005 [1908].

GAMBLE, C. (2001). **Archaeology: the basics**. Londres: Routledge.

GELL, A. 1998. **Art and agency: anthropological theory**. Oxford University Press.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GEERTZ, Clifford. (1989). **El antropólogo como autor**. Barcelona: Padiós Studio.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 2000.

GRABURN, N. H. H. (1976). **Ethnic and Tourist Arts: Cultural expressions from the fourth world**. University of California Press.

HASELBERGER, Herta (1961) **“Method of Studying Ethnological Art”** *Current Anthropology*, vol. 2, n° 4: pp. 341-384.

INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture** (London: Routledge, 2013).

HOSKINS, J. (2005). **Agency, Biography and Objects**. In: *Hand of Material Culture*. C. Tiller et al. (eds.). London; Sage pub., 74-84.

KASFIR, S. L. (1999). **“Samburuso uvenirs – representations of a land in amber”**. In: Ruth Phillips & Christopher Steiner, *Unpacking Culture – art and commodity in colonial and post-colonial worlds*. California University Press.

KOPYTOFF, Igor (2008). **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo**. In: Arjun Appadurai; **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EDUFF.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 730 p.

KROEBER, Alfred. (1949), **“Art”**. in J. Steward (ed.), **Handbook of South American Indians** 5. Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, pp. 411-492.

LAGROUS, Els (2010). **“Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”**. *Revista Proa*, N. 02.

- LAYTON, R. (1991). **The Anthropology of Art**. Cambridge: Cambridge University Press.
- LATOURET, B. 1979. **Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts**. Princeton, PUP.
- LEROI-GOURHAN, A. **Préhistoire de l'Art Occidental**. Paris: Mazenod, 1965.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 8ª edição. Campinas, SP, Papirus, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 4a. ed, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América**. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 279-304.
- 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. (2006) '**Entre Arte e Antropologia: diálogos e apropriações**'. Revista Avá No. 9, agosto, (pp. 155-160).
- MORGAN, Lewis Henri. "**Períodos Étnicos**". Em *Evolucionismo cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Castro, Celso (org) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005 [1877].
- MORPHY, H. (1991). **Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge**. Chicago: Chicago University Press.
- MORPHY, H. (1994). "**The anthropology of art**". T. INGOLD (org.), companion encyclopedia of anthropology. Londres/Nova York: Routledge, 648–85.
- MOURA, Margarida Maria. **Arte, cultura, língua**. In: _____. *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 de Doutorado em Antropologia, Universidade de Coimbra, 2018.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987 [1914].
- 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. 1997, **Antropología y Patrimonio**, Ariel, Barcelona.
- RIBEIRO, Darcy. [1ª Ed.1976] **Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: EDU/EDUSP. 1974.

SEVERI, Carlo. (2007), **Le principe de la chimère**. Paris, Rue d'Ulm/Musée du quai Branly.

SEVERI, Carlo. 2014 "Transmutating Beings: A Proposal for an Anthropology of Thought". *Hau* 4 (2): 41-71.

SIMONI, A. T & CARDOSO, G. R. & OLIVEIRA, L. P. & BULAMAH. R. C. **Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte**. Apresentação de Magda Ribeiro e Luisa Pessoa de Oliveira. Tradução de Alessandra Tráldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. IN: *Proa - Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. ano 02, vol. 01, n.02, nov. 2010.

STRATHERN, Marilyn. "Artefatos da história: os eventos e a interpretação das imagens" e "O efeito etnográfico". In: *O efeito etnográfico*, Tradução Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luisa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 211-230 e p. 345-405.

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

TYLOR, Edward B. "A ciência da cultura". Em *Evolucionismo cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Castro, Celso (org) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Págs 69-99. 2005 [1871].

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

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 115-144, out. 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. 2002. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify. 552 pp.

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