

CULTURA MATERIAL E ARTE INDÍGENA COMO CAMPO DE PESQUISA:

O caso dos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul

MATERIAL CULTURE AND INDIGENOUS ART AS RESEARCH FIELD:

The case of the Guarani and Kaiowá of Mato Grosso do Sul

Rosalvo Ivarra Ortiz

rosalvortiz@hotmail.com

Antropologia- PPGAnt/FCH/UFMG, Geografia Humana- PPGH/FFLCH/USP

“Seja como a água que passa por entre as fendas.”

(Bruce Lee)

Resumo:

O presente artigo traz uma discussão a respeito da Antropologia Arte e da Cultura Material a partir de experiência etnográfica empreendida juntamente com os Guarani *Nhandeva* e Guarani *Kaiowá* da Reserva Indígena de Dourados (RID), povos indígenas que habitam principalmente o Estado de Mato Grosso do Sul, onde na atualidade contemporânea encontram-se numa situação extremamente difícil, sobretudo no que tangem aos seus territórios tradicionais e aos direitos considerados fundamentais e inalienáveis (direito à vida, à liberdade e à propriedade). Assim, primeiramente será feita uma cronologia histórica da relação de investigação a envolver Arte e Antropologia e cultura material ao longo da história, posteriormente traz notas sobre os principais artefatos/objetos sagrados e ritualísticos dessas etnias pertencentes ao Tronco Linguístico Guarani atrelado as suas cosmologias.

Palavras-chave: Arte, Antropologia, História, Guarani, Materialidade.

Abstract:

This article presents a discussion about Anthropology Art and Material Culture based on ethnographic experience undertaken together with the Guarani *Nhandeva* and Guarani *Kaiowá* of the Indigenous Reserve of Dourados (RID), indigenous peoples who mainly inhabit the State of Mato Grosso do Sul, where today they find themselves in an extremely difficult situation, especially in what concerns their traditional territories and the rights considered fundamental and inalienable (right to life, liberty and property). Thus, a historical chronology of the research relationship involving art and anthropology and material culture throughout history will be made first, and later on, it will present notes on the main artifacts/sacred and ritual objects of these ethnic groups belonging to the Guarani Language Trunk linked to their cosmologies.

Keywords: Art, Anthropology, History, Guarani, Materiality.

I. O contexto histórico

As diversas relações que envolvem *arte* e *antropologia* são antigas e no presente momento ainda é marcada por diversos dilemas epistemológicos, onde as maiorias referem-se sobre a própria categoria de "arte". Dessa maneira, dois elementos são fundamentais nesse viés paradigmático: (i) a noção de objeto e (ii) do sujeito criador. Essas indagações remontam tanto à constituição da antropologia como ciência quanto à formação das iconografias de distinção do mundo Ocidental moderno com às outras comunidades, sociedades ou ainda estruturas sociais vigentes.



Figura 1 - Rezadores com *Mbaraká* e *Kurusú-Ambá-Kuera* (intitulada de *Shirú*, *Nhanderú*, *Sherú-Kuera* ou ainda *Se Jara-Kuera*).

Fonte: FUNAI, 2019.

Para que possamos contextualizar essa problematização referentes aos pressupostos, é necessário rememorar alguns conceitos fundamentais, sobretudo, atrelado a trajetória de formação. 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.

Ainda de acordo com Cesarino (2017), não demorou, 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 sociedade. Um exemplo considerado clássico nesse processo tratam-se das artes das civilizações Maias e Andinas, 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, ou ainda, seja pelo ponto de vista propriamente estético, 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 ou dicotômica.

Em meado do século XX o antropólogo Alfred Kroeber, começou a alçar determinadas pelas arqueológicas, sobretudo, aquelas vindas das culturas Chavín, Mochica, e Marajoara aos graus/categorias de *história da arte* por indagar que esses artefatos destacavam-se pelas belas belezas 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. 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.

Ainda nesse 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 de arte. Assim, 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. Cesarino (2017), enxerga esse contexto como fragmentação e justaposição de valores culturais marcado pelo espírito crítico. Ainda nesse processo destaca-se a coleção heteróclita do *Musée du Trocadéro* e a atividade intelectual de figuras como Marcel Mauss possuíam um papel destacado 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, 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. Dessa 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 da 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.

II. A delimitação da arte indígena em Mato Grosso do Sul

Arte é um assunto que a antropologia ocupa há bastante tempo, mas nas maiorias das vezes de maneiras conceituais, renegando-se a sua importância e isso não quer dizer que nunca houve pesquisa que envolvesse a arte e antropologia de maneira, mas aprofundada. A antropologia foi criada pela eliminação do conceito ocidental de arte para perceber mais

claramente a relação entre arte e vida social. Isso facilitou o estudo das manifestações artísticas das sociedades tradicionais em híbridas vertentes.

Se nas artes tradicionais o artista era um gênio criativo, então as manifestações étnicas ou indígenas, onde as regras de composição artística são mais importantes que os autores, são iguais às produções artísticas das sociedades industrializadas. A velha lacuna, que ligava a arte à autoria, categorizava as manifestações artísticas étnicas como "ofícios", caiu no chão. A reintrodução da arte étnica em um status "artesanal" é inadequada, pois cria um obstáculo entre a arte ocidental e a arte tradicional, a superioridade da primeira. A nova antropologia da arte colocou todas as manifestações artísticas em uma posição simétrica, de modo que a palavra "artesanato" é abolida.

A partir de estudos com viés semióticos, podemos enfatizar que a arte ganha uma conotação de condutora de diferentes ideias, projetos, ideologias e performances. Dessa maneira fica evidente que os produtos de cunhos artísticos expressam fortemente conteúdo histórico/ideológico, que ganham vidas/formas de materialização desses elementos intangíveis, subjetivos e abstratos. É importante salientar que essa análise ou interpretação não é consenso na Antropologia Sociocultural- na Antropologia de formas expressivas é definida e delimitada de outra forma, onde a materialidade seria o resultado do simbolismo obrigatoriamente.

A partir dos postulados anterior, destacamos que o antropólogo britânico Alfred Gell (1998), trouxe um fator de grande relevância para a descrição da arte e cultura material tratando-se da agência. Nesse viés a estudiosa Janet Hoskins (2006) define de tal maneira esse fenômeno: os objetos, os instrumentos, as confecções materiais podem agir direta e indiretamente no convívio social, cultural, político, econômico, etc. Mas na sapiência de Gell (1998), contrariando a análise semiótica, a arte não pode ser compreendida, entendida ou interpretada como transmissor e aporte de comunicação.

Na interpretação de Howard Morphy (2016) ao criticar a síntese e colocação de Gell, estabelece em formato de metáfora, que seu colega britânico reduziu os objetos como sendo meros papagaios sociais. Partindo desse pressuposto, Robert Layton (2003), corrobora que o principal erro ou equívoco de Gell, estaria justamente na minimização da importância das chamadas *convenções sociais*, ao fomentar uma leitura dos objetos de arte. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora brasileira Muller (2018), ao estudar arte e cosmologia Kadiwéu em

Mato Grosso do Sul, percebeu uma importante contradição na agência teórica de Gell. Assim, para o pensador britânico- as artes seriam feitas/confeccionadas para distribuir parte da personalidade inerente do seu produtor/criador (artista) para influenciar outros sujeitos não envolvidos nesse processo, mas no entender de Muller- as artes, os objetos em geral só poderiam assumir essa posição, caso levasse em consideração a linguagem social.

Ainda na semiótica- de acordo com Aguiar (2018), os produtos artísticos apresentam duas vertentes ao referir-se sobre seus domínios: uma atrelada a conotação especificamente iconográfica-estética e outra a envolver uma linguagem ideológica e simbólica intrínseca. O primeiro elemento demonstra todo o cuidado/empenho do artista em despertar a curiosidade, sobretudo, o primeiro olhar, um sentimento gerado a partir da sutileza e originalidade do objeto, embasado na beleza da obra de arte, seus traços, seus formatos, etc. O pensador ainda tece que o gosto ou prazer artístico ancora-se em ideias, valores, saberes no tempo-espaço. Mas a linguagem é outro atributo de grande relevância nesse processo, que segundo o autor- se forem bem entendidas ou interpretadas poderão oferecer subsídios suficientes para remontar/analisar os diferentes elementos subjetivos a abranger uma comunidade, sociedade ou ainda estrutura social. Isso ganha espaço no conceito de "escolhas isotéricas", elaborado pelo arqueólogo britânico Glibe Gamble (2001), onde fica claro que a experiência humana subsidiado na arte revela não apenas iconografias díspares, mas também linguagem intrínseca.

A partir daí destacamos que há sem sombra de dúvidas, associações, relações e interrelações entre as diferentes representações sociais e os elementos cosmológicos atrelados, sobretudo, as diversas culturas humanas. Assim dentro dessa dilatada categoria representacionais de cunhos visuais, seguramente podem se analisar/interpretar expressões gráficas/físicas ocasionadas por diversas vias, como por exemplos: pintura corporal, fotografia, escultura (efígie), pintura rupestre.

Destacamos também, que de acordo com Aguiar (2015), um coletivo humano ancorado na iconografia representa segmentos de suas vidas cotidianas, que por sua vez dependerá de uma estrutura simbólica que lhe atribui o sentido e operacionalidade a seguir. Outro elemento de grande importância nesse contexto trata-se dos ícones, que inicialmente são formas elaboradas, onde antes de serem dotadas de significação possuem uma qualidade estilística muito importante. Dessa forma, os ícones dotados de significantes e, posteriormente, lhe atribuímos diferentes

significados socialmente compartilhados, eles finalmente adquirem à categoria de símbolo, por onde são expressados díspares manifestações culturais.

Os díspares grupos étnicos, povos indígenas ou ameríndios em contatos com outros, se auto identificam e posteriormente comunicam sua identidade e etnicidade com base nos elementos diacríticos (sinal gráfico), o qual fica bastante tangível o sentimento de pertencimento a um grupo exclusivo, como por exemplo as relações que existem entre os Guarani Nhandeva com relação aos Guarani Kaiowá e aos Guarani Mbyá. A etnicidade ganha vida na cultura simbólica compartilhada, praticada e a posteriori ressignificada. Mediante isso, é possível situar as continuidades e descontinuidades que evidenciam o arranjo dessa estrutura simbólica, a possibilitar comparação as culturas que compartilham origens em comum ou que realizaram trocas (intercâmbios) significativos entre os de suas tradições sociais, culturais, políticas, econômicas, ideológicas, etc.

As características elencadas anteriormente, tem sido bastante evidenciada nas investigações etnológicas a envolver os povos indígenas das terras baixas da América do Sul, onde elementos tais como: canibalismo, vingança, afinidade, perspectivismo e multinaturalismo vem a ganhar notoriedade- sobretudo a ressignificar a epistemologia antropológica. Contudo, os ressurgimentos cosmológicos serão realçados nos íntimos de grupos humanos, sobretudo, para adaptar-se à realidade que o cerca com suas múltiplas significações intrínsecas. No limiar, destacamos que os processos de descontinuidades serão delimitados por contornos simbólicos proporcionadas pela interação e inter-relacionamento dos sujeitos com seu entorno social, cultural, político, ecológico e demográfico.

Ainda no que tange a semiótica- ela torna-se imprescindível para analisamos, compreendemos e posteriormente interpretamos (Geertz) as manifestações artísticas das sociedades indígenas ou povos tradicionais. Os objetos de cunhos artísticos elaborados por díspares etnias no Brasil e no mundo são genericamente intitulados de "artesanatos" e, por isso renegado a segunda categoria como atesta Aguiar (2015). Por isso mesmo torna-se mais do que fundamental adotar como norte ou referência a Antropologia da Arte para desfazer ou desconstruir essas dessimetrias perversas, sobretudo, a tentar interpretar a artes indígenas com viés judaico-cristã-ocidental, onde a contemplação é o foco principal. As artes ameríndias extrapolas essas visões, pois além de ser contemplativos também são utilitários, mas sempre

atrelados as cosmologias, nos quais os objetos carregam simbolismos ritualísticos, como é o caso *Shirú*- objeto mais sagrado dos Guarani.

Dito isso, o antropólogo indiano Igor Kopytoff (2008) falecido em 2013, nos ajuda a pensar que os objetos de arte étnica são vendidos ou comercializados em espaços públicos trazendo, com isso, elementos cosmológicos das comunidades originárias (aldeias). A partir daí, transcorre uma série de protocolos, acordos e negociações com a sociedade não-indígenas, a possibilitar que esses objetos tradicionais possam circular em diferentes contextos e a posteriori adquirem também díspares significantes e significados.

É importante salientar que os objetos artísticos indígenas não se reduzem meramente à venda de peças de “artesanato”. Em nossa pesquisa sobre as artes dos Guarani *Nhandeva* das Aldeias: Jaguapirú e Bororó em Dourados-Mato Grosso do Sul, podemos constatar que há um revigoramento (renovação) dos aspectos tidos como tradicionais, onde os elementos que em outrora não incorporavam a cultura dessa etnia, agora começou ser incorporados e ressignificados, no qual a própria a representação do "indígena ideal", pensado pela sociedade não-indígenas começou a compor a cosmologia Guarani.

Em nossa investigação, também percebemos que muitos indígenas Guarani começaram a perceber essa *virada ontológica* e, posteriormente notaram que poderiam ser vantajosos para eles, onde objetos como: diademas, cocares, *Mbaraká* (chocalhos), colares, arcos-flechas, cestarias são apropriada e reapropriada expressão de uma etnicidade ou identidade idealizada em dilatadas esferas socioculturais. Destarte, reproduzem-se as fantasias tradicionais de lideranças políticas Guarani *Nhandeva*, como os objetos portados pelos nossos principais interlocutores: Senhor Getúlio, Dona Tereza e Almiros Martins Machado. Nesse contexto é importante atribuir de sentido à vida dos personagens/atores sociais, a desenvolver dispositivos eficientes para essas circunstâncias. Portanto, a arte por excelência é um elemento substancial para dotar existência social e político de significações e expressar simbolismos e ideologias.

A partir disso, podemos contextualizar que a arte indígena é planejada sobre os objetos que em sua maioria tem/tiveram função utilitária, como atesta Aguiar (2015). Por assim dizer, a particularidade artística é lograda (obtida) pelo ato de adornar, que primeiramente consiste em dotar um determinado objeto de qualidade estética. Nesse sentido, Aguiar e Pereira (2015), destacam que o processo de adorno significa vestir o objeto de etnicidade, onde as

expressões diacríticas são traduzidas através de regras de estilos ou normas que compõem os processos de ordenamentos. É assim, constatamos que os Guarani *Nhandeva* se auto reconhecem ao estabelecer contato visual os díspares objetos de artes.

No estado de Mato Grosso do Sul, onde a nossa pesquisa está acontecendo, estudos que versam sobre a Antropologia da Arte e povos indígenas, ainda é bastante embrionária. Além de estudo feito por Aguiar e Pereira (2015), merece nossa atenção a investigação recente de Aline Maria Muller, onde na oportunidade elaborou uma importante pesquisa sobre a arte e cosmologia Kadiwéu, traduzida no seu doutoramento defendida na Universidade de Coimbra-Portugal (2018).

De acordo com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2016), os seguintes etnias estão presentes no estado: Guarani Kaiowá, Guarani Nhandeva (no presente texto intitulamos os Guarani Kaiowá pelo termo Kaiowá e os Guarani Nhandeva pelo termo Guarani, segundo a distinção estabelecida pelos próprios índios no atual sistema de auto identificação percebida em nossa pesquisa), *Kadiwéu, Terena, Kinikinau, Ofaié, Kamba, Guató, Atikum e Xiquitano*. Portanto, as artes das maiorias dos grupos étnicos nunca foram estudadas do ponto de vista da Antropologia da Arte.

Para finalizamos essa interpretação, corroboramos que mesmo a compartilhar um tronco/ramo linguístico em comum, os *Nhandeva* e *Kaiowá* apresentam-se na atualidade contemporânea como etnias próprias, diferentes, únicas. Mas é importante destacar que as diversas etnografias revelaram/revelam importantes continuidades no que se refere ao plano cosmológico de existência (origem e a criação do universo) e também sobre as diferentes mitologias contadas pelos/as lideranças nas Aldeias: Jaguapirú e Bororó, que será melhor desenvolvida nos capítulos posteriori.



Figura 2 - Conjuntos de brincos Guarani.

Fonte: “Artesanato” Guarani, 2019.

Outro fundamento que merece destaque trata-se da materialização dos elementos cosmológicos com base na arte também pode ocasionar em compartilhamentos de formas expressivas. Aguiar (2015), nos relata que na cultura material, a produção artística retorna-se para os adereços empregados em objetos de utilização específico, como os *Mbaraká* e os bastões ritualísticos. Assim, o processo de adorno desses objetos em formas de peças, pode se dar pela inclusão de penas de aves coloridas, cordas e pinturas. Nesse sentido, fica evidente que as colorações amarelas, vermelha e azul são preferidos pelos Guarani Nhandeva, já os Guarani Kaiowá preferem as cores verde, azul, vermelha, marrom, sobretudo, ancorado nas combinações de tonalidades.

Portanto, os objetos artísticos Guarani *Nhandeva* e Guarani *Kaiowá* vão muito além do valor propriamente estético, a traduzir-se, sobretudo, dotado de essência, originalidade e agência. Ainda no entender de Aguiar (2015), cada objeto concebido pelo/a artesã/o é dotado de atributos místicos por meio de ritual, como por exemplo, palavra em movimento, que habitam neles. É importante mencionar, que a materialização definitiva de uma peça artística, enquanto matéria

dotada de agência, somente ocorrerá depois de sua consagração. Na RID (Reserva Indígena de Dourados), constatamos o hibridismo a envolver a junção de objetos artísticos *Nhandeva* e *Kaiowá*, que combinam díspares elementos essencialmente estéticos.

O *Xirú* (artefato mais sagrado dos Guarani *Nhandeva*, *Kaiowá* e *Mbyá*), enquanto objeto espiritual materializado, somente poderá ser manuseado pelos *Xamã* que possui sua curadoria/domínio/poder. Em nossa investigação ouvimos um relato que esse objeto não poderia ser chamado de arte, porque carrega consigo o espírito de *Nhanderú-Eté-Tenondé* (O nosso primeiro Deus- o criador do universo na linguagem Guarani *Nhandeva*).

Em nossa pesquisa podemos comprovar o que Aguiar (2015) havia já constatado, onde somente o *Xamã* (conhecido como *Nhanderú* ou *Nhandesy*) encarregado de cuidados específicos requeridos pelo bastão ritual, pode/poderá manuseá-lo com segurança, no qual podendo punir gravemente seu curador em caso de indisciplina ou desvio de conduta e, não somente isso, também poderá punir a comunidade ou aldeia inteira-trazer uma verdadeira praga- em forma de bichos, serpentes, espíritos malignos como nos disse Senhor Getúlio Guarani *Kaiowá-Eté*. De acordo com a Dona Tereza Guarani *Nhandeva*, o *Shirú* possui uma relação intrínseca com o *xamã*, sobretudo, interrelação de companheirismo, proteção e cuidado ancorado na memória.

Os objetos ritualísticos Guarani *Nhandeva*, como o *Mkaraká* (chocalho), o *Xirú* (cajado ritual e memória), o *Takuapú* (bastão de ritmo-portado somente por mulheres, feito de taquara-bambu), *Mimbuy* (flauta) são transmitidos em geração em geração dentro da composição de um grupo de reza ou dança ritual. Na sapiência de Almiros Martins Machado, em determinado momento, a memória de uma época se perde no tempo-espaço, mas sempre acrescentam novos elementos, sendo que comum um/a rezadora/a lembrar-se apenas da segunda e terceira geração.

Portanto, os artefatos são considerados mais seres espirituais do que propriamente objetos, onde os seus portadores não se enxergam como donos/as, mas sim como protetores, cuidadores, passadores e reguardadores, já que são responsáveis por ministrar os *Purahey-Pukú* (cantos longos) e demais cuidados rituais que possibilitam que o grupo possam contar com auxílio e proteção dos espíritos de *Nhanderú* e *Nhandesy* manifestado nos artefatos. Para finalizar nossa interpretação nesse contexto, destacamos que quando um *Xamã* se sente muito velho e frágil, para continuar com os cuidados requeridos dos artefatos ritualísticos, sobretudo, os *Xirú* e *Mbaraká*, logo escolhe uma pessoa de sua confiança para assumir a sua posição. A passagem pode

ser interpretada não como transferência de objetos, mas como passagem dos espíritos, a transmitir conhecimentos, ensinamentos, rezas, cosmologias.

III. 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. 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.

IV. Crescimento do interesse pela cultura material

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 e na Europa, 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. Mas ao longo da história, foram sendo construído fundamento teórico que modelaram o campo da cultura material como um campo novo, 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?



Figura 3 - Mbaraká Guarani (portadora de agência espiritual).
Fonte: Tembiapo, 2019.

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.

No Brasil o povo Guarani é composto por três grupos étnicos como é perceptível na obra de Schaden intitulada *Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani* (1974): O Guarani (também conhecidos como *Ñandeva*, *Avá* ou *Chiripá*), os *Mbyá* e os *Kaiowá*. Os povos pertencentes ao tronco linguístico Guarani estão espalhados por quatro países da América do Sul: Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia. Mas cada uma dessas etnias possui sua peculiaridade, ou seja, expressa uma etnicidade própria, evocando a ideia de Barth (1998), na introdução sobre os grupos étnicos e suas fronteiras.

A partir disso, enfatizamos que esta tese também recorrerá os autores clássicos que trataram da cultura e cosmologia Guarani: Curt Nimuendajú (1987), León Cadogan (1953), Egon Schaden (1974) e Bartomeu Meliá (2000). Esses pesquisadores trouxeram questões fundamentais sobre a organização social, parentesco e mitologia desses grupos. Itens importantes para entrar no universo da cultura material propriamente dita.

Para o desenvolvimento da pesquisa, no que se refere à teoria da cultura material e arte de povos indígenas e tradicionais, os seguintes autores foram fundamentais direta e indiretamente: Haselberger (1961), Graburn (1976), Appadurai (1986), Miller (1987), Århem (1988), Tilley (1990), Layton (1991), Morphy (1991 e 1994), Gell (1998), Kasfir (1999), Gamble (2001), Bradley (2002), Hoskins (2005), Vidal (2007), Lagrous (2010), Aguiar e Müller (2010), Fausto (2013), Müller (2015), Strathern (2014), Aguiar (2015), Cesarino (2017) e Oliveira (2017).

Partindo desse pressuposto, um autor que se preocupou com artes e povos tradicionais, desde um viés antropológico propriamente dito, trata-se 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 (agências), como destaca Lagrous (2010). Por mais que haja crítica sobre a obra de Gell, o autor 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).

Mas antes de Gell, Tilley (1990), afirmava através do conceito “etnografia e cultura material”, que o significado de um objeto nasce quando esse objeto é utilizado para um propósito por um determinado grupo. Dessa maneira, 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 por ser humano.



Figura 4 - Colares, pulseiras, cestarias, miniaturas e brincos Guarani.

Fonte: “Artesanato” Guarani, 2014.

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. Dessa 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 *Nhandeva* e *Kaiowá*.

Portanto, a estrutura da pesquisa que foi desenvolvido no Mestrado em Antropologia na Universidade Federal da Grande Dourados é arte, memória cosmologia Guarani (*Nhandeva*), 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. 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. Dessa forma, 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, sobretudo, ancorado nas ideias de “biografias culturais” e “vidas sociais” (Kopytoff 1986; Appadurai 1986).

Ainda 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 *Nhandeva* 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.

Portanto, para finalizar este artigo falarei da relação que há entre cosmologia e “objetos” sagrados *Nhandeva*. Dessa forma, tratando-se de processos específicos e particulares, os artefatos sagrados *Nhandeva* são usadas, sobretudo nos seguintes processos ritualísticos: *Jerosy Puku* (canto-dança longo), *Jerosy Mbyky* (canto curto), *Ñembo’e Kunumi Mboro’ya* (ritual de

perfuração de meninos afim de acalmar), *Ñevanga* (ritual doméstico- um dos mais antigo que ainda se praticam entre os Nhandeva), *Poromotĩha* (fazer retroceder algo ou alguém- afim de resolver conflitos internos nas comunidades ou parentelas), *Poromondoha* (conduzir o/a Nhanderú e Nhandesy para o plano ou terreno espiritual), *Ñemoeondeha* (palavra bem sucedida- encontrar algo buscado como animais, caça e pesca), *Ñembo'e Ñehovaitĩ* (ritual de enfretamento- principalmente afim de evitar o suicídio na comunidade), *Ñe'engarai* (palavra má ou maldição- ritual de conhecer os espíritos malignos para posterior evitar)- sempre guiado por um ou uma líder espiritual diferentemente dos Kaiowá e Mbyá. Para concluir- gostaria de enfatizar que Umberto Eco e Charles Sanders Peirce foram fundamentais para a finalização desta investigação, sobretudo ao corroborar que os artefatos sagrados Nhandeva podem ser interpretados como mantenedores de ordem dentro da comunidade (Tekohá). Dessa forma, os “objetos” Guarani dentro da comunidade pode indicar designação, semelhança, analogia, alegoria, metonímia, metáfora, simbolismo, significação e principalmente comunicação- indo muito além da linguagem, onde signos se entrelaçam nessa complexidade. Peirce (1983), embasado em sua obra intitulado Estudos coligidos fala da concepção tríade do homem- isso também transcorrem entre as artes *Nhandeva* que passam pela primeiridade, secundidade e terceiridade. Na primeira está a mentalidade do seu produtor/artesão, na segunda está a representatividade e pertencimento e no terceiro está o significado real afim de representar efetivamente o *Tekohá* Guarani. Dito isso- os artefatos ganham vidas e biografias nos ícones (proximidade sensorial e emotiva), índices (representação subjetivo e intersubjetivo) e símbolo (ideias- uma verdadeira lei para a etnia).

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.

BRADLEY, R. (2002). **Access, style and imagery: the audience for Prehistoric rock art in Atlantic 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.

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.

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.

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, nº 4: pp. 341-384.

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, *UnpackingCulture – 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.

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.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 8ª edição. Campinas, SP, Papyrus, 1989.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 4a. ed, 2003.

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).

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.

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].

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

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

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.

Artigo submetido em 21/05/2019, e aceito em 26/07/2019.