



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

GUILHERME PEREZ GIUFRIDA

**MORTAVIVA:
Variações da natureza na arte e na antropologia**

CAMPINAS

2024

GUILHERME PEREZ GIUFRIDA

MORTAVIVA:

Variações da natureza na arte e na antropologia

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Joana Cabral de Oliveira

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO GUILHERME GIUFRIDA, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. JOANA CABRAL DE OLIVEIRA.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

G448m Giufrida, Guilherme, 1988-
Mortaviva : variações da natureza na arte e na antropologia / Guilherme Perez Giufrida. – Campinas, SP : [s.n.], 2025.

Orientador: Joana Cabral de Oliveira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte e antropologia. 2. Paisagens. 3. Natureza-morta (Pintura). 4. Arte moderna - Séc. XXI. I. Oliveira, Joana Cabral de, 1980-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Alive and death : variations of nature in art and anthropology

Palavras-chave em inglês:

Art and anthropology

Landscape

Still-life painting

Art, Modern - 21th century

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Doutor em Antropologia Social

Banca examinadora:

Joana Cabral de Oliveira [Orientador]

Lília Katri Moritz Schwarcz

Ilana Seltzer Goldstein

Renato Sztutman

Carolina Cantarino Rodrigues

Data de defesa: 31-01-2025

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS: 4. Educação de qualidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0002-9092-0988>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2486438979747716>

Prof(a). Dr(a). Joana Cabral de Oliveira (orientadora)

Prof(a). Dr(a). Lília Katri Moritz Schwarcz

Prof(a). Dr(a). Ilana Seltzer Goldstein

Prof(a). Dr(a). Renato Sztutman

Prof(a). Dr(a). Carolina Cantarino

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

Ao Departamento de Antropologia da Unicamp, onde, ainda no começo da minha graduação em 2007, realizei minha primeira disciplina neste campo de conhecimento que se tornou um método de observação e especulação cotidiano.

A Guita Grin Debert e Heloísa Pontes, que tão bem me introduziram nesta jornada.

A Joana Cabral de Oliveira, orientadora deste trabalho, a toda sua atenção, leitura, paciência, e, sobretudo, à liberdade que pautou o nosso diálogo.

Aos professores Pedro Cesarino e Roger Sansi, que contribuíram muito participando da banca de qualificação.

Aos professores Fernanda Arêas Peixoto e Luiz Fernando Dias Duarte, que acolheram o projeto ainda no seu início.

Aos meus professores de tantos anos, especialmente Federico Neiburg, Omar Ribeiro Thomaz, Bibia Gregori, Marcio Goldman, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour (*in memoriam*), Suely Rolnik, Marta Amoroso, Artionka Capiberibe e Antonio Guerreiro.

E aos professores que participaram da banca de defesa deste doutorado, com comentários que enriquecem muito a discussão da tese: Renato Sztutman, Lilia Schwarcz, Ilana Goldstein e Carolina Cantarino.

A Paloma Pin Salvan, Felipe Sabatini e Bruno Rodrigues, que auxiliaram na finalização desta tese.

A todas as pessoas e instituições que, ao me convidarem para realizar trabalhos de curadoria, textos e colaborações, estavam, ao mesmo tempo, alimentando uma pesquisa de campo longa e multisituada: Ana Helena Curti, Ana Luiza Nobre, Guilherme Wisnik e Ligia Nobre (10^a Bienal de Arquitetura de São Paulo), Paula Miraglia (Arq.Futuro), Thyago Nogueira (Instituto Moreira Salles), Gabriel Kogan (Centro), Matias Mariani (Primo), Jochen Volz, Julia Rebouças e Catarina Duncan (32^a Bienal de São Paulo), Rodrigo Villela (Tempo presente),

Daniel Rangel e Têra Queiroz (Ready Made in Brasil), Benjamin Seroussi (Casa do Povo), Isabella Rjeille (Nossa Voz), Fábio Zuker (Centro Cultural Vila Itororó), Bia Falleiros (Galeria Idea Zarvos), Julia Murat (Dragões da Independência), Peter Snare e Linn Daatland (Kode Bergen Art Museum), Teca Eça e Sofia Fan (Ocupação Artacho Jurado, Itaú Cultural) e Adriano Pedrosa (MASP e 60a Biennale Arte di Venezia).

A todos os artistas, muitos deles presentes neste texto, com quem tive a sorte de acompanhar seus pensamentos e trabalhos de perto. Especialmente aos amigos André Penteado, Bárbara Wagner, Caio Reiszewitz, Catherine Opie, Clarissa Tossin, Ibã Huni Kuin, Jaime Lauriano, Kassia Borges Karajá, Laura Belém, Laura Vinci, Luiz Zerbini, Mauro Restiffe, Rochelle Costi (*in memoriam*), Sandra Gamarra, Tuca Vieira, Valentina Tong e Vivian Caccuri.

A Julia Pedreira, Mila Lo Bianco, Heloisa Baldin, Andrej Slivnik, Felipe Martinez, Mariana Socorro, Gustavo Onto, Zaira Turchi, Pau Ardid, Fabio Audi, Lucas Heymanns, Thomaz Marcondes, Emma Young, Gustavo Colombini, Barbara Mastrobuono, Ana Fiod, Virginia Amaral, Estêvão Senra, Maria Chiaretti, Marcela Ulhoa, Helena Ungaretti, Leco Wahrhaftig, Denis Joelsons, Rafael Urano, Livia Razente, Alice Riff, Fabio Riff, Juliana Bucaretti, Juliana Sicuro, Sofia Hennen, Rodrigo Avelar, Caio Lo Bianco, Pedro Koberle, Laura Cosendey e Danilo Cavalcante, amigos de muitos anos, que atravessaram comigo tantas turbulências e transformações.

A Jéssica Varrichio, com quem aprendi a magia de instaurar uma exposição.

A Olivia Ardui, que ensinou a me movimentar para dentro e para fora das molduras.

Ao Miguel Antunes Ramos, pelo diálogo constante sobre percepções, imagens e movimentos.

A toda a minha família, especialmente ao imenso carinho e apoio dos meus pais, Andrea e Marcelo, e da minha irmã, Patrícia Giufrida.

Pro João Turchi, quem mais eu vejo, quem mais me vê. Com ele sigo sem ficar falando sozinho.

Perceber é entrar na coisa, mas entrar na coisa é tornar-se natureza.

Maurice Merleau-Ponty, 1956-1957 (Merleau-Ponty, 1995, p. 80 – tradução minha)

RESUMO

Esta tese propõe um diálogo entre uma antropologia – da natureza, dos objetos e da tradução – e alguns objetos de arte. Percebe-se, na produção contemporânea de ambas, uma guinada ecológica, algo que remete à história das duas disciplinas (da separação, na antropologia, entre biológico e social; e, na arte, dos gêneros da natureza-morta e paisagem às artes vivas contemporâneas, em síntese), mas que parece se explicitar e se deslocar teórica e materialmente nos últimos anos. Essa conexão entre arte e antropologia, pressuposto para a escrita deste texto, é percebida também em diversos projetos, como exposições e curadorias recentes, além de leituras e interesses dos próprios artistas. A partir desse sintoma, busca-se compreender inovações nas formas de compreensão e materialização do que se concebe como natureza em contraposição ao que seria próprio do campo da arte e seu personagem central, o objeto artístico. Propõe-se construir analogias entre conceitos produzidos pela antropologia (especialmente dos campos da ciência e da etnologia contemporâneas) – como a agência das obras-objeto e da possibilidade de ler e traduzir este outro sujeito etnográfico – para se produzir uma antropologia da arte; e, simetricamente, questionar se e como a experiência com o campo artístico pode iluminar e deslocar práticas, leituras e conceitos antropológicos. Para tanto, procura-se emular um procedimento do próprio mundo estudado, a prática curatorial de escolher obras para exposição, trazidas para o espaço bidimensional do texto. Esses trabalhos de arte são os personagens principais com os quais se dialoga na tese, procurando escutá-los, percebê-los, com toda a ambiguidade própria desses objetos-sujeito, para produzir certas conexões parciais com a teoria antropológica escolhida para essa conversa. Busca-se, assim, apresentar e produzir relações entre arte e antropologia, as quais parecem juntar-se na tarefa de deslocar divisões ontológicas supostamente estabilizadas entre os modernos, como representação e representado, objeto e sujeito, humano e não-humano, natureza e arte, a morte e a vida do e no objeto de arte.

Palavras-chave: Antropologia da arte, Paisagem, Natureza-morta, Arte contemporânea

ABSTRACT

This thesis proposes a dialogue between an anthropology—of nature, objects, and translation—and certain works of art. In the contemporary production of both fields, an ecological turn is noticeable, something that refers to the history of both disciplines (in anthropology, the separation between the biological and the social; and in art, the transition from the genres of still life and landscape to contemporary living arts, in summary). However, this shift seems to have become more explicit and has moved both theoretically and materially in recent years. This connection between art and anthropology, which serves as an assumption for writing this text, is also evident in various projects, such as recent exhibitions and curatorial practices, as well as in the readings and interests of the artists themselves. Based on this phenomenon, the thesis seeks to understand innovations in the ways of perceiving and materializing what is conceived as nature, in contrast to what belongs to the field of art and its central figure, the artistic object. The thesis proposes constructing analogies between concepts developed in anthropology (particularly in the fields of science and contemporary ethnology)—such as the agency of art objects and the possibility of reading and translating this other ethnographic subject—in order to develop an anthropology of art. Simultaneously, it questions whether and how the experience within the artistic field can illuminate and shift anthropological practices, interpretations, and concepts. To achieve this, the study seeks to emulate a method from the very world it examines: the curatorial practice of selecting artworks for exhibition, transposed into the two-dimensional space of the text. These artworks become the main characters with which the thesis engages, striving to listen to and perceive them in all their inherent ambiguity as object-subjects, thereby producing specific partial connections with the selected anthropological theories. Ultimately, the work aims to present and establish relationships between art and anthropology, which seem to converge in the effort to challenge supposedly stabilized ontological divisions among modern thinkers, such as representation and represented, object and subject, human and non-human, nature and art, and the life and death of and within the art object.

Key words: Anthropology of Art, Landscape, Still Life, Contemporary Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Cildo Meireles, *Arte física. mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, 1969-2015
2. Valeska Soares, *Equivalentes*, 2021
3. Elza O.S., *Dentro de casa*, 1964
4. Alfred Joseph Frueh, *Letter to Giuliette Fanciulli*, 1913
5. Frans Krajcberg na 32ª Bienal de São Paulo, 2016
6. Victor Grippo, *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaliza*, 1977
7. Nomedá & Gediminas Urbonas, *Psychotropic House: Zoetics Pavillion of Ballardian Technologies*, 2015
8. Pierre Huyghe, *De-Extinction*, 2014
9. Francis Alÿs, *In a Given Situation*, 2016
10. Denilson Baniwa, *Kwema/Amanhecer*, 2023
11. Sandra Gamarra, *Recurso VI*, 2019
12. Frans Post, *Paisagem com jiboia*, circa 1660
13. Lucas Arruda, *Sem título*, 2020, da série *Deserto-modelo*, 2013-
14. Joseca Yanomami, *Ai thëki pata pesi praaha paripari kiri heni maxita a makekii wihi thëã* [*Sobre colocarem uma tela grande embaixo e depois cobri-la com terra*], 2011
15. Maná Huni Kuin, MAHKU, *Mito do surgimento de nixi pae*, 2017
16. Santiago Yahuarcani, *Ni vergüenza ya tienen los pucachus* [*Os peles-vermelhas nem vergonha têm mais*], 2020
17. Luiz Zerbini, *Paisagem inútil*, 2022
18. Thiago Rocha Pitta, *Incêndio no museu*, 2021
19. Jota, *Davi e Golias*, 2021
20. Tiago Sant'Anna, *Rota de fuga*, 2021
21. Pedro Victor Brandão, *Sem Título #32 (Desigualdade de renda antes da tributação com sobreposição de coeficiente de Gini - Brasil - 2000-2019)*, 2022

22. Autoria desconhecida, *Pintura rupestre no Parque Nacional Serra da Capivara (Piauí)*, circa 10.000 a.C.
23. Autoria desconhecida, *Urna funerária*, 400 a 1350 d.C.
24. Autoria desconhecida, *Muiraquitã*, sem data
25. Autoria desconhecida, Sem título (Tubarão), sem data

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 Entrada | 14 |
| 1.1 Da Bienal do Fungo à Bienal Indígena | 14 |
| 1.2 Variações da natureza..... | 32 |
| 1.3 Outros outros da antropologia..... | 38 |
| 1.4 Uma antropologia pela curadoria..... | 49 |
| 2 Morta | 66 |
| 2.1 Contrapaisagens | 66 |
| 2.2 A invenção da paisagem | 96 |
| 2.3 A invenção da “invenção” | 108 |
| 2.4 Contra a ontologia paisagística | 117 |
| 3 Viva | 132 |
| 3.1 Ainda vivos..... | 132 |
| 3.2 A morte das coisas | 152 |
| 3.3 Ensaios sobre a dádiva | 159 |
| 3.4 Os objetos selvagens | 169 |
| 3.5 Lugares que falam..... | 188 |
| 4 Saída | 204 |
| Bibliografia | 219 |

Imagem 3 – Elza O.S., Dentro de casa, 1964



Imagem 4 – Alfred Joseph Frueh, Letter to Giuliette Fanciulli, 1913



1 Entrada¹

1.1 Da Bienal do Fungo à Bienal Indígena

Toda a identidade visual da 32ª Bienal de São Paulo (2016) era inspirada na sinalização de orientação de pistas de *trekking*. As cores amarelo, vermelho e azul, retiradas de normas de sinalização típicas das trilhas, eram aplicadas pelos designers aos sinais de localização, evocando ideias como “perigo”, “alerta”, “atenção” e “vida”. Essas formas se sobrepunham a desenhos especializados de seres vivos, como medusas, caranguejos e raízes de mandioca, relacionando o fazer artístico ao científico e contrastando esses desenhos feitos à mão com formas elementares da geometria. Esses dois elementos se entrelaçavam, indicando a construção de um caminho coordenado, mesmo que fluido, sobre as possibilidades de fruição e exploração do espaço da exposição, como se estivéssemos perambulando por uma trilha na mata, algo reforçado pelo fato de estarmos ainda, em princípio, fora da galeria expositiva.

Após se deparar com essa sinalização, que demarcava os arredores do prédio modernista localizado dentro do parque do Ibirapuera, o visitante era levado a entrar no saguão principal do térreo do edifício. Ali, estavam expostas dezenas de esculturas realizadas pelo artista polonês (que viveu boa parte da vida em Curitiba) Frans Krajcberg (1921-2017). O térreo do pavilhão da Bienal de São Paulo, um dos marcos do modernismo arquitetônico brasileiro, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012) no início da década de 1950, prevê uma continuidade espacial com o parque que o circunda – ambos concebidos em conjunto –, separados por janelas de vidro e seus caixilhos retangulares, colocando em relação a arquitetura de Niemeyer e o paisagismo projetado por Burle Marx.

Tal convivência entre o interno e o externo, ainda que bem abalizada pelos limiares dados pela geometria dos caixilhos de vidro, ajuda, ao mesmo tempo, a convidar o público a adentrar no espaço e permite burlar os espaços internos e externos do pavilhão através da percepção dos limiares entre o que está dentro e o que está fora. Cada uma das Bienais dá um lugar específico a essa grande galeria-praça de entrada. Na 32ª, optou-se por expor as esculturas-árvores escurecidas de Krajcberg, presentes como fósseis dos processos de desmatamento, que sublinhavam uma oposição marcante ao paisagismo verdejante do entorno,

¹ A versão final desta tese depende de uma diagramação desenvolvida em diálogo com a proposta do trabalho. Por isso, sugere-se fortemente acessar o arquivo através do link: https://www.academia.edu/128278506/Mortaviva_varia%C3%A7%C3%B5es_da_natureza_na_arte_e_na_antropologia

além de inverter a direção tronco-galhos das árvores, reveladas pelos troncos no topo e por formas que lembravam as raízes deterioradas e pintadas de preto e vermelho sobre o chão de concreto da galeria expositiva.

Imagem 5 –Frans Krajcberg na 32ª Bienal de São Paulo, 2016



Intitulada *Incerteza viva*, a curadoria da mostra, assinada por Jochen Voz, com a curadoria adjunta de Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofia Olascoaga, em cartaz de 7 de setembro a 11 de dezembro de 2016, demonstrava, em seus textos curatoriais, entrevistas e depoimentos dos curadores, forte interesse pelos temas e vocabulários associados ao “Antropoceno”, “outras ontologias”, “críticas a centralidade do humano” (Volz; Rebouças, 2016) e pelos objetos e as práticas que esses temas suscitam. O título da mostra era formado, implicitamente, por uma contra-analogia a um dos gêneros mais tradicionais da pintura moderna, a natureza-morta. Trocava-se o sufixo do primeiro termo presente no motivo – a “natureza”, que tudo definiria, tornava-se a “incerteza”, abrindo a experiência vital para variadas formas de indefinições, especulações e pesquisas, sejam elas artísticas ou científicas. Além disso, trocava-se “morta” por “viva”, reforçando o aspecto experimental, o qual aproximava a exposição de uma espécie de laboratório em que muitas obras de arte estavam literalmente germinando, explicitando sua experiência vital e transformativa na galeria em meio

a um espaço tradicionalmente concebido para apresentar objetos supostamente inertes, parados, mortos e passíveis apenas a apreciação estética dos espectadores (humanos).

Em outras palavras, aquela Bienal pretendia dialogar com o modo como a arte ocidental observa, pensa e representa seres além do humano, especialmente vegetais e fungos, menos para categorizar esse extra-humano como “natureza”, mas mais para pensar a incerteza que esses ambientes apresentam. O foco curatorial estava centrando tanto na dinâmica que desestabiliza qualquer possibilidade de se cristalizar aquelas formas e matérias organizadas típicas do gênero da natureza-morta, como na maneira que podemos aprender com elas dentro de um contexto expositivo ligado a parâmetros das artes visuais. Para tanto, muitos artistas naquela exposição se inspiraram em procedimentos e suportes típicos do ambiente da feira de ciências para apresentar projetos dentro de um contexto artístico; desse modo, a própria fronteira entre ciência e arte era, de algum modo, questionada por meio da proposta dos artistas, práticas e materialidades diversas organizadas, pensadas e conceptualizadas pela equipe curatorial da mostra.

Tal motivo, a natureza-morta, apesar de sua origem remontar à antiguidade clássica, tem seu nascimento inscrito na história da arte especialmente a partir século 17 nos Países Baixos. Posteriormente, tal gênero foi sistematizado pelas academias de belas-artes, de matriz francesa, junto com a paisagem e o retrato, formulando os três temas clássicos da pintura moderna (Alpers, 1999 [1983]). Essa taxonomia em si pode ser debatida como formulação carregada de sentido sobre uma certa divisão de mundo entre os modernos (Latour, 2012): o ambiente, as coisas, e os humanos – algo que desdobraremos com calma no decorrer deste texto. O que nos interessa neste momento é como, de algum modo, aquela Bienal de 2016 se reportava criticamente a essa tradição, sem escapar de citá-la como uma referência fundamental do pensamento e da arte de matriz europeia que tanto influenciaram os cenários artístico e intelectual brasileiros. Por outro lado, a mostra apresentou outras formas de encarar essas matérias orgânicas como objetos de arte, o que parece ter sido o centro do debate na exposição.

Proponho, como prólogo a esta tese – antes de começar propriamente a sua entrada conceitual e nas salas e capítulos em que pretendo dialogar com conjuntos específicos de trabalhos de arte e conceitos antropológicos –, passar por um certo reconhecimento de algumas das trilhas propostas por aquela 32ª Bienal de São Paulo que nos ajudam a pensar sobre conexões entre arte, ecologia e antropologia colocadas no centro do cenário das artes contemporâneas no Brasil. A exposição foi extremamente singular, naquele momento, pela sua escala, profundidade e radicalidade, apresentando, por meio de uma seleção de trabalhos de artistas, uma discussão ecológica por meio de uma mostra de artes visuais contemporâneas. Ao

mesmo tempo, o projeto se aproximava intensamente da antropologia, seja convidando profissionais da área para realizar oficinas, viagens e contribuições de textos nos catálogos da mostra, seja através de um diálogo profundo com temas, processos e discussões colocadas por esse campo do conhecimento localizado dentro das Ciências Sociais.

Desse modo, a exposição colocou de modo consistente questões muito debatidas no ambiente antropológico e científico, que já apareciam no campo artístico, mas que, de algum modo, se associam e se fortalecem ao aparecer em uma mostra de tamanho impacto. Como essa exposição se sucedeu no período de elaboração do projeto para a entrada no doutorado em antropologia social da Unicamp, cujo resultado apresento nesta tese, essas questões também me atravessaram em um momento que estava formulando os pontos desta pesquisa. Daí também a importância inaugural para muitas das elaborações, tanto temáticas quanto materiais, que desenvolvo nesta tese. Além disso, acabei sendo também convidado a trabalhar diretamente naquela exposição como autor de alguns dos verbetes de obra no catálogo, o que me aproximou de parte da equipe curatorial e me possibilitou conhecer, em primeira mão, os processos e alguns dos trabalhos e artistas que iriam integrar a mostra final.

No decorrer do desenvolvimento desta tese, que tomaria entre a elaboração do projeto em 2016 e a sua defesa em 2025 quase uma década, eu acabaria por perceber e decidir que deveria deslocar o seu campo empírico e teórico de uma proposta de analisar antropológicamente aquela ou outras exposições com essa temática em voga naquele período, com reverberações distintas até hoje, para uma aproximação mais direta com o método curatorial como proposta de conhecimento antropológico sobre objetos artísticos mediante uma curadoria-tese, como irei apresentar oportunamente nesta introdução. De todo modo, a 32ª Bienal, bem como suas potências e limites, ainda apresenta um marco importante para o campo tal como compreendido para a realização deste trabalho, configurando-se em vários sentidos como preâmbulo das questões e trajetórias que esta tese busca apreender e da maneira como ela desenvolveu um interesse temático e prático a essas e outras propostas curatoriais de se relacionar com objetos e não-humanos dentro de contextos artísticos e expositivos.

Em um ensaio produzido para o catálogo da 32ª Bienal, Jochen Volz, alemão radicado no Brasil, destacava que a exposição se propunha a “encontrar o pensamento cosmológico, a inteligência ambiental e coletiva e a ecologia sistêmica e natural”. Segundo ele, a mostra foi “construída como um jardim, onde temas e ideias se tecem livremente em um todo integrado, estruturado em camadas – a tentativa da ecologia em si mesma” (Volz; Rebouças, 2016, p. 23, 26). Em uma conversa que tivemos em seu escritório em 3 de maio de 2018, já como diretor artístico da Pinacoteca de São Paulo, cargo que ocupa até hoje, Volz comentou

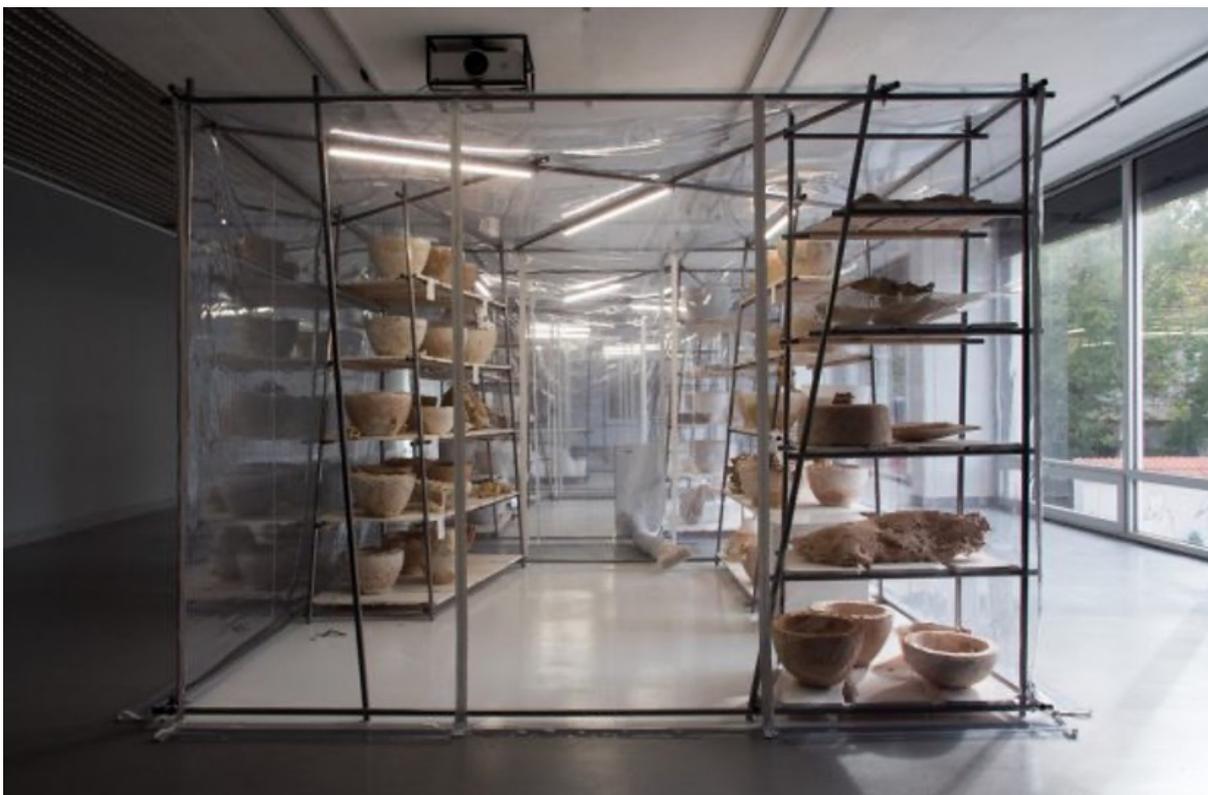
que “a natureza tem uma vida que se personifica [...], [há um] desejo de não dominar tudo, as coisas podem crescer e apodrecer descontroladamente, retirando o limite da fixidez e ampliando o espaço do acaso, das regras da natureza, e não da razão”. Várias das produções de artistas naquela exposição (algumas delas comissionadas, isto é, produzidas diretamente em diálogo com o corpo de ideias propostas pelo recorte conceitual da exposição, e outras já existentes e selecionadas pelos curadores) propuseram a presença física e literal de vegetais, insetos e fungos dentro da galeria expositiva.

Em uma sala muito bem iluminada, como em um laboratório, eram dispostos, sobre uma mesa atalhada, quatrocentos quilos de batatas, elemento orgânico base da experiência introduzida na instalação. Esses tubérculos eram entremeados por uma dezena de diversos frascos de laboratório e fios transmissores de energia, que geravam energia para a iluminação expositiva por todo o tempo da mostra. Quando visitei a exposição, uma monitora retirava as batatas apodrecidas da mesa e substituía por novas. Tratava-se de *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza* (1977), do artista argentino Victor Grippo. Outro trabalho em que se visualizava o crescimento ao vivo de material orgânico era o da dupla de artistas de origem lituana que vive nos Estados Unidos Nomedá & Gediminas Urbonas. Eles projetaram, em *Psychotropic House: Zooetics Pavillion of Ballardian Technologies* (2015-), uma estufa transparente para o cultivo de fungos, em que os objetos prévios, reconhecíveis em suas formas, em geral vasos cerâmicos, associados ao universo das exposições, sobretudo nas mostras de peças arqueológicas, pré-coloniais, iam se tornando progressivamente cobertos de fungos, sem perder certa relação com a forma escultórica inicial e reconhecível. Era como visualizar, para o pavor de qualquer departamento de conservação de um museu, as obras fermentando e gerando seres em sua superfície. A matéria da obra era menos as cerâmicas e mais o ambiente controlado, ou o próprio ar quase invisível permeando todo o espaço interno da estufa, demarcado por dois ventiladores que controlavam sua umidade.

Imagem 6 – Victor Grippo, *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaliza*, 1977



Imagem 7 – Nomedá & Gediminas Urbonas, *Psychotropic House: Zooetics Pavillion of Ballardian Technologies*, 2015



Volz comentou, na entrevista que fizemos, que “o fungo é um tema que interessa [muito]. Muitos chamaram a 32ª Bienal de a ‘Bienal do Fungo’”. Para ele, essa atenção recente deriva de o fungo ser um

ser vivo, recém classificado. [...] A bibliografia não se define se está entre fauna ou flora, ou outra coisa. Isso chama a atenção de artistas. [...] O fungo [serve] como imagem idealizada, rede, bifurcação invisível, carrega informações, vive na falta de luz, [tem] sabedoria. [Com ele] muitas apropriações [são] possíveis: científicas, técnicas de criação, musicologia, pesquisa terapêutica, psicodelia.

Segundo o curador, “foi uma escolha não ter grupo animal, mais flora e funghi. Interessava mais criar ambientes, microcosmos, do que deslocar algo que está fora para dentro”. “A *Tropicália* [(1967)] de Hélio Oiticica [(1937-1980)]”, que inclui a presença de dois papagaios dentro da instalação artística, uma das obras mais icônicas da arte brasileira da segunda metade do século 20, é muito controversa até hoje. Segundo Volz, “sempre dá problema, muito escândalo”, o que, para o curador, é um sintoma de um “moralismo superficial, algo fácil”². Lembramos na conversa que a Bienal havia vivenciado, na sua 29ª edição, em 2010, uma enorme polêmica envolvendo a obra *Bandeira branca* (2010), de Nuno Ramos, quando o artista foi obrigado pela Justiça a retirar os urubus de dentro da instalação após um grande movimento de ativistas dos direitos dos animais.

Apesar disso, abriu-se uma exceção na 32ª Bienal para a presença de insetos na obra *De-Extinction* (2014), de Pierre Huyghe, artista francês de renome conhecido por seus trabalhos em vídeo. Na primeira sala dessa instalação, havia uma projeção de um filme realizado com câmeras macro e microscópicas. No início do vídeo, as imagens lembravam planetas e estrelas em um ambiente intergaláctico. No entanto, lentamente, percebíamos que aquilo era uma aproximação microscópica a uma gota de âmbar com milhões de anos de existência. Em uma viagem pelas camadas dessa resina, era possível distinguir diversos insetos impregnados. O vídeo era apresentado em grande projeção e fazia o corpo do visitante ser submetido a uma escala diminuta em relação aos insetos representados. Na sala seguinte, insetos vivos foram introduzidos em uma pequena sala de vidro, de onde se avistava, pelas janelas, o parque do

² Sobre o escalonamento de proximidade e distância entre as espécies, cf. Cabral de Oliveira (2020). A autora mostra, em uma perspectiva comparativa, como os níveis de alteridade entre os seres formam diferenciações sobre a sua “matabilidade”, ou o que pode e o que não pode ser objetificado: “A matabilidade de um ser é diretamente proporcional à sua distância, ao seu grau de alteridade e não reconhecimento de semelhança” (Oliveira, 2020, p. 193).

Ibirapuera. Aqui, e em diversos outros pontos daquela Bienal, percebia-se que se buscava, na medida do possível, lidar com a presença das janelas e da relação entre esse fora marcado pelo paisagismo dos anos 1950 em fricção com aquela experiência artística vegetal, animal e fúngica dentro da galeria expositiva.

Imagem 8 – Pierre Huyghe, *De-Extinction*, 2014



Essas relações entre dentro e fora, entre obras de arte e paisagem vegetal, apareciam já com força na entrada do prédio, com as esculturas de Krajcberg em contraposição às árvores do entorno. Mas essas questões eram desdobradas e tematizadas, mesmo que implicitamente, em vários outros momentos pelas instalações nos dois andares acima. O objetivo parecia ser testar e sublinhar os limiares do vidro entre a galeria e o parque, os significados de uma exposição que lida com os limites entre o lugar dos vegetais (e de alguns outros seres além do humano) e o objeto de arte. Tal gesto curatorial conectava essa Bienal com a própria história (moderna e europeia) dos museus e instituições de arte, sua relação com os parques ou o paisagismo que muitas vezes os envolve, a patrimonialização de espécies, a fricção entre estufas e galerias, questões que serão retomadas em outros momentos nesta tese.

Interessa sublinhar aqui, que, além da natureza-morta, aparecia também naquela exposição de 2016 o diálogo com a paisagem, outro gênero fundamental da pintura moderna de

relação com os entes vivos, o suposto entorno ou o fora do humano – todos esses desdobramentos dos gêneros ainda vamos desenvolver neste texto –, como nos trabalhos de Alicia Barney, com suas paisagens de cogumelos que cresciam juntos e sob os edifícios. Francis Alÿs produziu para a mostra o projeto *In a Given Situation* (2016), em que busca examinar problemas endêmicos através da produção de três tipos de imagens: pintura, desenho e vídeo. O espelho, presente em todos os painéis que davam suporte às obras de Alÿs na exposição, mostrava parcialmente traços nos fundos dos quadros e criava ecos entre os trabalhos; ao mesmo tempo, ampliava as perspectivas sobre a instalação e introduzia o que estava fora para dentro dela, mostrando justamente essas imagens do entorno do parque enquadrado pelo caixilhos retangulares do pavilhão modernista da Bienal – conectando-se também àquela fricção entre os desenhos botânicos e as placas de sinalização, presente na linguagem visual da mostra.

Imagem 9 – Francis Alÿs, *In a Given Situation*, 2016



Era possível visualizar, nas pinturas de Alÿs, fortes tempestades e céus enlameados, uma paisagem em vias de extinção. Os desenhos, por sua vez, reuniam exercícios e tentativas de esquematizar e entender catástrofes. No verso de ambos, visível pelo reflexo do espelho, cenas entre pessoas e palavras. Porém, Alÿs não costuma mimetizar o ordinário. Contra a arte

de cavalete, individual e autônoma, suas obras são máquinas de sentido apenas produzido em conjunto: obra, espaço e público. Nesse sentido, o espelho funcionava como síntese e fronteira desse projeto, uma linha tridimensional demarcada entre o que retrata e o que reflete, envolvendo politicamente o ambiente expositivo, o parque do Ibirapuera e, especialmente, os espectadores da Bienal. O reflexo dos espelhos materializava a tensão entre as perspectivas da catástrofe presentes nas obras, nos seus avessos, e a visibilização do entorno ali, presente em transformação no tempo da exposição na galeria. Parceiros importantes da prática cotidiana de conhecimento de Alÿs, os desenhos acompanham há anos seu trabalho. São mapas mentais; espécies de modelagens gráficas, quase matemáticas, de fenômenos sociais, biológicos e linguísticos; microcosmos em que ele testa as relações e tensões entre palavras, formas e imagens. O aspecto, ao mesmo tempo fabular e científico, pueril e técnico, desses trabalhos empresta fantasia à realidade, tornando visíveis e elásticos, mesmo que por um momento, os processos de ordenação e negociação da crise narrada.

O questionamento sobre a representação da catástrofe já estava latente também em outros trabalhos anteriores do Alÿs, como *Tornado* (2000-2010), presente na 29ª Bienal de São Paulo, registro de anos de tentativas de penetrar tornados em busca de imagens do caos, da aceleração no ritmo da história e da impossibilidade do cálculo para dar significado para o mundo, e no vídeo *A Story of Deception* (2003-2006), filmado em uma estrada na Patagônia argentina, um plano-sequência em *loop* de uma pista no deserto que desaparece em uma miragem do fascínio e da distância do futuro prometido, especialmente na América Latina.

Alÿs realiza em seus trabalhos práticas de conhecimento, desfazendo a oposição entre narração e demonstração, preferindo o teste à reflexão. Qual é a relação entre a catástrofe do presente e a enganação promovida historicamente pelos discursos de progresso e os projetos de modernidade? Como conectar o que refletem os espelhos com a paisagem das pinturas, as tensões dos diagramas e os rumores das cenas escondidas no verso dos quadros? Pode a catástrofe ser representada? Alÿs não pretende impor um diagnóstico sobre a crise ambiental, mas criar um pequeno espaço de suspensão das forças em jogo, questionando a natureza da representação a partir de imagens-resíduos do mundo.

Esses trabalhos acima apresentados – Krajcberg, Grippo, Nomeda, Huyghe e Alÿs – explicitam um dos principais vetores conceituais presentes nos trabalhos daquela Bienal, em suas tentativas de produzir aproximações entre questões ecológicas e as artes visuais. Ao introduzir vidas orgânicas de seres não-humanos literal e explicitamente dentro da galeria expositiva, havia um flagrante objetivo de observar seu movimento e transformação durante o período da exposição – escutá-los, percebê-los, no limite, dialogar com eles para se expandir os

limites de conhecimento, depuração e avaliação de como agir nas crises do presente. Mais uma vez me reporto à conversa com o curador da 32ª Bienal, Jochen Volz, que, na entrevista já mencionada, comentou:

A [32ª] Bienal teve uma confiança na arte. [...] Procurei artistas que não perderam essa confiança. Essa possibilidade dada pela libertação da forma. [...] Ambiente como o resultado, aberto à participação do espectador, [que] modifica o resultado, que não está fixo, processos que se domina até certo ponto, descontrole.

O objeto estético nesses trabalhos apresentados busca ser menos representação e mais presença de vida, movimento, germinação, escuta, energia e crescimento. Tais trabalhos em conjunto criavam, também, a sensação, algumas vezes, de estarmos em algo entre uma exposição de arte e uma feira de ciências, burlando, de certo modo, a fronteira entre esses espaços de exposição, experimentação e de conhecimento. Essa indistinção entre o expor artístico e o laboratório científico, a visita guiada e as placas presentes em rotas de *hiking*, ressaltava o desejo dos artistas e curadores em atravessar os supostos limites entre o objeto de arte culturalmente assimilado e aquilo que se conceberia como próprio do mundo botânico e fúngico, tensionando a separação ocidental moderna àquilo que se concebe também como próprio do museu de arte, o museu de ciência e a estufa botânica.

Ademais, o diálogo com os gêneros clássicos da pintura moderna, especialmente a paisagem e a natureza-morta, aparecem aqui e ali nos trabalhos dos artistas. Esse diálogo crítico com a tradição irá, de algum modo, se fortalecer e se explicitar em outras exposições nos anos seguintes, como apresentaremos mais adiante neste texto. No entanto, a analogia proposta com a natureza-morta, já presente implicitamente no título *Incerteza viva* – como apontamos, com uma dupla oposição à natureza-morta – enunciava-se também em alguns trabalhos expostos. Nessa 32ª Bienal, era, assim, possível fazer um percurso, traçar uma rede, ou criar uma trilha, como proposto pela mostra, com base em trabalhos que se conectavam e se contrapunham às imagens usuais de uma certa tradição de representação da natureza. O diálogo com esses gêneros muito tradicionais da pintura, paisagem e a própria natureza-morta, merecerá uma atenção especial nesta tese, e por isso destacamos, por exemplo, os trabalhos de Barney e Alÿs, mas outros poderão ser retomados no texto mais adiante.

Além dos artistas e dessas questões curatoriais mobilizadas, vários pesquisadores, e, dentre eles, muitos antropólogos, foram convidados para participar daquela Bienal – algo recorrente nos últimos anos em diversos museus e exposições nacionais e internacionais. Na 32ª Bienal, certos conceitos e autores da antropologia serviram como arcabouço conceitual básico para os textos e referências da curadoria; antropólogos foram convidados a escrever

ensaios críticos no catálogo (como foi o caso da antropóloga e cineasta estadunidense, professora de Columbia, Elisabeth Povinelli); a integrar equipes que realizaram viagens de campos e de estudos para outras localidades, agindo como interlocutores na aproximação com lideranças indígenas, depois apresentadas em mesas de debates abertos, denominadas “Dias de Estudo” (assisti em 10 de junho de 2016 a uma conversa entre Ailton Krenak, Luisa Elvira Belaunde e Pedro Cesarino); e a produzir ensaios sobre artistas e suas obras para o catálogo da exposição (como Fabio Zuker e eu próprio, ambos na época mestres em antropologia social).

É necessário mencionar que havia um outro grupo de trabalhos naquela 32ª Bienal que era, de formas variadas, resultado de aproximações com pautas e projetos ligados aos povos indígenas. Logo na entrada do Pavilhão, ao lado das esculturas de Krajcberg, o artista paraense não indígena Bené Fonteles montou *Ágora: OcaTaperaterreiro* (2016), uma instalação formada por paredes de taipa e teto de palha, lembrando uma oca, que ocupava boa parte do piso térreo do Pavilhão da Bienal. No centro dessa instalação, havia um grande círculo de terra e farinha de mandioca, adornado com cocares e lanças indígenas, no qual o artista articulou em seu entorno programas públicos que chamou de “Conversas para adiar o fim do mundo”. No mesmo sentido, no 1º andar do pavilhão da Bienal, logo na chegada das escadas rolantes, três enormes telões reproduziam o trabalho do coletivo Vídeo nas Aldeias, um recorte significativo da produção dirigida por Vincent Carelli, antropólogo e documentarista francês radicado no Brasil, e pelos próprios indígenas formados ao decorrer dos anos pelo coletivo como cineastas. Os vídeos mostravam rituais, resistências e narrativas, muitas vezes com e outras sem tradução para o português (Volz; Rebouças, 2016).

As cosmologias indígenas são muitas vezes convocadas para debates e projetos sobre ecologia, o que deriva de formulações e práticas sobre possibilidades de outras formas de aliança com a natureza. Segundo alguns autores, os indígenas seriam aqueles que já experimentaram a perda de seus mundos, e, por isso, poderiam nos fazer olhar de outro modo para a crise ambiental (Danowski; Viveiros de Castro, 2014). Mesmo que esse não seja o objeto central desta tese, é notável como a questão indígena se atrela à ecologia (Albert, 2002), o que parece ser também uma atualização da temática do bom selvagem, que remonta a Jean-Jacques Rousseau, ou da perspectiva romântica dos artistas viajantes, as quais, conectadas, têm mobilizado muitos curadores e artistas.

O objetivo dessas alianças parece ser, pelo lado indígena, fomentar possibilidades de trabalho em troca da viabilidade de sua existência, aproveitando oportunidades de viagens e contatos para repensar e positivar sua identidade, ocupando um lugar político diante da sociedade brasileira e de outras populações indígenas, além de registrar suas narrativas em

suportes duráveis (Goldstein; Labate, 2017). Segundo Meneses (2020, p. 408), há outros sentidos nessas aproximações, muitas vezes de não indígenas buscando nas medicinas da floresta aquilo que irá curar os males da civilização, veiculando o indígena a um ser sábio e puro, considerado mensageiro espiritual que propiciaria uma conexão verdadeira com a natureza, repercutindo muitas vezes separações, assimetrias e estereótipos³. Assim, se, por um lado, há uma genuína crise do ambiente artístico em torno de algumas pressuposições sobre mundos e limites do cânone da arte e dos artistas, por outro há uma série de simplificações e equívocos na aproximação com outros mundos, tradições e sujeitos.

Vincent (2017, p. 656-657), em resenha sobre essa mesma Bienal de 2016, questionou os limites desses diálogos e conhecimentos em relação, perguntando se não haveria uma necessidade de uma invasão mais radical de ambos os paradigmas artísticos, de autoria, objeto, e a necessidade da presença da arte indígena sem a mediação e “crivo antropológico” de não indígenas:

[...] essas temáticas estão explícita ou implicitamente muito associadas ao antropólogo [Eduardo] Viveiros de Castro – e seu estrondoso sucesso no meio artístico, por vezes, ofusca as realidades indígenas que permitiram a emergência de seu pensamento, [...] [recaindo] na constante armadilha de colocar formas radicalmente diferentes de vida a serviço dos anseios e demandas ocidentais por soluções para seus problemas. [...] A arte ocidental deseja a diferença, a alteridade e às vezes quer “transformar-se em outro”. Nesse processo, existe diálogo e visibilização de questões importantes, mas também fica claro que os indígenas que povoam as imagens da arte contemporânea são construções a partir de ressonâncias de figuras, discursos ou estéticas que correspondem às expectativas dos artistas.

Nesse sentido, cabe mencionar que foi uma escolha deliberada e consciente da 32ª Bienal não convidar nenhum artista indígena, informação que escutei da própria curadora Júlia Rebouças, hoje diretora do Instituto Inhotim, em uma fala no lançamento da tradução pela Editora Ubu do livro *Arte e agência* de Alfred Gell, em São Paulo, em 2 de outubro de 2018, no espaço cultural Tapera Taperá. Pela importância dos argumentos da autora, dado que a mostra já se passou há quase uma década e muitas mudanças se deram nos ambientes artístico, curatorial e intelectual brasileiros desde então, vale a citação completa do momento em que ela teceu os argumentos sobre a decisão de não ter artistas indígenas naquela Bienal:

A limitação do nosso vocabulário teórico, práticas, conceitos e dispositivos é determinante para nossa dificuldade de lidar com manifestações externas ou

³ Sobre as contradições dessas ligações na produção artística, o risco de idealização dos modos de vida, além das questões financeiras dessas colaborações, cf. também Goldstein e Labate (2017).

dos cânones ocidentais ou do colonizador. Eu acho que tem havido um interesse muito grande do campo da arte de se relacionar com essas manifestações de fora do seu cânone, mas ainda talvez com as ferramentas, com as metodologias, com aproximações bastante equivocadas, que muitas vezes reiteram estratégias de espoliação, de vazamento, de alienação desse conjunto de intervenções, processos e agentes. Enfim, acho que me interessa um pouco mais por essa questão a partir do exercício mesmo de construção da 32ª Bienal. [...] Acho que é uma Bienal que é muito do campo da antropologia e propôs essa abertura, diálogo e troca. Foi super interessante. Essa aproximação se deu a partir de um entendimento e de um desejo de se relacionar com os saberes, uma necessidade mesmo de um “desaprendizado” das formas de relacionamento instituídas e trazidas até aqui. Isso se deu na Bienal por meio, por exemplo, de uma de uma óbvia atração por uma produção de arte indígena, questões de raça, gênero, outras formas de conhecimento, os saberes tradicionais, enfim, muitas outras matrizes que estavam ali orbitando o campo da arte e, ao mesmo tempo, pela sua diferença colocando em perspectiva esse campo ainda a partir desse vocabulário tão restrito, viciado que falei um pouco até aqui. Então, acho que na Bienal a gente se propôs esse exercício e esse é talvez um dos pontos mais sensíveis. Porque é um ponto sensível para o mercado da arte de modo geral: como se relacionar com a arte indígena, seja com a arte contemporânea indígena seja com a arte indígena de outros momentos, de outras produções, de outras matrizes. Vindas de outras estruturas que não as nossas, e eu falo “nossas” a partir de uma perspectiva crítica, mas ainda a partir da perspectiva crítica de um lugar que ainda é o lugar que a gente fala, que é o lugar de poder em relação a essas artes canônicas. Houve essa pergunta de como se aproximar dessa produção [indígena]. Era óbvio que interessava muito por todas as questões que essa produção trazia, era óbvio que ela precisava se relacionar, ela precisava estar, ela era uma produção artística que nos interessava bastante e que informava bastante todo o debate que estava sendo colocado, mas houve uma resistência enorme da nossa parte de simplesmente incorporar, seja obras de arte contemporânea indígenas, seja artefatos simplesmente, ao corpo de obras da exposição no entendimento de que talvez essa pudesse ser ainda uma estratégia de recolonização, seria ainda uma estratégia que estaria colocando ou criando hierarquias dentro da exposição com outras obras expostas, ainda estaria fazendo outra vez um exercício de uma classificação limitadora. [Isso] poderia ser também diluidor de todas as questões que essas produções traziam. Enfim, era como se a gente ainda não fosse capaz de promover um espaço, um campo discursivo e um campo de debate adequado para essas produções se encontrarem sem hierarquias, sem diluição, sem essa produção estar ali como mera ilustração, uma ilustração exótica ou uma ilustração desse outro que por alguma concessão adentra ali o território da arte. Então houve um pouco esse entendimento, um certo receio dessa produção ser prontamente e depois alienadamente incorporada pelo mercado da arte que é super voraz pelas “novidades” ou sobretudo pela “novidade *vintage*”, a novidade não descoberta, a revelação de algo que sempre esteve aí que nunca foi adequadamente explorado. Houve então da nossa parte uma resistência a simplesmente fazer essas produções conviverem. E a gente escolhe, por exemplo, em relação à questão indígena, se fazer essa pergunta maior sobre o que que era naquele momento a questão indígena para além da arte indígena. A gente sabe que a questão indígena é uma questão que tem a ver com tentativas recorrente de genocídio, disputa de terra, enfim tem toda uma luta muito atual e contemporânea política mesmo que se dá que a partir das lutas indígenas. Então a gente escolhe essa como uma das abordagens possíveis em uma das entradas para esses outros saberes, as outras tecnologias inclusive

artísticas que a gente queria que tivessem participando e convivendo no ambiente da Bienal. Acho que esse mesmo dilema que a gente encontra tem sido enfrentado pelo mercado de arte, por outras instituições, não só a Fundação Bienal de São Paulo. Acho que tem um interesse crescente dos museus mesmo em adquirir coleções de arte indígena e incorporar isso nos seus acervos. É evidente que tem uma importância e enfim fundadora mesmo das nossas narrativas e da necessidade de elaborar essas narrativas. Dentro da ideia de representatividade, de visibilidade desses outros saberes e dessas manifestações, é sem dúvida muito importante incorporar isso nas narrativas oficiais, mas eu acho muito importante se fazer também essa pergunta sobre a forma como essas coleções vão sendo incorporadas. Eu acho que as relações entre arte e artefatos, a arte e a antropologia são prenes em exemplos que a gente não precisaria repetir e que ainda repete. (Taperá Taperá, 2020)

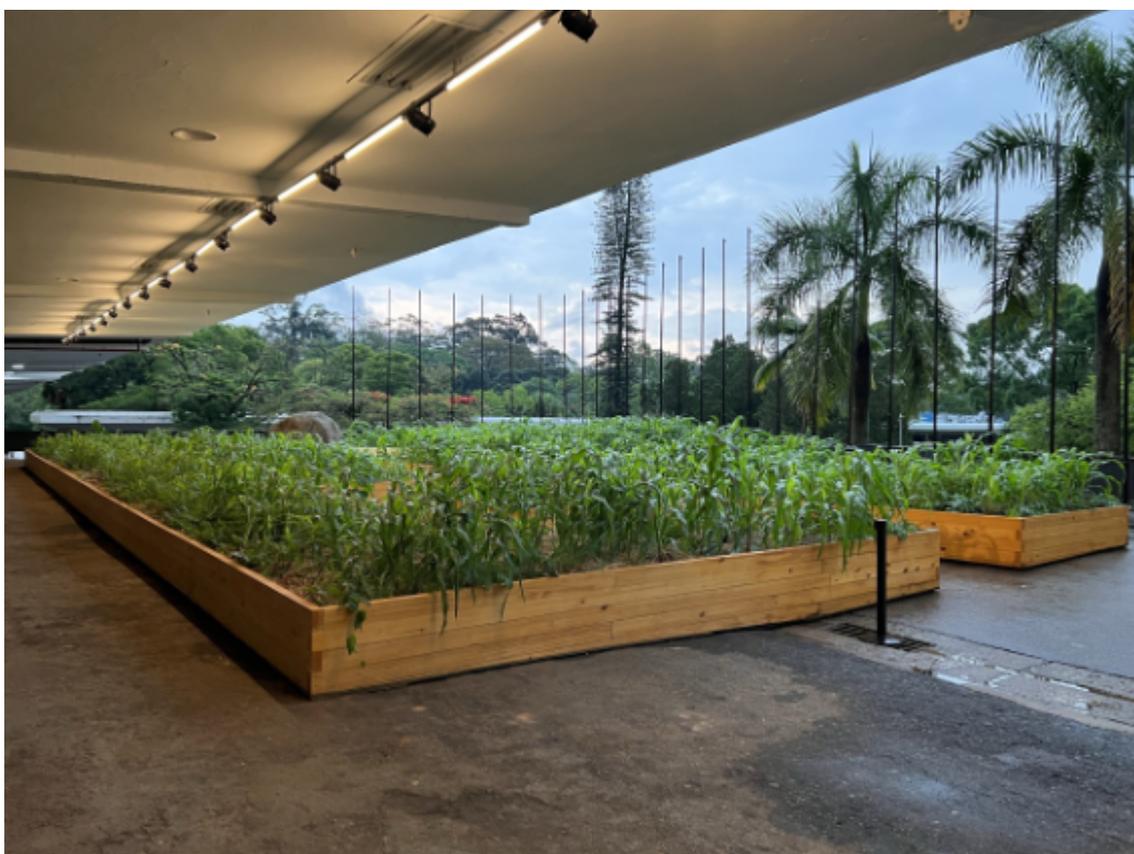
Sete anos mais tarde, nas duas primeiras Bienais da década de 2020, depois do período pandêmico, a presença indígena se tornou essencial, reflexo de uma mudança profunda de recepção e compreensão do significado e importância de nomes e trabalhos indígenas mostrados em contextos artísticos centrais do sistema contemporâneo, sobretudo na assinatura individualizada, assim como a incorporação de alguns artistas indígenas inclusive no mercado de arte, com a sua entrada em galerias comerciais com grande tradição e prestígio.

O artista Jaider Esbell tem uma avalanche de sucesso com suas pinturas de grandes dimensões, paisagens oníricas sobre o surgimento do mundo segundo a mitologia macuxi, mostradas em destaque na 34ª Bienal, também chamada de “Bienal indígena”, sucedida pela morte repentina do artista, algo que apresenta limites e questões importantes se conectadas à argumentação de Rebouças acima transcrita (mas que não serão o foco desta pesquisa neste momento), algo que mereceria uma série de investigações particulares em torno daquele episódio extremamente trágico e complexo.

Na Bienal seguinte, a 35ª, em 2023, persistiu e ampliou-se a expressiva presença de artistas indígenas, com um campo ainda mais estabelecido, simultânea a mostras de grande impacto no cenário brasileiro, como o projeto *Histórias indígenas* no MASP, ao qual tive a oportunidade de trabalhar como coordenador curatorial e organizador de seu catálogo, mas que tampouco será objeto desta tese. Como veremos, propomos menos uma antropologia das exposições, e mais a produção de uma exposição como exercício antropológico. Mas observamos a construção desse campo como introdução a esta tese, e é perceptível para quem estuda esse universo na última década que a arte produzida pelos próprios indígenas, de certa forma coadjuvante na Bienal de 2016, aumentou assintoticamente sua participação no cenário da arte contemporânea brasileiro, especialmente nos grandes centros, algo revelado por essa mudança radical de recepção nas Bienais de São Paulo entre 2016 e 2023, com apenas sete anos de diferença.

Voltando a 35ª Bienal, logo na entrada do pavilhão, estava exposta a obra *Kaá*, de Denilson Baniwa. A palavra denomina a mata para os Guarani. Tratava-se de um trabalho que se abria e se desenvolvia para além das fronteiras do vivo e do não vivo. É arte e cresce, se transformava e se findava. *Kaá* era viva. Andar por entre a instalação de Denilson Baniwa era uma experiência de contato, de romper fronteiras. Os milhos que ali cresciam comunicavam um conhecimento guarani, se transformavam enquanto interagíamos com eles. Como nós, eram vivos, cresciam, morriam, transmutavam-se. Eram a representação de um conhecimento de plantio, de troca de alimentos e práticas, de alimentação; ao mesmo tempo que eram a experiência vivificada da troca, do plantio, da comunidade. Denilson planta e documenta as etapas de formação e enraizamento de sua instalação, que, para além de instalar, pulsa com a experiência, tanto como reformulação e reativação da memória de partilha e alimentação, quanto como um ser que se transmuta.

Imagem 10 – Denilson Baniwa, *Kwema/Amanhecer*, 2023



Além de *Kaá*, o projeto também contava com *Itá*, composto de duas rochas com inscrições em baixo relevo, desenvolvido em conjunto com a pesquisadora Francineia Baniwa, para contar as histórias da cosmogonia do povo Baniwa e dos primeiros contatos com os

brancos; e *Tatá*, um painel de líber, uma entrecasca de árvore, com pinturas e técnicas de plumagem Baniwa, desenvolvido em conjunto com a artista Aparecida Baniwa, contando sobre os primeiros contatos com a Igreja Católica no rio Negro e suas violências coloniais-religiosas.

Essa plantação de milho perdurava para além de si mesma e da exposição por meio das trocas que possibilitava entre humanos e não-humanos (em sua objetividade de arte e em sua vivacidade de planta) e entre humanos e humanos (para além do artista e dos visitantes, todo o encontro epistêmico entre quem vive a obra e todos aqueles Guarani que a idealizaram por intermédio das técnicas de agricultura e alimentação que envolvem o milho para esse povo). Essas trocas ficavam claras quando caminhávamos pelo traçado vermelho que nos guiava a um centro circular, com bancos ao redor de uma pedra entalhada com motivos que compõem a cosmogonia Baniwa. Era um encontro de não indígenas com pessoas Baniwa e Guarani através do caminhar, através da iconografia e dos mitos, através da vivência e da relação com o milho que crescia ao redor, que (trans)formava o caminho e que unia ao remeter às práticas comunitárias de cultivo, colheita de alimento e conhecimentos. Acompanávamos o crescimento das plantas ali dispostas, sendo encaminhados para conhecimentos e para o entendimento de que essas partilhas se davam também a partir e com o milho, a partir e com *Kaá*, a obra viva que nos falava de outros mundos.

Com essa obra de Baniwa, fechamos, por ora, a nossa trilha entre aquela Bienal do Fungo, quando começávamos o trabalho desta tese, e esta última Bienal que se deu em 2023 em São Paulo. São dois momentos de aproximação com questões ecológicas que rompem uma certa concepção de objeto estético morta na galeria expositiva, em aproximações diversas com temas ambientais e a possibilidade de se conectar com saberes científicos indígenas ou não indígenas. Mesmo que há várias décadas as artes visuais extrapolem o paradigma da representação em superfícies bi ou tridimensionais, através, por exemplo, das performances com corpos vivos para além de sua representação, as obras que descrevi brevemente apresentadas no contexto desse período entre a 32ª e a 35ª Bienal de São Paulo, o qual se confunde com o período de campo desta tese de doutorado, apontam para algo particular: um desejo de se mover em direção a uma autorrepresentação de não-humanos vivos em meio a um espaço expositivo, contestando de diversas formas a necessidade da “morte” do objeto para sua apreciação estética.

Baseado nesses sintomas nas artes visuais observados na mostra de arte contemporânea mais importante do cenário nacional, percorrido nessa trilha inicial a partir desses deslocamentos impulsionados desde a 32ª Bienal de São Paulo, busca-se compreender inovações nas formas de compreensão e materialização do que se concebe como natureza em

contraposição ao que seria próprio do campo da arte, e seu personagem central, o objeto artístico. Propõe-se nesta tese construir analogias entre conceitos produzidos pela antropologia (especialmente dos campos da ciência e da etnologia contemporâneas e suas potenciais reverberações no campo artístico) – como a agência das obras-objeto e da possibilidade de ler e traduzir esse outro sujeito etnográfico – para se produzir uma antropologia da arte; e, simetricamente, questionar se e como a experiência com o campo artístico pode iluminar e deslocar práticas, leituras e conceitos antropológicos.

Este trabalho propõe um diálogo entre uma antropologia – da natureza, dos objetos e da tradução – e alguns objetos de arte. Percebe-se na produção contemporânea (tanto na arte quanto na antropologia) uma guinada ecológica, algo que remete à história das duas disciplinas (da separação, na antropologia, entre biológico e social; e uma transformação dos gêneros da natureza-morta e paisagem às artes vivas contemporâneas, em síntese), mas que parece explicitar-se e deslocar-se teórica e materialmente nos últimos anos. Essa conexão entre arte e antropologia, pressuposto para a escrita deste texto, é percebida em diversos projetos, como exposições e curadorias recentes, como essas que apresentei aqui nesta “Entrada”, além de leituras e interesses dos próprios artistas e curadores. Ou seja, as analogias propostas decorrem de conexões percebidas na prática, no campo, entre dois campos, arte e antropologia, que dialogaram por todo o século 20, mas que atualizam suas preocupações em comum a partir de questões emergentes do mundo no presente, mas também de certas concepções sobre a natureza que se atualizam e se transformam.

Para tanto, a proposta desta tese, sobre a qual nos aprofundaremos mais adiante, é, ao invés de simplesmente analisar tais exposições e projetos, ou seja, produzindo uma antropologia das exposições e de um certo ambiente institucional, procurar, num outro sentido, se apropriar de um procedimento do próprio mundo estudado, a prática curatorial de escolher obras para exposição, trazidas para o espaço bidimensional do texto, isto é, pensar o trabalho curatorial, a produção de uma exposição, como um exercício antropológico. Os trabalhos de arte e as formas de articulá-los através de proposições curatoriais são fontes de questões antropológicas. É necessário, portanto, produzir assim uma antropologia da curadoria, mas sobretudo uma antropologia como curadoria. Nesse método proposto, em ressonância com a própria pesquisa de campo realizada em meio a exposições e trabalhos de arte, são os objetos os personagens principais com os quais se dialoga na tese, procurando escutá-los, percebê-los, com toda a ambiguidade própria desses objetos-sujeito, para produzir certas conexões parciais

com os autores (sobretudo da antropologia) escolhidos para esse diálogo entre objetos materiais e de conhecimento⁴.

Procurarei, assim, apresentar e produzir relações entre arte e antropologia, que parecem se juntar na tarefa de deslocar divisões ontológicas supostamente estabilizadas entre os modernos, como representação e representado, objeto e sujeito, humano e não-humano, natureza e arte, a morte e a vida do e no objeto de arte. O que é um objeto de arte? Qual o objeto da antropologia? Qual o deslocamento que a antropologia pode produzir ao produzir traduções sobre a arte (especificamente, aquela estabelecida em um circuito hegemônico da chamada “arte contemporânea”)? Como a antropologia expande a compreensão do que é arte e vice-versa? Trata-se de uma pesquisa antropológica como as outras, baseada em um gesto arbitrário e intuitivo sobre seus objetos (ou imagens), produzindo relações, associações e conhecimentos por meio do diálogo tanto com esses sujeitos-objetos quanto com uma certa tradição de conhecimento (antropológico, sobretudo). Buscarei pensar através de material empírico próprio ao mundo que pesquiso: os trabalhos de arte, em relação com o gênero, conceitos, textos e autores da antropologia, especialmente a partir daquilo que tem sido abordado sobre a multiplicidade ontológica do que já se concebeu como “natureza”, que nos parecem em disputa, transformação e variação tanto na arte como na antropologia.

1.2 Variações da natureza

Entre 2012 e 2015, realizei um mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional (UFRJ) com base em uma pesquisa de campo em cursos, laboratórios e atividades de extensão profissional de psicologia econômica, neuroeconomia e neuromarketing. Era muito produtivo, em um sentido antropológico, observar aquele ambiente supostamente contraditório de se encontrar no cérebro índices para estudar as escolhas humanas. Os especialistas estudados, em geral psicólogos e neurocientistas, produziam formulações de conceitos científicos de como se constituem as escolhas humanas, penetrando o campo das ciências econômicas, em tese dentro do universo das ciências sociais. Tratava-se, assim, de um campo híbrido, que me interessou ao produzir conexões entre formas de medicalização – ou a busca em uma chancela

⁴ Lembrando da máxima de Lévi-Strauss ao relacionar arte e antropologia: “A arte se insere no meio do caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem algo do cientista e do *bricoleur*: com os meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo objeto de conhecimento” (Lévi-Strauss, 2008 [1962], p. 582).

nas regras e dinâmicas biológicas do corpo, humano ou não – de uma suposta biologia ou natureza *a priori* para uma ciência do comportamento econômico.

No campo analisado naquela dissertação (Giufri, 2015a), laboratórios na cidade do Rio de Janeiro ligados à rede D’Or, o vocabulário do “inconsciente”, das partes do cérebro, das “pulsões” do corpo e das formas de acessá-las parecia ser convocado por cientistas para estudar “empiricamente” o comportamento e a sociabilidade “humana”, observando, no comportamento ou no cérebro, o processamento de informações que fundamentam escolhas. Noto naquela pesquisa que o trabalho desses agentes se voltava para o sentido de solidificar o amálgama de experiências e desejos em conceitos psicológicos que ajudam a entender o corpo e o comportamento sob a forma de imagens dos correlatos neurais da escolha e de indicadores numéricos sobre a reação de indivíduos a bens de consumo.

Como mostrei, parecia haver uma exigência por provas definitivas sobre esses mecanismos que interferem na percepção de dados e, assim, na decisão. Para tanto, a análise psicológica dos comportamentos era transferida, a partir do intenso trabalho de cientistas, para uma análise tecnológica do cérebro⁵. Métodos, práticas, rituais, ambientes e personagens das ciências médicas de ponta mostravam estar voltados para o estudo supostamente sob o domínio das ciências humanas – daí o título daquela dissertação, *Exata e humana*, baseado em um *slogan* de um curso de finanças comportamentais.

Havia ali, nesse sentido, um vocabulário associado ao papel do corpo, do orgânico e da natureza na definição das “escolhas humanas”, uma tentativa de mesclar argumentos comportamentais e fisiológicos calcados em formas de visualizações lastreadas por métodos experimentais. A “paixão” e o “corpo”, pensados e reduzidos aos fluxos nervosos e ao inconsciente observável por máquinas, eram usados por esses profissionais estudados, recursiva

⁵ Azize (2008) chama a atenção para essa “linguagem da serotonina” estar substituindo, de certa forma, a linguagem psicanalítica. O autor relaciona essa mudança ao papel assumido pelos laboratórios na vida contemporânea, em especial pelo fato de as perspectivas química e genética serem cada vez mais utilizadas nas explicações sobre humor e saúde, criando o que chama de “medicalização da vida”, esta ligada a um fisicalismo reducionista. Por “fisicalismo”, entende-se a definição de uma cosmologia exclusivamente por elementos físicos, materiais ou “naturais” (Duarte, 2004). Podemos relacionar essa transformação também ao que Sahlins (2004 [1976], p. 574) chama de “fascínio burguês pelas explicações corporais da cultura”. Nas últimas décadas do século 20, com o desenvolvimento da genética e suas explicações sobre o comportamento a partir de um vocabulário biológico, percebe-se uma expressiva cerebralização das concepções a respeito do humano, isto é, o movimento de pensar relações psíquicas e sociais por meio de genes e hormônios, e o crescimento da importância da psicofarmacologia na cura e no alívio de transtornos do comportamento (Meloni, 2011). Segundo Russo e Ponciano (2002, p. 48), o que era antes explicado como questão psicológica pode hoje ser diagnosticado por exames de imagens e tratado por fármacos: “A objetividade empírica dos sinais e dos sintomas corresponde idealmente à objetividade empírica do substrato físico. Ou seja, a psiquiatria só terá a garantia de objetividade no caso de se apoiar no que é concreto, físico, empiricamente observável, quantificável e reproduzível através de exames e aparelhos, representado pelo substrato orgânico, pelo que é passível de tradução pela linguagem da biologia, da fisiologia, da neuroquímica, da genética”.

e experimentalmente, também como fatores que poderiam melhorar um mundo apenas governado pelo interesse. Ao proporem uma série de análises e formas de intervir no comportamento, esses especialistas costumavam afirmar suas premissas sobre o humano e a natureza de suas ações. Assim, mesmo que o objetivo desses profissionais não fosse construir uma nova teoria sobre a natureza humana, eles partiam de uma definição particular do que ela seja e, por isso, participavam da controvérsia sobre sua definição.

Esses cientistas e profissionais que estudei no mestrado usavam argumentos sobre o “comportamento na selva”, a natureza e a evolução para estudar o comportamento. Não se tratava apenas de metáforas naturais de mecanismos econômicos (Mirowski, 1994), mas sim da literalidade do corpo e do cérebro como caminho para entender como se processam as escolhas. Percebi ali uma argumentação premente e evidente sobre o papel do corpo, do orgânico e da natureza na definição das escolhas econômicas, em contraposição à abstração teórica típica das teorias clássicas de comportamento e estudo sobre o paradigma do interesse individual, que atualizavam concepções liberais sobre o que seria o *Homo œconomicus* e sua natureza. Nesse sentido, esses estudos da mente voltados para a economia pareciam gerar enorme interesse para dentro e para fora desse campo de especialistas, ao formular a comprovação de determinantes comportamentais e biológicos da escolha, cuja tendência, parecia-me naquele momento, era a de sair do ambiente acadêmico e encontrar outros públicos e reverberações que valorizassem as suas formulações.

Como escrevem Prigogine e Stengers (1979), a ciência é definida pela manipulação da natureza, não no sentido de que tudo é uma determinação da sociedade, mas que é própria da condição científica a transformação daquilo que estaria supostamente dado no mundo – do que é concebido como seus limites, características, daquilo que o excede. Como expuseram Latour e Woolgar (1988 [1979]), o fazer científico não é um mero instrumento para acessar realidades que estão prontas, mas sim um agente produtor de novas configurações do real. Apesar de o objeto aparecer como a razão de ser de um enunciado preexistente, ao final do experimento ele se torna uma “imagem virtual” daquilo que se projetou como experimento, ou seja, é crucial para o processo de construção de “fatos” científicos proferir um discurso em que ele é apenas a representação de uma realidade objetiva prévia e exterior, a qual a pesquisa apenas acessou objetivamente. O discurso científico reformula e re-enuncia, transformando seus processos em fatos objetivos, como se estes fossem anteriores ao próprio trabalho de pesquisa.

Latour (1999) usa a imagem do terno “*fait*” (que, em francês, significa tanto fato quanto feito), isto é, o fazer constitui o fato científico, que inexistente sem a compreensão do seu

processo de fabricação. Tal constatação não induz à artificialidade ao discurso por trás dos dados científicos, mas sua constituição imanente perante os fatores, inclusive o próprio mundo, que dão forma aos conceitos provisórios da ciência. A natureza, imagem última desses processos científicos, é, também, desse modo, assim como a cultura, uma construção. Essa natureza, concebida como entidade que transcenderia a política, o tempo e o espaço, foi profundamente e questionada na obra de Latour. O autor inclusive, cunhou uma crítica contundente às possibilidades de se utilizar um conceito transcendente de natureza para as demandas ambientais e ecológicas urgentes do presente: “The appeal to the laws of nature – which means nowadays mostly the laws of economics – is a great way to shortcut the work of politics by creating a second power – that of nature – out of the reach of political assemblies” (Latour, 2016, p. 221-222).

Outro conceito fundamental nessa crítica da antropologia da ciência à abstração e estabilidade do conceito de natureza é aquele desenvolvido por Haraway (2009 [1984]). O conceito de *cyborg*, como desenvolvido pela autora, ajuda-nos a compreender a natureza como o que é manipulado, pois, segundo ela, não há como conhecer a natureza por ela mesma – a manipulação já parte de uma apreensão cultural de algo. Isso pode ser contraposto à natureza da “sustentabilidade”, conceito ligado ao paradigma de uma natureza moral: o humano como o destrutivo, o ecologicamente correto, a idealização da natureza, o capitalismo sustentável. Alguns dos autores e trabalhos que escreveram sobre o colapso da divisão entre Natureza e Cultura são Latour (1991), Descola (1996) e Viveiros de Castro (2002), entre outros que serão conectados aos campos aqui estudados. Mais recentemente, poderíamos citar também a “antropologia além do humano”, como escreve Kohn (2013), ou a “etnografia multiespecífica”, como propõem Kirksey e Helmreich (2010), outros textos fundamentais na inclusão dos não-humanos nos estudos antropológicos.

Interessa, nesta tese, pensar o caminho entre a ciência, como construtora de mundos, e a arte, terreno supostamente do artifício e da ficção, como espaço de experimentação de outras possibilidades materiais de arranjos possíveis entre categorias supostamente estabilizadas. De modo análogo à minha investigação no mestrado, parecia-me inicialmente, na elaboração desta pesquisa para o doutorado, que profissionais de diferentes campos do mundo artístico estavam propondo utilizar aquilo que concebem como natureza – especificamente, animais e vegetais – , as questões ecológicas e indígenas como material de trabalho, inspiração criativa, motes curatoriais e fundamentação crítica. Artistas e curadores, especificamente na cena artística no Brasil, na qual pude conviver e trabalhar desde 2013, mas que me detive especulativamente no período de elaboração do projeto para esta tese desde 2016, indicavam despendar uma

aproximação com o que concebem como o mundo natural, em que as ciências e tecnologias, bem como a própria antropologia, apareciam como caminhos para o acesso a uma certa “natureza”, ou de certas concepções do que ela seria e de que forma ela poderia contribuir às discussões próprias desse campo.

Trata-se, assim, de práticas artísticas distintas, conectadas, em princípio, sob o ponto de vista da necessidade de integrar fluxos vitais aos objetos estéticos, como vimos na descrição da 32ª Bienal, *Incerteza viva*. Percebe-se, a partir dessa trilha inicial, que aquilo que se concebe como objeto estético é afetado literalmente pelo que se compreende como natureza, especialmente por animais e vegetais, transformando material e discursivamente as produções artísticas e as exposições de arte. O crescente debate em torno de questões ambientais parece penetrar as preocupações de profissionais, sujeitos e coletividades que operam dentro de contextos artísticos, no sentido de uma aproximação – em relação a suas preocupações, inspirações e produções – com uma certa concepção de natureza, que aparece também menos como termo fixo e mais como ação, controvérsia e reconstrução para contextos e interesses particulares.

Parece haver práticas e falas que colocam em questão, em termos específicos, o distanciamento que o mundo moderno teria imposto à relação entre humanos e seu ambiente. Esses movimentos, trabalhos e personagens propõem, de formas diversas, que deveríamos associar a criação estética aos animais, vegetais e ao mundo dos indígenas para, assim, atingirmos uma compreensão expandida do lugar da produção artística e seu sentido ético no mundo⁶. Parecia-me que estávamos diante de uma tentativa, dentro da cosmologia do ocidente, de integrar os humanos ao seu ambiente – ou, de uma nova maneira de reconhecimento de que sempre estivemos atados, ou seja, se seguirmos a avaliação de Latour (1991), de que essa separação nunca de fato operou – através da defesa de uma maior consciência dos efeitos

⁶ O selvagem só passa a ser associado a valores positivos no final do século 18. Ele é então visto próximo do sagrado, da contemplação de uma natureza grandiosa, anterior e superior ao humano, um “mundo sem nós”, da mesma forma os indígenas, que viveriam “em harmonia com a natureza” em um ambiente que seria definido por subtração do humano, um antropocentrismo às avessas, mas ainda centrado em uma oposição em humano e o resto (Cronon *apud* Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 37-39). “A humanidade é uma espécie animal que tenta superar sua animalidade, um conjunto natural que tenta se desnaturalizar” (Badiou *apud* Danowski; Viveiros de Castro, 2014). Trata-se, assim, segundo os autores, de uma noção de natureza estetizada, mítica, adquirindo o contorno de uma lenda com a qual acreditamos, enquanto para os ameríndios talvez nem haja exatamente uma noção reificada de Natureza. É importante pensarmos como essa equação entre mundo natural e indígenas é estabelecida nessa volta eterna do mito do bom selvagem, bem como uma noção de primitividade que aproxima indígenas ainda da natureza, em um viés romântico das possibilidades de aprendizado e relação. Há também, no discurso político, uma aproximação entre debates ecológicos e de direitos indígenas (como Bruce Albert mostra), feita pelo próprio movimento indígena. Há, como se vê na abertura desta pesquisa, uma mudança sobre como os indígenas aparecem na 32ª Bienal e depois nesse cenário de uma força do debate decolonial, que resulta dos próprios debates dos movimentos indígenas nas últimas décadas no Brasil, algo que vale registrar, mesmo que extrapole o escopo desta tese.

daquilo que produzimos. Ademais, parece haver uma tensão, no campo, entre um debate de inclusão de temas, materialidades e outros atores sociais, como os indígenas, e um debate profundo sobre decolonialidade e os impactos institucionais de seus questionamentos⁷.

Atualmente, observamos que as artes, a ecologia e a antropologia estão em diálogo, aproximando-se de maneiras específicas. Ressalto que esses campos profissionais dentro do que se convencionou compreender como universo da arte contemporânea, especialmente artistas e curadores, estão ligados à ecologia e à questão indígena como preocupação política que incorporam em seus trabalhos, além de repercutirem parte das discussões trabalhadas pela antropologia, em especial nas últimas décadas, em seus discursos e práticas materiais, em projetos de trabalhos artísticos e em proposições para mostras de arte. Esses universos de conhecimento e prática estão em ressonância, às vezes implícita, outras explícitas, com a preocupação de antropólogos contemporâneos com a chamada “desantropização”, a descentralização do protagonismo do humano, proposto por alguns autores da antropologia contemporânea, ocupando direta e indiretamente o espaço temático de inspiração criativa para projetos diversos.

A antropologia é, desse modo, o terceiro elemento do estudo proposto nesta tese sobre campos de conhecimento e ação dos modernos sobre os objetos (estética) e sobre o mundo (natureza), ou sobre como esses objetos podem incorporar forças vitais e as transformações na própria concepção de mundo, de humano e de natureza. A estética (os objetos, as obras de artista e as narrativas curatoriais) e a natureza (ecologia, vegetais, animais) são, assim, pensados neste trabalho antropológico como espécies de indexes para a comparação entre arte contemporânea, antropologia e formas de conceber natureza e o objeto estético. Esses conceitos introduzidos para auxiliar a compreender esse diálogo são tanto aqueles formulados pela etnologia, como a antropologia da ciência, quanto as reflexões acerca do lugar tradutório da antropologia. São

⁷ Segundo Muñiz-Reed (2019, p. 5), as formas de colonialidade da cultura e da episteme são efeitos do colonialismo mais duradouros do que a própria subjugação política de um povo. Assim, a decolonialidade se apresenta como um movimento para além da autonomia política, sendo “um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação”. Nesse sentido, o papel do museu (instituição europeia que funciona a partir de conceitos de cientificidade, história e arte coloniais) é central no processo decolonial: “Quais as implicações para museus e curadores contemporâneos, responsáveis pela interpretação de histórias contestadas e possuidores do conhecimento como matéria-prima? Como curadores e instituições de arte estão posicionados dentro da matriz colonial?” (Muñiz-Reed, 2019, p. 4). Como já mostrou Clifford (1988), museus e exposições são “zonas de contato”, isto é, espaços onde culturas diferentes se encontram e interagem. Essas interações são cada vez mais evidentes, especialmente quando comunidades indígenas ou marginalizadas participam ativamente da curadoria e interpretação das obras e coleções. Segundo o autor, os espaços de contato nem sempre resultam em harmonia ou compreensão mútua, mas podem ser arenas de conflito e negociação contínua. O autor questiona as práticas de representação e a ideia de “dar voz” às minorias, alertando sobre o risco de transformar essas colaborações em transações simbólicas que não abordam verdadeiramente as desigualdades de poder subjacentes.

esses os campos produtivos para se produzir uma antropologia da arte como proposta aqui. Esse campo de debate sobre a natureza a partir de um viés antropológico dentro do próprio mundo dos modernos foi muitas vezes estudado por meio do campo dos cientistas, como procurei fazê-lo no mestrado, mas também pode ser apreendido com fundamento de uma investigação ao redor profissionais da cultura, especialmente artistas e curadores, de onde parte a abordagem para esta pesquisa de doutorado. Porém, o ponto de chegada, como veremos, foi menos o sujeito humano que deteria todo o controle sobre os discursos, processos e materialidades da arte, e mais para os próprios objetos, os quais propusemos como protagonistas de uma tese pensada como exposição, espaço e espécie fértil de se fazer antropologia.

1.3 Outros outros da antropologia

Esta investigação parte, nesse sentido, de um movimento de comparação, inspirado na metodologia da antropologia simétrica (Latour, 1991), pensando a arte como um epicentro identitário dos modernos, um modo de existência. A hipótese da análise comparativa começa de uma percepção teórica e prática de certos paralelismos entre uma antropologia para “além do humano” (Kohn, 2013) e as artes impregnadas literalmente de vida. O pressuposto desta pesquisa é que há algo a comparar, há campos que são tradutíveis. Essa pressuposição é do próprio conhecimento antropológico como aqui pensado, aquele que traça equivalentes entre a linguagem própria do seu tipo de conhecimento e o dos outros (Strathern, 2004). As práticas artísticas aqui observadas podem ser relidas a partir do que o conhecimento antropológico enuncia, pois há, nesses universos, conexões explícitas com os termos, preocupações e interesses da antropologia.

Essa perspectiva é inspirada em Sansi (2014, p. 14, 37), que opera da mesma maneira, encontrando conexões entre o conceito de “dádiva”, para a arte e a antropologia contemporâneas. Sua análise parte da observação de como aquele e outros conceitos são “colocados a jogar” [“put into play”] pela arte. O autor se pergunta sobre o uso que os artistas fazem da antropologia, sem necessidade de julgar se estão a usando apropriadamente, mas sim, para que a utilizam. Strathern (2004, p. 72, 75, 84) escreve que o antropólogo compara a prática e o uso do fazer-significado, documenta analogias que as pessoas desenham, essa é forma do seu trabalho. Mas como controlar essas analogias que perseguimos? Comunidades estão em comunicação umas com as outras, mas cada uma concebe sua própria versão para suas práticas. A comunicação continua, mas as mensagens são somente parcialmente transferidas. No limite, cabe perguntar sobre o que a antropologia tem a dizer sobre e com esses profissionais e seu

tempo, já que os seus conhecimentos traduzem certas preocupações do pensamento antropológico, especialmente a discussão da fronteira entre o natural e o construído, sob um vocabulário e com as especificidades que devem ser pesquisados⁸.

Nesse sentido, o trabalho de Choy (2011) foi inspirador para o desenvolvimento desta pesquisa, pois observa a ressonância entre a preocupação de biólogos e de antropólogos com o ambiente e traça, entre eles, uma comparação, o que configura sua importância política. De que maneira conceitos se tornam importantes para ambientalistas e se conectam ao que estuda o antropólogo? Choy defende que leiamos os termos e as lógicas da ecologia pela sociologia, mas que também leiamos a sociologia pela ecologia, como estratégias de especificar ressonâncias. Segundo o autor, práticas de tradução são fundamentais para o processo de articulação de diferentes mundos sociais. Observar essas articulações nos permite compreender formas e montagens emergentes de instituições, aparatos, práticas e discursos. A produção de universais políticos é um processo de tradução cultural (*cf.* Butler, 2000). A antropologia deve olhar, seguindo a proposta do autor, para como conhecimentos e técnicas são relacionados e mobilizados em eventos de tradução – consideramos que exposições e o trabalhos de artistas poderiam ser bem compreendidos no mesmo sentido, como índices desses processos tradutórios.

Choy defende que politizemos os atos comparativos para problematizar a questão ambiental em escala global. Cabe à antropologia comparar exercícios comparativos (ou tradutórios), os quais são simétricos aos atos de comparar do próprio antropólogo, que só pode pensar a partir desses atos – Choy (2011, p. 6) usa a expressão “*compare comparisons*”. É na própria relação entre mundos que entram em concordância e relação que se constitui um “estado de atenção” político, que emerge do conhecimento científico, sua prática e desses eventos tradutórios, e a construção de universalidades e especificidades é o mecanismo que gera colaboração entre campos:

Ecological politics work precisely through such questions and comparisons, acts that recast the relations – of nature, culture, politics, and more – through which a given animal, plant, health problem, landscape or questions comes to matter epistemically and politically. (Choy, 2011, p. 11)

⁸ Todavia, como desdobraremos mais adiante, os sujeitos etnográficos da pesquisa se tornaram cada vez menos as falas, performances e práticas observadas no cotidiano dos ateliês e escritórios de curadores, e mais os próprios objetos em trânsito por exposições, imagens e presenças. Não se trata assim, de tomar os artistas como interlocutores centrais, como nativos, mas como uma das vozes para se pensar a existência do além do humano presente no objeto estético. Isto é, interessa buscar e cartografar as mais variadas agências que comportam os modos de existência dessas materialidades de execução e transformação coletiva e complexa (Yaneva, 2009; 2012).

No caso desta nossa pesquisa, esse processo de transformação de elementos em preocupação epistemológica e política se dá por meio do objeto estético e das práticas curatoriais, incorporando debates sobre ecologia, ligados ou não a pesquisas e ativismos com comunidades indígenas, que provocam deslocamentos em práticas artísticas e formulações curatoriais. Interessa aqui produzir uma antropologia desse universo de práticas tradutórias através de alguns personagens e objetos específicos, estudados por meio do método etnográfico, observando não apenas os humanos como os não-humanos convocados nessa alquimia que busca produzir uma nova aproximação entre o conhecimento natural e o humano. Para tanto, a metodologia desta pesquisa se insere no que poderíamos chamar de campo multisituado (Marcus, 1995), uma etnografia global, no sentido de Tsing (2005, p. xi), isto é, menos a permanência em apenas um grupo ou localidade que circunscreva o campo, e mais as experiências em campos e situações diversas conectadas, como é da natureza da disciplina, a partir das experiências de aprendizado do etnógrafo e a partir desse encontro com objetos de arte que parecem dialogar com vários dos sintomas registrados desde a construção dos problemas e perguntas dessa pesquisa.

A antropologia é, nesse sentido, compreendida e mobilizada aqui como um gênero do pensamento científico institucionalmente organizado que se dedica a diferentes regimes e noções de realidade – para além de simples distribuições de sentido ou modos de identificação – entre natureza e a cultura, isto é, o que é o dado e o construído, estático e dinâmico, para diferentes grupos sociais. Tais separações duais viriam da sociedade que a inventou enquanto disciplina do conhecimento em um certo momento histórico (final do século 19) e em certos lugares (centros universitários europeus e estadunidenses), gerando um suposto dado, uma posição estabilizada – que a própria antropologia passa a questionar como dada e universal – sobre essas distribuições esquemáticas que a disciplina se utiliza, ao menos enquanto conceitos iniciais e provisórios, para poder comparar e conhecer.

Há um debate na disciplina se seriam os significados e as representações de mundo ou a própria realidade que variariam. Segundo Descola (2015, p. 11, 22), “as noções de fisicalidade e de interioridade parecem estar universalmente presentes” em todas as ontologias por ele categorizadas, “estruturas em que diferentes grupos [...] percebem e interpretam a realidade”⁹. O problema aqui, cuja crítica foi sistematizada por autores ligados à chamada

⁹ A noção de sociedade também já recebeu diversas críticas, como aquela produzida por Strathern (2006 [1988], p. 288), preferindo o termo “socialidade”, uma “espécie de impulso interior a constituir relações e manter a coesão entre povos que, de outra forma, permanecem estranhos uns aos outros”, ou seja, apontando para uma entidade

virada ontológica na antropologia contemporânea, é menos a classificação categórica do autor, mas como ela mantém certos paradigmas simbolistas e de relativismo cultural, isto é, como se existisse uma realidade em si por trás desses discursos, e não fosse a própria natureza que pudesse variar, como propomos aqui, apoiada nos modos de existência, como dos objetos artísticos aqui percebidos, narrados e etnografados¹⁰.

Todos, a princípio, podem se colocar questões antropológicas, ontológicas, ou seja, sobre o(os) ser(es) ou os modos de ser – como escreveu Viveiros de Castro (2002b, p. 141), “somos todos antropólogos, mas ninguém é antropólogo do mesmo jeito” –, mas é a antropologia que escreve sobre isso de modo intencional, comparativo, sistemático, para registrar em um debate que se organiza em espaços mais ou menos determinados, à volta de especialistas, com plataformas de discussão, debate, profissões, métodos e procedimentos organizados em torno desse exercício que em geral resulta em um material final, ou gênero, muito específico: o texto antropológico – que, historicamente, se constitui enquanto uma literatura científica própria, com a qual outros pesquisadores dialogam, criticam e se reportam.

Além do diálogo com a tradição de seu próprio campo de estudos, o antropólogo depende de exercícios de alteridade, de relação com os diferentes (ou diferenças) – através do campo etnográfico. A antropologia é, nesse sentido, aquela forma de conhecimento que “assume a presença virtual do Outro como sua condição” de existência enquanto disciplina (Venkatesan *et al.*, 2010, p. 175), pois “não há ser-em-si, ser-enquanto-ser, que não dependa de seu ser-enquanto-outro, todo ser é ser-por, ser-para, ser-relação” (Latour, 2012 *apud* Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 98). Por isso se explica um certo grau de ficção do texto antropológico, pois ele põe em ressonância pontos de vistas que são e precisam ser heterogêneos (Viveiros de Castro, 2002b, p. 123), desconhecidos, mas cognoscíveis. Desse modo, a antropologia é uma espécie de filosofia da diferença, isto é, a própria filosofia da relação (Viveiros de Castro, 2018 [2009]).

emergente, a qual dá conta não de pessoas meramente desempenhando papéis sociais, mas de um ser criativo, engajado em relações no tempo e no espaço.

¹⁰ A partir desse debate, em 2008 foi publicado o livro *Ontology is Another Word for Culture?*. Nesse texto, importante marco dessa “virada”, Venkatesan propõe a ontologia como modo de se engajar “não apenas com uma pluralidade de visões de mundo, mas com uma real multiplicidade de mundos. [...] A autodeterminação da(s) pessoa(s) [...], [isto] é, simultaneamente uma reivindicação política e metodológica” (Venkatesan *et al.*, 2010, p. 153-154 – tradução minha). Segundo Holbraad e Pedersen (2017, p. 185-186 – tradução minha), “ontologia é: o resultado de tentativas sistemáticas dos antropólogos para transformar seus repertórios conceituais de tal forma que sejam capazes de descrever seu material etnográfico em termos que não sejam absurdos. [...] A criatividade conceitual não precisa ser territorializada com referência a quaisquer coordenadas geográficas”. Carrithers complementa: “O projeto da antropologia aqui: se é sobre diferença, é também sobre fazer a diferença coerente para o outro [to each other] de alguma forma”. A discussão se estendeu pela década seguinte, como se vê em Charbonnier, Salmon e Skafish (2016) e Holbraad e Pedersen (2017), dentre outras publicações.

Essas relações não são apenas necessárias, como é aquela problemática da qual partem boa parte das questões da pesquisa – como falar pelo (ou com) o outro? Quem é o outro? Para quem se escreve sobre o outro? Por isso, a antropologia, de forma reflexiva ou simétrica, pensa sobre esse exercício de escuta, observação e tradução, seus limites e potencialidades, como método de conhecimento e de ciência, para expandir os limites de existência no/do mundo:

O antropólogo deixa de explicar, interpretar, contextualizar, raciocinar esse pensamento, e a passa a ser o de o utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso [...]. Se há algo que cabe de direito à antropologia, não certamente a tarefa de explicar o mundo de outrem, mas a de multiplicar nosso mundo. (Viveiros de Castro, 2002b, p. 129-132)

Trata-se de um processo de tradução – ou traição (Benjamin, 2016 [1923]), lembrando o título da obra de Cristiano Lenhardt, sobre a qual falaremos mais adiante –, criação, de escrita, que pode acabar por alterar não só a língua de recepção, mas também a de origem (Viveiros de Castro, 2002b). Esse exercício deriva de um diálogo, mesmo que mental, com algo ou com alguém, singular e plural, que não tem necessariamente como objetivo final a articulação de suas concepções sobre as vidas e os mundos de uma mesma forma – a tal escrita, gênero ou ficção antropológica. O texto antropológico parte também de um problema formal, literário: são narrativas possíveis da vida dos povos estudados, iluminadas pelo olhar do antropólogo. Poderiam ser chamadas de ficções, sem a carga da irrealidade que o termo pode trazer, e sim no sentido de compor os relatos dos “outros” de maneira a contrastar com os modos de vida “nossos”.

Strathern (2006 [1988]) comenta, ao escrever *O gênero da dádiva*, que seu objetivo foi produzir uma análise – sob a perspectiva de uma antropóloga, nascida no ocidente e militante feminista – a respeito das ideias melanésias *como se* aquelas aparecessem sob a forma das preocupações da autora. Isto é, a diferença entre “ela” (ou “nós”) e os “outros” está dada pela especificidade das perguntas com as quais se vai a campo. O que pode ser produzido nesse encontro depende do que os outros falam sobre si, de como agem e de como o antropólogo os descreve. A autora propõe produzir não uma comparação cultural, mas uma série de justaposições incidentais, interessadas em expandir as possibilidades de conhecimento sobre o mundo (“nosso” e “deles”). A etnografia estabelece, ainda segundo Strathern, relações entre “eles” em seus modos de vida coletivas; e deles em relação a “nós”. Através dessas oposições, estratégicas e não aleatórias, a autora forma seus conceitos sobre outros modos de vida em contraste com preocupações do conhecimento antropológico. Com isso, seu objetivo não é

detalhá-los mimeticamente, e sim formular um sistema de oposições, analogias e englobamentos que formam um sistema (que resulta no livro) sobre sua percepção *estética* sobre “eles”.

Esse exercício – crucial para pensar os caminhos da antropologia contemporânea – tem a capacidade de produzir uma análise “social” dos outros, potencializando a diferença. Fugimos, pois, da ingenuidade de pensar que noções e conceitos ocidentais (“sociedade”, “mercadoria”, entre outros) poderiam servir para organizar outras maneiras de conviver (presentes, por exemplo, em trabalhos etnográficos clássicos como os de Bronisław Malinowski e Edward Evan Evans-Pritchard). Assim escapamos, no outro extremo, do pessimismo pós-moderno, no qual é impossível descrever o outro, pois se está sempre falando de si, já que toda visão do outro é uma construção subjetiva, trabalhada com alegorias ocidentais – sempre, portanto, inadequadas e autorreferenciais (Clifford; Marcus, 1986).

Para tanto, foi imprescindível, desde o início do desenvolvimento da antropologia, a relação de alteridade com outros mundos, não apenas grupos sociais distantes e isolados, mas também com possibilidades de sobrevivência, ou resistência, de outros regimes ontológicos em meio às próprias socialidades modernas (e pós-modernas). Se esse outro é um vizinho ou um morador de uma etnia distante do outro lado do planeta, um documento ou um outro objeto material relevante, a antropologia se vale da possibilidade de narrar sobre os outros para questionar pressupostos filosóficos basilares supostamente estabilizados. Isso se dá através da relação tanto com as pessoas, quanto com os outros seres e coisas. O pensamento antropológico elabora, assim, estratégias de escuta e percepção, de narração e escrita sob os efeitos por meio dos quais esses entes expressam, algo que importa para se apreender, registrar e tecer daquelas relações em comparação e contraste.

Historicamente, a antropologia é fruto de um empreendimento no contexto europeu e colonizador, ancorado na excepcionalidade do humano – ou de um tipo particular de humano (branco, heterossexual, cisgênero etc.) – mas também em oposição radical ao que é não-humano, o animal, o vegetal, a bactéria (Süssekind, 2018). Por outro lado, vale lembrar que, no século 19, a antropologia era um campo das ciências naturais, nascida atrelada aos museus de histórias naturais, e que as antropologias “cultural” e “social” derivam de uma distinção com a “física” ou a “biológica”. Por isso, desde o nascimento da disciplina, a antropologia, se comparada com as outras ciências sociais, se constituiu como aquela que se move com maior trânsito entre os reinos animais, vegetais e sociais. A etnografia, especialmente a etnologia, sempre costumava abordar os não-humanos, as plantas, os animais, a geologia e a ecologia.

Alguns exemplos são as monografias *O castor americano e seus trabalhos* (1868), de Lewis Henry Morgan, e *Coral Gardens e sua magia* (1935), de Bronisław Malinowski, entre outros. Um outro exemplo fundamental são *Os Nuer*, de E. E. Evans-Pritchard (1940). Nesse texto, o antropólogo descreve como o gado é o âmago em torno do qual é organizada a vida mítica e social diária; é tema principal de suas artes, é o valor maior da vida nuer. As limitações ecológicas influenciam as relações sociais, mas o valor atribuído a elas é significativo para compreender o sistema social, um sistema dentro do sistema ecológico, parcialmente dependente deste e parcialmente existindo por direito próprio. A maioria dos conceitos de espaço e tempo são determinados pelo ambiente físico, mas os valores que eles encarnam constituem apenas uma das muitas respostas possíveis a esse ambiente e dependem também de princípios estruturais que pertencem a uma ordem diferente da realidade. O interesse do autor é na influência das relações ecológicas sobre as instituições, mais do que na influência da estrutura social na conceituação das relações ecológicas. Vale mencionar, que, segundo análises recentes, o ecológico não estaria mais sob controle gerando efeitos, como os ciclos sazonais dos Nuer, mas haveria uma perturbação desse “ecológico” que sai do controle para intervir no que supostamente seria externo a ele (*cf.* Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 31, ou Latour, 2016, entre outros).

Nos anos 2010, é possível afirmar que a antropologia viveu uma guinada mais radical a partir dessa sua vocação de burlar as fronteiras entre humanos e não-humanos em relação ao que seria o social, buscando colocar a agência e as socialidades entre e com não-humanos em simetria como as relações entre humanos. Kirksey e Helmreich (2010, p. 4) foram os primeiros a sistematizar a emergência da etnografia multiespecífica. Segundo eles, essa é uma antropologia ligada à “antropologia da vida”, citando Kohn, “uma antropologia que não é apenas restrita ao humano, mas está preocupada com os efeitos dos nossos entrelaçamentos com outros tipos de seres vivos”. Para Kohn (2013, p. 6), além da finitude, compartilhamos com os outros seres vivos o fato de que o modo como representarmos o mundo ao redor é de algum modo constitutivo para o nosso ser. A sua proposição é conectar processos representacionais a processos vitais. Segundo o autor, a representação é algo mais amplamente distribuído do que a linguagem humana pode captar. Ver, representar, saber e pensar não são ofícios exclusivos do humano. Essa comunicação se dá por outros tipos de signos, em uma rede de relações que o autor chama de “ecologia dos seres [selves]”. Para ele, a distinção entre a semiose não necessariamente humana e a humana não é biológica, cultural ou humana, mas sim formal (Kohn 2013, p. 38, 16, 174). As formas são os limites de possibilidades dessas existências, a sua lógica afeta a lógica do pensamento e da comunicação. A noção de forma é, assim,

importante, pois dela emergem signos e é através dela que as florestas se comunicam. O projeto antropológico de Kohn é o de explorar as emergências dessas formas que congelam o tempo e possibilitam a comunicação com os viventes: “Seres relacionam da maneira que pensamentos se associam: nós somos todos vivos, pensamentos que crescem” (Kohn 2013, p. 89)¹¹.

Os objetos podem ser considerados um outro “outro” (ou um outro não-humano) da antropologia. Pode-se argumentar que, inicialmente na história da disciplina, esses entes estariam representados a partir da perspectiva dos humanos e grupos sociais envolvidos nas relações com coisas materiais. O objetivismo, que remonta ao funcionalismo de Radcliffe-Brown, pode ser lido como um vetor da teoria social que pressupõe que as coisas podem ser objetivamente observadas e acessadas, ao contrário dos sujeitos que requerem alguma atenção empática especial (Barnard; Spencer, 1996, p. 615). Em Appadurai (2009 [1986], p. 60 – tradução minha), lê-se que “mercadorias representam formas sociais e partilhas de conhecimento muito complexas”, ou seja, são os valores de uma sociedade que regulam os significados e os fluxos dos seus objetos.

É necessário pontuar que uma antropologia dos objetos se configura antes de uma etnografia multiespécie. Mesmo que esses campos se conectem, a questão do objeto antecede, e, talvez, adiante, problemáticas que são aprofundadas e desenvolvidas com base na inclusão de outras formas de vida no debate antropológico, em especial em experiências etnográficas particulares. Mas os objetos também estiveram presentes nas análises antropológicas desde o início do desenvolvimento da disciplina – vide, por exemplo, as classificações de Tylor e Morgan de níveis evolutivos a partir do uso de certos objetos. Posteriormente, foram vistos como portadores de valores sociais e pessoais nas trocas descritas no “Ensaio sobre a dádiva” (1925), de Marcel Mauss¹². Porém, um dos primeiros a problematizar o conceito ocidental de objeto foi Arjun Appadurai em *The Social Life of Things*, publicado em 1986.

¹¹ Sússekind (2018) traça um interessante panorama dessa “virada multiespécie”. Esse movimento teórico seria caracterizado por uma ressignificação de conceitos como vida e natureza e a expansão de noções de humano e sociedade. O autor apresenta os *Nuer* de Evans-Pritchard e *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*, de Lienhardt (1961), como exemplos de etnografias clássicas que traçam relações multiespécie. Comenta também o trabalho de Bateson como um importante trânsito entre a biologia e a antropologia, quebrando muitas das fronteiras entre esses campos, através de uma biossemiótica e de um entendimento de que cada objeto só faz sentido na perspectiva de cada espécie diferente de ser que com ele se relaciona, só tem sentido em cada mundo em que se encontra. Com essa retomada da ecologia e das relações humanas e não-humanas na antropologia, o autor mostra que o pensamento antropológico teve foco em descrições do humano para o humano e em relação com o humano, mas que como todo pensamento, está em constante reflexão. Portanto, passa por atualizações, como as recentes discussões políticas sobre ecologia, a inserção de pensamentos indígenas na disciplina e as relações multiespécies – todas favorecendo uma percepção do quanto divisões sistemáticas entre natureza e cultura, ou humano e não-humano, são incapazes de levar a uma compreensão dos diferentes mundos e interações.

¹² Autor fundamental da antropologia moderna, com efeitos substanciais sobre alguns autores contemporâneos aos quais me reporto, Mauss (2003 [1922]) discorre sobre sociedades em que a troca não se daria sob a forma-mercadoria, mas sim sob a forma-dádiva, em que partes das pessoas seguiriam ligadas às coisas, e, por isso, não

Appadurai centralizou os trajetos das coisas e desenvolveu a ideia de que elas teriam biografias a partir dos fluxos através de diferentes contextos sociais. As coisas e as mercadorias teriam vida social e seriam indissociáveis do campo das ações humanas. Por isso, Appadurai concluiu que era necessário fazer um estudo antropológico das coisas e das mercadorias, focado nas relações e trânsitos sociais, já que que são coisas com um potencial social particular que podem existir em várias formas e em diferentes sociedades, sendo o potencial mediado por interações políticas e sociais¹³.

Desde os desenvolvimentos de Appadurai, antropólogos na década de 1990 passaram a sugerir que os objetos teriam agência e construiriam mundos e significados juntos com os seres humanos. Alfred Gell é um dos principais autores a conceituar a agência dos objetos, com enfoque nas obras de arte. A noção de agência proposta pelo autor em seu livro *Art and Agency*, saído em 1998, é uma forma inovadora de pensar a relação entre arte, objetos e humanos, rompendo com as análises estéticas das teorias antropológicas feitas até então. Para ele, certos objetos – especialmente os artísticos – podem agir como agentes sociais, influenciando comportamentos, relações e pensamentos. Essa agência não se limita apenas a seres humanos; objetos também podem ser percebidos como agentes quando exercem uma influência nas relações sociais. Ou seja, ele estende esse conceito para a forma como os artefatos participam das interações humanas e modificam o comportamento das pessoas ao seu redor. Um objeto (como uma escultura, pintura ou artefato ritual) pode ser visto como um “agente” porque provoca reações emocionais, psicológicas ou sociais – moldando como as pessoas agem ou pensam. Rompe-se, assim, com a divisão convencional entre sujeito e objeto e de qual seria

seria possível distinguir os objetos das relações. O autor inclui certas *sobrevivências* desse modo de entender as trocas nas sociedades ocidentais: como a obrigação de dar, receber e retribuir; o gasto das economias acumuladas em comemorações festivas; e a afetividade que regula algumas decisões econômicas.

¹³ Appadurai (2009 [1986]) sugere que as coisas, as mercadorias, têm vida social como as pessoas, e que isso e seu valor político podem ser percebidos quando o foco das análises deixa de ser apenas as formas econômicas e da troca para se centrarem nas coisas e em seus trânsitos. Baseando-se em Simmel, ele diz que valor econômico é gerado pela troca, sendo a troca o ato que determina o valor dos objetos ao realizar uma “troca de sacrifícios”, na qual o desejo por um objeto é satisfeito pelo sacrifício de outro objeto de valor para outra pessoa. Já que os valores são dados a partir das trocas, a partir das relações sociais dos objetos entre si e com as pessoas, Appadurai defende que as coisas e suas mercadorias não estavam divorciadas da capacidade de ação das pessoas e do poder das palavras, destacando que, mesmo em sociedades modernas, o conceito de “fetichismo das mercadorias” de Marx continua relevante. Sugere que é necessário seguir a trajetória das coisas para interpretar as transações humanas e os significados sociais associados, afirmando que as mercadorias são intrinsecamente sociais. Assim, por mais que alguns conceitos marxistas, como o fetichismo, sejam propícios a pensar as relações das coisas enquanto mercadorias, o marxismo seria insuficiente para pensar as coisas, pois existiriam mercadorias mesmo em sociedades não capitalistas e suas relações seriam muito mais diversas do que as exploradas por Marx. Por isso, Appadurai conclui que é necessário fazer um estudo antropológico das coisas e das mercadorias que centralize as relações e trânsitos sociais, já que que são coisas com um potencial social particular que podem existir em várias formas em diferentes sociedades, sendo o potencial mediado por interações políticas e sociais.

então o ator fundamental da análise antropológica, a qual deve então atravessar essa fronteira para pensar em objetos-sujeito.

Por sua vez, Bruno Latour questiona como os “modernos” ocidentais concebem, em uma dimensão oficial, os objetos como fixos, demonstrando que, em uma dimensão oficiosa, as coisas comporiam redes de ação com os seres humanos, sendo imprescindível reconhecer a importância e a agência dos objetos nas relações sociais¹⁴. Latour inaugura um campo em que não-humanos – como uma categoria de seres que pode extrapolar o conceito de objeto – passam a ser relevantes nas redes relacionais. Nesse sentido, seus trabalhos sobre as coisas materiais e o de outros antropólogos, como Tim Ingold – cujo *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, publicado em 2013, explora a produção e o processo de criação como uma interação fluida entre materiais e humanos, sendo que ambos atuam em processos de coconstrução de si –, se conectam com as futuras etnografias multiespécies ao antecipar a problemática de expandir a ideia de quem são os sujeitos participantes das ações e relações que constroem e transformam os mundos.

Assim, os desenvolvimentos da discussão sobre o estatuto dos objetos enquanto seres sociais são acompanhados da antropologia multiespécie e das reflexões com base no Antropoceno¹⁵. Torna-se cada vez mais necessário pensar como outros seres influenciam o mundo, no intuito de pensar sobre outras possibilidades de mundo baseadas nas agências de seres não-humanos. A transformação no campo antropológico, especialmente de uma certa etnologia que busca levar a sério, ou às últimas consequências, aquilo que os “nativos” dizem, além do lugar que o pensamento indígena passa a operar na transformação do que se pensa e age em relação aos desafios da crise climática, impulsionou tais diálogos e reflexões. Esse campo de discussão e debate (cada vez mais aberto também para indígenas trazerem seus próprios conhecimentos em congressos e seminários, algo já impulsionado pela intermediação de antropólogos e indigenistas nas décadas anteriores) ajudou a demonstrar que outros povos sempre conviveram com seres não-humanos em seus mundos, sendo eles materiais ou não, de forma a reconhecer essa agência distribuída, o que acaba por problematizar a oposição sujeito/objeto a partir dessas formas de conhecimento.

¹⁴ O adjetivo “moderno”, quando utilizado nesta tese, deriva das discussões, sobretudo, de Bruno Latour, tanto em *Jamais fomos modernos* (1991), quando mostra a insuficiência de um suposto corte e práticas de purificação da modernidade naquilo que é considerado ciência, ou, mais recentemente, em *Enquete sobre modos de existência* (2012), investigação sobre uma antropologia dos modernos, de seus vários tipos, ou modos, de valores e experiências múltiplos e contraditórios.

¹⁵ Termo cunhado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer em 2000 (Crutzen; Stoermer, 2015) para uma nova era geológica cuja especificidade deriva da força do humano sobre a paisagem. Essa força teria se tornado de uma dimensão tão elevada que pode ser equiparada aos ciclos entrópicos da própria Terra, gerando inflexões em escala global, especialmente sobre o clima, mas também conceituais, na divisão estabilizada entre natureza e cultura

Nos últimos anos, apareceram, assim, diversas abordagens etnográficas sobre regimes ontológicos próprios das coisas envolvidas nas relações – a agência dos objetos (Gell, 1998), o animismo (Descola, 2005), a materialidade (Miller, 2005), o pensar pelos artefatos (Henare; Holbraad; Wastell, 2007) e pelas coisas (Miller, 2015). O objeto pensa, pois produz efeitos em uma relação entre pensador e pensado (Viveiros de Castro, 2002b). Os objetos passam a ser cada vez mais trabalhados por essa literatura como feixes de intencionalidades que produzem relações, e não como meros receptores de simbolização reservada apenas aos humanos.

Essa guinada teórica na antropologia, tanto para as coisas como para os não-humanos, é fruto de contextos etnográficos particulares, em especial o amazônico, melanésio e a antropologia da ciência. Diante dos desafios, ou dos conflitos de pressupostos ontológicos e filosóficos, ao se pensar sobre as falas, os gestos e as agências das coisas e dos não-humanos em redes de relações, observadas em contextos etnográficos particulares, um dos debates centrais da antropologia contemporânea tem sido como perceber e traduzir outros regimes ontológicos para além dos humanos – o que implica em redefinir o próprio humano, o *antropos*, em repensar suas fronteiras. A antropologia que busca fazer da diferença a própria possibilidade de produção de conhecimento, e não a impossibilidade de diálogo e tradução, parece se debruçar sobre o desafio de escrever sobre os efeitos diretos tanto dos seres vivos e como dos objetos materiais, sem a necessidade paradigmática à tradição hegemônica das ciências sociais de uma mediação por meio da linguagem e diálogo com interlocutores apenas humanos. Permanece-se sob o paradigma da vocação antropológica por estabilizar processos, agências e teorias no texto, traduzindo com explícita e consciente parcialidade seus nativos, sem abrir mão da possibilidade de construir com eles um outro conhecimento objetivo (Haraway, 1995 [1986]).

Uma tese da investigação apresentada neste texto é que o movimento nas artes visuais contemporâneas, com o qual abrimos esta tese, seja comparável ao da guinada conceitual da antropologia nessas últimas duas décadas. Procuraremos pensar, apoiados em um campo e de uma estratégia dispositiva específica – as obras de arte dispostas em galerias expositivas –, tanto esse lugar do objeto quanto de não-humanos em espaços criados para que eles sejam percebidos, traduzidos e criarem diálogos. O objetivo será, como veremos, traçar conexões parciais entre essa transformação conceitual e metodológica da ciência antropológica, a partir da leitura de alguns de seus autores fundamentais, em diálogo com algumas leituras de obras de arte que deslocam a categoria de natureza, de objeto e de fronteiras entre o vivo e o morto levando em conta seu próprio resultado e efeito materiais.

1.4 Uma antropologia pela curadoria

Os textos e as ideias organizados nesta tese compreendem um período de cerca de dez anos – da defesa de mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional (Universidade Federal do Rio de Janeiro), em fevereiro de 2015, passando pelo início da elaboração de um projeto de entrada no doutorado em Antropologia Social na Unicamp até chegar na finalização e a defesa da tese apresentada na mesma instituição. Nesse período, os interesses em torno de como a discussão além do humano, a agência de animais e vegetais e as novas formas de representação daquilo que se desconstruía como natureza, tanto na antropologia quanto nas práticas de artistas e curadores de artes visuais, alimentaram meus interesses acadêmicos, profissionais e até mesmo a minha observação mais cotidiana. De algum modo, essa foi uma lente que, uma vez acionada, fazia-me registrar, memorizar e anotar acontecimentos e, sobretudo, trabalhos de artistas e arquitetos, interlocutores iniciais deste trabalho.

Desde 2013, exerço, juntamente à minha atividade acadêmica como aluno de pós-graduação em antropologia social, trabalhos dentro de equipes curatoriais de exposições, especialmente na fronteira entre arte, arquitetura e antropologia. Percebo que antropólogos têm sido convocados pelo mundo da arte contemporânea para escrever e dialogar com artistas e curadores, agindo, assim, como os próprios agentes da tradução entre mundos e conceitos que se deslocam. Por exemplo, desde 2002, a *ArtReview*, prestigiosa revista internacional, com sede em Londres, publica uma lista das cem personalidades mais influentes no mundo das artes visuais. Bruno Latour apareceu na lista em 2017 na 9ª posição; Donna Haraway foi 43ª em 2016, 3ª em 2017, 67ª em 2018. Judith Butler e Paul Preciado, pesquisadores que também, de certa forma, dialogam com a antropologia e as ciências sociais, já apareceram recentemente na lista, todos eles na categoria “filósofos”. Ideias e citações de Eduardo Viveiros de Castro aparecem também nesse universo com frequência.

Antropólogos e etnólogos podem apresentar traduções e versões dos mundos indígenas, ou de uma outra maneira de fazer ciência, em uma linguagem acadêmica, em princípio mais próxima dos curadores e artistas, que encontram, em suas teorias e análises, inspiração para seus projetos. Mais recentemente, sobretudo depois de 2016, instituições de arte têm convidado crescentemente profissionais advindos de comunidades indígenas ou quilombolas para falar por si próprios, sobre suas vidas, sobre outras possibilidades de existência, de humanos, não-humanos, da relação com a espiritualidade e com a própria arte, inclusive debatendo a legitimidade desses termos – assim como vem ocorrendo no próprio espaço acadêmico (Coelho de Souza, 2017). Uma explicação para isso poderia ser a entrada de

indígenas na universidade, assim como as exigências por um “lugar de fala” (Ribeiro, 2019), o qual prescindiria, ou até condenaria, uma tradução ou interlocução por meio antropólogos, entre outros brancos, acadêmicos etc.

Jochen Volz, naquela entrevista que fizemos, citada no início desta “Entrada”, comentou que “a arte fala da vida e da presença do humano. Isso é muito antigo, mais do que a antropologia. [A] antropologia é um campo aberto, onde a linguagem artística serve de objeto de estudo. É uma ciência que não tem aquele peso do ‘objeto artístico’”. Antes de assumir a 32ª Bienal, Volz dirigiu, entre 2005 e 2012, o Instituto Inhotim, importante acervo de arte contemporânea localizado em Brumadinho, Minas Gerais, onde disse que travou muitos diálogos com antropólogos que estudam sociedades quilombolas, impactadas naquela região pela instituição:

A disputa de territórios entre campos de conhecimento foi dissolvida, os artistas se apropriam de outros campos sem pudor. As formas de conhecer o mundo são insuficientes, onde elas estão? Provavelmente nas minorias, aqueles que ignoramos. [É] menos sobre representatividade, [e mais] sobre outras narrativas.

Como mostra Sansi (2014), arte e antropologia, por todo o século 20, estiveram em conexão, influenciando-se reciprocamente. O autor mostra ressonâncias e reapropriações entre esses campos, estudando diversos movimentos artísticos, como o surrealismo, vanguarda moderna que estava, segundo ele, baseada na colagem, na apropriação do exótico no familiar, estabelecendo conexões pela montagem de heterogêneos, muito em diálogo com os procedimentos antropológicos. O autor lembra também do dadaísmo, outro movimento artístico do início do século 20, que questionava diametralmente a separação burguesa entre pessoas e coisas, além de demonstrar forte interesse pelo banal e pelos personagens e objetos mais cotidianos. Sansi discorre também, pensando já no final do século 20, sobre os movimentos do “artista como etnógrafo” (Foster, 2014 [1996]) e a defesa dos situacionistas da pesquisa de campo e a prática política enquanto prática artística¹⁶.

O que ocorre mais recentemente, especialmente na década de 2010, como procuramos mostrar aqui, é que a aproximação entre antropólogos e agentes do mundo da arte se reinventou, com antropólogos integrando corpos curatoriais de importantes instituições, sendo convidados para escrever ensaios e textos para importantes catálogos, além do interesse

¹⁶ Essa conexão se materializa, por exemplo, em uma das primeiras publicações dos situacionistas, que se chamava *Potlach*, termo conhecido dos antropólogos nas etnografias sobre cerimônias em populações norte-americanas, e muito notabilizado por Mauss (2003 [1922]), no seu texto seminal “Ensaio sobre a dádiva”.

por parte da bibliografia antropológica lida pelos profissionais da arte ser visível, sobretudo em textos curatoriais, de parede, em referências para a criação de títulos e conceitos de exposições e trabalhos. A própria antropologia (e os antropólogos) é, assim, ponto de referência e autoridade que é muito lida, traduzida e usada por esses profissionais, passando a ocupar um lugar de protagonismo em relação as referências de curadores, artistas e críticos interessados em transformar as suas produções e pensamentos. Além disso, a própria arte produzida por artistas indígenas, assim como de outras chamadas “minorias”, parece alçar também posições importantes em exposições de importantes instituições pelo país, mesmo com toda violência subjacente a esse atraso e apagamento históricos.

Alguns autores já observaram os efeitos da introdução de dados e teorias da etnologia sobre a produção artística ocidental. De L’Estoile (2007) percebe em certos trabalhos e curatorias a busca de um mundo supostamente mais autêntico, mais próximo das raízes da humanidade, em comunicação com a natureza e o cosmos, em oposição ao mundo desumanizado da modernidade. Segundo o autor, a transformação da diversidade em patrimônio da humanidade busca preencher um certo mal-estar da civilização ocidental. Clifford (1988) escreve no mesmo sentido, dizendo que o moderno aparenta ser mais diversamente humano quando apresenta o tribal; sobretudo, através da arte, que, supostamente, superaria essa fronteira. Assim como ele, Foster (1985) analisa a maneira como o primitivo aparece em exposições, normalmente como maneira de questionar o ocidente, mas sem questionar a ontologia do objeto de arte.

Uma tese desta pesquisa é que certos debates recentes, presentes em diversas disciplinas – sobre a importância da natureza e da sustentabilidade, especialmente a ideia de Antropoceno e de fim de mundo, problematizando também as fronteiras entre humanos e não-humanos, assim como a crítica ao ocidente e a seus produtos – serviriam como embasamento para sua introdução nos problemas artísticos. Profissionais ligados à produção artística parecem tomar aspectos do que formulam como natureza como fonte de inspiração para a anim(aliz)ar a sua arte. Isto é, uma maneira particular de envolver de vitalidade objetos e coisas, tratados no ocidente como estáticos, a partir do dinamismo supostamente exclusivo dos animais e das plantas e também do que concebem como próprio do mundo dos indígenas.

A ecologia acompanha o curso de outros movimentos políticos, ligados a demandas de populações minoritárias, que, cada um ao seu modo, passam a ser incorporado em exposições de destaque no cenário nacional. Trata-se de campos diferentes, mas pensados como distintas escalas de se envolver os elementos da “natureza” na produção estética, dentro de alguns contextos artísticos contemporâneos. Como a questão da relação e da separação entre Natureza

e Cultura, ou entre Humanidade, Animalidade e Vegetalidade está sendo pensada (em conteúdo e forma) nesses campos? Quais são os argumentos utilizados para associar a atividade do desenho às ações de plantas e animais? Como nomear e descrever as suas concepções do que seja a natureza e a criação humana? Qual noção de natureza é agenciada? O que é construído pelo humano? O que seria aquilo que está fora do que concebem como natureza? Cultura? Como essas diferenças operam? Natural e biológico são sinônimos? No que isso é diferente das comunidades que dispõem outro uso e relação com o “natural”? Como os conhecimentos sobre a natureza, os mundos indígenas e a arte se articulam? De que maneiras as artes contemporâneas passam a se inspirar em certas discussões de antropólogos? Como, por que e com que objetivos a arte passa a considerar a cultura material dos outros, o Antropoceno, e discussões científicas específicas? Quais os efeitos dessas aproximações em relação a concepções de mundo e noções estéticas? Quais são os significados da arte e os efeitos da estética para os próprios objetos? O que é estética nas acepções da antropologia? Como os objetos são descritos em um campo e no outro? Em que medida a autoria dos trabalhos compartilhados com a natureza é contrastada com as expectativas profissionais dos artistas? De que maneira apresentam, defendem e vendem o conhecimento que adquirem da natureza? Por outro lado, como se dá a dimensão da autoria na arte contemporânea e como isso se torna importante para se construir a figura do artista – não-indígena e também do indígena – para que pertença ao mundo das artes contemporâneas?

Esta pesquisa de doutorado coincidiu com um novo vetor importante que se estabeleceu em minha prática profissional. No segundo ano do curso de mestrado, em 2013, comecei a colaborar com projetos de exposições, inicialmente na assistência de produção e curadoria da 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo. Imbuído da literatura e pesquisa antropológica desenvolvida desde as iniciações científicas na graduação, entrei em um grupo que reunia jovens nomes da arquitetura e da curadoria, em sua maioria formados na FAU-USP e na Escola da Cidade, interessados em produzir uma exposição que ocupasse a cidade com intervenções e obras de arte. Já era notável o interesse e aparecimento, naquele momento, de referências constantes e autores e conceitos da antropologia, sobretudo brasileira e francesa contemporâneas. De algum modo, o diálogo que iniciei naquele e em projetos futuros me estimulou a pensar novos caminhos de pesquisa que conectassem metodologia, literatura e conceitos antropológicos aos campos da curadoria de objetos de arte.

Desse modo, esta pesquisa de doutorado se desviou de seu objetivo inicial de produzir uma etnografia da rede que se estabelecia, naquela oportunidade, de artistas e pesquisadores do campo da arte contemporânea interessados em incluir, em seus empreendimentos profissionais e projetos, formas de integrar o que se concebe como além do

humano, ou de um certo paradigma do que seja o objeto estético, sua posição inerte nas exposições, e, de modo indicial, os próprios paradigmas dos gêneros convencionais de aproximação ao que se concebe como o mundo natural – paisagem – e dos objetos – natureza-morta. Um ponto importante dessa mudança foi a 32ª Bienal de São Paulo, com o tema *Incerteza viva*, em que pude corroborar (e colaborar com) a minha sensação de um sintoma geral de percepção da importância das discussões ecológicas e ambientais próprias do campo das ciências biológicas (e, de certo modo, na antropologia) e de como elas se tornaram muito presentes no ambiente artístico que me rodeava, ao passo que a própria ciência antropológica se transformava com novos conceitos e abordagens a essa que é uma matriz importante do surgimento da disciplina, a distinção e relação entre o mundo social e o mundo biológico, muito por conta da crise sócio-climática ligada ao advento do Antropoceno.

Tratava-se de uma Bienal, como vimos, que não contemplava produções indígenas, mas que incluía trabalhos de arte que traziam o laboratório para o espaço expositivos, árvores, vegetais brotando, sendo percebidos, o espaço externo do parque do Ibirapuera em diálogo com as obras apresentadas internamente. Ao mesmo tempo que o discurso curatorial procurava incorporar discussões complexas do meio científico, convidava-se autores da antropologia de diversas gerações e expertises, inclusive eu próprio, para colaborar escrevendo ensaios sobre os artistas e obras na exposição. Além de uma oportunidade profissional, percebi, com o tempo, que se apresentava um desvio importante no rumo da pesquisa, pois estava eu mesmo entrando no campo, em diálogo direto com artistas e curadores que se mostravam interessados em produzir aproximações entre as pesquisas sobre a natureza e o campo artístico e expositivo e com a minha própria.

Assim, percebi estar falando sobre meu próprio campo, alguém que, em paralelo a uma formação acadêmica em antropologia, estava trabalhando cotidianamente com a possibilidade de estabelecer conceitos e formas de conhecimento por meio da exposição e justaposição de coisas, objetos, obras de artes, trabalhos de artistas, em espaços expográficos e arquitetônicos específicos. Não seria essa uma possibilidade de fazer antropologia através da curadoria? Nessa prática, cada obra produz uma série de sensações, pensamentos e imagens ao mesmo tempo que há um hiato, ou espaço, entre elas, o qual cabe ao visitante explorar e pensar. Sem perceber de início, o trabalho desta pesquisa estava se misturando a minha própria prática profissional. O “outro” etnográfico era o próprio objeto com o qual eu estava tentando dialogar, os trabalhos de arte sobre os quais eu começava a organizar a minha escrita. Não se trata assim de propor um exercício de auto-antropologia, mas uma proposta de escrita com base nos objetos

de arte como objetos analíticos, mais do que uma antropologia ou sociologia da prática curatorial ou de uma história recente de exposições sobre o tema.

Este texto materializa, assim, a transição de um interesse de uma antropologia de um processo curatorial, seus atores individuais e ações como objeto antropológico, para uma curadoria como antropologia, ou, simetricamente, uma proposta de compor uma tese antropológica a partir de uma proposta curatorial. Para tanto, esta tese se organiza segundo uma curadoria de objetos expostos no espaço bidimensional do papel. Isso apresenta limites e potencialidades, já que a experiência com o espaço expositivo é insubstituível e de difícil emulação. Não caminhei no sentido de propor uma realidade aumentada de uma exposição apresentada aqui com um *qr code* ou algo do gênero. No entanto, propus-me a usar o próprio espaço e gênero do texto escrito na forma de uma tese em antropologia social para produzir uma etnografia com objetos de arte, fazendo-os falar, ou produzindo estratégias conceituais e de pensamento para que eles se expressem pelas palavras e pensamentos aqui registrados neste texto (antropológico).

Em ressonância com o próprio campo artístico com o qual se pretende estabelecer conexões, propõe-se na tese uma espécie de curadoria de trabalhos de arte de diferentes artistas. Busca-se, assim, a criação de um espaço de raciocínio por meio de imagens e objetos heterogêneos, não uma análise de uma ou outra curadoria, instituição ou artista, como em um campo multisituado (Marcus, 1995) que se conecta através da escrita (Tsing, 2015). Essa escolha está baseada tanto em raciocínio como em afetos e intuições, sob efeitos de trabalhos de arte que tive contato no tempo dessa pesquisa que me capturaram a estabelecer conexões com as categorias antropológicas em questão – a representação da natureza, a agência e a perspectiva do objeto estético e as possibilidades de tradução desse objetos não-humanos, ou os próprios trabalhos de arte, pela antropologia.

O curador se ocupa, entre outras funções, de escolher e colocar em relação trabalhos de arte de outros sujeitos ou coletivos. Nesta pesquisa, procurarei, assim, colocar em relação o trabalho do antropólogo e do curador, compreendendo esta tese como um exercício de escolha e relação entre diferentes objetos que serão o próprio campo empírico. O interesse está tanto em etnografar cada uma das obras escolhidas e presentes neste trabalho, como colocá-las em relação entre si e com o pensamento antropológico, que, de certa forma, é filtrado em um texto como esse mediante os autores que se busca sublinhar para estabelecer relações com os objetos em questão.

A tese foi pensada, portanto, como uma espécie de exposição (de ideias e imagens) sobre o papel, buscando importar certas relações narrativas e espaciais traduzidas entre o espaço

tridimensional de uma exposição para o plano bidimensional do texto antropológico. O ambiente expositivo pode ser pensando como um espaço ritual, em que se dispõem presenças de objetos que instauram uma experiência em relação entre si e com os espectadores que performam modos de pensamento, conceitos, ideias, muitas vezes implícitas, nos intervalos entre cada um dos trabalhos e do próprio discurso curatorial que busca conectá-los. Uma exposição pode estabelecer múltiplas relações, criando um campo de pensamento próprio que só se dá na experiência de ver e se relacionar com o que circunda espectador-leitor e o diálogo com e entre os objetos (de arte). A intenção aqui é pensar o exercício narrativo de uma tese em relação à experiência com trabalhos de arte, especialmente por ambas ressoarem no próprio tema em questão: a vida nos e dos objetos de arte.

A decisão de quais trabalhos se debruçar extrapolou os constrangimentos iniciais da 32ª Bienal e de certas particularidades dos trabalhos destacados, os quais, muitas vezes, se restringem à presença de material animal, fúngico ou vegetal vivo em meio ao espaço expositivo. Se aquela exposição desejava “aprender com a natureza”, muitas vezes através de diálogos e intervenções dos próprios antropólogos, tradutor entre termos e mundos, busquei compreender de que forma os objetos artísticos vivos podem produzir em uma disputa conceitual com a antropologia. Trata-se de assumir a vida de materiais e suportes para além de sua literalidade evidente ou até discursiva, que pode muitas vezes re-essencializar as próprias divisões ontológicas que se busca romper – questão que recuperarei em outros momentos desta tese.

Ingold (2000, p. 81) comenta que o contraste entre o crescer (próprio da natureza) e o fazer (específico da arte) remete ao pensamento grego, mesmo que, por exemplo, o trabalho na terra seja um fazer e as coisas por sua vez cresçam, são crescidas por quem a faz: “Não há distinção absoluta entre fazer e crescer, já que o que chamamos de ‘fazer coisas’ não é, na realidade, de forma alguma um processo de transcrição, mas um processo de crescimento” (Ingold, 2000, p. 88, nota 4 – tradução minha). No mesmo sentido, Gell (1998, p. 80 – tradução minha) afirma que

[...] encontramos dificuldade em perceber coisas que crescem por conta própria como “obras de arte” porque, para nós, as atividades de um “artista” são intrínsecas ao próprio conceito de arte. Mas, do ponto de vista da antropologia da arte, essa é apenas uma questão relativa – um eixo de comparação entre diferentes sistemas da arte.

As obras e a exposição destacadas no início desta “Entrada” parecem se colocar como vivas em oposição a outras que seriam mortas. Procurarei, no entanto, assumir que, no

limite, a própria tela de algodão bidimensional em tecido e qualquer outro tipo de objeto está conceitualmente vivo, se altera no tempo por sua relação com o ambiente e com os outros agentes. Podemos pensar também em uma antropologia reversa a partir de conceitos das artes ameríndias, em que os objetos são vivos, cheios de agência (Van Velthem, 2003; Lagrou, 2007). Por isso, buscou-se trabalhos em que essas fricções – da natureza do objeto de arte e da representação da natureza (ou da incerteza) viva – sejam explícitas e, se possível, fortes a ponto de deslocar as próprias categorias, mais do que se recalcar na existência de uma matéria orgânica, vegetal, animal ou fúngica que representaria como uma distinção a ser valorizada.

Ou seja, se esta pesquisa estava inicialmente fundamentada em uma análise sobre essas novas correntes ou tendências, no decorrer da análise foi percebido que a vida dos objetos de arte estava presente além de uma presença orgânica ou literal de vida além do humano, mas sim na possibilidade de se deslocar suportes, pressupostos, conceitos basilares de certas distribuições simbólicas esquemáticas que estariam na base das concepções científicas, artísticas e filosóficas do chamado pensamento ocidental moderno. Tratou-se de perseguir indícios de novas distribuições ontológicas – especialmente do que fora concebido pelos modernos como “natureza” (ou aquilo que é “dado”, ou o próprio objeto) através da arte.

O interesse desta pesquisa é, dessa maneira, por pensamentos produzidos por objetos de arte, os quais explicitam e exigem deslocamentos conceituais do que se concebe como vida, como objeto, e a possibilidade de traduzi-los pelas palavras que operam em relação com a história da representação da natureza sob novos paradigmas. Essa percepção não é um *a priori*, mas é etnográfica, isto é, se dá na relação com as obras, as reações e efeitos recíprocos entre objetos e sujeitos que se percebem, se afetam (Favret-Saada, 2005), se enfeitam (Stengers; Pignarre, 2007 [2005]).

Não se trata, assim, de ilustrar ideias com trabalhos, mas de ser afetado e constituir conceitos por meio do diálogo com objetos de arte estabelecendo constantemente relações entre coisas concretas e conceitos abstratos – que também se tornam concretos na escrita. O objetivo aqui é trabalhar o potencial do texto antropológico para se pensar um universo de práticas e objetos artísticos, por isso a proposta de levar o leitor aos objetos de acordo com a possibilidade de traduzir seus efeitos sobre quem escreve e sobre os conceitos que formam a base de um certo repertório, que são explicitamente parciais, narrativos, artificiosos, mas nunca irreais. Esta tese se apropria dessa ressonância entre esses dois universos de produção estética e linguística, arte e antropologia, para se produzir tanto leituras de obras a partir de um arcabouço teórico da antropologia quanto releituras da teoria antropológica sob os efeitos dessas obras de arte. Quem

escreve tem a responsabilidade de ressaltar os mundos e os pressupostos ontológicos em movimento e disputa.

Para tanto, proponho nesta tese me alternar entre diferentes regimes de linguagem. Primeiro, o texto corrido, como este, que procura fazer sentido do raciocínio que se construiu ao longo desses anos de campo constante junto ao ambiente artísticos, museus, instituições de arte, curadorias, em cerca de uma década de forte intercâmbio entre antropólogos, artistas e curadores. Além desse regime textual, está presente a literatura teórica (sobretudo antropológica ou da filosofia, em geral de autores já apropriados por outros antropólogos), que se associa estrategicamente com as exigências dos próprios objetos, estabelecendo analogias entre movimentos na arte e na antropologia e propondo leituras desses campos em relações que possam iluminar e, possivelmente, deslocá-los. Ademais, como já mencionado, desde uma pista dada pelo próprio universo que se estuda, a “leitura de obras”, muitas vezes que são publicadas em catálogos ou em textos que acompanham os trabalhos nas paredes das exposições, é outro gênero textual do qual me aproprio, trazendo os objetos sobre os quais desejo conversar em um regime linguístico que esteja mais próximo da especulação e da ficção (Haraway, 2016), própria de seus regimes de linguagem e de existência – essa tipologia de textos aparecem sobretudo nas duas salas iniciais das partes 2 e 3, “Morta” e “Viva”, da tese.

Interessa reanimar os não-humanos, reanimar os objetos de arte, reanimar a escrita, fazê-la fazer sentido, ser afetado por eles, fazer o leitor de alguma forma senti-los. Como escreveu Stengers (2017 [2012], p. 11), reside na escrita essa potência de se relacionar com esse mundo mais que humano ao qual as ideias pertencem. O texto é uma força animada que convida à participação. Essa escrita deve ser encantada, plural, baseada em conexões heterógenas, atestando o domínio de um mundo “mais que humano” sobre nós. A autora defende, como os surrealistas, que nos livremos das amarras da percepção ou da representação, recuperando nossa força psíquica para nos mantermos indiferentes a distinções, como entre o natural e o sobrenatural, através da escrita. O objeto, de algum modo Stengers, se torna sujeito pelo texto.

A imposição tradutória de um certo regime de linguagem, indissociável ao gênero acadêmico – escrever de uma forma articulada, com o uso pontual de referências bibliográficas e até mesmo imagens que ilustram, em geral, o que se escreve – parece ser insuficiente. Busca-se, então, a experimentação com outros modos de existência das coisas (a princípio concebidas como mortas) e dos seres além dos humanos (a princípio concebidos como vivos). O texto antropológico, que nasce de uma relação com o outro, se aproxima, como em outros momentos da história da disciplina, com a experimentação artística, em diversos graus. O ambiente artístico, seguindo sua história de ampla apropriação de formas estéticas dos outros, busca, no

conhecimento antropológico, seus autores, conceitos. Ambos os campos, arte e antropologia, parecem querer fazer falar os não-humanos, ou escutar a natureza além dos humanos, para compreender e tentar agir em um contexto de crise geral de uma suposta separação no Antropoceno entre as ações humanas e as forças geológicas, cultura e natureza. Esta tese, desse modo, procura explorar como as problemáticas da antropologia dos não-humanos (ou dos além do humano, ou multiespecífica) se associa à antropologia dos objetos, da materialidade ou da arte. Como, por meio da arte e da antropologia, fazer os vegetais, animais e os trabalhos de arte, misturados entre si, falarem, se expressarem, serem percebidos?

Nesse mundo social estudado, os enquadramentos do “natural” são desfeitos e refeitos; os objetos falam, têm vida, se comunicam; mas cabe pensar quais são as estratégias, os problemas, limites e potências ao escutá-los, percebê-los. Os objetos de arte podem estender por séculos a imagem e as forças mais vivas das frutas ou flores perecíveis, fazem possível lidar com a morte de seres e de pessoas; ao mesmo tempo essas obras “mortas” estão fisicamente vivas no espaço expositivo, em relação entre si, com outros seres mais que humanos, fazendo-se vivas pelo gesto de criar diálogos entre coisas materiais, sejam elas obras ou textos em relação. A figura conceitual do morto-vivo, do sobrenatural, do mais que humano, parece fornecer uma possibilidade de leitura para esses pressupostos fora de suas aspas, em relação. Assim como as obras em exposição, também o próprio texto faz morrer uma ideia em palavra, que, ao ser lida, vive, mas que embolora com o papel e em relação com outros seres, mas cuja força mais que humana, da natureza-cultura, parece permanecer.

Cabe perceber essas agências e encontrar os termos para esse campo, no qual a vida para além do humano está impregnada nos próprios objetos de arte. Para tanto, esta pesquisa está baseada em um movimento de comparação teórica e prática entre uma antropologia “além do humano”, dos objetos e da tradução e algumas obras de arte. O pressuposto aqui é que há algo a comparar, há campos que são traduzíveis. Essa pressuposição é do próprio conhecimento antropológico como aqui pensado, aquele que traça equivalentes parciais entre a linguagem própria do seu tipo de conhecimento e o dos outros. A parcialidade, ou a perspectiva parcial, é para Strathern (2004, p. 75 – tradução minha) objetiva, pois é uma visão do corpo, e não de cima. As conexões são parciais, pois não há uma linha de base de analogia. Temos que perseguir cada evocação em seus próprios termos: “Nenhum critério externo pode escapar da contaminação dos significados locais, a escala gerada não é automática, mas criada pelo antropólogo”. Os atores controlam suas analogias, e a antropologia, disciplina que busca conhecer outros modos de conhecimento, controla esse controle, isto é, aprende com esse

aprendizado. Pessoas e coisas revelam analogias que, se decompostas, indicam as relações que as produziram – as coisas, assim, explicitam, ou obviam, relações (Strathern, 2004, p. 80).

Essa perspectiva é chamada também de parcial não somente porque, na comunicação entre pessoas e grupos, é só uma parte da mensagem transferida, mas também porque toda explicação é parcial. A conexão causal é só uma das possibilidades exploradas pelo texto. Strathern propõe uma antropologia dos efeitos, da evocação, das analogias, das escalas parciais, mas não mentirosas nem relativas. Segundo ela, a etnografia é essencialmente ficção (Strathern, 2004, p. 109), a conexão é parcialmente sugerida pelo campo. O todo social consiste em partes, e as partes textuais se confundem com as partes sociais. Ao invés de representar, a autora defende que o texto evoque, faça (ser) sentido, o que deriva da força estética de experiências, e não da tentativa de reduzi-la à interpretação, mas em quais os seus efeitos em se produzir novos conceitos¹⁷.

Esta pesquisa, cujo resultado apresento neste texto-tese de doutorado, parte, assim, da observação de um certo sintoma, problema ou tendência no mundo das artes contemporâneas em procurar produzir certas autorrepresentações de objetos, vidas e agências – algo que teria sido historicamente tratado como estranho ao universo de possibilidades da arte, mesmo que a natureza-morta possa ser tratada como uma representação de vida, ou a paisagem seja mais envolvente do que o paradigma moderno gostaria de nos fazer acreditar, como argumentaremos adiante. Observa-se um renovado interesse de artistas e curadores em se aproximar daquilo que seria concebido como o mundo físico, ou natural, menos para representá-lo enquanto paisagem ou natureza-morta, e mais para ser afetado por outras agências do mundo vivo além do humano, em um contexto de amplificação do debate do Antropoceno. Desde que iniciei meu interesse pelo tema que se desenvolveu nesta pesquisa, encontrando-me diversas vezes diante de trabalhos que se centrariam em uma disrupção daquilo que se conceberia como gesto humano da arte em relação ao que estaria além daquilo que se concebe como próprio do universo da arte, a natureza, vegetais, animais, a matéria viva – sob os efeitos desses objetos procuro escrever esta tese¹⁸.

¹⁷ No caso de Strathern, seu objetivo foi encontrar analogias entre a experiência melanésia e a sua própria experiência acadêmica. Outro exemplo fundamental, o livro *Metafísicas canibais*, de Eduardo Viveiros de Castro (2018 [2009]), traça conexões parciais entre o pensamento ameríndio e a filosofia conceitual de Deleuze e Guattari. No campo da antropologia da arte contemporânea, em Sansi (2014, p. 14) a “dádiva” foi o índice de comparação entre arte e antropologia. Sua análise parte da observação de como esse e outros conceitos são “colocados a jogar” [“put into play”] pela arte. O autor se pergunta sobre o uso que os artistas fazem da antropologia, sem necessidade de julgar se estão a usando apropriadamente, mas, sim, para que a utilizam (Sansi, 2014, p. 37).

¹⁸ Esse movimento questiona justamente os limites do humano, algo que está posto, por exemplo, nas ideias de ciborgue e espécie companheira. Donna Haraway (2009 [1984]), em *O manifesto ciborgue*, questiona os limites do humano ao propor a ideia do ciborgue como um ser híbrido, humano e máquina ao mesmo tempo, organismo e tecnologia. Com isso, ela questiona as dicotomias sociais e a forma como a ciência e a tecnologia costumam ser

A antropologia apresenta, de forma consistente, sobretudo nas últimas duas décadas, novas direções teóricas ao incorporar a agência e as relações entre e com não-humanos e com as coisas e os problemas e potências tradutórios na relação com diferenças e diferentes, humanos e não-humanos, pessoas e coisas. Percebo uma forte ressonância entre diagnósticos e práticas desses dois campos, arte e antropologia, muitas vezes atualizados e performados em eventos como a 32ª Bienal, entre outros. O engajamento da arte com questões que são tradicionalmente do domínio das ciências sociais as conecta explicitamente. Há uma geração recente de artistas que definiram seu trabalho como “prática social”, cujas referências não são apenas da história da arte, mas também teoria social e cultural, a antropologia em particular.

A antropologia, por sua vez, parece também usar a arte (ou a ficção, ou a materialidade) como laboratório e criação de protótipos para repensar seus conceitos e limites, como se vê, por exemplo, no trabalho do laboratório, denominado 4As – Arte, Antropologia, Arquitetura e Arqueologia, do professor Tim Ingold em Aberdeen, Escócia, ou o Multiespecies Salon, que inicialmente se formou em torno mostras de arte ocorridas entre 2008 e 2010 nas reuniões da American Anthropological Association, muito ligadas a discussão multiespécie (Kirksey, 2014, p. 6). A linguagem articulada parece não dar conta de fazer falar e escutar não-humanos. A arte, além da própria antropologia, aparece como possibilidade de ouvir esses seres e de testar outras formas possíveis de se relacionar com eles. Tsing (2015) e Tsing *et al.* (2017) também dialogam com essa perspectiva quando ela pensa em termos de uma arte da atencividade. A arte, para a autora, aparece propriamente como uma linguagem importante para expressar outros mundos.

O objetivo desta tese, porém, como já mencionamos, não é uma análise sociológica ou etnográfica de certas exposições, tampouco da própria 32ª Bienal de São Paulo. Não me interessa pesquisar se um suposto movimento de objetos de artes vivos e animados por seres além do humano teria surgido da antropologia para arte ou vice-versa. Constatei isso, sobretudo, depois do comentário de Volz na entrevista já citada, quando perguntei qual literatura havia o inspirado para conceber a curadoria da 32ª Bienal. Na época, ele me respondeu que “as artes

mobilizadas para reproduzir as estruturas sociais. Ao defender a figura do ciborgue, Haraway se posiciona a favor dos múltiplos e contra a fixação de categorias, como natureza e cultura, que reforçam sistemas de hierarquia e dominação. A autora evidencia que somos todos criaturas híbridas, “quimeras”, o que questiona uma ideia dominante e fixa do humano, permitindo pensar em como o humano pode abarcar situações, corpos e seres muito mais diversos do que um conceito baseado nas teorias hegemônicas na sociedade ocidental. Haraway (2021) também questiona o antropocentrismo e o foco no humano como separado de outras formas de vida ao comentar sobre as espécies companheiras em *O manifesto das espécies companheiras* e *Quando as espécies se encontram* (2022). Sua ideia central é que todas as espécies vivem conectadas, são companheiras e dependem umas das outras para continuar a viver e alterar cursos de relações. Assim, Haraway defende uma co-existência e uma co-habitação. Diferentes espécies, humanas, animais, vegetais etc. desenvolveram relações de cocriação de mundos. Estas são colaborativas e éticas, desafiando as fronteiras entre humano e animal e questionando as hierarquias que colocam o humano no centro da vida.

são muito mais antigas que a antropologia ou qualquer outra ciência social e disciplina universitária”. Para ele, em geral, “esse tipo de análise é sempre *a posteriori*”. Comentou que quando estava no mestrado, estudava em Berlim e começou a trabalhar em uma galeria comercial, a Neuguerin Schneider, a qual, na época, representava Olafur Eliasson, artista que, segundo ele, trabalha com “ambientes, fenômenos da percepção e natureza”, e Rirkrit Tiravanija, “tailandês muito importante para a estética relacional”. “Tudo isso é antes de Nicolas Bourriaud, que diz que estava precisando entender o que seus amigos estavam fazendo – aí escreve *A estética relacional*”. Para Volz, portanto, há um intercâmbio constante de ideias entre arte e antropologia, mas ele destacou que, muitas vezes, os teóricos escrevem a partir de movimentos percebidos anteriormente nos trabalhos e proposições de artistas. Não cabe avaliar se a fala de Volz procede, até porque não haveria resposta para se algo surge aqui ou ali, mas entender como esses campos de conhecimento e prática, a arte a antropologia, trabalham muitas vezes em diálogo entre si e com valores e formalizações que tanto citam como alteram concepções de mundos em transformação.

Portanto, a proposta analítica e metodológica proposta parte da percepção de que se o objetivo, deflagrado pelos próprios trabalhos e pela teoria antropológica, é fazer os não-humanos e objetos se expressarem e estabelecer alianças com eles, cabe buscar conceitos e estratégias assumindo que esses objetos são os personagens principais da análise. Como se trata de um campo que parece fazer as coisas não-humanas falarem, proponho especular e estabelecer o objeto de arte como o próprio sujeito etnográfico, sem a obrigatoriedade necessária de sujeitos humanos que expliquem as agências por trás da fabricação de objetos e das exposições (contextos) em que eles se localizam, tampouco seus efeitos esperados e inesperados.

Proponho igualmente estender a escrita antropológica, baseada em exercícios de tradução (Viveiros de Castro, 2002b; Benjamin, 2016 [1923]), para o próprio objeto de arte. Essa perspectiva parte também de um termo muito utilizado no universo da arte, sobretudo da curadoria, que se trata da “leitura de obras” – ler as obras como se fosse um texto, em busca do subtexto, tanto de quem o realizou, mas daquilo que a obra gera como efeitos para o espectador, capturado pelos objetos, como um diálogo entre dois sujeitos, como um antropólogo traduzindo o seu nativo, aqui, no caso, o próprio objeto ou trabalho artístico. Essa tradução, como as outras, é repleta de equívocos (Viveiros de Castro, 2004), mal-entendidos, traições; mas, espero, pode corromper e transformar tanto a língua de partida quanto a de chegada, tanto a arte quanto a antropologia.

O resultado da análise está localizado dentro do gênero da escrita antropológica, um certo regime linguístico (associado a uma certa tradição de escrita, autores e pensamentos)

que articula conceitos estabelecidos, além de outros desenvolvidos no texto, por meio de palavras – além do próprio motivo pelo qual se escreve, construir um texto dentro do campo da Antropologia Social. Esse encontro se dá pelas características do próprio conhecimento antropológico, especialmente suas vertentes tradutórias sobre não-humanos e as coisas, que ressoam a própria natureza dos objetos de arte em questão. Coube articular essa leitura de objetos de arte com o estudo e leitura de textos antropológicos, sobretudo aqueles que desenvolveram conceitos segundo diferentes contextos etnográficos, sobre a agência das coisas, a centralidade dos não-humanos nas relações e os problemas e potências da tradução de outros regimentos ontológicos e modos de existência através do método e da escrita antropológica. Isso parece constituir um arcabouço conceitual e prático, possível e potente, para além da história da arte, de se lidar com um campo emergente de produções artísticas, conceituais e ontológicas que já parece em si querer dialogar, em sentidos diversos, com a antropologia¹⁹.

No caso da presente pesquisa, os campos aqui comparados, arte e antropologia (ciência), estão dentro de uma mesma ontologia – ou são diferentes modos de existência dentro da antropologia dos modernos (Latour, 2012). Mas, por outro lado, o que os diferencia talvez seja uma relação de poder que tem a ver com a constituição da modernidade e do conhecimento científico arrogando a si um acesso privilegiado ao real. Com todos os ônus e bônus disso, a arte foi, de certo modo, colocada fora da disputa por esse “real”. Cabe comparar, assim, modos de conhecimento, escrita e tradução em conceitos e imagens de deslocamentos entre pressupostos supostamente estabilizados da modernidade – especialmente, sobre a representação da natureza entre dois campos de reflexão, entre epistemes (ou modos de conhecimento) distintas.

Os campos artísticos aqui observados podem ser relidos fundamentados no que o conhecimento antropológico enuncia, pois há neles conexões explícitas entre seus termos, preocupações e interesses – a arte, seus objetos que também são signos e conceitos, e a antropologia, seus textos, conceitos, que também constituem uma materialidade. A

¹⁹ Em “A imagem-malícia” (2015a [2000]), Didi-Huberman desenvolve a ideia benjaminiana de que a história não é um ponto fixo, tampouco contínuo, mas uma série de movimentos. O passado é, para Benjamin, um fato em movimento, psíquico e material; e não objetivo. Por isso, devemos partir não dos próprios fatos passados, mas do movimento que os exige que sejam lembrados e reconstruídos (Didi-Huberman, 2015a [2000], p. 116). Assim, “não há história da arte”, no sentido que ela é sempre reescrita a partir das obras, e não de seu conteúdo oposto à sua forma e das sequências de causalidade. É necessário problematizar conexões fora de ordem temporal, “alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória” (Didi-Huberman, 2015a [2000], p. 110). Dessa forma, há uma estrutura de sobrevivências, anacronismos e co-habitações em todo trabalho. Por isso, Didi-Huberman defende uma arqueologia dos rastros, da materialidade do tempo, e uma antropologia da arte atenta aos detalhes e ao inconsciente da memória. A imagem como montagem de tempos heterogêneos. A curadoria, seria assim, uma montagem de montagens, colocando, no mesmo plano, diferentes temporalidades e contextos.

antropologia é o gênero, o espelho, o mediador, através do qual se propõe estudar campos de conhecimento e ação dos modernos sobre os objetos (estética) e sobre o mundo (natureza). Os não-humanos, as coisas e a própria possibilidade de tradução de objetos vivos, entes estes em relação, são os índices para a comparação entre universos de pensamento e de produção formal²⁰.

O objetivo foi então traçar conexões estratégicas entre a própria teoria antropológica com alguns objetos produzidos dentro de um contexto ligado à arte contemporânea. Se formos levar a sério as categorias nativas da antropologia, especialmente nessas vertentes indicadas aqui nesta “Entrada”, como produzir uma antropologia de produções artísticas contemporâneas? E, se formos levar a sério o que esses objetos artísticos nos dizem, quais efeitos eles podem ter sobre uma teoria antropológica sobre a natureza dos objetos e da arte? Quais são os efeitos e os rendimentos teóricos e práticos de uma antropologia simultaneamente das coisas e dos seres vivos além do humano em uma antropologia da arte contemporânea?

A tese está organizada em uma grande entrada a esta proposição, por onde acabamos de passar, com os antecedentes teóricos, etnográficos e pessoais da decisão da estratégia de conceber neste texto duas grandes salas ou núcleos da exposição-tese *Mortaviva*. O primeiro apresentará um diálogo com a paisagem e o outro com a natureza-morta, os dois gêneros mais importantes da tradição acadêmica na pintura, que são implícita ou explicitamente revisitados por artistas contemporâneos em seus diálogos e perturbações em relação a uma concepção canônica de “natureza”. Nestes capítulos se ensaiam aproximações entre produções artísticas e curatoriais localizadas dentro do campo das artes visuais contemporâneas com textos e conceitos antropológicos, sobretudo aqueles que se desenvolveram sob desafios etnográficos de pensar sobre agências dos não-humanos, modos de relação com as coisas e as possibilidades e potências tradutórias entre esses novos regimes e escalas de produção de diferenças

²⁰ Lévi-Strauss (1989, p. 15-49) escreveu que a arte seria um resquício do pensamento selvagem, pois seria uma forma de organizar o mundo de maneira simbólica a fim de criar novos sentidos. Nas sociedades “primitivas”, a arte se apresentaria como mais uma manifestação do pensamento selvagem e seu potencial de bricolagem, de sobreposição de termos materiais e simbólicos para pensar o mundo e produzir novas configurações estéticas, materiais e de sentido. Na cultura ocidental, a arte manteria esse papel semelhante ao do *bricoleur* de reorganização inventiva do mundo. Nesse sentido, a arte estaria, para o autor, entre a linguagem e o objeto. Operaria então, como um *signo*, isto é, teria a função de significar um objeto, mas sem ser capaz de completamente imitá-lo; já que, para Saussure, referência fundamental para Lévi-Strauss, o signo é um elemento dentro de um sistema que tem por missão significar algo, sem com ele manter relações materiais ou concretas. A arte criaria e operaria em um sistema de signos, criando diversos significados novos a partir de suas sobreposições dos elementos do mundo, mas jamais seria o objeto que tenta significar, pois aí deixaria de ser arte, ao mesmo tempo em que deixaria de ser signo e de fazer parte do sistema da linguagem. Assim, a arte tem mais do que um papel estético, sendo um operador organizacional do pensamento ao mediar o sensível e o inteligível. O valor simbólico da arte não está no objeto em si, mas nas relações que ele estabelece com outros elementos (Charbonnier, 1989, p. 91-103).

ontológicas. A escolha por esses dois gêneros clássicos da pintura serve de âncora para pensar como a produção contemporânea se conecta e se contrapõe a fundação de um certo repertório e imaginário modernos na relação com esses seres e ambientes além do humano representados pelas artes, especialmente a pintura, mas extrapolando os seus limites, em objetos tridimensionais, instalações e vídeos.

Nesta “Entrada”, a 32ª Bienal de São Paulo foi o principal caso sintomático do qual surgiram muitas das questões aqui abordadas. Ela serviu de primeiro objeto, nesse caso, tanto artístico como curatorial, em que se encontram trabalhos e proposições que explicitam questões sobre a vida nos objetos de arte, como escutar e expressar o que dizem não-humanos, como utilizar o espaço de uma exposição para fazer emergir novas ecologias, além desse diálogo crítico já emergente com os gêneros da paisagem e da natureza-morta nas produções de artistas contemporâneos. Ao mesmo tempo, essa Bienal de 2016 se explicitou como plataforma de intercâmbio de conceitos e especialistas do mundo da arte, especialmente curadores e artistas, com antropólogos e lideranças indígenas. Parecia haver ali uma troca, sem aprofundar suas contradições e limites, em suas capacidades comuns de apresentar experiências e conceitos que contribuíssem com o desafio estético, conceitual e experimental de se estabelecer novas agências e materialidades, em diálogo com experiências fora da tradição artística hegemônica ocidental. Antropólogos, artistas e curadores agiram como interlocutores na empreitada de traduzir diferentes mundos, formas de vida alheias ao universo de possibilidades da arte para um espaço expositivo e uma instituição de matriz moderna, constituindo os pontos de partida conceituais e muitas das perguntas iniciais desta tese.

Mas, como falamos, esta tese se desloca de uma antropologia das curadorias e trabalhos de artistas contemporâneos voltados a essas questões ecológicas, indígenas e voltadas sobretudo para a exposição de seres vivos nos objetos artísticos, para a proposição de uma exposição como proposta de escrita antropológica. Nesse sentido, em cada uma dessas grandes salas expositivas, “Morta” e “Viva”, introdução das partes 2 e 3 desta tese, abriremos os capítulos com um sobrevoo ou passeio pelos trabalhos na exposição, produzindo um diálogo com eles e entre eles, para se observar a produção contemporânea a partir da própria presença dos objetos a quem se procurou dialogar. Após essa introdução do material propriamente etnográfico de cada uma dessas partes certos do trabalho, a literatura sobretudo antropológica irá ser convocada para reagir tanto àquilo que esses objetos nos levam a pensar sobre categorias supostamente estabilizadas, mas também, àquilo que esses objetos produzem em relação a esses dois grandes gêneros da pintura, paisagem e natureza-morta. Por isso, em ambas, incluiu-se um resumo das principais categorias mobilizadas por esses gêneros, sem o objetivo de esgotá-los,

mas para construirmos esse pano de fundo comparativo da história da arte, implícita ou explicitamente, aos quais tais objetos se reportam e se contrapõe.

Como mencionamos, o sujeito etnográfico em um campo como esse é, portanto, o próprio objeto artístico. A definição de quais objetos dialogar é, por sua vez, resultado de aproximações baseadas em situações variadas e particulares, que se justapõem no tempo, fazendo objetos particulares realizarem sentido no universo de referências escolhidas de quem escreve, como um exercício curatorial, só que no espaço bidimensional do texto, que também é uma materialidade, um objeto, uma imagem. A materialidade das palavras são os suportes mediante os quais se traduz e se conecta objetos e conceitos, de forma que as próprias fronteiras entre esses termos possam ser borradas, uma vez que conceitos podem se materializar em obras, tanto quanto elas podem se tornar um signo para a reflexão. A obra de arte é proposta aqui como um signo, no sentido levi-straussiano, um termo reflexivo com uma carga de materialidade. Os capítulos são como salas ou núcleos de uma exposição, pelas quais se conectam objetos entre si, produzindo conceitos e vice-versa, conceitos que ajudam a organizar objetos em outros campos de relação. Há, nesse sentido, intervalos indizíveis, lacunas, algo que extravasa a possibilidade de organizar objetos em sentidos delimitados. Porém cabe ao curador, ou, nesse caso, ao texto antropológico, manter as ficções controladas (Strathern, 2004) pelos objetos de arte com os quais se pretende pensar junto.

2 Morta

2.1 Contrapaisagens

A paisagem é considerada, pelo cânone da história da arte, como uma forma de representação *descritiva* da realidade. Este primeiro grande núcleo da exposição *Mortaviva*, denominado “Contrapaisagens”, pretende destacar, a partir de trabalhos de artistas de práticas diversas da cena contemporânea, certos temas e conceitos no interior do gênero da paisagem, para, assim, friccionar, ampliar e contrastar diferentes pressupostos e definições, especulando sobre os aspectos *performativos* desse tipo de composição que se converteu numa forma de ver. O objetivo é tanto mostrar paisagens realizadas por artistas contemporâneos e as suas referências em relação a diversos períodos (desde os viajantes dos séculos 17 e 18 até os artistas modernos da primeira metade do 20), quanto, ao mesmo tempo, apresentar outras formas de se relacionar com o ambiente na forma da produção de objetos – sobretudo, aquelas demonstradas por sociedades anteriores à invasão europeia nas Américas, que indicam outros paradigmas estéticos e históricos, podendo nos revelar outras tradições e possibilidades para além do paradigma bidimensional de relação com o ambiente e o entorno. A linha do horizonte, outro elemento fundamental, geométrico e figurativo, organiza os trabalhos nas paredes, conectando horizontes, tempos e perspectivas, criando planos de contato e rupturas entre as obras e os artistas apresentados¹.

Nesta seção, assim como na segunda sala da exposição que abre a terceira parte desta tese, iremos apresentar um conjunto extenso de trabalhos que estão contidos dentro da sala expositiva de acordo com textos de tamanhos variados, mas com o intuito de ler as obras em relação. Isto é, procurarei emular o gênero próprio dos textos presentes em exposições, os verbetes de obra, segundo uma narrativa que, muitas vezes, se dá em uma performance particular, a visita guiada dentro do espaço da sala expositiva. Ao mesmo tempo, é comum, sobretudo em textos de núcleo apresentados em catálogos de mostras de arte, que se faça essa articulação entre obras de arte a partir do que cada uma quer dizer naquela situação, esboçando,

¹ Este núcleo é um desdobramento, com algumas alterações, exclusões e inclusões, da seção “Paisagens e trópicos”, desenvolvida dentro da exposição *Histórias brasileiras*, realizada em coautoria com a antropóloga, historiadora e curadora Lília Moritz Schwarcz, em cartaz no MASP entre agosto e dezembro de 2022 (cf. Pedrosa; Rjeille, 2022). Diversas questões surgidas em diálogo com Schwarcz, que vem desenvolvendo há anos um projeto com o intuito de pensar a prática curatorial como dispositivo de conhecimento e ação antropológica, foram fundamentais para a elaboração desta tese.

muitas vezes, a razão de sua posição expográfica, suas associações, pareamentos, contraposições etc. O presente subcapítulo parte, inclusive, de um texto publicado nesse sentido (Giufreda; Schwarcz, 2022). O intuito é traduzir em uma espécie particular de ensaio, o chamado “texto de núcleo”, os diálogos apresentados entre curador e os trabalhos, deles entre si, assim como da possibilidade de se produzir formas de conhecimento de acordo com o que essas imagens e objetos – lembrando que há sempre interditos, lacunas, espaços literalmente vazios, em que cabe ao leitor-visitante extrapolar e preencher a narrativa proposta. Mas cabe ao curador-antropólogo manter essas ficções controladas por aquilo que se apreende desse campo etnográfico em que os sujeitos de enunciação são os próprios objetos de arte.

Tanto neste quanto no primeiro subcapítulo da terceira parte da tese, “Viva”, contaremos com o design gráfico executado em parceria com Felipe Sabatini. A proposta foi, desde o sumário da tese, mostrar a organização das suas quatro partes como se estivéssemos dentro de uma exposição com dois grandes núcleos, “Contrapaisagens” (parte 2 – “Morta”) e “Ainda vivos” (parte 3 – “Viva”), desde a “Entrada”, passando pelas duas salas “Morta” e “Viva”, finalizando na “Saída”. Nessas duas grandes salas, em que se pretende dialogar com as obras-objeto, propõe-se um detalhamento dessa planta da exposição, se apoiando nas quatro paredes e, para as obras tridimensionais, no centro. Nesses mapas, destaca-se as obras propostas para cada uma dessas paredes, seus diálogos laterais, que de algum modo ajudarão no ritmo dos textos. A estrutura dessas salas, convencional de alguma maneira – dois grandes retângulos, com uma porta de entrada e saída e outra que atravessa ambas – é montada aqui por Sabatini em diálogo comigo como se os dois lados das páginas desta tese aberta fossem uma sala expositiva, juntas formando a tese-exposição inteira, *Mortaviva*. Essa organização gráfica contribui para pensarmos na tese como um espaço bidimensional de textos e imagens que visa traduzir a experiência tridimensional expositiva, também marcada por objetos, imagens e textos, e vice-versa, quais os efeitos de se pensar e propor uma narrativa curatorial, como a que apresentaremos em seguida, partindo de uma experiência dentro do espaço de uma galeria repleta de obras de arte.

*

Em muitas de suas obras, a artista peruana radicada na Espanha Sandra Gamarra se apropria de pinturas de outros artistas, seja incorporando-as literalmente em seus trabalhos, como realizando novas versões sobre elas. A artista pesquisa o legado da pintura ocidental, questionando a neutralidade e a imparcialidade de suas representações. Nos últimos anos,

Gamarra tem realizado trabalhos baseados em obras icônicas da pintura europeia, utilizando, como matéria-prima, o óxido de ferro. O material foi amplamente manejado pelas culturas originárias nas Américas, de pinturas rupestres a cerâmicas. Mesmo servindo como base para a tinta a óleo, ele não obteve, do cânone da história da arte, o mesmo valor e prestígio.

Em *Recurso VII*, a artista se apropriou de uma obra de Frans Post (1612-1680). O pintor holandês retratou Pernambuco no século 17 em viagens que participaram do processo de exportação e colonização de uma certa concepção europeia de arte e de natureza ao Brasil. Em Gamarra, sob essas paisagens monocromáticas em vermelho escorrido, há uma faixa em branco na base da tela, algo que remete ao sangue e à morte – também à lama, lembrando que o trabalho foi realizado no contexto do rompimento de barragem em Brumadinho. Também em vermelho, a artista transcreve textos de diferentes teóricos do pensamento decolonial. Aqui, a referência é o teórico português Boaventura de Sousa Santos, de quem se lê o trecho “a representação é sempre uma forma de olhar”. Assim, Gamarra cita e subverte certas convenções do gênero da paisagem para refazer e reescrever a narrativa ali supostamente consolidada, criticando pressupostos desse tipo de representação, supostamente plácida e tranquila, e a violência subterrânea que não permitiu que fosse percebida e registrada.

Referência fundamental nessa série, mostramos, ao lado de Gamarra, uma importante obra de Frans Post. O artista é o principal nome da missão artística holandesa que acompanhou o colonizador Maurício de Nassau (1604-1679), o qual chegou a governar uma grande capitania na região em que hoje se localiza o estado de Pernambuco. Em 1637, Post produziu *Vista da ilha de Itamaracá*, considerada a primeira pintura a óleo realizada no território brasileiro. *Paisagem com jiboia (circa 1660)* foi executada em um período que Post já voltara a viver na Europa, criada provavelmente a partir de esboços e desenhos anteriores produzidos no Brasil.

Na tela, vê-se alguns dos elementos estruturais dos modos de produção e da vida colonial baseada no latifúndio de açúcar, principal atividade econômica local no século 17. Destaca-se o conjunto arquitetônico típico desse tipo de propriedade: da esquerda para a direita, a igreja, a casa-grande, as choupanas, a senzala e os pavilhões em que se dividiam o processamento da cana e a moradia dos escravizados. Corta a composição um riacho onde atravessam senhores e escravizados, demarcados pelo tom da pele e a cesta sobre a cabeça. É importante destacar que, na obra de Post, a atenção dada à arquitetura se espelha com o olhar minucioso sobre plantas, frutas e animais, como os abacaxis e a própria jiboia que dá nome à paisagem, à direita da tela. Esses são os dois elementos centrais, mostrados pelo paisagista em

primeiro plano, em detrimento das relações de violência e exploração do trabalho, em escala muito reduzida, quase apagada, na composição.

Imagem 11 – Sandra Gamarra, *Recurso VI*, 2019



Imagem 12 – Frans Post, *Paisagem com jiboia*, circa 1660



*

Desde 2010, Lucas Arruda desdobrou sua pesquisa sobre a linha do horizonte e a relação entre cores na tela, inicialmente em composições abstratas, em paisagens de pequena dimensão, mesmo que em diálogo com a proporção usual das telas do gênero (não por acaso, normalmente dispostas em formatos *horizontais*). Quase como um acúmulo de todas as vistas já representadas, presentes em nossa mente como clichê, essa série, estendida até o presente, concretiza um sofisticado processo pictórico de preparação da tela e de acumulação de várias camadas de tinta, relevadas pelos acúmulos de material pictórico nas bordas das telas. Depois de preparada, essas camadas são escavadas pelo artista com o objetivo de “encontrar a luz no fundo” dessas paisagens imaginárias, como Arruda me disse em uma entrevista que fizemos em setembro de 2024 em seu ateliê, raspando, tirando, adicionando, mas absorvido pela própria relação artista e objeto, não representando uma luz ou paisagem visível.

Absorvido pela linha do horizonte e a maneira como a luz solar angulada sobre o globo pode ser transformada em pintura, o centro desses trabalhos parece ser o controle da luminosidade, a frequência da luz, como ela chega até nós e como é ela que nos dá a paleta de

cores do mundo, sempre em relação entre topografias, luminosidades, observador e entorno. Anos depois, a partir de 2014, Arruda realizou uma série de paisagens minúsculas, pintadas em tinta acrílica sobre acetato, ativada por equipamentos de projeção. Nesse trabalho, o artista evidencia o papel da luz, a sobreposição de camadas e o aspecto seriado, rotativo e cíclico do trabalho e da própria passagem do tempo na frequência da luz, cor e transparência e barreiras cromáticas e vegetais que formam a própria composição da mata como limiar para a passagem solar. A luz emerge de dentro dos trabalhos do artista como numa mata, penetrando, atravessando as barreiras vegetais, sendo transformada por ela, como em uma gelatina de cor, ou um *slide* de projeção. Nesses trabalhos, essa luminosidade deriva do interior do projetor e ativa a relação entre cor e transparência, projetando, no meio imaterial do espaço da sala, uma parede branca, uma imagem que se prende provisoriamente ali naquele suporte.

As obras dessas duas séries se desdobraram, desde 2013, nas “matas”, como o artista as diferencia. Geralmente em formato quadrado, dando um certo protagonismo às árvores centralizadas nas telas como em uma espécie de retrato, essas obras partem de uma observação familiar da Mata Atlântica paulista, onde o artista convive há muitos anos. Ao contrário da vastidão metafísica e abstrata das paisagens retangulares, aqui interessa como essa verticalidade dos verdes das plantas impõe uma barreira justamente para essa luz do fundo, presente na atmosfera criada por tons de branco sobre esses trabalhos. De algum modo, essas paisagens mentais falam de personagens míticos e entidades, como me contou Arruda, um lugar onírico, interno, um buraco de especulação mental, a luz ou o olho por trás da pintura.

O título “Deserto-modelo” é emprestado de um poema de João Cabral de Melo Neto, revelando que não se trata de lugares circunscritos, mas territórios abstratos, quase que anteriores ou posteriores à presença humana, mesmo que sejam traduzidos pela interioridade mais condensada das percepções de nós mesmos. Uma paisagem mental, interna, que parte de um nada, um vazio em que qualquer coisa pode vir a ser um acontecimento. A ideia de deserto aparece na indagação do que é construir na ausência de referenciais culturais e simbólicos de tempo, um protótipo, projeto ou uma projeção. Em diálogo com uma tradição do romantismo sublime, como Caspar David Friedrich, Turner e Constable, além de toda tradição dos artistas viajantes e como o gênero da paisagem participou da invenção de um imaginário sobre os trópicos no Brasil, como em Post, Arruda parece menos exaltar a natureza tropical, e mais ser absorvido por ela. *Deserto-modelo* fala tanto do fim da paisagem (e do mundo) que achávamos que estava estável e dado, quanto da gênese de outro, como de um senso de preservação de monumentos vegetais sempre em risco de desaparecer.

Imagem 13 – Lucas Arruda, *Sem título*, 2020, da série *Deserto-modelo*, 2013-



*

Aqui instalamos também, dentro do núcleo “Contrapaisagens”, o trabalho de Francis Alÿs, presente na 32ª Bienal de São Paulo e analisado na “Entrada” desta tese. Alÿs propõe incluir dentro da sala um grande espelho por detrás de suas telas e desenhos com imagens de uma crise ou decadência das paisagens. Não por acaso, esse espelho é posicionado de modo que reflita alguma janela que dê a dimensão do fora do espaço interno da galeria, de preferência de uma paisagem tanto urbana quanto paisagística, um parque dentro de uma cidade, por exemplo. Vale lembrar que muitas instituições culturais – sobretudo de matriz europeia, mas, de certo modo, essa concepção foi influente em países colonizados, como o Brasil – inicialmente derivadas de antigas moradias da nobreza, passaram, com a sua realocação pelo Estado, a fazer parte de complexos paisagísticos, muitas vezes em propriedades doadas pela aristocracia aos governos. Por isso, das janelas dessas instituições culturais, sejam elas projetadas para tanto, sejam elas derivadas de outros usos, a existência da “natureza” enquadrada e dos parques é fundamental para dar esse contorno a uma edificação dedicada ao paradigma dos objetos de arte. Tal oposição não é trivial. O trabalho de Alÿs incorpora essa imagem do entorno, assim como

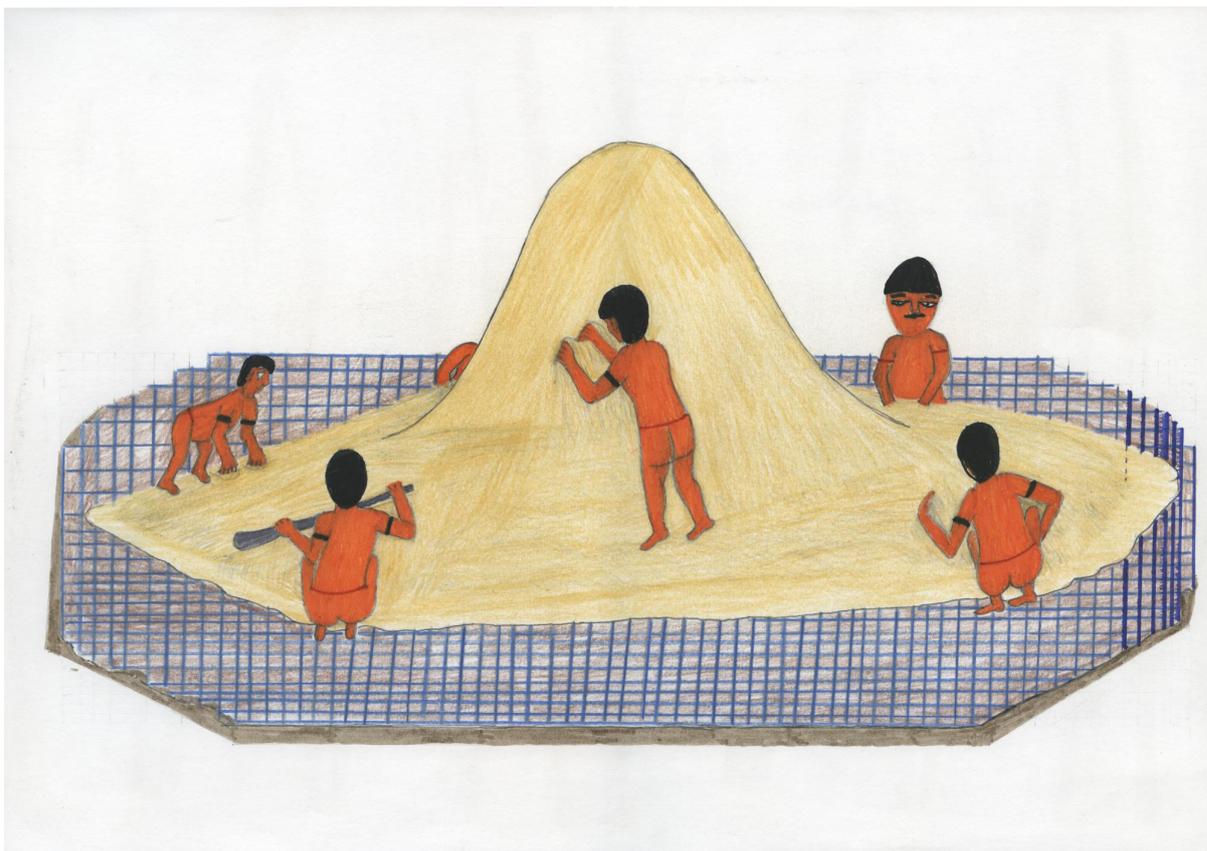
os outros trabalhos da sala, o visitante e tudo que se passa ao redor. Sobre esse espelho, paisagens inclinadas a cerca de 45 graus; de frente, telas de paisagem; por dentro, diagramas da crise do presente.

*

Em outra parede dessa sala “Morta”, dispomos um conjunto importante de artistas contemporâneos indígenas brasileiros, alguns deles nascidos em um contexto aldeado, como Joseca Mokahehi Yanomami, que tem circulado com seus trabalhos em papel, os quais desenham outras possibilidades para a figuração de seus mundos, outras formas de se compreender o que seria a “paisagem”, e o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), conhecidos por seus trabalhos a partir de mirações produzidas em contextos de ingestão de *Nixi pae*. Aqui há outros paradigmas de composição desse ambiente, seres, materialidades, mais que humanos, posto que não há mito fundador que separa o dentro e o fora, o exterior e o interior, tampouco o olhar privilegiado do humano que contempla sobre uma janela um mundo que existe impassível e inerte. Tantas nas coloridas obras Huni Kuin ou nas trilhas iluminadas desenhadas por Mokahehi, altera-se pressupostos de cor, escala e perspectiva. Diferente da separação cartesiana operada na pintura e no pensamento de base europeia – que distingue natureza e cultura, céu e terra, colônia e metrópole –, essas produções de diferentes etnias traduzem outras ontologias estéticas, ainda que no conhecido suporte do papel ou das telas trazidos das cidades.

Desde a década de 2000, Mokahehi produz desenhos que representam personagens, cenas e paisagens do universo yanomami, tanto de sua vida cotidiana, quanto ligados a cantos e mitos xamânicos. Grande parte de seus desenhos são acompanhados por títulos-descrições explicativos escritos pelo artista, que dão conta das narrativas de seu povo e de sua luta em defesa da floresta com o apoio dos espíritos auxiliares (os *xapiri*) deixados por Omama, criador dos Yanomami. Nesses desenhos, vemos instrumentos sonoros utilizados na relação com os espíritos, nas celebrações festivas envolvidas nos rituais, no cultivo e na resistência da roça e no diálogo e na indissociabilidade com os vegetais. Há uma alusão ao próprio exercício de pintar, em que a tela é uma superfície – como o solo –, a qual é coberta de imagem – ou de terra –, em uma atividade coletiva, com seus limites e sua topografia bem construídos.

Imagem 14 – Joseca Yanomami, *Ai thëki pata pesi praaha paripari kiri heni maxita a makekii wihi thëã* [Sobre colocarem uma tela grande embaixo e depois cobri-la com terra], 2011



*

O MAHKU surgiu oficialmente em 2013 em decorrência de atividades do *txana* (mestre dos cantos) Ibã Huni Kuin em oficinas pedagógicas ligadas à Universidade Federal do Acre. Os Huni Kuin, também chamados de Kaxinawá, vivem às margens do rio Jordão, oeste do estado do Acre, na fronteira do Brasil com o Peru. Ibã conta ter conhecido as canções e mitos de seu povo através da convivência com seu pai. Muitas vezes sob o ritual *Nixi pae* – que envolve a ingestão de ayahuasca –, os artistas traduzem histórias do surgimento do mundo em desenhos e pinturas resultados de mirações, experiências visuais geradas nesses rituais. Em 2023, realizei uma exposição com o coletivo, o que me possibilitou conviver com os artistas por cerca de um ano e meio, acompanhando-os em uma série de atividades no Rio de Janeiro, São Paulo e Uberlândia, inclusive com uma visita de campo de dez dias à aldeia de Chico Curumim, na Terra Indígena do Alto Rio Jordão, no Acre, oportunidade que me possibilitou compreender e registrar as reflexões que embasam a produção artística do grupo.

Em muitos dos trabalhos do MAHKU, figura-se a história de Yube Inu, um homem indígena que andava pela floresta quando viu surgir, de um grande lago, Yube Shanu, a mulher-

jiboia, por quem se apaixonou. O casal foi viver junto ao povo da jiboia, onde Yube Inu aprendeu a receita do chá e os cantos que acompanham os rituais. O pai de Yube Shanu se arrependeu de ter ensinado a receita a Yube Inu, e este acabou mordido pela jiboia. Na volta ao seu povo, enquanto seu corpo adoecia, foi ensinando a receita a seus próximos, composta pelo tronco da árvore que futuramente iria brotar da própria terra onde foi sepultado. Esse mito organiza toda a produção visual do MAHKU, pois, por meio da origem da bebida, explica-se a origem das mirações, experiências visuais que são fonte das imagens produzidas pelos artistas do grupo.

As imagens e pinturas em papel e em tela produzidas pelos artistas do MAHKU partem da transformação de mitos, cantos (que carregam muitas vezes trechos ou situações das histórias míticas), mirações e experiências visuais (que partem da ingestão de ayahuasca nos rituais de *Nixi pae*, cuja origem e explicação é também mítica). Podemos considerar que as lógicas e histórias presentes nos mitos envolvem toda a produção estética Huni Kuin, em especial dos integrantes do MAHKU. No limite, todas as imagens produzidas pelo coletivo de artistas fazem parte do mesmo mito, o mito de surgimento de *Nixi pae*, acima brevemente narrado. A visão provocada pela bebida, cuja mestra é a cobra mítica Yube, que ensinou aos humanos a experiência com a ayahuasca, permite que os humanos vejam o mundo segundo o seu ponto de vista. Os desenhos guardam a força da jiboia, da sua capacidade de produzir visões, de criar comunicação entre mundos. Assim, a criação de estratégias e dispositivos de produção das mirações, de acessar a perspectiva da jiboia, parece ser o centro da produção estética do coletivo.

O trabalho do MAHKU se difere, pois, radicalmente de uma representação da natureza como o paradigma da pintura de paisagem, mas, sob a força de vegetais que produzem efeito sobre a mente, mirar cantos, mitos e mundos. Isto é, trata-se de agir sob os efeitos vitais de outros seres, de não simplesmente representá-los, reconstituindo a agência humana, verdadeiramente humana (*huni kuin* significa “pessoas de verdade”), a partir da possibilidade de chamar, controlar, diminuir, guiar essa força por meio do exercício estético com materialidades variáveis. Não é o humano que observa e descreve os outros seres, mas são suas forças vitais que o contaminam, possuem, produzem efeitos físicos sobre ele.



*

Vivendo não muito longe dos territórios huni kuin, Santiago Yahuarcani é um artista indígena, do povo Uitoto, que vive às margens do rio Ampiyacú, na nascente do rio Amazonas, ao norte do Peru. Yahuarcani desenvolve telas a partir da *llanchama*, casca de uma árvore utilizada também em roupas e redes de dormir. As cores são obtidas de pigmentos naturais de folhas e frutos, misturadas, algumas vezes, com tintas artificiais, como é o caso do tom rosado nos golfinhos em *Ni vergüenza ya tienen los pucachus* (2020). Nesse trabalho, Yahuarcani mostra a festa dos *pucachus*, os botos do rio Amazonas, realizada no período das secas, quando os animais marinhos são mais facilmente visíveis. Junto aos anfitriões, dançam todos os seres da água, lagartos, cobras, sereias e peixes. À esquerda, apoiado em uma grande arraia fluvial, o grupo musical Los Satelites, inspirado em uma banda de um antepassado de Santiago, toca fortemente os instrumentos, trazendo as estrelas também para a festa. Atravessando a imagem, a mulher-anaconda conduz os peixes em sua direção, buscando e gerando o aumento de volume das águas dos rios. Policiais e médicos aparecem, na parte inferior da composição, socorrendo pessoas alcoolizadas, em alusão também ao período da Covid-19. Ao centro, um cântaro com a bebida de mandioca, consumida na festa. Por detrás, vê-se o sol já nascendo, momento que a festa já dura muitas horas, e os botos estão se divertindo muito, já perderam o pudor de se aproximar, mostrar e parecer com os humanos. Perdem a vergonha da própria obra realizada,

permitindo que testemunhamos sua festa e revelando-se para nós em sua condição de humanidade através da pintura do artista.

Imagem 16 – Santiago Yahuarcani, *Ni vergüenza ya tienen los pucachus* [Os peles-vermelhas nem vergonha têm mais], 2020



*

Em franco diálogo com práticas e conhecimentos indígenas, Luiz Zerbini se destaca na pintura contemporânea brasileira. Nascido em São Paulo, Zerbini se radicou no Rio de Janeiro em 1982, aos 23 anos de idade, onde vive desde então aos pés da floresta da Tijuca. Lá instalou também seu ateliê, no qual trabalha diariamente envolto por aquela característica vegetação abundante da Mata Atlântica. Costuma também passar finais de semana na serra e no litoral fluminenses, quando realiza pinturas de observação, além de viajar nas férias a outros litorais, que aparecem em diversos trabalhos por toda a sua carreira. Também tive a oportunidade de trabalhar diretamente com Zerbini em uma exposição individual em 2022, no entanto mais voltada para o gênero da pintura histórica, mesmo que a paisagem aparecesse como gênero secundário, ou pano de fundo, de todos os trabalhos do artista. Diz ele:

Sou realmente um paisagista. Comecei fazendo aquarelas que eram só paisagens de lugares onde estive, memórias que vivi, essas paisagens voltam a toda hora. Acho bom trabalhar com o estereótipo, com o clichê do que poderia

ser uma visão do Brasil, de uma paisagem brasileira. Eu tinha uns *insights* quando era garoto. Ficava todo arrepiado, emocionado vendo alguma coisa qualquer. Achava que tinha entendido o mundo inteiro, todo o sofrimento humano num único instante. Meu professor de pintura na época, José Antônio Van Acker, me disse: “Você tem isso porque é artista”. Aí me acalmei. Passei a perseguir essa ideia. Achava que o que me dava essa sensação era um bombardeamento de informações simultâneas. Então, resolvi que ia colocar numa pintura o máximo de coisas possível e que aquela quantidade de informação poderia causar essa mesma sensação na pessoa que estava vendo². (Bartholomeu *et al.*, 2015)

Zerbini (2021) conta de uma epifania que tivera em uma viagem à praia de Itacaré, na Bahia, em 2008, quando percebeu que deveria apresentar em seu trabalho todo aquele universo tropical em obras de grandes formatos através de um método de observação e descrição denso, atento aos detalhes do horizonte e, sobretudo, do chão desse território. O artista passou a colocar na pintura o máximo de coisas possível para, como diz, passar a mesma sensação que ele sente, fazer com que o espectador veja o que o pintor vê. Buscou também dessacralizar essas vistas, adicionando restos de acontecimentos, misturando, à exuberância, a decadência da realidade, em uma mescla tropicalista de referências, com objetos urbanos parasitando a floresta e vice-versa. Com isso, sublinha a impossibilidade de se retirar todos esses elementos para se apreciar uma dita paisagem ou natureza puras, que inexistem em sua concepção.

Ao ser perguntado sobre suas maiores influências, Zerbini costuma revelar a predileção por pintores viajantes, como Post, que retrataram a população e as paisagens locais com um senso agudo de observação. Segundo ele, esses artistas vieram ao Brasil em missões que não dissociavam a ciência da arte, em viagens filosóficas que absorviam o pintor como um cientista naturalista, personalidade à qual o artista parece se reportar. Nos últimos anos, Zerbini se envolveu nas discussões em torno do pensamento das plantas, suscitadas por autores da filosofia botânica como Emanuele Coccia e Stefano Mancuso, que também já publicaram textos

² Esse universo botânico é incorporado de forma mais esparsa e coadjuvante em pinturas do início da carreira, nos anos 1980 e 1990, que mostram cenas do mundo íntimo em que vivia o artista a partir uma varanda de seu apartamento com vista para a exuberante paisagem carioca. Esse acúmulo e saturação de espécies vegetais, com alto teor metamórfico, aparece com ênfase pela primeira vez na obra *Eu paisagem* (1998), com o rosto do artista, presença recorrente em seu trabalho daquela época, recostado e olhando para o alto. As composições vegetais seguem se densificando, se complexificando e ganhando mais destaque na produção de Zerbini na década de 2000, como aquelas reunidas na exposição *Trepanações e outros artifícios* (2007), realizada na antiga Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo. Porém, a tonalidade vibrante, a disposição marcadamente verticalizada dos troncos, o detalhamento de suas formas e texturas, a linha do horizonte bem delineada e o solo repleto de seres, muito característicos de sua pintura na década seguinte, consolida-se na obra *High Definition* (2009), uma espécie de virada pictórica que iria marcar seus trabalhos figurativos posteriores e, de certo modo, até hoje. Curiosamente, uma dessas paisagens botânicas de Zerbini foi a escolhida para ilustrar a capa do mais novo livro de Eduardo Viveiros de Castro, *Floresta de cristal*, publicado no período de finalização desta tese. Essa escolha reforça, de alguma maneira, como argumentamos desde o início da tese, como são estreitos os diálogos entre um certo grupo de artistas e pensamentos de antropólogos nas cenas intelectual e editorial brasileiras.

sobre seu trabalho. Para o pintor, nunca uma árvore está sozinha, sempre há algum outro ser acoplado, parasita ou comensal. “As leis que regem a pintura se parecem com as leis da natureza. Segue princípios semelhantes, convivência, tensão, desencadeamento e entendimento”, comentou (Zerbini, 2021). Segundo ele, como as pinturas levam muito tempo para serem feitas, o tempo age dentro e fora das telas, e essa força constante das metamorfoses do ambiente se condensa e se revela nas próprias composições finais.

Com o melancólico título parodiado da canção de Antonio Carlos Jobim (1927-1994) e Aloysio de Oliveira (1914-1995), composta em 1963, a tela *Paisagem inútil* (2022) parte de um fundo chapado construído a partir de uma foto de Marc Ferrez (1843-1923), em que corpos de trabalhadores surgem de uma *plantation* montanhosa. Em Zerbini, essas pessoas, como vultos, são delineadas por padronagens, como os troncos das árvores das suas paisagens monumentais. Dispostos à frente do quadro, quatro dos principais itens cultivados no Brasil desde a economia colonial – cana-de-açúcar, algodão, cacau e café – são os protagonistas minuciosamente retratados. São eles, como frutas e folhas, e não como *commodities*, que parecem querer contar a sua versão da história.

Imagem 17 – Luiz Zerbini, *Paisagem inútil*, 2022



O interesse de Zerbini por um inventário botânico e vegetal se desdobraria nos projetos realizados depois de 2016 sobre as monotípias. O desenvolvimento dessa técnica tem como objetivo não apenas preservar aquela vegetação, criando arquivos que se combinam em diferentes conjuntos, mas também capturar a própria agência, vida e perspectiva dos vegetais, tornando-os a própria matriz da pintura. As plantas não são simplesmente contempladas, são elas que pintam o papel e participam na criação de suas imagens. Mesmo que compostas por Zerbini, juntamente a manchas humanas e formas geométricas, há o imponderável das folhas, que podem surpreender misturando sua seiva às tintas, produzindo suas próprias secreções sobre o papel, também feito da mesma matéria orgânica. A série parece decorrer de um desejo profundo do artista de “transformar todas as dimensões do mundo em duas”, ou, “as coisas como elas realmente são: planificadas” (Zerbini, 2020). “Por mim, eu passaria o mundo todo pela prensa”, comentou (Zerbini, 2016). Essa pulsão por imprimir o mundo, ou que o mundo se imprima através de seu trabalho, é central para compreender a obra de Zerbini, incorporando

com o tempo uma gama de cores muito particular em seu ateliê para essa criação, que se desenvolve das pinturas para as monotípias.

Atento a esse universo botânico, composto principalmente de folhas e troncos e de coloração a princípio orgânica e rebaixada, Zerbini adota, sobretudo desde o final da década de 2000, uma paleta multicolorida e vibrante em tinta acrílica:

O verde funciona como uma espécie de cinza. A mata que cobre a terra de verde espalha uma neutralidade cromática morna. Assim, animais, flores e frutos de cores vibrantes pipocam cintilantes como estrelas numa noite sem lua. Pássaros multicoloridos, pequenos insetos metálicos, macacos mascarados, felinos camuflados, pitangas, arazás, cajus aparecem e desaparecem por de trás das folhas nessa massa neutra onde o verde impera absoluto. (Zerbini, 2016)

Todos esses elementos apontam para uma paleta marcadamente estourada, policromática, saturada, que transporta esses mundos observados pelo pintor para um universo computacional e futurista. Zerbini traz assim esse ambiente supostamente idílico ou histórico para a atualidade das imagens contemporâneas, como se toda a paisagem fosse vestida por esses tons tecnológicos, revestindo as composições de uma certa artificialidade. É como se o artista relembresse que, no fundo, há os *pixels*; por detrás da representação do mundo há índices matemáticos – algo que se conecta também aos seus trabalhos sobre composições abstrato-geométricas. Mas se, por um lado, as obras revelam os *pixels* que compõem todas as imagens, são estes que parecem desejar cada vez mais se tornar a própria paisagem do mundo. Um artista não indígena, como um tecno-xamã-futurista, que se contamina e se afeta por essas alteridades resistentes, construindo novas paisagens para o país mediante o poder da pintura.

*

Realizada do alto da serra fluminense, no ateliê do artista em Petrópolis, a obra de Tiago Rocha Pitta *Incêndio no museu* (2021) registra uma catástrofe – um dos maiores crimes do descaso do poder público com bens culturais e pedagógicos no Brasil contemporâneo. O Museu Nacional, depois de servir de palco para várias atribuições e funções, abrigava um espaço museográfico com um acervo inestimável, feito sobretudo de artefatos recolhidos de populações indígenas brasileiras, além de ser sede de prestigiosos cursos de pós-graduação do país. Apreendida de longe, a paisagem deslumbrante do Rio de Janeiro é interrompida pela fumaça, rastro e materialidade da tragédia. O artista se utiliza da técnica ancestral do afresco, realizado sem tinta nem cola, contando apenas com o pigmento mineral sobre a superfície de cal e areia.

Diferentemente da pintura a óleo, que pode ser carregada como mercadoria, os afrescos são normalmente identificados a um lugar, aos quais permanecem indissociados.

Imagem 18 – Thiago Rocha Pitta, *Incêndio no museu*, 2021



*

Nascido no ano 2000, Johny Alexandre Gomes, o Jota, é um jovem artista carioca, que vive no Complexo do Chapadão, subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro. Ainda na escola, Jota começou a desenhar em seus cadernos, com o objetivo de se iniciar na profissão de tatuador. Aos 18 anos, passou também a pintar com tinta de papelaria em suportes que tinha à disposição, como papelão e capas de caderno. Depois, desenvolveu pinturas sobre fragmentos de madeiras descartados, encontrados nas ruas do bairro onde vive. Com o valor recebido com a venda desses primeiros trabalhos, descobertos por curadores e galeristas por meio de sua página no Instagram, Jota começou a adquirir telas e material para tinta a óleo. Em uma espécie de crônica visual, o artista autodidata flagra em suas pinturas o seu ambiente familiar, amigos, a cena do funk e do passinho, a violência avassaladora do Estado e das milícias, os conflitos, injustiças e violências de seu entorno, sempre tomados a partir de uma perspectiva singular, mostrando a simultaneidade dessas experiências no local onde mora. Na tela *Davi e Golias* (2021), vê-se o próprio artista e seus amigos e parentes em um momento de luta amistosa. Um dos personagens da brincadeira é Davi, irmão de Jota, que se entrelaça ao amigo no chão. Ao longe é possível perceber, num fragmento da tela, a sutileza dos brancos nos postes de luz iluminando a vista da paisagem do Chapadão, muito distante de qualquer cartão-postal carioca, em uma inversão das típicas pinturas sobre morros da cidade, representados desde dentro de uma comunidade periférica.

Imagem 19 – Jota, *Davi e Golias*, 2021



*

Imagem 20 – Tiago Sant'Anna, *Rota de fuga*, 2021



Todas as paredes da sala “Contrapaisagens” foram organizadas a partir de uma provocação vinda de um trabalho de Tiago Sant’Anna, *Rota de fuga*, que imprime em uma espécie de bandeira negra a frase “a linha do mar sempre está na altura dos seus olhos”. Além do sentido geométrico e poético, é importante lembrar o que esse horizonte distante pode ter simbolizado para muitas populações escravizadas que viveram no Brasil. A faixa desenha a linha do horizonte, sempre “à altura dos seus olhos”, frase que costura também uma imagem, mesmo que mental, sobre os nossos olhos. Esse ponto enigmático, marcado pelo encontro entre céu e oceano, é um tema recorrente tanto na filosofia quanto na história da arte, especialmente no gênero da paisagem que estamos debatendo aqui. Após essa linha, uma maneira específica de pensar e agir é constituída. O chamado ocidente moderno desenvolveu suas representações de paisagens fundamentadas nesse paradigma dualista, que reforça separações essenciais para sua ontologia: céu e terra, etéreo e terreno, sagrado e profano. Nesse trabalho, o artista remete a outro conceito imponderável, que importa a ele, a seus antepassados e a todos nós: os planos dissidentes das pessoas escravizadas, que viam na fuga uma forma de resistência cotidiana, e,

no horizonte distante, um plano de esperança, uma utopia possível. O tecido leve, que se curva delicadamente, interrompe a estabilidade da linha horizontal e serve como suporte para a frase bordada em branco. Carregando esperança de outros tempos, essa obra nos fala sobre fronteiras e formas, possíveis e impossíveis, de atravessá-las.

*

Imagem 21 – Pedro Victor Brandão, *Sem Título #32 (Desigualdade de renda antes da tributação com sobreposição de coeficiente de Gini - Brasil - 2000-2019)*, 2022



Pedro Victor Brandão realizou uma paisagem radicalmente concreta a partir de gráficos de indicadores de concentração de renda no Brasil, como o coeficiente de Gini. Como se sabe, a mais flagrante contradição social no Brasil é a sua abissal concentração de renda e riqueza. Desde 2019, o artista vem criando a série *Totalidades*, em que transmuta índices de pesquisas socioeconômicas para a superfície de uma tela. Cada tom da tinta acrílica demarca os

montantes estatísticos. Com isso, Brandão pesquisa a própria estética dos gráficos e suas escolhas.

A legenda desses gráficos-pinturas é revelada na lateral do chassi, sublinhando os aspectos formais dessa maneira de apresentar informações. A paleta e as curvas, além do Gini-horizonte, reforçam o aspecto de paisagem da composição, com volumes que lembram montanhas que se sobrepõem, cujo relevo é formado por variações topográficas muito sutis, quase planas. Como se sabe, o Brasil é formado por solos de formação geológica antiga, por isso a ausência de grandes picos e variações de altitude. Do mesmo modo, a sua composição de grupos de renda se mostra como algo consolidado, solidificado, praticamente imóvel.

A obra de Brandão ilumina a centralidade dos gráficos como uma das imagens mais expressivas da comunicação contemporânea. Realizados por um trabalho criativo de tradução, convenção e codificação que depende de escolhas formais e operações de quantificação convertidas em desenhos, os indicadores e suas diferentes formas de visualização de dados são também parte da construção do problema. Essa espécie de performatividade estética dos gráficos, que povoam o jornalismo e o imaginário global com formas e números abstratos, distantes de realidades difusas e experimentadas por aqueles diretamente afetados, simplificam vidas concretas e complexas de injustiça, devir e resistência.

Brandão escolhe pintar essa obra *Sem Título #32 (Desigualdade de renda antes da tributação com sobreposição de coeficiente de Gini – Brasil – 2000-2019)* (2022) com uma sequência de cores próximas – diferente dos tons primários normalmente utilizados para facilitar a visualização dos dados –, lembrando a técnica do esfumado, ou *sfumato*, desenvolvida na tradição da pintura para dar tridimensionalidade à superfície pictórica. Mesmo que em momentos particulares, como no ciclo político progressista entre 2002 e 2016, houve avanços, como mostra a linha do índice Gini na tela, em todos os períodos da história do país a desigualdade é abissal.

A nossa impressão, ao ver esses dados pintados, é que se entendêssemos esses níveis para o passado, eles se manteriam parecidos, até chegarmos em 1500, quando, em sociedades da abundância, que se recusaram em traduzir diferenças em desigualdades, como as ameríndias que habitavam esses territórios, o gráfico perderia completamente o sentido. Essas pesquisas quantitativas produzem um corte no tempo de histórias e legados coloniais, ligados a formas de dominação e exploração econômica de elites, através do latifúndio, da escravidão, com papel reduzido do Estado em garantir uma melhor distribuição desses totais, o que estrutura a economia brasileira até hoje.

*

Imagem 22 – Autoria desconhecida, Pintura rupestre no Parque Nacional Serra da Capivara (Piauí), *circa* 10.000 a.C.



Neste núcleo, “Contrapaisagens”, conectamos o conjunto de paisagens contemporâneas nas paredes, organizadas em torno do paradigma geométrico da linha do horizonte, explicitado pela obra-frase de Sant’Anna e embaralhado pelo espelho de Alÿs, à produção de outros grupos sociais de períodos longínquos, os quais representaram seu entorno fora do paradigma bidimensional moderno da paisagem – a mais antiga obra em exposição é, na verdade, um registro fotográfico de pinturas rupestres na serra da Capivara.

Desse modo, esse conceito de paisagem é proposto a ser ampliado aqui de forma poética, buscando abarcar outras formas artísticas, de representação e de objetos, fora do gênero e daquilo que se concebe como a convenção da paisagem, para se pensar a relação humana através da fabricação material a partir daquilo que lhe extravasa, do ambiente, dos seres além do humano. Assim, propõe-se nessa sala a inclusão de certo material arqueológico, com liberalidade estendendo a ideia de reflexão sobre o entorno para fora dos marcos institucionais, históricos e até formais do que se concebe como propriamente uma paisagem nas artes visuais.

O objetivo é atravessar o limiar colonial, sobretudo da maneira como se deu a própria colonização visual – lembrando que a primeira pintura a óleo no território brasileiro foi, justamente, uma paisagem pintada por um artista holandês, presente também aqui nessa sala. Quais tipos de tensão o material visual arqueológico produzido aqui no período anterior à colonização justaposto a uma obra como de Post podem gerar?

Assim, ao centro da sala “Morta”, propõe-se um conjunto de esculturas realizado em distintos pontos do território, o qual revela outras formas, anteriores à invasão europeia, de se conceber a representação daquilo que extravasa os humanos, com base nos ambientes, seres e rituais que diferentes povos travaram relações, usos e contemplações a partir da produção de objetos. Inclui-se então, na mostra, pequenas e brilhantes muiraquitãs, feitas como talismã de pedra verde, que atestam e sobrevivem no tempo para contar como os caçadores as levavam para a caça ao pescoço, acreditando que trariam boa sorte e felicidade ao guerreiro. Além delas, mostramos esculturas líticas do Sul do país e marajoaras do Norte, que se assemelham pela maneira com a qual reproduzem formas animais em pedra e cerâmica. Esses objetos, e o próprio espaço da caverna, mostrado na fotografia da pintura rupestre de mais de 10 milênios atrás, contrastam-se aos enquadramentos produzidos pelos suportes bidimensionais da tela, da fotografia ou até mesmo dos desenhos, outras traduções possíveis de uma arqueologia da paisagem do território depois chamado de Brasil.

A exuberante plasticidade da cerâmica marajoara figura entre os aspectos mais difundidos, mundialmente, da vida material indígena pré-colonial. Produzidos aproximadamente entre os anos 400 e 1300 d.C. por populações que habitavam a ilha de Marajó e seu entorno, no atual estado do Pará, esses artefatos fazem referência às transformações de corpos, bem como às relações estabelecidas entre humanos, animais, outros seres e os espaços que eles ocupavam. O exemplar aqui exposto integra um dos estilos mais típicos, em que o acabamento de superfície se destaca pelas incisões, excisões, englobe e pintura, nas cores branca e vermelha. Além dos traços antropozoomorfos e zoomorfos – como a cabeça de pássaro –, observados na morfologia do objeto apresentado, os padrões iconográficos marajoaras também fazem constante referência a animais (escorpiões, lagartos, serpentes), os quais se entrelaçam com motivos aparentemente “geométricos”, mas que são alusivos a distintos espaços, tempos ou planos alcançados nas atividades rituais.

Imagem 23 – Autoria desconhecida, Urna funerária, 400 a 1350 d.C.



De terminologia derivada do tupi (*mĩraki'tã*), os muiraqitãs são artefatos líticos em forma de animais, com uma predominância de objetos que figuram sapos ou rãs, confeccionados com orifícios usados para pendurá-los ao pescoço ou fixá-los como parte da indumentária. A relação dessas peças com as lendárias guerreiras Amazonas é amplamente citada na documentação histórica desde a crônica seiscentista do frei Gaspar de Carvajal, que navegou junto ao explorador espanhol Francisco de Orellana em direção à foz do rio Amazonas. As referências a esses poderosos amuletos, supostamente originários do rio Nhamundá-Marapuera (afluente do Trombetas), também atravessaram séculos de produção literária até serem popularizados no romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Em geral, os muiraqitãs são confeccionados em pedras verdes (nefrita, jadeíta, serpentinita, amazonita) e circulavam, sobretudo, por populações indígenas pré-coloniais que ocupavam as regiões do baixo Tapajós e do baixo Amazonas a partir do século 11 d.C.

Imagem 24 – Autoria desconhecida, Muiraquitã, sem data



Conhecidos como *zoólitos*, apresenta-se aqui ao centro da sala também peças líticas polidas que evocam animais típicos da fauna costeira, como pássaros, tubarões, arraias e peixes, e que apresentam uma concavidade central em uma das faces. Esses são artefatos sempre associados aos contextos dos sambaquis do litoral meridional sul-americano. Os sambaquis são estruturas construídas em concha, areia e terra, algumas delas chegando a mais de 60 metros de altura. No Brasil, são geralmente encontrados nas regiões Sul e Sudeste, mas há registro de sambaquis fluviais no Maranhão e no baixo Amazonas. As populações sambaqueiras desenvolveram complexos sistemas regionais de interação econômica e cultural, que datam de 7,5 mil anos atrás. Há uma tendência de relacionar os sambaquis a práticas ritualísticas e funerárias, dada a presença das concavidades no corpo dos artefatos – alusivas ao consumo de algum alimento ou substância – e os contextos associados a sepultamentos em que eles geralmente aparecem.

Imagem 25 – Autoria desconhecida, Sem título (Tubarão), sem data



*

Concluímos esse conjunto de paisagens e contrapaisagens com uma das obras mais emblemáticas do artista Cildo Meireles, que demorou quase cinquenta anos para executá-la. *Mutações geográficas* (1969-2015) é uma série de desenhos em que Meireles propõe obras no espaço, no espírito da *land art*, para alterar a geografia do país com o uso de intervenções artísticas. Trata-se de concepções em que o território e a geologia não estão dados, mas podem ser apropriados e alterados pela proposição do artista. Nesse caso, Cildo propõe aumentar o pico mais alto do Brasil, o da Neblina, com um objeto recebido das comunidades yanomamis que vivem ao seu entorno, no Norte do país. A paisagem, a topografia e a materialidade das montanhas são pensadas em constante transmutação, entre forças geológicas, humanas ou não. A relação entre alto e baixo, entre o dado da montanha e o construído do objeto yanomami, o modo como esse dado da geografia, o pico mais alto, também é uma construção constante, nos coloca nessa posição, latitude, longitude e altura, de outra maneira. O trabalho se concretizou em 2015, com a ida de uma expedição concebida pelo artista, já sem condições de fazê-la pessoalmente, e resultou numa série de fotografias e na obra finalizada, instalada, acoplada, no pico, que protege e nos convoca para essa fronteira vertical no horizonte superior do Brasil.

Imagem 26 – Cildo Meireles, *Arte física. mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, 1969-2015

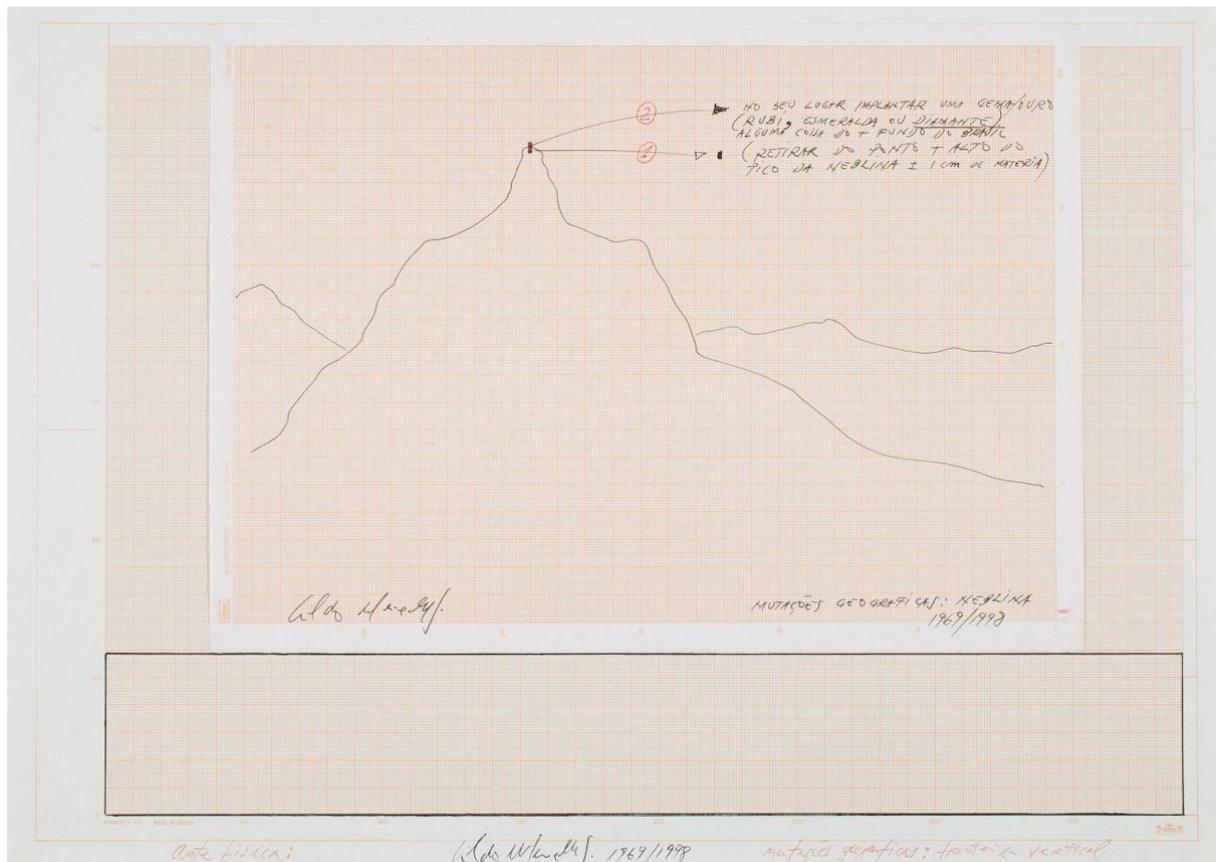


Imagem 27 – Cildo Meireles, *Arte física. mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, 1969-2015



*

Propusemos nesta sala e prólogo para a segunda parte da tese, “Morta”, uma proposição de outra compreensão de paisagem segundo obras selecionadas para esse diálogo material e conceitual. Em seguida, propomos produzir uma reflexão acerca de uma história do gênero paisagem na arte e como essa primeira parte permite um olhar diferente na recuperação dessa história, a partir de outras perspectivas em relação ao que seja o ambiente e a possibilidade de materializar essa relação mediante diversos paradigmas, seja por meio da linha do horizonte em paisagens bidimensionais, seja em outras formas de objetos. Essa justaposição de obras, essa curadoria, é pensada como uma forma experimental de pensar o conceito de paisagem, suas limitações e extrapolações. O exercício curatorial como aqui pensado opera com um debate antropológico de desestabilizar as categorias através da relação com o outro, nesse caso com diferentes outros, artistas que ocupam posições minoritárias, indígenas, negros e mesmo arte rupestre. A alteridade vai se inserindo (num típico dispositivo epistemológico da antropologia) numa reflexão que é experimental, pois opera com objetos propriamente e não com apenas com conceitos ou interlocutores humanos – temas que serão desbravados nos próximos capítulos, tanto nesta como na próxima parte, “Viva”.

2.2 A invenção da paisagem

Janelas, varandas e balcões servem há séculos como palcos para lideranças políticas, reis, papas, ditadores e celebridades se relacionarem, mesmo que à distância e assimetricamente, com seus súditos e fãs (Avermaerte *et al.*, 2014). O gesto de colocar bandeiras, faixas ou cartazes nos espaldares identifica publicamente o imóvel com a posição política de quem lá reside. A janela, ou a metáfora dela, é o *locus* por onde se derrota o adversário político, a chamada “defenestração”. Trata-se de um elemento associado ao doméstico e ao civil, mas derivado dos fortes militares, por sua capacidade de possibilitar, simultaneamente, proteção, visualização e ataque. A primeira janela preenchida com vidro remonta ao século 2 no Império Romano, material desenvolvido com o intuito de conciliar isolamento e luminosidade (Di Robilant *et al.*, 2014). Uma das estratégias mais utilizadas pelos *black blocks* em manifestações de rua é a de quebrar as portas e as janelas de vidro de agências bancárias, sem saquear nada.

Na história da arquitetura, as janelas delimitam a separação e a abertura permitida e possível entre o mundo interno e o externo às construções. Há algumas situações específicas, como nos templos funerários, quando se considera desnecessário, ou até indesejável, a sua conexão com o mundo dos vivos. Também em teatros, cinemas e em muitos museus, para o controle de luz e preservação das obras. A maioria das construções pressupõe, porém, de diferentes modos, abertura(s) para fora. Se a arquitetura se constrói sob o paradigma do corpo humano, as janelas são os olhos (Colomina, 2008, 2015). Quando não se fazem presentes, ou não são suficientes, o ambiente é considerado claustrofóbico, asfixiante, soturno. As janelas são associadas à vida, à luz, à ventilação e à filtragem. Na arquitetura burguesa, são também o espaço de contemplação, provendo uma vista, uma visão de mundo, uma conexão física com ele e até um escape para a imaginação.

Essa membrana entre o mundo doméstico e o público, permeável mas visível, se materializa mediante o desenho de cada tipo de janela e dos materiais a ela associados. Se a abertura para o mundo externo nasce nos abrigos humanos como uma mancha disforme ou um buraco, como no olho ou nas cavernas, ela se desenvolve e se consolida como retângulos. Através deles, enquadra-se um trecho do que está ao redor das edificações, paisagem que pode ser vista parcialmente de dentro, e vice-versa – a vida de quem está abrigado atrás de cada janela pode se delinear para quem olha de fora por meio dos recortes das molduras dos respectivos caixilhos (Wisnik, 2018).

Se a metáfora do olho como janela da alma ainda circula, mesmo que como clichê, a pintura e a arte como janela do mundo também. Janelas e pinturas, a primeira como realidade em movimento e a segunda como representação, se dispõem sobre a superfície interna dos edifícios. Nesse ponto, a história da arquitetura e a das artes visuais se encontram segundo um procedimento similar de enquadramento contra a parede. A superfície retangular das telas se desenvolve no contexto do Renascimento italiano, quando havia outros formatos possíveis e em disputa, como o *tondo* (circular), muito utilizado, por exemplo, por Giovanni Bellini (1430-1516), mas o retângulo é até hoje hegemônico. Os vídeos, por sua vez, também mantêm uma relação retangular com as cenas, os *frames*. Toda a arquitetura, ainda que por oposição, também está profundamente marcada pelo paradigma dos ângulos retos. Embora majoritariamente retangulares, assim como os suportes das pinturas e os ambientes em que ambas se instalam, as janelas não são neutras, tampouco iguais. Janela é função, mas também é forma.

Desde os anos 1980, no contexto do primeiro ciclo do neoliberalismo e do capital financeiro, foram construídos mundialmente muitos prédios espelhados e, mais recentemente, cobertos por superfícies mais ou menos translúcidas, que transformaram os edifícios em caixas de reflexo e de luz, visando tornar a janela, em princípio, obsoleta. Muitas vezes nesses projetos, não há a possibilidade de sequer abrir as membranas que os revestem, controlando-se toda a luminosidade com persianas e cortinas internas, e toda a climatização, com ar-condicionado. A janela em tese seria aos poucos superada pelas fachadas contínuas, cortinas de vidro, que não enquadriam mais nada, bem em consonância com o espírito relativista e anti-histórico pós-moderno.

Entretanto, as janelas parecem se reafirmar como dispositivo estrutural das políticas de representação contemporâneas. Até mesmo o mais conhecido sistema de uma das maiores empresas de informática do mundo se chama Windows – cuja imagem clássica de fundo de tela é diretamente inspirada em um enquadramento de uma paisagem ideal; também nas concorrentes se utiliza o mesmo termo ao se navegar por superfícies retangulares que se sobrepõem. Até mesmo nas manifestações políticas brasileiras dos últimos anos foi por meio das janelas, virtuais-reais, que muitos foram atravessados pela promessa de uma maior horizontalidade e simetria entre o povo e o poder, criando novos paradigmas do que seja manifestação e participação, alterando a equação de forças políticas do país – a política *das* janelas. A janela é anterior à pintura, mas posterior à política, esta parece ser a estrutura organizadora dos desenhos formais daquela, com profundos efeitos nas vidas dentro e fora dos caixilhos.

Imagem 28 – Eduardo Berliner, *Janelas*, 2022



Imagem 29 – Laura Belem, *A casa desconhecida*, 2012



Imagem 30 – Iran do Espírito Santo, *Janela reflexiva*, 2022



Em um longo período, categorizado pela historiografia como *moderno* (Argan, 1992 [1970]), desde o século 15 e especialmente do 16 em diante, as artes visuais foram marcadas

por um processo de redução do tamanho e transformação das temáticas dos quadros. O sentido principal da circulação de obras de arte passou a ser a sua exposição nos espaços internos das residências de seus compradores, ao passo que a hegemonia sobre a circulação das obras se deslocou das encomendas do Estado e da Igreja para as regras de mercado. Essa nova classe social consumidora de arte, a burguesia, habitante das cidades, poderia assim ornamentar a sua casa com imagens, como janelas para o mundo externo, que, somadas ao paisagismo de seu entorno e ao próprio urbanismo dos bairros em que viviam, possibilitavam a convivência de certas expressões do que se concebe como natureza em meio à vida urbana que se estabelecia. Ademais, a obra ascendia como valor de troca, como uma mercadoria, um papel ou investimento qualquer, que podia, inclusive, valorizar-se com o tempo, uma reserva de valor, uma posse ou uma propriedade.

Enquanto representação, o interesse por temas épicos, religiosos ou históricos foi progressivamente substituído pelas descrições do banal, do corriqueiro, de um mundo observado pelos pintores, seja humano, vegetal ou rural (colonial), configurando os três gêneros clássicos da pintura moderna: retrato, natureza-morta e paisagem, respectivamente (Alpers, 1999 [1983]; Laneyrie-Dagen, 2006)³. Esse paradigma foi estabelecido pela pintura holandesa do século 17, região também precursora das atividades mercantis e capitalistas (Braudel, 1987 [1985]). Segundo Schama (1996, p. 20), a própria palavra “*landscape*” teria entrado na língua inglesa no

³ Desde a Era Cristã, os gêneros da pintura grega submergiram, e a maior parte das pinturas se fixou em motivos sacros. Nos séculos 14 e 15, começaram a surgir os três gêneros da pintura: retrato, natureza-morta e paisagem, os quais se consolidaram a partir do 16, variando em predominância de acordo com o contexto das localidades em que se desenvolviam. Com o tempo, alguns artistas se tornaram especializados em algum desses gêneros. Por exemplo, Rembrandt era um retratista famoso e, apesar de retratar cenas históricas e religiosas, recusava-se a pintar paisagens; já Poussin, retratista e pintor de cenas históricas, não pintava paisagens. Essa especialização ocorria por um longo estudo das formas pictóricas que os formavam e suas preferências, ou de acordo com o que era social e economicamente valorizado em seu contexto. As religiões influenciaram muito essas especializações. Em locais atingidos pela Reforma, cenas religiosas foram proibidas, abrindo um amplo campo para a exploração dos retratos e das naturezas-mortas. Laneyrie-Dagen (2006, p. 9-14) mostra que, ainda que essa especialização pareça certa na análise das produções dos pintores, nem todos restringiam suas produções a um gênero. Segundo a autora, foi nos séculos 15 e 16 que os autores preocupados com a pintura começam a definir tipologias e hierarquias. Entre eles, Alberti e Leonardo, os quais preferiam pinturas que fossem “completas”, figurando cenas, paisagens e pessoas, normalmente elevando a um sentido religioso ou histórico. Mas a valorização da proximidade da pintura com o “real” fez com que esses mesmos autores definissem formas de melhor desenvolver cada tipo de acordo com o que fosse proposto retratar, apontando para as primárias divisões dos gêneros clássicos da pintura. Ao longo do século 18, a influência da arte sacra entrou em crise irreversível, e a importância dos gêneros da pintura se cristalizou. Porém, nos dois séculos subsequentes, essas divisões foram questionadas até ser deixadas de lado, como de menor importância para os desenvolvimentos pictóricos. A especialização dos artistas por tipologias de pintura começou a ruir, ainda que muitos continuassem a defender uma ou outra superioridade idealizada, muitas vezes não traduzida, nas suas práticas de pintura, de um gênero ou outro, como, por exemplo, Matisse na defesa da sublimidade do retrato. Segundo Schwarcz (2003, p. 19), na Academia Imperial de Belas-Artes brasileira, herança da missão artística francesa no início do século 19, o mais nobre dos gêneros ainda seria o histórico, seguido pelo retrato, pela pintura de gênero, paisagem e, por fim, a natureza-morta.

século 16, procedente da Holanda. Significava tanto uma unidade de ocupação humana, uma jurisdição, quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto da pintura.

Para Andrews (1999, p. 201), a paisagem dentro da pintura é um gênero que se dedica à representação do meio rural, gerando uma experiência visual prazerosa sobre a natureza, ambientes idílicos onde não pareceria existir espaço para a infelicidade ou para o conflito das paixões humanas, constituindo espaços pictóricos profundamente idealizados (Schwarcz, 2008, p. 75). Segundo Cauquelin (2000), diferentes processos de enquadrar a “natureza”, em suas diferentes formas de aparição, marcaram a história da pintura de paisagem na modernidade, que passou a ser percebida pela perspectiva do quadro, um “colocar à vista” encenando os elementos do ambiente e inventando, mediante uma prática pictórica que informa nossas categorias cognitivas e percepções espaciais, um modo de ver com aparência de representação:

A pintura da paisagem é a arte do enquadramento e da composição, [...] formando e garantindo os quadros de uma percepção comum. [...] A paisagem não é natural, mas ao preço de um artifício permanente. [...] A constituição da paisagem em natureza foi o trabalho de longos séculos de preparação, da Grécia à Renascença. (Cauquelin, 2000, p. viii-12 – tradução minha)

Assim, segundo essa autora, na modernidade, através de práticas de criação, composição e enquadramento, a natureza foi constituída como equivalente à paisagem, fundando uma certa ordenação de valores e a própria percepção de um mundo supostamente natural por meio dos quadros. Essa tensão entre controle, razão e enquadramento *versus* vitalidade, expressões e transformações do natural organiza, de certo modo, o pensamento filosófico e a prática artística no ocidente (Duarte, 2012). O vivo se torna, supostamente, morto; a natureza se torna paisagem, isto é, restrita a um certo tipo de representação pictórica e de enquadramentos definidos por valores e relações local e historicamente determinadas.

Há na Europa, desde o século 17, o desenvolvimento de uma sensibilidade afetiva ligada à generalização do olhar científico sobre o universo, em busca da verdade oculta sob a aparência banal das coisas e contra o senso comum que se relaciona à sentimentalização do mundo privado, o que Duarte (2014) chama de “estetização da natureza”. Segundo o autor, o ocidente, através da valorização da constituição de um ambiente íntimo doméstico que se relacionasse à natureza, ou, nos seus termos, no seu modo “jardim”, transformou progressivamente o mundo “natural” em “paisagem”, esta última imbuída de símbolos, sentidos e percepções. Floresceram, nesse momento, as “artes ambientais” – que englobavam também arquitetura, urbanismo, paisagismo, jardinística, decoração de interiores, mobiliária, cenografia,

artes gráficas, design, moda, joalheria, cosmética, culinária –, o que corresponde ao conjunto de atividades de cunho estético que se desenvolveram informadas pela estratégia conceitual e sensorial da colocação do mundo em “paisagem”, isto é, a natureza sob o controle científico e estetizante.

Para Duarte, as artes visuais, em sua matriz europeia, foram concebidas como formas de enquadramento, controle e decodificação da natureza, em que o humano é parte, mas que pode, através da atividade intelectual, se desprender e apresentá-la com certo grau de externalidade, como uma paisagem ou uma janela de um mundo exterior⁴. As artes, assim como as ciências, foram desenvolvidas como modos de conhecer, controlar e representar o mundo das percepções sensíveis. Desse modo, certa concepção do que seja a natureza – no sentido de como se pensa o universo, definido como um todo, um mundo orgânico determinado por regras próprias, isto é, regido pelas mesmas causalidades, conectando tudo e todos em todos os lugares animados por certas forças cujo sentido pode ser apreendido e descoberto (Wulf, 2016) – foi também “inventada” no século 17, período do auge da pintura de paisagem.

As pinturas de paisagens foram muito influenciadas também por movimentos artísticos concomitantes às primeiras viagens de artistas europeus a territórios colonizados. Vale destacar que esses desenhos de paisagens de viajantes, apesar de incorporarem técnicas e perspectivas das pinturas de observação feitas na Europa, antecederam a pintura acadêmica de paisagens, podendo-se dizer que esses movimentos se relacionavam, influenciavam e se desenvolviam de modo paralelo. Ou seja, as vistas produzidas nas ex-colônias inventavam uma forma de representar, ao mesmo tempo que sua composição era mediada por desenvolvimentos e concepções europeias do que seria esse tipo de pintura. A arte holandesa do século 17 é a que mais apresentava relações de desenvolvimento conjunto com as paisagens dos viajantes, já que

⁴ Diegues (1994) argumenta que a ideia de uma natureza intocada é uma construção social e cultural, influenciada por ideologias e interesses políticos. Ele destaca como essa ideia molda as políticas de conservação e apresenta a noção de natureza intocada como um mito da romantização de um estado de natureza em que não haveria domesticação, contato humano, apenas a harmonia natural. Antes desse mito do “*wilderness*”, a ideia da domesticação da natureza era o centro das discussões. O autor desafia a visão romântica de que a natureza existe em um estado puro e intocado pela interferência humana. Ele demonstra como os seres humanos têm desempenhado um papel significativo na transformação e moldagem dos ambientes naturais ao longo da história e explora a complexidade das interações entre comunidades humanas e o ambiente, destacando as diversas maneiras pelas quais os seres humanos se relacionam com a natureza, incluindo práticas de manejo e uso sustentável dos recursos naturais. Analisa como o mito da natureza intocada influencia as políticas de conservação, muitas vezes ignorando os conhecimentos e práticas das comunidades locais e marginalizando as populações tradicionais que dependem dos recursos naturais e que desenvolvem outros tipos de vínculo com os territórios e seus elementos considerados naturais. Poderíamos conectar a esse argumento a arqueologia contemporânea amazônica (cf. Neves, 2022, entre outros) e a compreensão de que a floresta amazônica é fruto de séculos de manejo, ação e cultivo humano, e não um ambiente intocado, selvagem, próximo de uma concepção neorromântica de natureza.

possuía um caráter supostamente mais descritivo e de tentativa de imersão nos sentimentos que o mundo causava no pintor, ao contrário das pinturas ditas narrativas italianas, por exemplo.

Os sentimentos de terror, do magnífico e do esplendor da natureza, da busca pela diversidade e pelo exótico são, portanto, o centro de muitos quadros de paisagens do período das viagens naturalísticas pelo Brasil. A influência de Humboldt, um dos fundadores da ciência moderna, entre os artistas que pintaram aqui naquele momento fez com que muitos viajantes adotassem o registro iconográfico da vegetação como o modelo de suas obras e forma mais eficaz de representar o mundo natural com o qual entravam em contato. Isso também rompia com uma tradição europeia mais concentrada nos registros geológicos das paisagens, o que não significava que as formações rochosas e de relevo haviam sido excluídas dos desenhos e pinturas desses viajantes oitocentistas, pelo contrário.

Mas, vale sublinhar que a prevalência da vegetação nessas primeiras paisagens superava até a presença humana, esta quase totalmente omitida e retratada poucas vezes (muitas delas como famílias tentando sobreviver em meio à floresta ou vivendo em perfeita harmonia com o meio natural) – como vimos na obra de Post. É como se, no lugar de grandes monumentos, o continente americano apresentasse grandes florestas. Trata-se de uma reconfiguração do continente como representante da própria natureza, produzida em diálogo com a filosofia naturalista do período, constituindo uma certa formação arquetípica da ideia das Américas como meio natural. A vegetação assumia, desse modo, uma prevalência nas paisagens, pois era ela que dava forma aos quadros, conteúdo e estrutura, como se o vegetal fosse a própria paisagem.

No caso brasileiro, segundo Schwarcz (2003), foi justamente por isso que a paisagem era o artífice central da nacionalidade em termos românticos no século 19, uma criação mística de uma tradição imagética que desse conta da exuberância das vistas locais, prontas para a suposta civilização⁵. A autora mostra como essa passagem da natureza à paisagem foi introduzida no Brasil a partir de modelos desenhados no exterior. Com a chegada da Família Real em 1808, instaurou-se no Rio de Janeiro, simultaneamente, a Academia de Ciências, a de

⁵ É desse modo que se faz uma espécie de reinvenção da história, reconstituindo juntamente o início da colonização brasileira através das pinturas históricas, gênero que se consolidou em meados do século 19 no Brasil com início na Academia Imperial de Belas-Artes, com obras, muitas vezes, comissionadas pessoalmente pelo imperador dom Pedro II (1825-1891) com o objetivo de criar uma certa narrativa para a fundação do país. Tratavam-se de pinturas não apenas sobre fatos pretéritos – como a primeira celebração cristã no território depois chamado de Brasil –, mas também a partir de histórias, isto é, são traduções visuais de cenas literárias. No caso da obra de Victor Meirelles, por exemplo, uma cena presente na carta de achamento do Brasil (1500), de Pero Vaz de Caminha. O artista acadêmico criava a sua versão visual a partir do curto relato da cena, acabando por consolidar uma mitologia corrente sobre o “descobrimento” e a colonização: a passividade dos indígenas nativos, a catequização e a domesticação fácil e eminente, a civilização contra a barbárie. Essa imagem do primeiro contato seria reproduzida à exaustão em todo tipo de mídia, ensinada aos brasileiros desde a infância, confundindo o fato com a sua criação imagética *a posteriori*, séculos depois do suposto “fato” histórico. Cf. Schwarcz; Stumpf, 2021; e Giufrida, 2022.

Belas-Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁶. Se, após o século 16, há um domínio do humano sobre o divino, com o iluminismo e os artistas viajantes, o humano se sobrepõe as outras espécies, e a pintura é artífice fundamental dessa passagem.

A natureza é, assim, transformada em paisagem com base em marcadores europeus, que colocavam os vegetais e nativos como monumentos a serem observados, mesmo que à revelia de qualquer indignação com as formas de exploração do trabalho. Enquanto que, nas terras altas do Peru, a monumentalidade era dada pela arquitetura, aqui a própria “natureza” e seus nativos eram monumentalizados⁷. A valorização do pitoresco da paisagem e das gentes, do típico ao invés do genérico, encontrava, no indígena, o símbolo privilegiado e, nos trópicos, seu “lugar natural”. A natureza brasileira também cumpriu função paralela. Se não tínhamos castelos medievais, igrejas da antiguidade ou batalhas heroicas a serem lembradas, possuíamos “o maior dos rios, a mais bela vegetação tropical”:

[...] o artista chegava ao Brasil trazendo seu repertório cultural e uma noção particular de paisagem pitoresca, nomeadamente marcada pela lembrança da Arcádia italiana que conhecera, pelo romantismo europeu que o inspirava, pelo modelo holandês que ele tanto apreciava e pela influência do neo-classismo que lhe garantia a sobrevivência. (Schwarcz, 2008, p. 17)

Há, dessa maneira, a construção, segundo Schwarcz (2008, p. 8), de uma “verdadeira mitologia com relação à natureza brasileira”. Ou seja, as artes produzidas e importadas ao Brasil eram centrais dessa constituição da natureza como paisagem. A ideia de que se estava descrevendo algo que se estava apenas testemunhando quando, na verdade, se estava inventando (na seção seguinte complexificaremos, com Roy Wagner, esse termo), à moda

⁶ Por outro lado, as práticas, os resultados e as materialidades, tanto nas artes como nas ciências, foram historicamente organizados em categorias e espaços distintos. Isso aparece na divisão dos departamentos universitários, nas subdivisões entre objetos e sujeitos de conhecimento – por exemplo, os humanos seriam responsabilidade da antropologia estudar, e as plantas e o ambiente caberiam à ecologia e outras ciências da natureza. Ou, no que concerne às artes, basta visitar qualquer capital europeia para testemunhar a divisão dos museus na modernidade: as plantas armazenadas em estufas (jardim botânico, em muitas cidades localizados em volta dos museus); os animais no zoológico; a cultura material dos outros povos (em geral saqueados de antigas colônias) dentro dos pavilhões de história natural e museus etnográficos; os museus (muitas vezes antigos palácios da nobreza vencida) com a dita história da arte. As divisões entre a história humana e da cultura é separada e distinta da história natural; e a arte, como exceção da primeira, se explicita nessa organização entre os museus, que surge no contexto europeu do século 18 interligada a uma sociabilidade urbana e cosmopolita (*cf.* De L’Estoile, 2007).

⁷ Tsing cita a invenção dos parques nacionais nos Estados Unidos em simetria aos grandes monumentos europeus, os quais, no Novo Mundo, seriam as suas árvores e animais. A natureza selvagem iria, assim, ensinar e refrescar o coração cosmopolita (Tsing, 2005, p. 96). Essas questões que surgem, sobretudo, em contexto europeu (e norte-americano) nos séculos 18 e 19, são bastante impactadas nas colônias, países que apresentavam uma grande novidade e variabilidade de plantas e animais, bem como de populações indígenas, e, assim, um forte potencial de se tornar território de estudos para biólogos, ecólogos, antropólogos e de artistas, construindo-se no imaginário global como territórios propícios para esses resgates sobre como conciliar o humano e seu ambiente em meio à modernidade.

do pensamento europeu, toda uma concepção de natureza como janela do mundo, exterioridade, contemplação, divisão, composição e idealização que era absolutamente circunscrita ao seu tempo histórico. As artes eram, nesse sentido, fundamentais nessa “invenção” da natureza como paisagem em território nacional desde o século 19, em um certo retorno ao início da colonização no século 16, em que se retomava a fundação da pintura moderna e seus gêneros para constituir qual seria o gênero por excelência dessa colônia tropical: a própria paisagem⁸.

Schama (1996) defende que os campos da natureza e da cultura não são separáveis como o discurso ocidental pretende. A paisagem seria uma demonstração disso. Nenhuma pintura seria apenas a disposição de elementos pictográficos de acordo com o ambiente observado, mas carregaria uma série de sentimentos, emoções, valores morais, intenções e interpretações das cenas retratadas. Assim, as paisagens se constroem junto às dinâmicas sociais, as quais são, na verdade, indissociáveis daquilo que as telas, em princípio, apenas espelham (lembrando a obra de Alÿs e a presença desses espelhos que envolvem o trabalho); isto é, só por meio de associações, sentimentos e relações que essas paisagens podem ser apreendidas em seus múltiplos sentidos e contextos. Através dessas representações visuais, que são também sociais, seriam criados e reproduzidos discursos imagéticos sobre uma certa concepção de natureza (em transformação).

Os mitos sobre a natureza, nos termos do autor, estariam no fundo das pinturas aparentemente mais objetivas de paisagens. Desde a eleição de Jardins do Éden, como o exemplo de Yosemite também apresentado por Schama, percebe-se uma certa identificação de paisagens bucólicas ou da ação humana sobre esses domínios da natureza. O próprio ato de criar uma representação dessas “naturezas” já seria uma forma de intervir sobre elas e de criar uma imagem idealizada por alguém, pois as escolhas do artista em relação à composição ou ao estilo conformam a paisagem à ação humana. Essas paisagens seriam, então, compostas por elementos naturais visíveis e pelas lembranças (ativação da memória), sentimentos e toda uma série de vínculos estabelecidos entre os seres em relação, podendo ser conscientemente criadas para

⁸ Ao mesmo tempo, os aparelhos coloniais (dos séculos 16, 17 e 18) e neocolonial (século 19) levavam consigo artistas e antropólogos para representar o outro, fosse ele personagem humano ou não-humano. Os pintores viajantes, que, em geral, produziram pinturas de paisagens, assim como antropólogos, participaram da mundialização de uma certa concepção estética da representação pictórica da natureza, muitas vezes representando nativos bem como a fauna e a flora. O próprio Lévi-Strauss (1996 [1955]) descreve as paisagens brasileiras com um misto de fascínio e de tristeza com a degradação que seria reflexo de uma desagregação também dos povos indígenas, que perderiam seus modos de vida ao serem deslocados de seus territórios, os quais perderiam as qualidades das paisagens vegetais consideradas como características da vida social e natural dos trópicos (*cf.* Bailão, 2022).

gerar uma percepção, uma narrativa, um conjunto de virtudes de um determinado grupo político e social.

Desse modo, segundo esses autores brevemente apresentados – Alpers, 1999 [1983]; Schama (1996); Cauquelin (2000); Duarte (2012, 2014); Schwarcz (2003, 2008) –, a pintura de paisagem participa de uma certa construção de uma sólida, mesmo que provisória, noção de natureza entre os modernos. Essa concepção, ainda que dinâmica, firma-se em uma constante relação entre os efeitos dessas imagens criadas sobre o mundo supostamente externo e representado pelo humano-artista. As pinturas de paisagem são receptáculos das transformações sociais sobre concepções de mundo, sobre o lugar do humano frente ao seu entorno, sobre concepções de nacionalidades e relações intercoloniais, entre o urbano e o rural. Mas a moldura e concepção impostas e ensinadas pelas Academias sobre o que seria premissa desse gênero (e que repercute enquanto um certo clichê do que seria uma composição paisagística – a linha do horizonte, a proporção entre céu e terra, o azul e o verde, as águas e montanhas) conformam uma forma que, mesmo em movimento, age no sentido de reiterar concepções de uma certa política da representação e do olhar. Essa espécie de ontologia, de modo de ser paisagem, nos diz muito sobre a forma de compreender o entorno vegetal, animal e, sobretudo, rural e distante, a partir de um olhar privilegiado que funda certo paradigma do que seria a natureza entre os modernos, o que nos parece em disputa nas obras apresentadas no núcleo “Contrapaisagens”.

Além do já mencionado espelho de Alÿs, que envolve o entorno e o verso das pinturas e desenhos em suas paisagens do fim do mundo, isso poderia ser visível nas apropriações de pinturas de Post feitas por Gamarra, escorrendo em vermelho na base das telas; na obra de Zerbini, em que os vegetais, bases das *commodities* mais expressivas no comércio externo brasileiro, são convocados para receberem espécies de retratos como protagonistas; ou, até mesmo, na obra de Arruda, que cria uma espécie de arquivo desses monumentos vegetais em processo de eminência da desaparecimento; ou ainda nos trabalhos de artistas indígenas, como no MAHKU, em que, ao invés da observação de um suposto mundo estático e visível, é o próprio invisível das mirações produzidas pelo manejo e conhecimento mítico da floresta que dá a ver sobre outras possibilidade de organização de mundos. Procuraremos nesta parte 2 da tese, “Morta”, pensar essas propostas dos artistas presentes nesses objetos como uma espécie de contra-ontologia a ontologia modernista de paisagem, como discorreremos ao longo deste capítulo.

2.3 A invenção da “invenção”

Por outro lado, considero necessário pensar se seria a cultura que teria inventado a natureza através da paisagem, ou se a paisagem seria um mecanismo das variadas formas de distribuição entre natureza e cultura, uma categoria dos modernos para se relacionar por meio da fabricação de imagens em relação ao seu ambiente. Haveria a natureza como matéria bruta, ou seria a própria paisagem uma materialidade constituída como concepção particular do que é a natureza, em detrimento de outras distribuições ontológicas sobre o dado e o construído? Ao justapor paisagens bidimensionais nas paredes com os objetos arqueológicos ao centro de “Contrapaisagens”, procurei pensar em torno desse encontro violento entre viajantes e nativos, em que se dá um embate entre formas de relação com o ambiente mediante a fabricação de objetos e imagens. Esta exposição-tese visa contrapor esses objetos para pensar sobre a própria fabricação do que seriam diferentes mundos para comunidades com bases díspares de pensamento e prática material, o que pode nos fazer pensar sobre o quão circunscrito é o modo paisagem de constituir a “natureza” entre os modernos.

Ao relacionar a invenção dos gêneros clássicos da pintura moderna – paisagem, natureza-morta e retrato – à invenção da própria ciência, ambas em um tempo categorizado genericamente como moderno, não pretendo essencializar nem a invenção nem o moderno, tampouco a ciência. Se a modernidade inventou a paisagem, ou melhor, inventou a natureza por meio da paisagem, também inventou a ciência, entre elas a antropologia, que nos permite rever a construção desses mundos de conceitos em comparação. O que pretendo argumentar aqui é que a arte e a antropologia não se dedicam a interpretar representações de mundos, como a natureza em sua forma paisagem, mas disputar os regimes de existência dos próprios mundos.

As ciências modernas teriam reservado a invenção ao campo da ficção, e, em oposição, preferido termos como “compreender”, “descobrir” e “aplicar”. Wagner (2010 [1981]) fornece uma crítica contundente à condenação produzida por muitas frentes das ciências humanas em identificar, na invenção, uma irrealidade, algo a ser desvendado e até superado. A “invenção”, nos termos do autor, não é uma invenção no sentido de que se cria do nada, mas da elaboração e consolidação de uma convenção. Para Wagner, a invenção é uma estratégia analítica do antropólogo para descrever as invenções de seu nativo. É um contato entre invenções e criatividades, ou, em seus termos, de “modo[s] de simbolização diferenciante[s]” (2010 [1981], p. 16).

Wagner carrega o termo “invenção” de um sentido positivo (e não negativo, como seria mais intuitivo, de algo que não existe, de uma ficção ou mentira) da possibilidade de uma

base comum de comunicação. Segundo o autor, a própria construção dos significados relevantes para qualquer tipo de situação social e de suas formulações científicas deriva de experiências sobre contextos e do ato de relacionar elementos. A invenção é a forma da nossa experiência e do nosso entendimento compartilhado e convencional, por isso seus produtos precisam ser tomados muito seriamente, de modo que se trate de realidades (Wagner, 2010 [1981], p. 123), e não de representações. Não há uma verdade que é externa. São os próprios símbolos e as formas de relacioná-los, controlá-los, através dos quais construímos, inventamos a cultura – e, simetricamente, a natureza, já que “é impossível objetificar, inventar algo sem ‘contrainventar’ o seu oposto” (Wagner, 2010 [1981], p. 86). Em diálogo com sua pesquisa etnográfica entre os melanésios, Wagner procura formular que há outras realidades, e não simbolizações de realidades, ou seja, tanto os símbolos como as próprias coisas variam.

Em certas passagens do livro, Wagner usa a imagem do artista e das artes para pensar o exercício próprio do antropólogo. As referências de artista para Wagner são o pintor holandês Pieter Bruegel (1525-1569), que objetificou suas visões por meio do costume dos outros, ou o também holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669), ao externalizar o comportamento e o caráter dos sujeitos pintados em seus autorretratos. Vale reparar que, assim como Lévi-Strauss, Wagner tem referência de artistas canônicos bem conhecidos, diferentemente de outros autores, como Ingold e Latour como veremos adiante, que dialogam de modo mais experimental com artistas de diversas práticas contemporâneas. Para Wagner,

o estudo ou representação de uma cultura não consiste numa mera “descrição” do objeto, do mesmo modo que uma pintura não meramente “descreve” aquilo que figura. [...] A invenção é “controlada” pela imagem da realidade e pela falta de consciência do criador sobre o fato de estar criando. Sua imaginação – e muitas vezes todo o seu autogerenciamento – é compelida a enfrentar uma nova situação; assim como no choque cultural, ela é frustrada em sua intenção inicial e levada a *inventar* uma solução. [...] Seja na arte ou na antropologia, os elementos que somos obrigados a usar como “modelos” analógicos para a interpretação ou explicação de nossos temas são eles mesmos interpretados no processo. (Wagner, 2010 [1981], p. 40-45)

Ou seja, para ele, na antropologia, assim como na arte, a objetificação é simultânea ao próprio aprendizado. Sujeitos e símbolos estão em um mesmo plano de realidade. A invenção não tem a carga negativa como para o cientista. Pelo contrário, o artista inventa, assim como o antropólogo, controlado pela situação, forçado a dar uma solução para um problema que é indissociável a quem cria e ao objeto criado. Por isso, Wagner parece utilizar a metáfora do artista para o exercício próprio da antropologia. A partir disso, propomos aqui, em conjunto com

as ideias do autor, que cada objeto de arte pode ser analisado como um território também etnográfico; ou seja, se uma análise antropológica de uma cultura não seria como a de uma pintura, não poderia o objeto artístico ele mesmo ser compreendido como cultura, isto é, como objeto da antropologia?

Complementando essas ideias de Wagner, mas mais explicitamente dedicado às relações entre arte e antropologia, Ingold (2013) defende que o antropólogo mire no “fazer” [“making”] e na relação indissociável entre pensamento, materialidade e gesto própria do mundo artístico para repensar as suas práticas. O autor questiona o fazer antropológico como meras “observações”, e, simetricamente, o objeto de arte como mero “resultado”, preferindo analisar ambos como processos entre ideias e materiais. A invenção aqui é literal, não apenas conceitual e textual. Ambas, antropologias e arte, segundo Ingold, devem ser pensadas como práticas de conhecimento que se dão fazendo, no processo físico, na prática:

[...] mesmo que o fazedor tiver uma forma em mente, não é essa forma que cria o trabalho, mas o engajamento com materiais. [...] Fazer, assim, é um processo de correspondência: não a imposição de uma forma preconcebida em uma substância material crua, mas o desenho e o trazer à tona dos potenciais imanentes em um mundo do tornar-se [...] dos seus materiais, reunindo e seguindo as forças e os fluxos que trazem seu objeto à fruição. É o desejo do artesão de ver o que os materiais podem fazer, em contraposição ao desejo do cientista em saber o que ele é. (Ingold, 2013, p. 22-31 – tradução minha)

O fazer artístico recuperaria, desse modo, para Ingold, o paradigma científico ancestral ligado à alquimia. Uma ideia sobre a forma não é imposta, ou representada, nos materiais, mas cada ato de criar combina forma e conteúdo, atualidade e potencialidade, gesto e mente, cultura e natureza. As artes, assim como antropologia, são, para o autor, formas de conhecimento em relação com materiais (não-humanos), performados, em movimento, por fazer. O objeto de arte – e o texto antropológico – é o que dura desse jogo de forças que faz emergir indistintamente as coisas da própria essência dos gestos em relação a materialidades variadas, o texto como uma delas. Segundo o autor, devemos analisar os objetos como materiais com correntes de vida que tomam formato, um processo de crescimento não necessariamente literal, em que há um jogo de forças de perguntas e respostas recíprocas entre, por um lado, a mente, a intenção e o corpo de quem pratica, e, por outro, os fluxos e as resistências dos materiais (e, acrescentaria, dos próprios objetos). “O desenho não é a sombra visível de um evento mental; é um processo de pensamento, não a projeção de uma ideia” (Ingold, 2013, p. 128 – tradução minha). Isto é, cada obra de arte não é uma expressão ou uma realização de uma categoria cultural pré-existente, mas constitui uma categoria por ela própria.

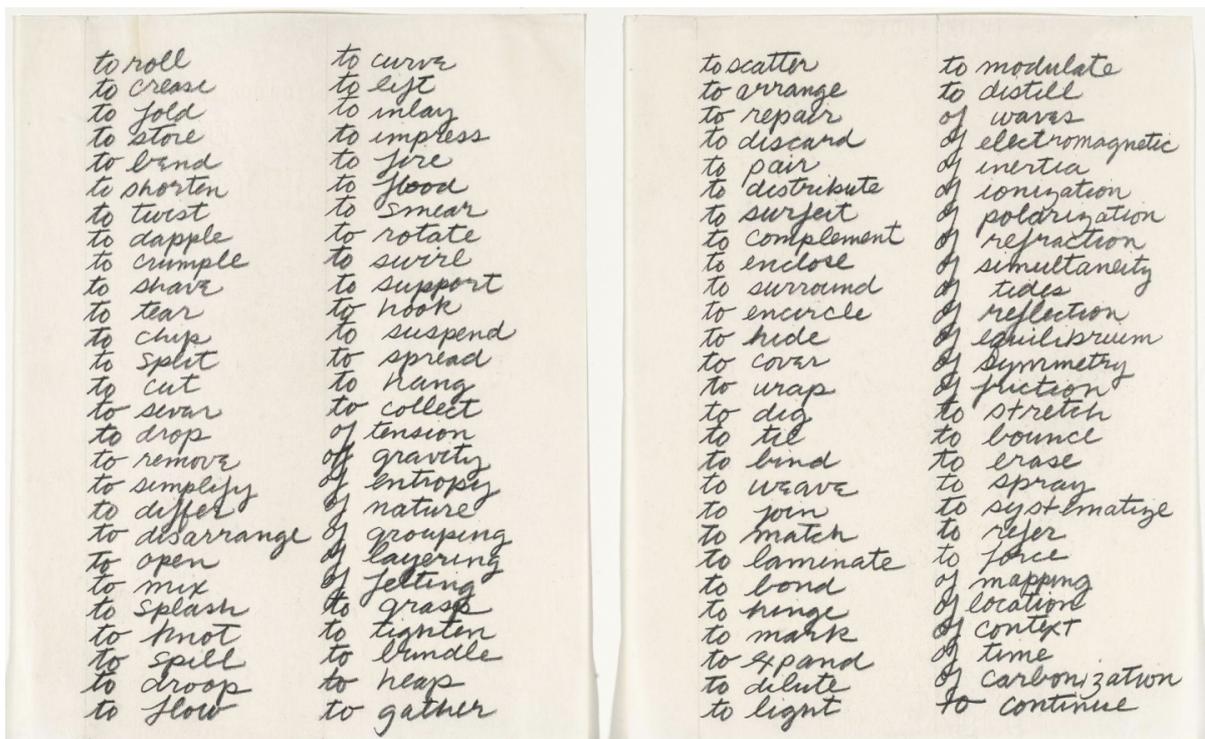
Assim, tanto o texto antropológico como o objeto de arte são emergentes, no mesmo sentido que autores como Stengers (1993) ou Latour e Woolgar (1988 [1979]) analisaram a prática científica em contraposição a uma suposta transcendência do conhecimento científico. Ou seja, não há produto independente do seu processo de fabricação, que é resultado das redes de agências humanas e não-humanas mobilizadas na sua composição. Além disso, a vida de toda peça pronta não termina na mão do artista que a concebeu e realizou. Como mostrou Ingold, entre outros autores, como Yaneva, se os artefatos são feitos, são também organismos. Ou seja, depois de prontos, sua existência não é fixa ou rígida, permanece viva no tempo:

Tocar [o objeto], ou observá-lo, é trazer os movimentos de nosso próprio ser em uma correspondência próxima e afetiva daqueles constitutivos dos materiais. [...] Ver um trabalho é se juntar ao artista como um viajante seguidor, ver com o trabalho como se ele desdobrasse no mundo, não por trás dele por uma intenção original a qual é o produto final. [...] A vitalidade do trabalho de arte, então, localiza-se em seus materiais, e é precisamente porque nenhum trabalho de arte está verdadeiramente “finalizado” excepcionalmente aos olhos do curador e de seus compradores, que requerem que assim seja, que ele permanece vivo. (Ingold, 2013, p. 85-96 – tradução minha)⁹

Ainda, para Ingold, a antropologia poderia ser compreendida também como uma espécie de desenho, mas pela escrita, que, por fim, é também traço, movimento e gesto sobre materiais. Para ele, toda escrita é desenho, isto é, um jogo contínuo em que as ideias vêm da observação, mas a materialidade se dá na relação entre a mão de quem escreve, o instrumento e a linha performada. Quem pratica pensa não apenas com os olhos, mas com as mãos, com os gestos: “Mãos são capacidades de movimento e sentimento que foram desenvolvidas por histórias de vida de práticas passadas” e profecias para o futuro (Ingold, 2013, p. 115 – tradução minha). O autor defende a prática manuscrita com o objetivo de reforçar a produção de conhecimentos e mundos contínuos, não em blocos como aqueles organizados pela ciência. Com a linha, é possível criar planos topológicos que, mesmo que arbitrários, conectam, descrevem, identificam e nomeiam a natureza e os objetos. Ingold argumenta que se escreva mobilizado por essas forças vitais. Por isso, para ele, a linha deve ser pensada não como um substantivo, mas como um verbo¹⁰.

⁹ Cabe contrastar os objetos como eles terminam sendo e como são feitos (Yaneva, 2012). Mesmo depois de emoldurados, há processos, controvérsias, escolhas, produção. O ato de expor interrompe, em tese, substancialmente a vitalidade dos objetos. Por outro lado, penso que a moldura cria uma possibilidade de existência ligada a prazos e compromissos. As vidas póstumas nos objetos de arte serão um dos temas fundamentais trabalhados na terceira parte, “Viva”, desta tese, a partir da concepção, proposta por Gell (1998), de que depois de pronto o objeto de arte é conhecido pelo que faz, e não pelo que é.

¹⁰ Esse conceito de Ingold pode ser associado ao trabalho *Verblis*, em que o artista estadunidense Richard Serra criou uma lista verbal de gestos, movimentos e práticas da atividade artística. Basta lê-las para se visualizar

Imagem 31 – Richard Serra, *Verblis*, 1967-1968Imagem 32 – Cy Twombly, *Sem título*, 1967

concretamente o que significam, ou conectá-las a outros trabalhos, existentes ou não. Assim, a lista de Serra é, ao mesmo tempo, enciclopédica e performativa, sublinhando no verbo, na escrita e no desenho um mundo de possibilidades e potencialidades para a atividade do artista em relação aos seus materiais, sejam físicos ou conceituais.



Imagem 33 – Mira Schendel, *Sem título*, 1960



A escrita – ao contrário da fala, mas do mesmo modo que o trabalho do artista –
deixa rastros do seu pensamento engajado com os materiais nas obras, conectando, criando

planos visíveis e perenes. “Olhe para a natureza, como paisagem, e ali há, como Goya disse, nenhuma linha para ser vista. [...] Veja com ela, no entanto, como um múltiplo da terra e do céu, junte-se aos movimentos de suas formações, e linhas estão em toda parte” (Ingold, 2013, p. 136 – tradução minha). Há aqui uma relação muito interessante entre esse trecho de Ingold e o título da obra de Sandra Gamarra que escolhi como epígrafe do capítulo seguinte. Se não há linhas na natureza, seria arte e antropologia fazeres de produção de linhas provisórias, mesmo que reais e efetivas, de traçar planos e pausas de compreensão e criação de mundos vivos em movimento?

Em diversas falas públicas, depois consolidadas em um texto publicado recentemente, Ingold (2019) explicita seu interesse em articular arte e antropologia como modos de, citando o artista Paul Klee, fazer e não de representar, tornar visível, fazer visível. Ingold recupera a sua distinção entre etnografia e antropologia, colocando a primeira como descritiva e observacional, e, na segunda, uma carga experimental e especulativa, inventando formas e conceitos, os quais, como a pintura, são opacos e parciais. A antropologia, segundo o autor, deve se colocar o problema de como se viver, das possibilidades de/da vida, ou seja, atuar não apenas na descrição, mas na produção, ou ontogênese – em diálogo implícito com autores como Deleuze e Guattari (1980) e Simondon (2020 [1964]) – do visível e do sensível, estendendo as diferenciações do mundo, como a própria vida e o mundo que produzem continuamente.

Ingold recupera explicitamente a discussão de Svetlana Alpers, autora que estuda o desenvolvimento dos gêneros clássicos da pintura holandesa no século 17, especialmente a paisagem, em ressonância ao desenvolvimento das ciências modernas. Para ele, devemos escapar do mecanismo artístico como o da pintura de paisagem, que cria um mundo para depois colocá-lo dentro de uma moldura. Colocar o outro na moldura é como colocar o outro em contexto. Segundo ele, o crítico e o historiador da arte são os mestres da contextualização e da redução dessa pulsão vital dos objetos ao significado. Ingold defende o sutil gesto de descontextualizar, recolocar o trabalho em presença para sentir sua força, e se questiona de que forma a antropologia poderia contribuir como um modo específico de produzir análises entre a ciência e a arte.

Ingold defende, assim, o gesto experimental da antropologia que muda tanto quem pesquisa como quem é pesquisado, criando novos mundos para ambos, não descobrindo um já existente. Observar, descrever e propor são parte do mesmo processo, ou da vida ela mesma. Por isso, para ele, devemos pensar conjuntamente arte e antropologia. Curioso que, em textos anteriores (*cf.* Ingold, 2011), Ingold contrastava arte e antropologia: a “antropologia é comprometida a observar e descrever a vida como a encontramos, mas sem alterá-la, enquanto arte e arquitetura têm a liberdade de propor formas nunca antes encontradas, sem ter que antes

observar e descrever o que já está lá”. Parece haver, nos últimos anos, uma percepção prática e teórica revisada do autor sobre as vantagens da antropologia em se aproximar desse aspecto tido como propositivo da arte. Para ele, só assim a vida pode continuar se performando. Esse é o seu sentido de sustentabilidade: unir experiência e imaginação para se criar novas formas de viver no mundo, fazer novas formas de vida, ou formas e práticas que expandam e estendam a vida. Para ele, um fazer contínuo, como os gestos de escrita de Cy Twombly, escrever e criar são, assim, maneiras de lidar com esse contínuo vital.

Relacionando Wagner e Ingold, arte a antropologia (contra)inventam, e não interpretam nem representam, outras distribuições possíveis de realidade entre aquilo que se costumou inventar como distribuição de regimes de realidade entre a natureza e a cultura. Ambas atividades intelectuais e práticas, abstratas e concretas, produzem protótipos de vidas e realidades em diálogo com outros sujeitos e objetos, que se materializam através de textos e trabalhos produzindo novos regimes conceituais. Ambos os autores também propõem uma revisão ao conceito de sustentabilidade. Enquanto, para o primeiro, trata-se de desessencializar cultura e natureza por meio da prática comparativa, para o segundo se trata de *fazer* [making], no sentido da prática com os materiais, para se estender a vitalidade das coisas. “Inventar” e “fazer” são termos próprios do universo artístico apropriados explicitamente pelos autores em suas proposições para a prática antropológica.

Neste capítulo da tese, busco trabalhos contemporâneos que, de alguma forma, estabeleçam relações explícitas com a paisagem, gêneros clássicos da pintura moderna, observando rompimentos e continuidade entre esses tempos e suas produções. Se a antropologia tem buscado contestar conceitos estabelecidos daquilo que seria uma convenção de se separar radicalmente natureza e cultura, o humano e o não-humano, não seria essa pintura de paisagem contemporânea uma materialização, ou uma tentativa, de se encontrar esses outros visíveis a partir do próprio gênero estabelecido da representação do ambiente? Os processos pictóricos solidificados nas imagens podem ser conectados à escrita conceitual da antropologia em diálogo com nativos, seres e cientistas em suas práticas de composição de mundos que fazem a pressuposição de uma natureza variar a ponto de romper com pressupostos e escancarar seus agenciamentos na prática. Na próxima seção, procuro investigar que tipo de efeitos sobre concepções de mundo podem surgir ao se contrapor pressupostos da pintura de paisagem. Sempre em alusão ao gênero originário, esse procedimento visa reafirmar o rompimento com os pressupostos fundados e solidificados nas imagens do passado, que conformam a ontologia naturalista entre os modernos que tais artistas citam, mas refazem, ou rompem, procurando

estabelecer outros exercícios de se compor imagens e imaginários de uma paisagem e mundos em crise.

2.4 Contra a ontologia paisagística

Imagem 34 – Sandra Gamarra, *En la naturaleza no hay líneas rectas*, 2017



Philippe Descola é um dos principais autores no campo da antropologia contemporânea a sistematizar modos de distribuição entre natureza e cultura, ou o que é fixo e o que varia, constituindo um modelo de quatro ontologias no qual todas as sociedades de alguma forma poderiam ser categorizadas. Críticas devidas já foram feitas por diversos antropólogos, muitas delas sistematizadas pelos autores da chamada virada ontológica (Holbraad; Pedersen, 2017). De todo modo, aqui me interessa apresentar, em linhas gerais, o que seria essa ontologia dos modernos, brancos, europeus, ocidentais, a que Descola chama de “naturalista”; de que forma essa ontologia opera, dentro da antropologia, como um modo recursivo de oposição ao se apresentar outras ontologias; e de que modo a experiência com os objetos artísticos apresentados, em relação à tradição da pintura de paisagem, pode repercutir ou colocar em questão essa categoria. Para Descola:

Naturalismo não é apenas a ideia de que a natureza existe, que certas entidades devem sua existência e desenvolvimento a um princípio que é estranho tanto à

sorte quanto à vontade humana. Não qualifica apenas o advento, convencionalmente situado no século 17, de um domínio ontológico específico, um lugar de ordem e necessidade onde nada acontece ausente de causa. Naturalismo também implica uma contrapartida, um mundo de artificios e livre-arbítrio, de complexidades que progressivamente emergem sob o escrutínio dos analistas, até que tornou necessário, no século 19, a criação de ciências especiais cuja missão era estabilizar seus limites e características: isto é, a diversidade de expressões da criatividade humana na produção de signos, normas e produtos. (Descola, 2015, p. 21)

Na obra de Viveiros de Castro, autor que escreve com base em sua experiência com os ameríndios, a ontologia naturalista (ou o que chama de “mononaturalismo”) também aparece como um modo de sistematizar por oposição a um outro modo de relação com a fixidez e variação, no qual a cultura é o universal, e a natureza, a forma do particular. Para esse autor, o ocidente se definiria pela “unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e das substâncias, a segunda gerada pela subjetividade subjetiva dos espíritos e do significado” (Viveiros de Castro, 2002a, p. 349). Citando Ingold (1991, p. 356), comenta que a ontologia do ocidente residiria na “separação dos domínios subjetivo e objetivo, o primeiro concebido como o mundo interior da mente e do significado, o segundo, o mundo exterior da matéria e da substância”. Para Viveiros de Castro (2002a, p. 362-364), o naturalismo “supõe uma dualidade ontológica entre natureza, domínio da necessidade, e cultura, domínio da espontaneidade, regiões separadas por descontinuidade metonímica. [...] As relações entre sociedade e natureza são elas próprias naturais”.

Apesar de muito utilizado entre antropólogos como modelo de contraste a outros modos ontológicos de distribuição de regimes de sentidos ou realidades, o conceito de natureza é, mesmo entre os modernos, historicamente controverso. Há extensos debates no campo da filosofia entre, sinteticamente, as concepções românticas de natureza, as quais dão importância à experiência e à percepção sobre uma essência, uma criação constante e vital, um movimento; em contraposição a uma visão racionalista, ou cartesiana, em que há um mundo único e definível pela ciência. Esse pêndulo entre os muitos e o monomundo, entre razão e experiência, físico e o vital, o materialismo e o vitalismo, as partes e o todo, imanência e transcendência, poderia, segundo Merleau-Ponty, organizar de certo modo o pensamento filosófico e científico moderno:

Existe natureza por toda parte onde há uma vida que tem um sentido, mas onde, porém, não existe pensamento; daí o parentesco com o vegetal: é natureza o que tem um sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento. É a autoprodução de um sentido. A Natureza é diferente, portanto, de uma simples coisa; ela tem um interior, determina-se de dentro; daí a

oposição de “natural” a “acidental”. E, não obstante, a Natureza é diferente do homem; não é instituída por ele, opõe-se ao costume, ao discurso.

É Natureza o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído; daí a ideia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está adiante, mas o que nos sustenta. (Merleau-Ponty, 2006 [1956-1960], p. 4)

Interessa-me aqui menos construir a genealogia do conceito de natureza, que excede o objetivo desta tese, e mais pensar sobre esse pêndulo, sobre controvérsias, e a variação da concepção e da importância da natureza entre os modernos, especialmente através da arte. Pensar como a pintura de paisagem em ressonância com a constituição das ciências modernas participou da constituição de uma certa ontologia particular, a que podemos chamar de naturalista, ou paisagística, em questão por alguns dos trabalhos com os quais dialogo nesta tese, especialmente neste capítulo.

Ingold (2000) relaciona a representação da paisagem à fundação ontológica de uma separação do humano que percebe e o mundo – uma consciência que seria anterior a qualquer engajamento significativo com ela, isto é, de um mundo (natural) que residiria lá fora, como exterioridade. O autor deseja quebrar essa linha divisória, repensar essa moldura, mediante a ideia de uma continuidade entre humano e a paisagem e de um engajamento e implicação com o mundo, embaralhando o que é construído do que é natural. Reportando-se a Alfred North Whitehead, além do próprio Merleau-Ponty, para Ingold (2000, p. 191 – tradução minha) “a paisagem é parte de nós, assim somos parte dela [...]. Não há [...] uma natureza ‘parada’ para ser olhada. [...] O ambiente [...] é a terra natal de nossos pensamentos; varia, tem vida e temporalidade”.

Tsing – outra autora cujo trabalho de campo observa as fricções e reconstruções em novas categorias entre dualismos pouco explicativos das práticas entre os modernos – usa explicitamente o termo “*framework*”, o trabalho de colocar em moldura, ao comentar sobre o empreendimento realizado pela ciência moderna ao estabelecer os universais (no caso da natureza, criada aos moldes do universalismo de Deus), ou, em seus termos, ao “executar projetos práticos em um mundo heterogêneo” (Tsing, 2005, p. 8 – tradução minha). Isto é, valores abstratos são transformados em formas concretas por processos de fricção, ou seja, na colaboração entre sujeitos, práticas e realidades. No caso da paisagem enquadrando a natureza, ela é, segundo a autora, ao mesmo tempo “social” (criada por meio de projetos humanos) e “natural” (fora do controle humano, povoado de espécies não humanas) (Tsing, 2005, p. 174). Tsing prefere o termo “paisagem política”, pois ela não é apenas construída, mas constrói

relações sociais. “As reivindicações universais permitem que as pessoas façam história, mas não sob as condições que essas reivindicações podem levá-las a escolher” (Tsing, 2005, p. 270 – tradução minha). Esses universalismos, segundo a autora, são híbridos, transitórios, envolvidos em reformulações constantes; inspiram expansões, normalizações e insurreições.

Parece haver, impregnado na tradição da representação pictórica, um índice fundamental da ontologia naturalista, ou paisagística, ou das fricções produzidas pelo trabalho de se colocar (fazer ou inventar) mundos “em moldura”. Nele, vidas vegetais e animais aparecem como exterioridade ao humano, que a observa com distanciamento. O tamanho, o formato e a escala do enquadramento são análogos ao formato de uma janela – lembrando a genealogia, da janela para as paisagens, construída no início da parte 2, “Morta”, desta tese. Ela parece ser a metáfora da relação do humano com o mundo externo, que contempla o mundo dos vivos além do humano – plantas, montanhas, topografia, águas, caminhos – com parcial exterioridade. Ao mesmo tempo, essa seria uma maneira de trazer a pulsão de outras formas de vida para dentro do espaço doméstico e familiar, dando calma e serenidade ao olhar, sem os riscos e o engajamento com esse mundo a que parcialmente pertence, mas que conquistou historicamente um desejável afastamento.

É possível refazer os caminhos da antropologia como uma ciência que se opõe a essa natureza essencial, externa, fixa, dada e oposta à cultura. Parte da literatura antropológica se debruçou em produzir conceitos, em diálogo com etnografias, pesquisa de campo e com a própria literatura antropologia, *contra* a natureza. Para Velho (2001, p. 133),

[...] um dos efeitos nas ciências sociais foi erigir a interpretação como procedimento que se opõe à explicação, este último próprio às ciências da natureza. Uma grande vantagem da postura interpretacionista foi a de erigir defesas contra as pretensões imperialistas providas das ciências da natureza, sempre prontas a se manifestar na forma dos diversos “reduccionismos”; mas o preço a pagar por essa estratégia, afora a cisão ocorrida no interior da própria antropologia entre o seu lado sociocultural e o biológico, foi precisamente manter-se na defensiva, influenciando pouco nos debates científicos contemporâneos.

O autor inclui nisso, o que ele chama de paradigma ecológico na antropologia, autores como Bateson, Latour e Ingold – poderíamos acrescentar também Haraway e Viveiros de Castro e os respectivos conceitos de natureza-cultura e multinaturalismo – como uma forma de revisão dessa separação entre o biológico e o social operada no interior da disciplina. Para Bateson (2000 [1971]), a ecologia produz um deslocamento do sujeito cartesiano e, com ele, de uma série de oposições que inclui aquela entre natureza e cultura. O conceito desenvolvido por

Haraway (2009 [1984]), o *cyborg*, nos ajuda a compreender a natureza como o que é manipulado, pois, segundo a autora, não há como conhecer a natureza por ela mesma – a manipulação já parte de uma apreensão cultural de algo. Isso pode ser contraposto a natureza da “sustentabilidade”, conceito ligado ao paradigma de uma natureza moral: o humano como o destrutivo, o ecologicamente correto, a idealização da natureza, o capitalismo sustentável¹¹.

Para Ingold (2000, p. 87 – tradução minha), “[a] natureza não é uma superfície de materialidade sobre a qual a história humana é inscrita; mas a história é o processo em que pessoas e seus ambientes são continuamente colocadas mutuamente em existência”. Para ele, as formas de vida, portanto, não são nem genética nem culturalmente pré-configuradas, pois elas emergem como propriedades da auto-organização dinâmica de sistemas de desenvolvimento. “O domínio do social e o biológico são um só” (Ingold, 2000, p. 8-9 – tradução minha), ambos uma criação contínua. O multinaturalismo e o perspectivismo, conceitos criados por Stolze Lima (1996) e Viveiros de Castro (2002) em diálogo com povos ameríndios, podem ser lidos como contranaturezas, ou da sua descolonização, isto é, não servem apenas para descrever os mundos outros ou alternativos, mas também agem como uma estratégia especulativa estendendo e abrindo o próprio real.

Latour (1991) produz uma das mais contundentes desestabilizações do que seja a natureza através do seu conceito de híbrido. Para ele, natureza e sociedade são simetricamente duplas invenções do repertório moderno, foram construídas juntas e em oposição, são dois ramos do mesmo governo. Segundo Latour, a modernidade é uma força eficaz, mobilizando coisas e pessoas, com o poder de representar, acelerar ou resumir, mesmo que não completamente, em uma escala que seria proibitiva sem ela (Latour, 1991, p. 45). O autor faz uma distinção contundente entre não modernos (ou amodernos) em contraposição aos pós-modernos ou antimodernos. Sinteticamente, para os modernos, as coisas seriam inacessíveis, e o sujeito, simetricamente, se distancia do mundo, ou seja, sujeito e objeto são afastados em dois polos distantes que não sobrevivem a qualquer empirismo – mundo material e técnica de um lado, e os jogos de linguagem entre os sujeitos de outro. Já os pós-modernos reduziriam todo significado a uma grande narrativa, e os antimodernos se remetem a um mundo anterior e purificado à mobilização moderna.

¹¹ É interessante notar que Wagner também se mostra crítico a uma certa noção de ambientalismo que, segundo ele, restringe a invenção, “ao fazer da distinção entre a ‘Cultura’ artificial do homem e uma ‘natureza’ inata e circum-ambiental o cerne de sua ‘mensagem’, reafirmam essa distinção e a ideologia que nela se baseia [...]. O movimento ecológico é [...] um esforço para controlar a cultura por meio da natureza” (Wagner, 2010 [1981], p. 217).

O autor defende o hibridismo entre aquilo que a modernidade supostamente separou. A modernidade é a produção de duplas de imanência e transcendência, tornando invisível, impensável, irrepresentável o trabalho de mediação que constrói os híbridos (Latour, 1991, p. 40). Os modernos proclamaram uma ruptura – o tripé moderno: natureza transcendente, sociedade livre e a divindade –, quando, na verdade, há uma proliferação de misturas:

A tarefa da antropologia do mundo moderno consiste em descrever da mesma maneira como se organizam todos os ramos do nosso governo, inclusive os da natureza e das ciências exatas, e também em explicar como e por que estes ramos se separam, assim como os múltiplos arranjos que os reúnem. O etnólogo de nosso mundo deve colocar-se no ponto comum onde se dividem os papéis, as ações, as competências que irão enfim permitir definir certa entidade como animal ou material, uma outra como sujeito de direito, outra como sendo dotada de consciência, ou maquinal, e outra como inconsciente ou incapaz. (Latour, 1994 [1991], p. 21)

Assim, para Latour, o antropólogo não precisa se reduzir às culturas, já que as naturezas também precisam ser explicadas, produzidas. A naturalização, a socialização e a desconstrução parecem marcas da crítica que Latour quer derrubar. “As redes são, ao mesmo tempo, reais como a natureza, narradas como o discurso, coletivas como a sociedade” (Latour, 1994 [1991], p. 12). Para o autor, há, assim, uma indissociabilidade entre o real, o social e o narrado. A natureza, assim como a sociedade, é indissociadamente produção, sem necessidade de escolher entre aquilo que seria dado e aquilo que seria construído, fato e feito. É necessário, portanto, politizá-la como já fazemos com a cultura. As naturezas-culturas são a única base para comparação.

Latour defende que as explicações não partam mais das formas puras em direção aos fenômenos, mas sim do centro em direção aos extremos – o império do meio; assim, as essências viram trajetórias: “Os polos não são o ponto de apoio da realidade, mas resultados provisórios e parciais” (Latour, 1994 [1991], p. 77). Contrapõe-se a perspectiva moderna, ou modernista, de que natureza e sociedade servem de explicação, pois, na verdade, elas que precisam ser explicadas e, no limite, produzidas pelo antropólogo em diálogo com as práticas de seus interlocutores, no caso do autor os próprios cientistas; daí sua proposta ser também conhecida como “antropologia simétrica”. Estudioso e estudado, cultura e natureza, ambos estão em suspensão, construindo-se na prática e na análise de forma reflexiva (ou espelhada)¹²:

¹² Penso que seria produtivo imaginar os espelhos presentes na obra de Alÿs e de Gamarra a partir das noções de reflexividade e simetria da teoria latouriana sobre as ciências e a produção de conhecimentos sobre a natureza. Os objetos de arte, assim como a teoria antropológica, são gêneros-espelho, de tradução, difração, refração, traição,

A etnografia da ciência canaliza a reflexividade na prática da antropologia de modo produtivo e comparativo, e para longe da difamação de suas próprias conquistas. Sem dúvida, a prática real da antropologia precisa ser colocada de volta na figura: a construção de museus, a redação de diários, os padrões de financiamento de agências públicas, as estilizações de narrativas, as entrevistas com informantes, até mesmo a passagem de pesquisador de campo a professor titular. Nenhuma dessas descrições enfraquece a qualidade da informação produzida, contudo. A antropologia, juntamente com a biologia, a química, a física, a economia e a estatística, produz uma universalidade sólida o bastante para todos os fins práticos nas ciências. (Latour, 1996, p. 76 – tradução minha)

A natureza é fabricada ao redor de cada trabalho do fazer científico, ela sai mudada do processo de fabricação. Isto é, esses valores estão disseminados em todos os lugares, mas só quando temos um objeto empírico é que essas coisas aparecem e, de fato, existem enquanto materialidade. Os intermediários são mediadores que se fazem, mudam e saem mudados depois de um trabalho; as essências se tornam, assim, acontecimentos. Latour não desenvolveu o tema da arte do mesmo modo que realiza com a ciência, mas é possível fazer algumas analogias e encontrar algumas pistas e considerações do autor, que em seus textos procura constantemente desfazer a separação entre descoberta e criação, fato e feito, defendendo estudar o laboratório como uma instalação em que múltiplos agentes humanos e não-humanos são mobilizados.

Através dessas pistas da antropologia da ciência, proponho pensar o objeto artístico também como protótipo de invenções de mundos, especialmente do tema da divisão entre natureza e cultura que sustenta paradigma tanto ontológicos – o naturalismo –, como pictórico – as paisagens – entre os modernos. O protótipo pensado como algo que é, a um só tempo, produto e dispositivo produtor de uma natureza moderna, agora passa justamente por essa crítica dentro da própria arte, sendo as obras que trouxemos no início indicadoras desse colapso do divisor Natureza e Cultura. A arte não opera tal purificação como pretende a ciência, pois os objetos artísticos produzem híbridos ao dispor imagetivamente novas organizações de pensamento e sentido sobre realidades supostamente estabilizadas, para além de uma ontologia naturalista ou paisagística.

Se a ontologia naturalista reproduz uma separação rígida entre o universo do real (a natureza) – ou aquilo pode ser descoberto e desvendado pela ciência – e o campo do construído, daquilo que varia – a cultura; a arte, mesmo que muitas vezes associada a segunda, é normalmente formulada como uma espécie de exceção, de desvio ou de produção contra a

da imagem, sujeitos e objetos que procuram perceber e representar. Um meio parcial de conexões entre agências, tempos e lugares.

cultura¹³. Ou seja, nada mais distante do real, do concreto e do factual e perto da fabulação livre e ficcional do que a própria arte. Por outro lado, a produção artística perturba, mas opera no mundo da cultura e suas regras sociais. O que pretendo sublinhar, seguindo as pistas de certa antropologia e dos trabalhos aqui expostos, é que certos conhecimentos e a ciência moderna tiveram o privilégio de desvendar o real, desencantando-o; objetos de arte contemporânea parecem propor novas elaborações sobre o real, ou contra ele, burlando essas fronteiras supostamente estabilizadas, reencantando-o (Stengers, 1993).

Inspirado por uma antropologia da ciência de matriz latouriana, procuro evitar rebater o acontecimento que cada objeto de arte propõe por um plano de referência – assim como o desconstrucionismo social realizou com as ciências –, ou seja, apenas contextualizar as obras de arte, interpretá-las dentro de um mundo de signos que seria anterior ao processo e seus resultados físicos e imagéticos. Ao contrário, busca-se aqui colocar o objeto de arte como um dos personagens dessa disputa pelo real ele próprio. Para Lévi-Strauss (2008 [1962]), o estético corresponde a realidade objetiva, não está fora do real. A natureza e o estético são o próprio concreto¹⁴. Assim, não apenas as ciências, mas também as artes, podem ser lidas como um conjunto de práticas de constituição de uma certa concepção de mundos. Arte e ciência mais dialogam do que se distinguem como práticas de descrição, de criação e performance de um real que não é anterior a elas, isto é, participam de controvérsias sobre o que seria a natureza. A arte, sufixo do artificial, não deve ser lida como irreal, mas como um protótipo de experimentação e teste, um modo de conhecimento, de uma ciência imbuída de imaginação. Assim, esses objetos podem escapar do campo do símbolo a ser interpretado para se constituir como uma materialidade a ser percebida em seus efeitos (Gell, 1998).

¹³ Lembrando a máxima de Jean-Luc Godard, no filme *Eu te saúdo, Sarajevo* (1993): “[...] Há a regra e há a exceção. Há a cultura que é da regra, há a exceção que é da arte. Todos dizem a regra: cigarro, computador, camiseta, televisão, turismo, guerra. Ninguém diz a exceção. Isso não se diz, se escreve: Flaubert, Dostoiévski; isso se compõe: Gershwin, Mozart; isso se pinta: Cézanne, Vermeer; isso se registra: Antonioni, Vigo. Ou isso se vive e é então a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. É da regra apenas desejar a morte da exceção”. Mas cabe ainda a pergunta: o artista é sempre um sujeito contra seu tempo? As ciências humanas são capazes de falar sobre sujeitos e objetos a contrapelo da história? Para outra perspectiva sobre este debate, *cf.* Elias, 1991.

¹⁴ A botânica e sua estética, o desenho de plantas e animais exóticos, são outros índices modernos de relação entre estética e produção da natureza. Há, assim, na invenção das ciências da natureza também uma produção estética e visual (*cf.*, por exemplo, Darwin, 2009 [1872]). Do ponto de vista da antropologia, Strathern (2004) analisou o trabalho da artista e naturalista Maria Sibylla Merian, que, em 1699, viajou por dois anos na América do Sul, “desenhando as relações” entre plantas e animais. Esse material possibilitou a antropóloga formular conceitos sobre as relações ao perceber as suas formas concretas – não como metáfora, abstração ou ilustração. A partir desse trabalho, a antropóloga conclui que as relações estão externalizadas e há uma interdependência interespecífica indiferenciada, física e visível entre humanos e não-humanos, para além dos marcos da semelhança e da similaridade.

Nesse sentido, seguimos tanto Latour como Stengers, para quem a sociologia das ciências tem um dever de superciência, ou seja, aquela que procura explicar todas as outras. O fato de a ciência ter sido inventada não significa que seja mentirosa. Na arte, por outro lado, a fabricação não é considerada como problemática, mas sim justamente como a possibilidade de constituir realidades, mesmo que em protótipos, como índices. Segundo a autora, se desejamos tirar a oposição entre ciência e ficção, devemos fazê-lo também no sentido inverso:

[...] o poder da ficção, o poder que tem a linguagem de inventar argumentos racionais que articulem os fatos, que criem ilusões de necessidade, que produzam a aparente submissão do mundo a definições “elaboradas no abstrato” [...]. É, na perspectiva que eu construo, esta evidência do poder da ficção que consiste não apenas o “terreno de invenção” das ciências modernas, mas igualmente aquilo que elas contribuirão elas próprias a estabilizar para melhor se separar. (Stengers, 1993, p. 93 – tradução minha)

Para a autora, os modernos tentam incessantemente separar verdade e ficção, e as ciências, por sua vez, se constituíram como autoridade para se falar da natureza, autoridade que não é dada. No entanto, a produção do saber é a produção dos fatos novos, processo de invenção e resistência. A ciência coloca em risco ficções, mas é preciso criá-las, como vetores de devires. Mas apenas os cientistas podem falar em nome da natureza? Os cientistas não são os únicos representantes legítimos das coisas. Outras sensibilidades precisam colocar outros problemas, e, por isso, cabe constituir, em reação, a natureza em autoridade (Stengers 1993, p. 106-107). Busca-se, assim, um território de pensamento e prática em que as ideias interagem sem um receituário prévio, guiando-se pelas experiências e pensamentos. A previsão é um teste pobre das hipóteses. Nessa metodologia, proposta também por Bateson, a ciência estaria mais próxima da arte. Segundo esse autor, devemos pensar sobre um período antes dessa separação: “Processos mentais, ideias, comunicação, organização, diferenciação, padrão, e por aí vai, são questões de forma, e não de substância” (Bateson, 2000 [1971], p. xxxii – tradução minha).

Para Deleuze e Guattari – filósofos que também poderiam ser relidos como fundamentais para o pensamento de autores como Latour e Stengers –, seria equivocado traduzir a representação como uma *mimesis* da natureza, pois toda imitação é um devir, isto é, uma variação. Os autores criticam a história natural por sua valorização da diferenciação evolutiva, e não da produção associativa. Substituem *mimesis* pelo conceito de “devir-animal”, em que, no lugar da semelhança, há no gesto de produzir uma “visão-paisagem” [“visage-paysage”] (Deleuze; Guattari, 1980, p. 369), uma intenção de produção do visível ligada ao desejo, um contrato de aliança, uma sexualidade não-humana:

a Natureza é concebida como uma imensa *mimesis*: tanto sob a forma de uma cadeia de seres que necessariamente se imitam, progressivamente ou regressivamente, tendendo ao termo superior divino que eles todos imitam como modelo e razão da série, por semelhança gradual; tanto sob a forma de uma Imitação em espelho que não teriam nada mais a imitar, pois isso seria ela o modelo que todos imitariam, dessa vez por diferença ordenada... (É esta visão mimética o mimológia [*mimologique*] que torna impossível neste momento a ideia de uma evolução-produção). (Deleuze; Guattari, 1980, p. 287 – tradução minha)

Para os autores, a associação entre os animais é objeto não só da ciência, mas também do sonho e da arte. Os devires não se dão apenas no plano da imaginação, pois não se trata de um processo mental cuja imagem é a descendência ou filiação, mas sim uma aliança (Deleuze; Guattari, 1980, p. 291), por isso é preciso constantemente produzi-los. A metáfora dessa produção filiativa da natureza na relação entre seres – os autores também defendem uma continuidade natureza-cultura – é a própria escrita daquilo que chamam de “ficções científicas”. Através delas, por contágio em um processo de experimentação com critério, uma multiplicidade se define pela dimensão de sua intensidade, e não se divide, perde ou ganha dimensão sem mudar a própria natureza (Deleuze; Guattari, 1980, p. 305). Como posteriormente os autores desenvolvem, esses planos de imanência, consistência e composição implicam uma destratificação de toda Natureza, uma variação vital, e, por isso, associativa:

[...] cada individuo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira, uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individualizadas. O plano de consistência da Natureza é como uma imensa máquina abstrata, portanto real e individual, cujas peças são agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam cada infinidade de particulares sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas. [...] Participação *contra natureza*, mas justamente o plano de composição, o plano da Natureza, está para essas participações, que não cessam de fazer e desfazer seus agenciamentos empregando todos os artificios. [...] Isso não é nem uma analogia, nem uma imaginação, mas uma composição de velocidades e de afetos sobre um plano de consistência. (Deleuze; Guattari, 1991, p. 311, 315 – tradução minha)

[...] Devir não é imitar alguma coisa ou alguém, não é se identificar com ele. Não é tampouco proporcionar relações formais [...] nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. [...] [Devir é] extrair os particulares, em que esses se instauram relações de movimento e pausa, de velocidade e lentidão, os mais próximos do que estamos em processo de devir, e pelos quais a gente devém. [...] [D]evir é o processo do desejo. (Deleuze; Guattari, 1991, p. 334 – tradução minha)

Devir-natureza é, assim, fazer mundos e fazer com que eles se comuniquem, associando sujeitos e objetos, encontrando vizinhos e zonas de indiscernibilidade e imperceptibilidade. Um trabalho rizomático da percepção, em que ela se confunde com o próprio desejo. Esse devir de reinventar a natureza é minoritário, isto é, um trabalho de potência micropolítica ativa, também trans-histórico, pois elas não representam um mundo, mas agenciam um novo tipo de realidade que a história não pode controlar ou repor em sistemas pontuais (Deleuze; Guattari, 1991, p. 363). Assim, para os autores, nenhuma arte é imitativa ou figurativa. “Não imitamos, constituímos um bloco de devir, a imitação apenas intervém para o ajustamento desse bloco, como em uma última preocupação com a perfeição, uma piscadela [*clin d’oeil*], uma assinatura” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 375 – tradução minha).

Assim, aquilo que se pretende representar mimeticamente, mas que é composto e inventado pela representação, reage, por sua vez, a essa suposta representação mimética. “A maravilha da *mimesis* reside na ousadia de cópia sobre o caráter e a força do original, a ponto de a representação poder até assumir esse caráter e essa força” (Taussig, 1993, p. xiii – tradução minha). Essa é, para Taussig, a magia da fabricação das imagens. O autor critica o simbolismo da representação pela visão passiva da natureza que ele carrega. Para ele, não nos distanciamos, na imitação, do imitado, pelo contrário: fazer um objeto é espiritualiza-lo, isto é, estabelecer processos de ver e escutar para se estar em contato com algo (ou alguém). “A criação e existência do artefato que retrata algo dá a alguém poder sobre o que é retratado” (Taussig, 1993, p. 13 – tradução minha). Isto é, na *mimesis*, a réplica adquire o poder e a personalidade do representado: “[G]raças à faculdade mimética que vivemos fatos, não ficção” (Taussig, 1993, p. xv – tradução minha). A escrita é, portanto, uma forma de *mimesis*, mantendo a objetividade efetiva dos objetos na linguagem.

Argumento, portanto, desde as obras expostas e desses conceitos e autores, acerca de uma espécie de crise de uma representação da natureza. Como as pinturas de paisagem criaram um mundo em ressonância a outras práticas e disciplinas, esses trabalhos aqui traduzidos propõem certas variações, operações e comentários ao gênero aos quais se localizam, aquele da representação bidimensional paisagística, que revelam uma certa divisão ontológica de mundo – céu e terra, terreno e sagrado, físico e metafísico, observador e observado – e da possibilidade dos humanos em traduzi-lo e controlá-lo, colocando-se em uma suposta posição privilegiada de observação. As obras apresentadas aqui em “Morta” se utilizam do suporte e os pressupostos convencionais, sem perder o referencial fundacional do gênero em que se inserem, para questionar esse lugar da natureza como externa ao humano.

Essas imagens não se constituem, assim, enquanto alternativa, pois não negam a constituição histórica em que se localizam, mas não se furtam a explicitar os processos de invenção da moldura e do gênero da pintura que contribuíram para forjar pressupostos estabilizados sobre mundos e distribuições de sentidos ontológicos. Essas obras observam sobrevivências, misturas e híbridos entre aquilo que está dentro e o que está fora; introduzem – através seja do espelho no caso de Alÿs, seja do procedimento do plágio, da citação e da alteração das formas de representação pictórica, como no caso de Gamarra –, sobretudo, a agência explícita que fabrica aquelas imagens, tencionando sujeitos e objetos que fazem e são produzidos pela representação imagética daquilo que lhes escapa, do entorno, do mundo. Quando menos se espera, estamos contemplando a nós mesmos.

Outro argumento aqui é que o aquecimento climático exige novas representações da natureza para além do paradigma da paisagem. Segundo Petryna (2022), com a crise ambiental contemporânea, uma imagem familiar de natureza se foi, entrou num estado fugitivo. A questão da produção de imagens científicas e o processo de adquirir um horizonte são centrais para o argumento da autora, que ela chama de “*horizon work*”, fazer o horizonte. Tal fabricação permite que os especialistas e o público encontrem pontos de referências significantes por meio dos quais é possível imaginar como organizar outras respostas às crises do presente antes de perdemos a capacidade de respondê-las. Trata-se de um trabalho criativo cujo objetivo é superar o *status quo* de se assegurar num mito da estabilização da natureza. Para isso a autora cunha o termo “*horizonting*”, um recurso conceitual para pensar sobre e responder a futuros complexos, “quando a projeção vacila, o trabalho com o horizonte [*horizon work*] começa” (Petryna, 2022, p. 5 – tradução minha):

[...] horizontes não são abertos, ilimitados ou metafísicos. Porém, em circunstâncias com visibilidade reduzida, eles chamam a atenção das diferenças entre projeções significantes ou sem base [...]. O fato que trajetórias inteiras, sistemas ou mundos podem estar em risco é justamente o que torna horizontes tão reais. (Petryna, 2022, p. 48 – tradução minha)

Assim, o processo de estabilização parece ser um objetivo comum de cientistas e, permito-me estender o argumento, também dos artistas. Isto é, seguindo o argumento da autora, através da produção imagética, seja em gráficos (como é o caso na obra de Brandão com as curvas do índice Gini) ou o próprio gesto de colocar em moldura (“*framework*”), interessa a esses profissionais criar pequenos sistemas para pensar sobre escalas maiores. Trata-se de espaços de estabilização, que podem gerar uma possibilidade de lidar com as crises do presente por meio de um protótipo, de uma materialidade densa e em escala reduzida e de maior clareza.

Essa imagem da linha do horizonte nos remete também ao trabalho de Sant'Anna, que inscreve, em uma imagem definida por palavras, o lugar polissêmico que a linha do horizonte representou para diferentes populações. Hoje, essa linha parece não só ocupar um imaginário fundamental da tradição da paisagem, mas também se renova como dispositivo poético e composicional. Observa-se, nessa linha e no gesto de fazer horizontes, um procedimento e mecanismos materiais e composicionais para se rever criticamente a forma de compreender e representar os entornos, o humano em seu ambiente e a própria divisão ontológica do mundo para os modernos.

Dessa maneira, a hegemonia do modo “paisagem” como modelo da relação dos humanos com seus mundos, fundamentada pelo controle científico e pela estetização da natureza, foi um ponto de partida importante nesta segunda parte da tese para pensar as relações que as artes aqui estudadas estabelecem com o natural e o biológico. Campos artísticos servem de instrumento metodológico para se pensar as reconstruções da estética e da epistemologia modernas. As questões da constituição da modernidade estão em jogo, as subdivisões e a maneira como se trabalha com a natureza e cultura são ressignificadas a partir de novos valores.

Como mostrou Duarte (2014, p. 56), essa não é uma questão circunscrita ao advento da modernidade europeia nos séculos 17 e 18, com o advento do Iluminismo, mas que se atualiza de modo estrutural na crise climática contemporânea. Segundo o autor, no século 17, houve o desenvolvimento uma sensibilidade afetiva íntima burguesa ligada à generalização do olhar científico sobre o universo em busca da verdade oculta sob a aparência banal das coisas e contra o senso comum, que se traduzia naquilo que se chama de “estetização da natureza” ligada à sentimentalização do mundo privado. Hoje, presenciamos a revisão e a atualização de um modo específico de compreender o mundo, que, de alguma forma, parece se atualizar com um retorno expressivo da pintura de paisagem entre as práticas dos artistas – uma outra paisagem, ou “contrapaisagem”, como propusemos aqui:

Pode-se objetar que já não damos tanta atenção aos jardins quanto os ingleses do século 18 e que a questão do meio ambiente não tem nada de sentimental. Mas a verdade é que, mesmo em nossas mais pragmáticas lutas por um mundo ambiente sustentável e protegido, pulsa a sensibilidade afetiva da percepção de uma paisagem envolvente.

A defesa da mata atlântica ou da Grande Barreira de Corais não é apenas um gesto de autopreservação economicista; não só ela se opõe fundamentalmente a fortes interesses comerciais imediatistas, como contém um cultivado afeto por essas preciosas paisagens de um mundo natural em que vemos espelhados nossos valores mais íntimos de singularidade, diversidade, beleza, liberdade e autonomia. Uma paisagem moral! (Duarte, 2013, p. 56)

Frente à extensa devastação de uma certa ideia ocidental de separação da cultura e da natureza, na qual esta última aparece como algo a ser dominado, as paisagens podem retomar, em seus níveis estruturais e materiais mais profundos, a necessidade de preservar ou garantir uma interação diferente com a terra – uma relação que não se pretenda universal e que não se baseie no extrativismo, proliferando outras composições de mundos. As paisagens também podem servir para pensar a crise ambiental, os discursos científicos centrados no olhar e na integridade das paisagens vegetais em contraste com a sua desagregação¹⁵. Questões ecológicas, especialmente o debate sobre o fim do mundo e o Antropoceno, parecem impor não apenas transformações política e conceituais, mas também materiais, traduzidas em projetos e obras como as mostradas aqui em *Mortaviva*.

Centrei-me, nesta segunda parte da tese, em trabalhos que não negam a tradição bidimensional da pintura, mas a colocam, como também procuro fazer, em questão. Eles explicitam aquilo que produziram e ainda produzem como demarcação da experiência com aquilo que se concebe como “representação” da “natureza”. Privilegiei obras que trazem esses gêneros clássicos da pintura, incorporando pinturas burguesas de ocasião, de segunda mão, como elementos de instalações, iluminando e desconstruindo seus elementos, avessos, enquadramentos, processos e personagens. Proponho, baseado nesses trabalhos, tecer algumas relações entre a invenção dessas imagens do mundo humano e não-humano e as ciências que os estudam, entre elas, especialmente, a antropologia. Considero, sobretudo, movimentos recentes dentro da disciplina de ora se apoiar, por comparação, ora deslocar a chamada “ontologia naturalista” dos modernos. Releio as obras selecionadas de acordo com esses movimentos, ao mesmo tempo que revisito os autores a partir do que esses objetos provocam. Essas produções parecem explicitar e reformular materialmente pressupostos fundamentais à história da pintura, produzindo reenquadramentos, inversões, cortes, torções, mudanças de escala e protagonistas, rasgando e abrindo essa forma de representação de formas de vida construídas na tradição pictórica ocidental como natureza em sua forma paisagem.

Analisei essas produções em comparação a tratamentos antropológicos sobre uma antropologia dos modernos, em especial sobre uma “ontologia naturalista” (Descola, 2015), questionando se essas produções pictóricas e teóricas produzem rearranjos visuais e conceituais em mundos supostamente estabilizados. Se, por um lado, a arte pertence à ontologia dos modernos, trata-se de um modo de existência em estado latente de transformação de regimes de

¹⁵ Apesar de corroborar a ideia de que as paisagens seriam discursos, Schama (1996) também comenta que a análise das pinturas de paisagem e de seus processos de formação como gênero, bem como de formação dos ideais de natureza, pode servir para uma ecologia de um mundo em crise climática.

visualidade e verdade. Argumenta-se que há certas ressonâncias em procedimentos e argumentos de antropólogos, especialmente dos campos da ciência como da etnologia – em que se encontrou historicamente na disciplina outras distribuições ontológicas, assim como processos e práticas que abrem para disputa e para o hibridismo uma suposta divisão estabilizada e perene entre natureza e cultura – para se analisar o campo artístico.

Trata-se de um exercício que parte do gesto de justapor imagens e objetos, e mesmo de textos, para pensar a própria proposta epistemológica da antropologia de contrastar diferentes modos de pensamentos e de produção de materialidades fundamentada em contraposições conceituais. Ao justapor obras de artistas contemporâneos, indígenas e não indígenas, e material arqueológico pré-colonial, buscamos explorar diferentes concepções daquilo que seriam diferentes maneiras de se construir imagens e objetos a partir de formas de relação com o ambiente, com aquilo que excede o humano, com os vivos. De algum modo, o paradigma da paisagem organiza tal preocupação dentro de uma genealogia moderna de arte, mas procuramos imaginar outras possibilidades de construção e concepção que excedam, mesmo que dialoguem, com aquilo que esse gênero tentou organizar em um certo contexto e período histórico, com reverberações no presente.

Proponho, portanto, uma antropologia de objetos artísticos que retomam um tema que atravessa toda a história da arte – a representação do vivo, da natureza(-morta) ou da paisagem – em diálogo com literatura antropológica que também recupera esse importante tema da história da antropologia – a ciência antropológica, pensada como uma etnografia dos vivos, ou da vida (Ingold, 2000; 2011). Em ambas as práticas, a transparência da *mimesis*, a externalidade da representação, a legitimidade do enquadramento e a relação supostamente passiva entre observador e observado parecem ser questões fundamentais a serem trabalhadas por esses objetos e imagens.

3 Viva

3.1 Ainda vivos

Nesta outra grande sala da exposição, trazemos o outro gênero fundamental da pintura dedicado a uma certa concepção de natureza, revisitado por trabalhos de artistas contemporâneos. A natureza-morta (em inglês *still life*, traduzido literalmente, “ainda vivo”) é aquele motivo dedicado a representar vegetais, flores e frutas na história da pintura no ocidente europeu moderno. Na verdade, trata-se de um gênero dedicado à descrição dos objetos utilitários que circundam a vida humana, itens de contemplação, uso e desfrute, que denotam a própria virtuosidade do pintor a partir dos seus itens mais corriqueiros. Apesar da tradição focar, mais uma vez, no sujeito humano que pinta, interessa-nos pensar nesses supostos objetos comuns do entorno do pintor, a materialidade orgânica mais ou menos volúvel às transformações visíveis no tempo, o apodrecimento de flores, frutas, vegetais, os fungos nas páginas dos livros, contrapostos a aparente perenidade de vidros, cerâmicas, objetos de decoração dispostos também sobre as mesas e suportes das naturezas-mortas.

Por conta dessa centralidade do objeto, alternam-se neste núcleo obras de parede que desfazem e refazem a tradição daquilo que se conhece como natureza-morta na pintura; e, ao centro da sala, alguns trabalhos que incorporam e explicitam essa dimensão do objeto como finalidade última da produção da atividade artística e de sua recepção enquanto leitura e crítica. Nesse caso, buscou-se obras que discutem essa dimensão objetal como centro de sua proposta estética, muitas vezes em diálogo com outras concepções da materialidade, como a condição de existência como vegetais germinando, literalmente, na galeria. Se a natureza-morta é o gênero da representação do objeto, e a arte é o campo de sua produção, a natureza-morta ainda viva pode nos fornecer uma fonte reflexiva sobre a própria materialidade e pressupostos daquilo que, no fim das contas, resta como fim último da produção artística na sua continuidade para além do tempo humano: o objeto estético.

*

Trair a espécie (2014-2016), do artista gaúcho que vive em Recife Cristiano Lenhardt, compõe-se de esculturas integralmente feitas de cará que mimetizavam formas humanas – cada membro do corpo na escultura é montado através de um vegetal. Essas “criaturas”, como se refere o artista, são dispostas no piso da galeria expositiva e podem

continuar sua jornada de vida germinando brotos – pequenos braços e pernas – ou seguem para o apodrecimento e a morte. No texto que acompanha o trabalho lê-se: “O humano ocidental sempre teve medo de ser bicho, de aceitar-se como animal”.

Imagem 35 – Cristiano Lenhardt, *Trair a espécie*, 2014-2016



Em uma entrevista no ateliê do amigo e também artista Luiz Roque, em 18 de abril de 2018, no edifício Califórnia em São Paulo, curiosamente também projeto de Oscar Niemeyer – assim como o pavilhão da Bienal narrado na “Entrada” desta tese – onde muitos artistas dessa geração mantêm ateliê, Lenhardt comentou que

[*Trair a espécie*] vem de situações de pensamento, reflexões sobre a sociedade, espiritualidade, mediunidade, em relação com a observação de coisas formais. Às vezes as coisas se colam. Cará é uma coisa do Recife [cidade onde mora], de comer no café da manhã, [nas] ceias. Ele é monstruoso, [suas] formas lembram membros humanos e animais. Sempre achei bonito. Tive uma ideia infantil de construir um ser daquele jeito, uma coisa meio de criança.

Segundo Cristiano me contou nessa conversa, essa obra estava em uma exposição individual sua realizada em 2014: “Tinha uma coisa meio de materiais reaproveitados, materiais que encontrei no lixo. [...] Antes disso, em uma residência em Londres, era [o] inverso, aí tinha

muito tempo pra desenhar e ler na solidão”. Nessa época, o artista me contou que pensava muito também na

traição, a importância de trair, a decadência do ser humano, a dificuldade de achar uma solução para o mundo atual. [...] Eu estava num momento de desilusão com a humanidade. Queria dizer que trair não era algo ruim. O título [*Trair a espécie*] surgiu antes dos seres. Quando voltei [da Inglaterra], quis testar com os carás, [que] tem cor e pele de bicho. A exposição ficou mais tempo [que o previsto] e aí brotou espontaneamente!

Ao perguntar ao artista sobre de que modo sua percepção havia se alterado sobre o trabalho após ele ter a oportunidade de apresentá-lo em uma mostra com tanto tempo de duração (mais de três meses), ele me disse que as “esculturas”, como se refere aos vegetais ali na galeria, “às vezes caíam, às vezes deixavam, ‘mortos’. Quando apodrecia eu falava para tirar fora. Quem cuidava eram [os] monitores, mandavam foto pelo WhatsApp para eu sugerir alterações de posição”. Quando a exposição terminou, o artista recolheu tudo o que sobrou e colocou em uma composteira guardada dentro do galpão da galeria de São Paulo que o representa, a Fortes D’Aloia & Gabriel, uma das mais importantes do Brasil, representando também artistas com enorme valor de mercado, como Adriana Varejão e Beatriz Milhazes. “Está quase no ponto de ser usado de novo”, comentou. A ideia de Cristiano é aproveitar o processo de fermentação dos carás e fazer disso um pigmento para usar em outros trabalhos, como pintura.

*

Em diálogo direto com as pinturas de natureza-morta, a produção de Valeska Soares é muitas vezes marcada pelo colecionismo de objetos (caixas de marchetaria, taças de cristal e livros, por exemplo) produzidos por outros artistas e artesãos e reorganizados em seus trabalhos. Desde 2017, Soares adquire pinturas de retratos de mulheres desconhecidas na internet e naturezas-mortas vendidas nesses mercados de segunda mão virtuais. A artista desenvolveu uma técnica de corte, dobra e/ou pintura do suporte e da camada pictórica. Cada obra adquirida tem um volume e uma idade específicos, por isso a intervenção da artista as molda como uma matéria escultórica. Nesse processo, as antigas telas são dispostas pelo avesso ou repintadas. De frente vê-se, através de uma incisão, os olhos da personagem retratada – de cabeça para baixo – ou, no caso das naturezas-mortas, os vegetais, flores e fruta, pintados de branco, como se tivessem fugido da pintura, caídos no chão.

Soares escolhe uma ou duas cores presentes na obra da qual se apropria, criando uma grande superfície monocromática ao redor desses olhares, que flutuam em alguma porção do quadro; algumas vezes, cria esculturas com as mesmas formas dos objetos chapados nas telas, em esculturas amontoadas no chão da galeria. Essas obras tensionam a relação entre o trabalho dos artistas (o de Soares e o do/a pintor/a desconhecido/a), a representação multicolorida e a abstração geométrica monocromática, o bidimensional e o tridimensional. Também resgata e desloca essas figuras e objetos quase vivos, antes perdidos no mercado de pinturas de segunda mão e que não trafegam no circuito de arte contemporânea, agora apropriados no trabalho de Soares.

Nessa sua obra mais recente, cuja série foi intitulada *Equivalentes* (2021), Soares coleciona uma série de pinturas de natureza-morta de diferentes artistas, em diferentes suportes com técnicas distintas. Em cada uma dessas telas, a artista pintou as frutas de branco, apagando suas imagens, mantendo apenas as silhuetas vazias. Com isso, Soares questiona a presença e a ausência. Ao retirar as frutas das pinturas, ela deixa o desejo de vê-las. A artista adiciona uma camada à latência da morte e da vida desse gênero pictórico. Para além da impermanência da vida, ela traz a impermanência da forma, da figura. Isso ocorre pelo ato de pintar sobre, de evidenciar a agência humana com e em relação aos objetos e alimentos representados nas telas. Soares também abre um campo de diálogo direto com os pintores clássicos da natureza-morta ao pintar “com” eles em seus quadros, colocando a questão da autoria em questão, tanto daqueles pelos objetos pintados como da própria obra de arte. Ao mesmo tempo, é a perda e a impermanência que são salientadas. É a impossibilidade de fixar e de ter o que é pintado que são explicitadas nessas instalações.

Imagem 36 – Valeska Soares, *Equivalentes*, 2021



*

Em contraposição a essas naturezas-mortas de Soares e de outros artistas presentes em “Ainda vivos”, incluímos também nesta sala uma pintura originária do gênero holandês. Clara Peeters é uma das principais artistas reconhecidas por suas composições de frutas, flores e utensílios domésticos na pintura holandesa e flamenga do século 17. Em vez de simplesmente seguir os preceitos típicos desse florescimento das naturezas-mortas, Peeters integrava nas composições suas imagens refletidas, como autorretratos espelhados nos objetos representados. De algum modo, a artista se transforma em parte dessas representações pictóricas, em retratos figurativos que destacam a sua identificação social através de sua aparência, vestuário e gestos, dentro das telas, criando uma forma híbrida de autorretrato que fundia a identidade do artista com sua produção visual. Nesses reflexos, vê-se imagens diminutas de Peeters em seu cavalete refletidas nas superfícies polidas de objetos como um cálice de ouro ou de vidro. Essas representações diferem significativamente da tradição humanista de autorretrato, que tendia a enfatizar a identidade intelectual e social dos artistas, dissociando-os dos aspectos artesanais de seu trabalho. Essa forma de autorrepresentação estava, porém, mais ligada à valorização cultural da habilidade mimética e técnica desses artistas, além de colocá-los como parte do mundo externo que eles buscavam apreender.

Imagem 37 – Clara Peeters, *Still Life with Cheeses, Almonds and Pretzels*, circa 1615



Imagem 38 – Clara Peeters, *Still Life with Cheeses, Almonds and Pretzels*, circa 1615



*

Maruch Sántiz Gómez é uma mulher indígena Tsosil de Chiapas, México. A artista cria fotografias em preto e branco que retratam a vida, as coisas e os mundos de seu povo. O seu objeto é construir memória e comunicação com esses registros, tanto para manter vivas as imagens dos mundos indígenas de Chiapas que são ameaçados por relações com não indígenas, quanto para comunicar a existência, a resistência e as particularidades desses lugares para aqueles que observam suas obras. Com esse projeto, Gómez questiona quais os lugares e sujeitos da arte, além das potencialidades, alcances e diálogos que a arte indígena pode ter, principalmente quando exposta nos termos do próprio artista e da cosmologia da qual advém, com o cuidado de não recair nas reificações e imposições conceituais da arte ocidental.

Nesse sentido, *Verduras* (2020) (da série *A boa forma de alimentar as crianças*) dialoga diretamente com o gênero clássico da pintura natureza-morta. A disposição de alimentos *in natura* sobre um plano retoma as observações das formas e da brevidade dos elementos da natureza, com destaque para os alimentos e suas ambiguidades entre vida – no sentido da nutrição, do viço que apresentam e de serem partes retiradas de plantas vidas – e

morte – ao observar os alimentos fixados na obra seu devir de apodrecimento, do ciclo da matéria até seu fim estar próximo.

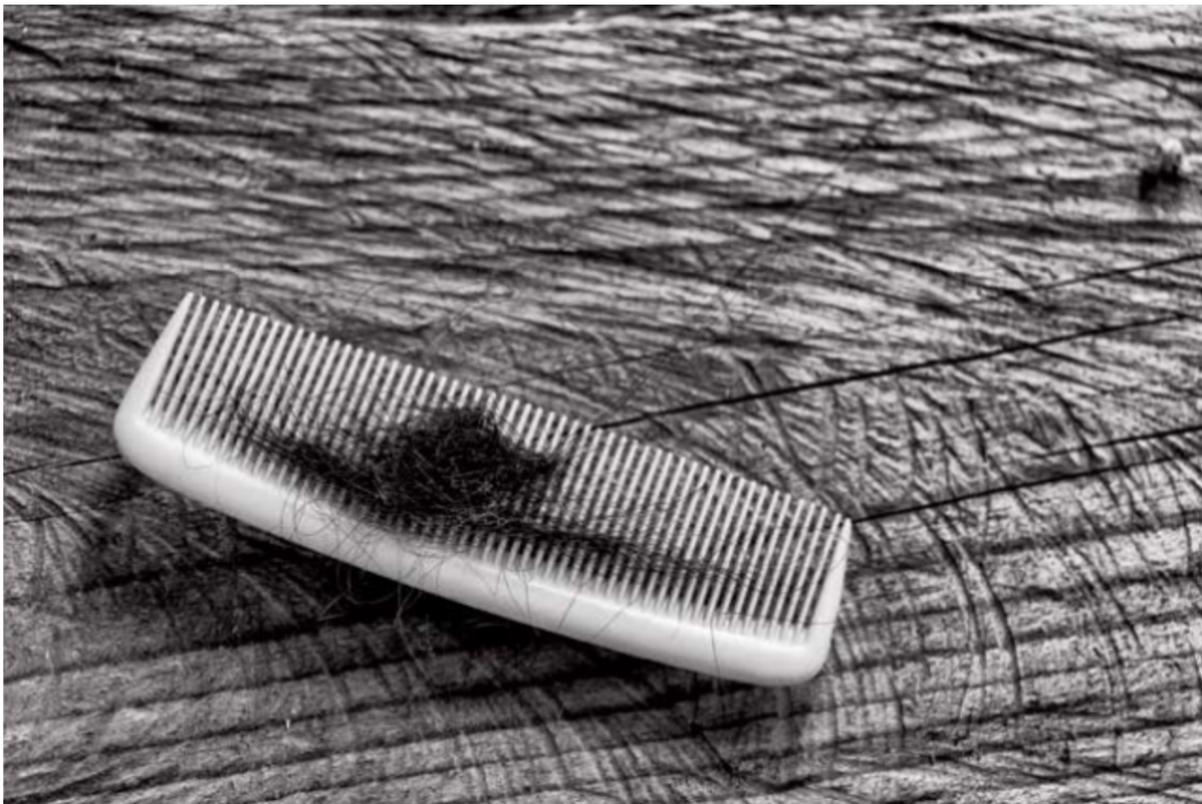
Ainda que as obras clássicas e europeias de natureza-morta apresentem o mesmo enfoque de disposição e da reflexão entre o par de oposição natureza/morte, em que um estado está latente no outro, ambos representados em uma mesma imagem estática, Gómez propõe ir além com suas fotografias. A escolha dos alimentos não pretende apenas pensar nas formas e em como são percíveis, mas traz consigo toda a vida alimentar de Chiapas, apresenta os alimentos que representam e garantem a vida das crianças Tsotsil. Esses itens são a memória e a corporificação de um povo através do que ingerem, do que cultivam, com quais seres vegetais mantêm relações. Retomando o projeto de manutenção da memória das fotografias de Gómez, podemos pensar em *Verduras* como uma forma de negar a morte de todas as relações alimentares, portanto de feitura de corpos e de todas as relações envolvidas no cultivo e no consumo dos vegetais. A obra é uma afirmação da vida dos indígenas de Chiapas a partir da vida de seus alimentos e da continuidade da vida indígena pela alimentação das crianças, evidenciada no título da série *A boa forma de alimentar as crianças*.

O diálogo com o gênero da natureza-morta também ocorre na série *Creencias II*, especialmente na obra *Tsukutil jolal (cabello enredado)* (2015). Nessa foto, há um pente com fios de cabelo enrolados e presos sobre uma superfície de madeira cheia de veios. O pente retoma o interesse dos pintores de natureza-morta pelos objetos cotidianos e suas formas, principalmente ao apresentar os fios de cabelo que indicam um uso, um movimento, uma vida, mesmo que o objeto seja retratado em uma posição fixa, quase contrária à ação. Aqui vida e morte estão nas interposições dos agenciamentos e da imobilidade do objeto. Contudo, Gómez vai além. Ao apresentar os fios de cabelo, ela demarca a presença de uma pessoa envolvida com aquele objeto, deixa parte dessa pessoa na foto e no pente. Essa presença ausente faz pensar sobre os devires e as latências que são parte da natureza-morta, além de fazer pensar sobre o quanto da pessoa está presente nos fios que também compõem seu corpo. Considerando as diferentes concepções de corporeidade indígenas e de como objetos carregam partes de seus donos – os duplos para muitos povos amazônicos –, os cabelos podem ser a própria pessoa em relação com o pente, podem ser a representação das vidas Tsotsil presentes nas coisas com as quais se relacionam. Em conjunto com o fundo cheio de veios, os cabelos parecem demarcar as relações e entrecruzamentos dessas vidas que se expandem dos corpos humanos e se relacionam com outras naturezas e coisas do mundo.

Imagem 39 – Maruch Sántiz Gómez, *Verduras*, 2020, da série *A boa maneira de alimentar as crianças*



Imagem 40 – Maruch Sántiz Gómez, *Tsukutil jolal* [Cabelo emaranhado], 2015, da série *Crenças II*



*

O artista e ativista indígena Denilson Baniwa cria montagens fotográficas ao aplicar colagens sobre imagens de satélite de áreas desmatadas na Amazônia. Em sua obra *Natureza-morta I*, ele contorna a silhueta de uma liderança indígena em uma postura de dança cerimonial. O título faz explicitamente referência ao estilo de pintura holandesa do século 17, conhecido por retratar mesas exuberantes, repletas de alimentos e comensais, mas que, ao mostrar a deterioração dos alimentos e objetos, simbolizava também a transitoriedade da vida e a futilidade dos prazeres humanos. Diante da figura espectral do pajé na floresta, a natureza-morta de Baniwa se torna um protesto literal contra o desmatamento e o genocídio. Ele enfatiza o extermínio e a escravização das populações originárias, além da exploração dos recursos naturais – ou seja, corpos e terras indissociados – como os principais alvos do colonialismo. Ao abrir uma clareira sobre o verde denso da floresta com a silhueta desmatada de um indígena falecido sobre uma fotografia, Baniwa evidencia a destruição imposta por sucessivas gerações de invasores aos territórios indígenas em diversas regiões do Brasil¹.

¹ Segundo Sztutman (2023), Baniwa une noções sobre natureza, vegetabilidade, fertilidade, resistência, regeneração e pessoas e corpos humanos para pensar como suas interações podem resultar em respostas às destruições premeditadas pelo agronegócio e pelo capitalismo que engendra o Antropoceno e suas potências homogeneizantes de morte. O autor mobiliza autoras como Stengers, Tsing, Strathern e Carneiro da Cunha (2009) para pensar nas

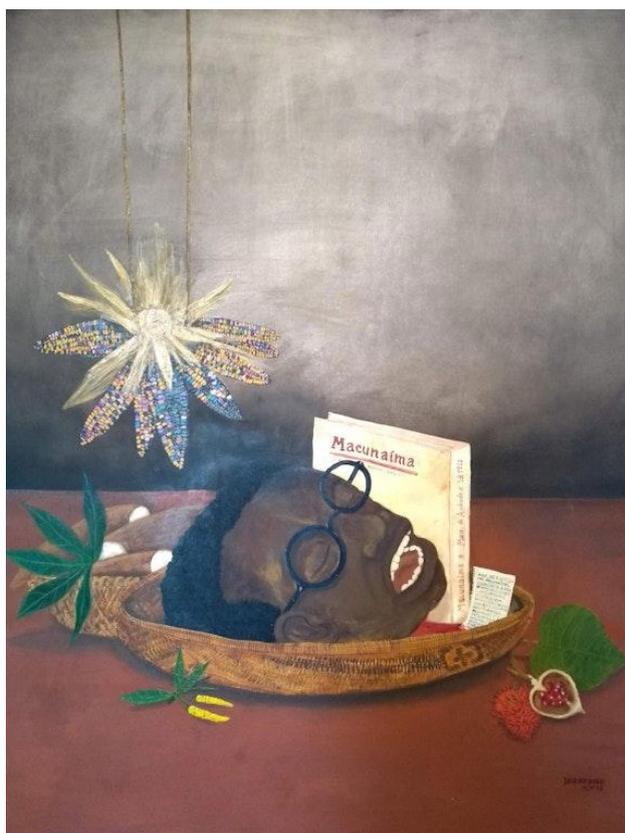
Imagem 41 – Denilson Baniwa, *Natureza-morta 1*, 2016

Em outro trabalho exposto neste núcleo “Ainda vivos”, Baniwa propõe um movimento de antropofagia das obras dos modernistas que viram nas tradições indígenas e africanas presentes em diferentes povos do Brasil uma possibilidade de miscigenação cultural, achando-se no direito de reescrever essas narrativas, seja em romances, poesias, pinturas. Baniwa utiliza a composição clássica de objetos da natureza-morta sobre um cesto e um plano liso para questionar o *Macunaíma* de Mário de Andrade, fazendo uma espécie de antropofagia da antropofagia do autor. Ao colocar a cabeça decepada do corpo do escritor junto ao livro, ao urucum e à mandioca, o artista pretende retomar a personagem de Macunaíma, central na mitologia de vários povos indígenas e tão diferente da apropriação empreendida por Mário de Andrade. A composição da pintura realça a vida dos símbolos vegetais presentes nas culturas indígenas, assim como propõe que o observador se alimente do livro e da figura de Mário de

diferentes possibilidades de regeneração em interações de mundos e espécies e em como muitos povos indígenas já pensavam na regeneração de corpos, relações e vegetais como intrinsecamente ligadas. Nesse sentido, seria impossível separar a arte indígena dos movimentos de retomadas de vida, de terra, de possibilidades de regeneração e de relação com os diversos seres. Segundo o autor, “assim seria Denilson: pajé-onça que se instala temporariamente entre os não indígenas urbanos, figura capaz de traçar pontes entre os mundos, buscando nesse trânsito constante o fortalecimento das lutas e dos modos de pensamento e de criação indígenas.”

Andrade para que através de sua antropofagia assumam novos significados. Baniwa joga com o que é morto e o que é vivo na obra. Subverte as noções de objeto e corpo, rompe com a ausência humana nas obras de natureza-morta, ao mesmo tempo em que faz do humano um objeto bom para pensar. A partir disso, podemos inferir a cabeça como parte da morte que dá vida ao livro e aos processos antropófagos de resignificação. Talvez seja possível questionar a própria vida da pintura e do livro, a vida da obra de arte como um discurso a ser sempre parte de processos de antropofagia que permitam a retomada de seus símbolos e agências para repensar o mundo que constroem.

Imagem 42 – Denilson Baniwa, *Re-antropofagia*, 2018



*

Negros e indígenas são violentados desde o início da colonização das Américas mediante a perda de seus territórios e do deslocamento forçado, da inviabilização de seus modos de vida e da imposição de funções subalternas, manejadas segundo interesses de uma pequena parcela da sociedade. Todavia, essa história não foi vivida sem resistência. Uma forma de conflito direto se deu pelo envenenamento dos opressores, respaldado no conhecimento de

plantas e ervas específicas. De forma semelhante, os rituais envolvendo fumos e bebidas, encontrados em diferentes matrizes afro-indígenas, podem ser compreendidos como formas de buscar alguma cura espiritual e física diante da barbárie.

O artista Dalton Paula narra essas histórias de luta menos pelo vocabulário e pelas estratégias da militância institucional e mais pelo tempo dedicado a decantá-las em suas pinturas, instalações e performances. Representa imagens sacras com a cor de pele negra e os olhos fechados. Em suas ações performáticas, aparece ele próprio também de olhos vendados, representando o corpo negro impedido de ver, silenciado. Com uma ação individual, procura atingir o coletivo: ao refletir sobre os modos como os ancestrais resistiam à violência, busca encontrar imagens para o tratamento de feridas históricas causadas no corpo social pela escravidão.

Recupera esses rastros pesquisando objetos e técnicas em viagens para o Quilombo dos Kalungas próximo à Goiânia, onde vive; para Salvador; e, mais recentemente, para Cuba e Cachoeira (Bahia). A rota de pesquisa e vivência, em oposição ao conhecimento enciclopédico e disciplinar, é tema já trabalhado em *Retrato silenciado* (2014), e reaparece na *Rota do tabaco* (2016), série de pinturas em alguidares de cerâmica que incluímos em “Ainda vivos”.

Dalton estuda especialmente a erva guiné, planta utilizada no Candomblé para limpeza e cura espiritual, mas que em superdosagem pode causar envenenamento. Guiné era a principal erva utilizada para intoxicar senhores de escravizados durante o período da escravidão no Brasil. O tabaco, por sua vez, segundo a leitura do artista, carrega informações e narrativas revolucionárias – a própria Revolução Cubana teria sido em parte financiada pela venda de charutos. Interessa ao artista, assim, pensar em ervas e fumos como formas de contrariar o sistema para transmitir informações culturais não hegemônicas.

Os alguidares de cerâmica, por sua vez, são recipientes utilizados nas religiões de matriz africana, em “rituais para alimentos votivos”. Nesses recipientes se serve comida, fazem-se oferendas, carregam-se plantas – alimentos tanto para o corpo quanto para o espírito. Paula subverte então esses elementos representados como suportes para frutas e vegetais representados pelo gênero da natureza-morta, para colocá-los como suporte de narrativas silenciadas sobre ervas, cultivos e agências coletivas.

Nesta sala, Paula instala três obras da série no próprio chão da galeria, como se estivessem em uma espécie de anti-altar – o que chama de “jardim de novas hierarquias” –, associadas por uma narrativa sensível ao antagonismo subjacente ao ato aparentemente individual do fumo. Dalton recupera a potência das ervas e da religiosidade como técnicas de cura, formas de descolonizar o corpo e o pensamento e de empoderamento de povos

marginalizados em diversas regiões das Américas, conectando uma luta convenientemente fragmentada. Produz com isso fábulas sobre violências do passado e do presente, ainda muito dolorosas e difíceis de contar, mas que podem ser transmitidas também pelo ofício do artista presentificado nesses objetos-oferecidas.

Imagem 43 – Dalton Paula, *Rota do tabaco*, 2016



*

O trabalho de Iran do Espírito Santo altera a percepção de espaços e objetos, criando a eles novas possibilidades de existência instalativas e escultóricas. O artista realizou diversas obras com suporte em itens encontrados no mercado de construção, embalagem e decoração: porcas e roscas, lâmpadas, globos de vidro, caixas de fósforo e sapato, abajures, velas e castiçais. Entre 2003 e 2009, Espírito Santo executou a série *Lata*, formada por 16 obras no total. Cada letra (A a P) se refere a um tipo de recipiente para produtos alimentícios: ervilha, tomate, café, óleo, atum. O método de fabricação desenvolveu parte do estudo e medição de latas comuns do mercado até a produção das esculturas em uma metalúrgica especializada em aço inoxidável. Além do metal muito mais resistente do que a liga normalmente utilizada, as esculturas de Espírito Santo são sólidas e pesadas e medem o dobro daquelas que serviram

como base. O uso das latas remete também a obras de artistas da arte pop, como Jasper Johns e Andy Warhol.

O trabalho de Espírito Santo investiga a possibilidade de se examinar matematicamente as coisas, delas serem descritas, medidas, representadas e reproduzidas precisamente pelo artista-escultor. Evidencia os fortes efeitos perceptivos de se alterar materiais, escalas e contextos – neste caso, das gôndolas do supermercado para a exposição de arte. Essas esculturas fixam no tempo algo tomado normalmente como anônimo, transitório e descartável, transformando um recipiente comum, existente por sua utilidade, em objeto de arte sólido, sofisticado e sem utilidade prática. Ao retirar toda e qualquer etiqueta ou adorno, o artista sublinha, ainda, a complexidade formal e arquitetônica desses objetos cotidianos e supostamente banais.

Imagem 44 – Iran do Espírito Santo, *Lata A*, 2003



*

No vídeo *Natureza-morta* (1997), o artista alemão Harum Farocki (1944-2014) alterna o registro de telas da pintura holandesa do século 17 com filmagens documentais em

estilo direto de um estúdio de fotografia de propagandas de gêneros alimentícios e um objeto de consumo de luxo na França do final dos anos 1990. No primeiro caso, Farocki apresenta uma leitura ensaística desses trabalhos e da natureza-morta como gênero artístico. Segundo o texto narrado, a pintura holandesa do século 17 teria buscado elevar o cotidiano em detrimento do sublime; os objetos feitos pelo humano (vasos, pães, queijos, bebidas) substituem as figuras divinas na tela. As naturezas-mortas são representações de vegetais mais os menos processados, assim como de outros objetos de fabricação humana como relógios e livros, dispostos de modo composicional na tela, revelando a sua característica como item de consumo e venda na sociedade mercantil.

Historiadores viram nessas pinturas os vegetais disponíveis na Holanda do século 16 [e 17]. Historiadores da arte consultaram arquivos para saber se vegetais eram realmente os disponíveis nos mercados. Arqueólogos também pesquisaram que frutas e legumes eram consumidos então. Ambos compararam seus resultados, mas quatro séculos depois a questão ainda permanece: como devemos construir esses objetos, o que está envolvido quando objetos inanimados se tornam o foco de uma pintura, isso tem a ver com os objetos em si?

A narradora encontra no fundo das pinturas representações de abraços, ou de uma cerimônia religiosa, panos de fundo humanos como causa e consequência desses objetos inanimados. Mas esses produtos obstruem a nossa vista das cenas, sendo colocados em primeiro plano. A divindade agora é a própria mercadoria.

O apogeu da pintura de natureza-morta é o mesmo do apogeu das ciências naturais modernas, período de um enorme crescimento dos objetos – parafraseando o texto narrado, se na religião há um santo para cada dia, na modernidade para cada desejo e necessidade, um objeto. A pintura de natureza-morta é uma pintura sobre objetos, menos sobre seus símbolos – o material e a ideia formam um contínuo – e mais sobre as coisas elas mesmas. A arte da representação é lida não como a ciência, mas como a alquimia, que persegue as qualidades irreduzíveis da coisa, tudo está materialmente ali. “A ciência moderna uma hora parou de querer produzir o ouro, como os alquimistas, a arte não, pois ela persegue a verdade na aparência”, comenta a narradora, “hoje vemos essas imagens como pistas de uma escrita secreta”.

Enquanto na filmagem de naturezas-mortas parece haver a necessidade de uma voz humana em *off* que a traduza, no estúdio de fotografia as cenas falam por si próprias. Os produtos escolhidos para serem filmados são: papel-moeda, vinho, queijos, cerveja e relógio. Como nas cenas com as pinturas, a câmera não perde o foco nos objetos, mas aqui escutamos os personagens, fotógrafos e seus assistentes no estúdio, discutindo sobre as características

desses objetos e as dificuldades e formas de representá-los. A imagem que normalmente vemos pronta em um produto publicitário é fruto de muito tempo de fabricação – estamos no próprio laboratório científico latouriano, mas quem é fabricado aqui são as imagens, o próprio objeto (de consumo).

Ao mesmo tempo, nota-se que há uma reação constante desses objetos ao serem compostos: eles “quebram a imagem”, “não querem funcionar”, como comentam os personagens em cena. Cada imagem é revelada diversas vezes, discutida coletivamente, retrabalhada – “Deixa ver o que a *polaroid* diz”, comenta um dos fotógrafos ao assistente. Muito artifício, montagem e cenografia para que aqueles objetos se pareçam naturais e reais. Esses atributos da imagem são medíveis pelos fotógrafos, que trabalham na fronteira entre a composição visual (artística) medida pela beleza e a apuração técnica (ou científica) validada por sua aproximação com o objeto real. A verdade é mensurada e escalável pela imagem.

Na cena em que Farocki filma a produção da imagem para uma propaganda de cerveja, explicita-se o interesse dos fotógrafos em congelar um momento específico daqueles objetos: no caso, o instante exato, também perceptível quando se bebe, em que a cerveja entra no copo, transformando em imagem as memórias e o desejo que aquela borbulhas não-humanas são capazes de produzir. O instante preciso da cerveja caindo formando a espuma é rimado com o instante do barulho do *clic* fotográfico, ambos efêmeros, mas absolutamente permanentes na foto produzida. Quase é possível escutar o barulho da cerveja na imagem. Outros copos também cheios são colocados em segundo plano, criando a situação coletiva entre os objetos, prenuncio do que se configurara entre os humanos que vão compartilhar daquele produto.

Ao final do vídeo, Farocki contextualiza a pintura holandesa do século 17 junto ao momento em que teria chegado na Europa a palavra “fetiche”, fruto de relatos etnográficos de populações para quem os objetos têm uma divindade e não simplesmente significam. Para ele, isso se relaciona com as naturezas-mortas, registrando as divindades dessa nova sociedade mercantil e científica. O texto do filme cita explicitamente o antropólogo Marcel Mauss, que, segundo Farocki, em 1906 escreveu que o conceito de fetiche deve ser finalmente abandonado, pois ele não se correlaciona com nada determinado. Os europeus em suas navegações comerciais teriam inventado, a partir de seus próprios valores, uma prática religiosa para os outros.

O que sobretudo parece importar para Farocki é questionar se haveria um feitiço recíproco entre humanos e objetos e de ambos na pintura, ela mesma um objeto fetiche; ou, seria a pintura um feitiço dos humanos sobre os objetos percíveis, como o próprio humano, permitindo-lhes escapar da morte?

Objetos são testemunhas, revelando algo de si no ato de produzi-los, mas os produtores não aparecem com seus objetos. Com o tempo, a imagem se distende do objeto que busca apreender. Quando você olha para um objeto, as pessoas que os produzem são inimagináveis. O espectador que compreende isso torna-se inimaginável para si mesmo. Este é o começo de uma nova imagem para o homem.

Assim termina o filme.

Imagem 45 – Harum Farocki, *Natureza-morta*, 1997



*

O fotógrafo João Castilho convocou uma série de animais selvagens e silvestres para serem retratados em ambientes caseiros. O artista viajou para localidades com criação certificada de diversas espécies e, com a colaboração de seus cuidadores e outros especialistas, deslocou cada um dos animais encontrado para serem fotografados individualmente dentro de ambientes domésticos, em geral próximos ao cativeiro em que residem normalmente, mas alocados na imagem sobre mesas, camas, carpetes. O artista se apropria tanto do gênero da natureza-morta como do retrato, aqui produzidos em sentido completamente invertido: o animal selvagem ao centro de um espaço corriqueiro, humano.

Em uma entrevista (Castilho, 2023), o artista afirmou que o trabalho mobilizou “questões existenciais e políticas da vida e da morte, da inocência e da culpa, da pulsão e do medo, da sobrevivência e da extinção através da paisagem, da cor, dos seres vivos e outros seres”. A sua intenção foi “discutir as questões em torno da animalidade e abrir uma porta para a investigação do que chamei de *mistério humano*”. A sua referência foi a recorrência da imagem do animal na arte contemporânea, como uma espécie de “espelho do mistério humano”.

As seções de fotografia [...] foram rápidas, com poucos segundos ou minutos para realizar a foto. Não podia trabalhar com qualquer animal, tinha que ser o animal certo, em uma colaboração bem próxima com o cuidador do bicho. A dificuldade maior era encontrar um animal que fosse possível deslocar para uma locação e que pudesse ser fotografado em segurança. [...] O primeiro passo no *trabalho de campo* era escolher a locação, normalmente o lugar mais próximo do recinto do animal, porque não tínhamos como fazer grandes deslocamentos. Eu trabalhava com o que encontrava nos lugares: salas, quartos, garagens, cozinha, banheiro, sofás, camas, cadeiras, cortinas e sempre com a luz que estava lá, luz natural.

Apesar do sentido da natureza-morta presente no enquadramento dessas imagens, vê-se ao centro animais alheios ao universo interno das residências, por isso o estranhamento imediato entre figura e fundo. Os bichos ora olham de frente para a câmera, ora posam em três quartos, pose clássica também do retrato. Ao redor das figuras, vê-se ambientes cotidianos e domésticos de casas de classe média brasileiras e seus objetos fugazes: ao fundo, nota-se fora de foco uma mesa de centro sobre a qual um livro está apoiado, frutas de madeira, um vaso de flores vazio e um cinzeiro – outras naturezas-mortas na imagem.

Naquela mesma entrevista, o fotógrafo destacou a fotografia do tigre, uma imagem que, segundo ele apresenta “bem as questões de estranhamento e cor que perpassam todo o ensaio”. O animal em foco parece empalhado, como se contivesse uma morte cruel para a sua realização. O risco e o perigo da fabricação dessa imagem são latentes, quase intoleráveis. Ao mesmo tempo que o fotógrafo registra, o representado ameaça a imagem, como se desafiasse a posição entre os dois sujeitos. É preciso lembrar, trata-se de um tigre, que se aparenta à onça, uma personagem central do perspectivismo ameríndio, mas aqui testemunhamos ela evitando o olhar para a lente do fotógrafo, mesmo que ambos, espectador-fotógrafo e objeto-bicho permaneçam ali em uma interação tensa.



3.2 A morte das coisas

A natureza-morta é o gênero da pintura dedicado a registrar e cristalizar espécies vitais além do humano, especialmente frutas e flores, possibilitando-lhes escapar, mesmo que dentro do terreno daquela imagem, da morte. Segundo a expressão latina *memento mori*, esses objetos representados seriam uma forma de lembrar e aliviar no espectador a certeza de sua transitoriedade terrestre da vida (*vanitas*). Desse modo, o cânone da história da arte reserva a esse motivo da pintura uma especulação sobre o sentido da morte do banal que circunda a vida humana, tudo aquilo que é transitório ou apresenta as marcas do tempo ou do apodrecimento, lembrando e aliviando o humano do seu fim terreno. Ao mesmo tempo, por meio desses objetos cotidianos que circundam a vida do pintor, o artista poderia demonstrar o seu virtuosismo técnico. Enquanto na paisagem e no retrato é necessário um deslocamento, seja do personagem, seja do próprio artista, que observa um dado mundo externo para a sua composição, na prática da natureza-morta seria possível lidar com o espaço interno da residência ou estúdio do pintor. Através de composições entre objetos, concebidos como mortos, o artista poderia testar sua habilidade em relação a tridimensionalidade dessas coisas, seu efeito óptico, luminoso, as sombras e arestas de cada um desses elementos observáveis e facilmente encontrados em seu entorno, dando-lhes vida a partir de sua técnica artística.

De algum modo, essa espécie de ressurgimento de naturezas-mortas, em diálogo com a recuperação dos gêneros clássicos da pintura moderna, como formulamos neste texto, nos fornece uma pista para pensar sobre uma revisão crítica dessa maneira de pensar a relação entre humanos e coisas de acordo com o motivo que por excelência constitui certos paradigmas sobre formas de relações e de representação entre esses entes que são construídos entre os modernos como opostos entre si². Se teorias sociais, conceitos antropológicos e realidades acessadas por etnografias impõem que burlemos essas fronteiras entre os humanos e as coisas, também na prática artística e na sua tradução pela curadoria e pela crítica, essas separações fundamentais, como entre vida e morte, pessoas e coisas, controle e descontrole, representação e representando, são fonte de questões para os artistas. Ou seja, do mesmo modo que mostramos na parte 2 da tese, “Morta”, que a revisão do gênero da paisagem pode nos ajudar a pensar sobre outras distribuições possíveis entre mundos e divisões modernas do que seria o dentro e o fora, o entorno e o interno, o humano e aquilo que está além dele, pretendemos nesta parte 3, “Viva”, observar quais os deslocamentos e efeitos produzidos por essas outras naturezas-mortas sobre concepções de vida e morte das coisas e objetos (de arte).

Assim, como pretendemos argumentar nesta parte da tese, a pintura e a produção artística em geral podem ser lidas como uma maneira de lidar com a morte, humana e não-humana, estendendo no tempo a vida dos seres representados, explicitando que a função da representação artística é guardar o tempo vital e preservá-lo para além dele. O objeto de arte teria, assim, vida condensada e resguardada, como um ex-humano. Para explorar as diferentes perspectivas dos objetos e suas formas, a natureza-morta se torna um gênero de interesse, de experimentação e de novas delimitações do que é a visualidade desse objeto externo ao humano e de quem pode representá-lo. Propomos então percorrer brevemente o cânone da natureza-

² É importante considerar que, para além de uma recuperação contemporânea desses gêneros clássicos da pintura, a chamada arte moderna, em desenvolvimento na Europa, sobretudo na França, após a segunda metade do século XIX, foi extremamente influenciada por esses dois tipos de composição. A paisagem se insere na arte moderna por meio, sobretudo, do impressionismo, e a natureza-morta, do cubismo. Artistas como Cézanne, por exemplo, recupera ambos os temas para suas experimentações em pintura. Schapiro (1996 [1968], p. 23) descreve as pinturas de maçãs de Cézanne como exemplos de retratos das formas dos objetos, desligados de seus usos, com a total exploração de suas formas, são os objetos por eles mesmos: “Suspensas entre a natureza e a utilidade, existem apenas para serem contempladas”. Cézanne, segundo o autor, representaria um marco para a natureza-morta, pois através de suas pinturas teria atribuído outro significado aos objetos e seres inanimados, explorando-os em todas as suas dimensões poéticas, filosóficas e estéticas. Assim, essas pinturas salientam o gênero da natureza-morta como uma reflexão sobre as relações entre observador, objeto e natureza. Gombrich (2012 [1950]) explora os diferentes estilos de pintura e as experimentações artísticas que passam a ocorrer a partir do século 19. As representações da “natureza” apresentam centralidade para esses estilos, variando de representações fiéis, que tentam captá-la em sua essência e movimento, com base em suas luzes, como no impressionismo. Porém, Cézanne passa a utilizar a natureza-morta como um campo de experimentação sobre as formas, luzes e cores dos materiais e dos elementos da natureza, podendo distorcer proporções e elementos técnicos da pintura para alcançar melhores equilíbrios e complexidades visuais. Assim, segundo esse autor, as pinturas de Cézanne utilizam os elementos da natureza-morta como um laboratório para as possibilidades de representação do real.

morta para então pensar aproximações com uma antropologia dos vivos, das coisas e também multiespecífica. Como escutar e dialogar com esse outro que é um objeto, uma coisa, um ser impregnado de vida?

Segundo o historiador da arte Ernst Gombrich (2012 [1950]), no seu texto “O espelho da natureza”, a Holanda do século 17 era dominada, diferente de outras capitais europeias, por uma burguesia constituída por mercadores protestantes, cuja austeridade, para o autor, é só comparável aos puritanos ingleses, pelo foco nas suas atividades comerciais e terrenas. Tal racionalidade os coloca em oposição ao estilo barroco disseminado no restante da Europa continental. Por isso, o desenvolvimento artístico nos Países Baixos foi extremamente singular no contexto seiscentista.

Os principais pintores holandeses começaram suas carreiras com retratos, os primeiros e principais quadros vendidos, pela alta demanda de registro das imagens dos burgueses e políticos, que substituem o privilégio das imagens religiosas – algo que já estava em gestação em outros contextos desde o final do século 15³. Em um segundo momento, houve uma tendência à especialização nos temas das pinturas. Muitos pintores cujo foco era a reprodução de imagens de produtos comerciais, como frutas, pescados e flores, ou de paisagens marítimas, que se tornaram especialistas na representação de elementos como as ondas do mar ou as nuvens, criaram as primeiras representações mais complexas do céu e seus fenômenos meteorológicos. Trata-se de uma tentativa, segundo Gombrich, de espelhar a natureza, pois havia um interesse profundo nesse momento na Holanda do 17 de pensar como a natureza pintada refletiria os sentimentos, as preocupações e os estados de ânimo do pintor, o que é central para pensar a mais especializada e conhecida das pinturas holandesas, a natureza-morta.

Em termos gerais, a natureza-morta é um gênero de pintura extremamente comercial, derivado das porcelanas, comidas e pratarias que, quando muito bem representadas, harmonizam com as decorações domésticas. Ou seja, a pintura entraria em ressonância com a própria decoração e utensílios cotidianos de seus proprietários. Mas, mais do que isso, os pintores podiam dispor quaisquer objetos em seus arranjos para explorar suas cores, formas, as incidências da luz e seus posicionamentos na pintura, o que levava a inúmeras experimentações formais, revelando o virtuosismo técnico de cada artista. Eram sempre as mesmas coisas, mas pintadas de modos diferentes, fortalecendo a assinatura e a individualidade de cada artista. Isso

³ Alguns dos maiores retratistas de todos os tempos, como Rembrandt e Frans Hals, floresceram na Holanda desse período, com retratos que pareciam registrar, de forma despreocupada e rápida, a verdade da imagem de seus retratados, com uma certa premissa de objetividade, a afirmação do realismo e do individualismo (Burckhardt, 2009 [1860]).

também prova que os temas dos quadros não são, em tese, o mais importante. O que se estabelece no cânone, é que esses objetos triviais podem compor belos conjuntos pois o sentido principal desse gênero pode estar em suas formas compostas pelo artista. Esses artistas, segundo Gombrich, teriam descoberto a “beleza pura do mundo visível”, o que transformaria o sentido da própria prática artística, a chamada “arte pela arte”.

No entanto, outros autores contestam essa pureza das formas. Honig (1998) examina os motivos por trás da popularidade das naturezas-mortas na pintura holandesa do século 17, em um contexto de crescente enriquecimento da população e florescimento de sua cultura material. A autora argumenta que, embora a Europa não tenha produzido tratados escritos detalhados sobre cultura material, como na China Ming, por exemplo, fonte de comparação nesse seu artigo, desenvolveu-se um discurso visual sobre objetos materiais, particularmente através das naturezas-mortas. A autora compara o interesse europeu por aquilo que denomina “cultura material” com o da China Ming, onde tratados sobre cultura material, como o de Wen Zhenheng, discutiam explicitamente o papel de objetos na vida civilizada. Na Europa, em contraste, esse interesse se manifestou de forma visual, especialmente na prática da natureza-morta que surgiu simultaneamente em várias regiões, mas especialmente na Holanda.

Assim, a República Holandesa, com sua cultura mercantilista e protocapitalista, estava imersa em bens materiais, os quais adquiriam *status* de mercadorias, simbolizando riqueza e *status*. A pintura de natureza-morta naquele país, então, seria uma manifestação desse contexto, representando objetos como parte da vida cotidiana, mas também como *commodities*. A sociedade de matriz calvinista holandesa estava moralmente preocupada com sua própria riqueza material, o que se refletiria na arte, especialmente nas naturezas-mortas do tipo *vanitas*, que enfatizam a transitoriedade da vida e das riquezas terrenas. Isto é, o próprio tratado sobre as coisas estaria sendo formulado por meio dessas pinturas, índices de uma relação específica com os objetos que estava em formação naquela sociedade.

Contudo, como mostra a autora, essas pinturas não são apenas reflexões de ansiedade ou celebrações da riqueza, mas serviam também para dar sentido aos objetos em um mundo material em profunda transformação. As naturezas-mortas podem ser vistas como uma espécie de “coleção”, onde os objetos eram isolados de seus contextos econômicos e sociais anteriores e rearranjados para gerar novos significados e conexões. Esse processo de coleta e composição reflete tanto a individualidade quanto a sociabilidade, permitindo que as pessoas interajam com a cultura material de forma criativa e pessoal. Nesse sentido, ao contrário dos tratados chineses que prescreviam padrões e usos, as naturezas-mortas holandesas abriam possibilidades de conexão e interpretação, promovendo uma compreensão dos objetos como

uma espécie de performance de imaginação a respeito do mundo, da possibilidade de controle e arbitrariedade do artista em relação a essas coisas. Assim, essas pinturas não só refletiam, mas também moldavam a maneira como a sociedade holandesa compreendia e interagiu com o mundo material ao seu redor, tudo isso em constituição com as pinturas.

Assim, o sucesso inicial das naturezas-mortas na sociedade holandesa do século 17 deriva de sua capacidade acurada de imitar uma certa realidade, e, portanto, bem apreciada pelos grupos de comerciantes cujas principais preocupações eram lidar com uma certa concepção de vida material (Hernández, 2010). Segundo o autor, nos países protestantes deu-se maior destaque para formas que evitassem os discursos políticos e estéticos, frente a países católicos que aceitariam melhor obras religiosas e/ou políticas. Ou seja, esse gênero está fortemente relacionado a constituição dos bens como mercadorias, que também resulta na própria constituição do resultado final do artista, a obra, também objeto de valor para ser comercializada, algo praticado, porém visto com reserva em países de tradição católica, que a usura e o lucro, além do sucesso individual (do pintor) são supostamente condenáveis.

As naturezas-mortas guardam uma relação com as ciências biológicas, suas observações sobre o mundo botânico e vegetal e a formação de sua imagética científica própria. Mas, em contraposição ao outro gênero fundamental de constituição daquilo que seria a natureza externa aos humanos, as paisagens, o que difere fundamentalmente a natureza-morta. Hernández, citando Cherry (1999), argumenta que no caso da paisagem seria demasiado custoso arranjar os elementos todos de forma a agradar ao artista e ainda assim se manter como um estudo de observação do mundo.

Por outro lado, as representações das paisagens também são arranjos do que se visa retratar e que imagem se quer construir a partir dessa observação do entorno vegetal. Penso que o que as difere é a escala, a relação com a morte daquilo que representa, a noção de proximidade e distância. Enquanto na natureza-morta o espaço interno da casa ou estúdio do artista é pontualmente ocupado por alguns pequenos itens retirados de um mundo “natural”, em que a imagem da fruteira ou do vaso com flores é fundamental, no caso da paisagem a metáfora da janela é mais precisa. De longe e de perto, trata-se de controlar e dominar aquilo que excederia o humano, dando-lhe contorno, absorvendo suas formas e cores, ao mesmo tempo tentando alcançar o mistério de sua composição.

Na definição de Diderot (1993), a natureza-morta seria um novo estilo de pintura desafiando as percepções dos sentidos nas artes plásticas, com um foco ainda mais extrapolado no estético. Trata-se, nessa concepção, do gênero propriamente da “sensibilidade estética”. A sociedade holandesa e flamenga do século 17 via a pintura como uma extensão das habilidades

artesanais, e os pintores buscavam afirmar sua identidade profissional dentro dessas estruturas, em vez de se distanciar delas. Essas imagens refletem a ambivalência cultural em relação à materialidade e à mortalidade. Embora muitos desses quadros possam ser interpretados como reflexões sobre a transitoriedade da vida (*vanitas*), eles também celebram o poder da arte de preservar o efêmero, oferecendo uma forma de imortalidade através da representação pictórica.

Parte significativa da historiografia da arte então conceitua que, apesar da representação de vegetais, flores e objetos comerciais já aparecerem na pintura desde o final do século 15, foi na Holanda do século 16 e sobretudo do 17 que a natureza-morta surge enquanto gênero valorizado e distinto dos outros. Menegazzo (2015) se dedica a analisar esses dois conceitos latinos que estão no centro da construção de uma ideia sobre a natureza-morta, a *vanitas*, apreciação estética dos prazeres e aparências que são passageiros, e o *memento mori*, que reflete sobre a vida e a morte, a efemeridade humana. Para a autora, a natureza-morta é, então, uma reflexão sobre o belo no banal e no cotidiano. O objeto seria então humanizado, em sua relação íntima com a passagem do tempo nas coisas, acabando por humanizar a própria ideia de temporalidade para aquele que a representa, os humanos. Seguindo o sentido de alegoria de Benjamin (1984 [1928]), a autora defende que cada um desses elementos que constroem a humanização do cotidiano e do estético compõem uma alegoria da vida humana ou da reflexão que se quer desenvolver sobre ela. É assim que a natureza-morta ganha vida, na percepção de um movimento no que cotidianamente é considerado morto, mas que também é efêmero, mas que passa por transformações e revive nas alegorias e representações criadas mediante as pinturas.

Para Liedtke (2003), a natureza-morta surge como forma de salientar tendências e preocupações sociais através dos objetos e formas que são o enfoque dos artistas em cada um dos momentos em que é explorada, como se os objetos falassem, comunicassem essas questões sociais por meio de sua iconografia. Segundo Pellegrini e Gomes (2012), a natureza-morta deve ser compreendida, assim, como uma composição de objetos inanimados de acordo com a vontade do artista. Essa composição evidencia a intenção que a imagem construída pelo pintor visa passar, de formas variadas de relação que se constrói através de objetos, de algum modo, reanimando essas coisas, mesmo que sob o controle da apreciação estética tanto daquele que compõe como dos espectadores dessas obras.

No século 17, quando o gênero da natureza-morta começa a se consolidar na pintura europeia, os objetos eram encarados como representações do real, estudos de cores e formas, uma reflexão sobre instabilidade de uma “*still life*”, uma vida parada, ainda vida. Isso poderia representar um controle humano sobre uma dada natureza ou sobre um tipo de vida considerado

estático em contraposição ao dinamismo próprio do humano. É necessário pensar sobre a degradação que a natureza-morta esconde, a finitude na qual nos faz pensar, esse movimento escondido em imagens de objetos considerados fixos, inanimados e estáveis. Canton (2017, p. 12) afirma que “a natureza-morta se torna um coringa para mesclar as mais densas questões que tangenciam a existência humana”. Os elementos presentes em um quadro de natureza-morta e os objetos assumem um papel de personagens, não sendo em momento algum dos séculos de tradição jamais imagens de seres estáticos, mas dinâmicos, espelhando (como a obra de Peteters) a transitoriedade e movimento da vida humana.

Assim, Grootenboer (2017) aponta para uma espécie de paradoxo nas pinturas de natureza-morta que não lhes é apenas interno, mas que envolve o observador em um jogo de quem é natureza e quem é humano, de quem observa e quem é figurado e observado. A contradição é, sobretudo, entre uma tensão entre vida e morte, entre vivacidade e degradação daquilo que essas obras representam, a partir de quem as compõe. A pintura se torna o espelho da própria concepção de natureza, que não apenas contém pressupostos sobre a degradação e o fim através da ação da putrefação e morte, mas também das ações humanas *versus* de outros seres. Ou seja, ao controlar estamos diante do próprio descontrole no humano sobre as ações do tempo, sobre corpos e coisas, indagação fundamental sobre a efemeridade da vida impregnada na ação misteriosa de transformação sobre objetos e corpos, humanos e não-humanos.

Desse modo, as naturezas-mortas evidenciam uma mudança profunda na sociedade europeia, cujo epicentro foi a Holanda, que tem a ver com o próprio desenvolvimento da sociedade mercantil. A centralidade das coisas, pensadas progressivamente como *commodities*, vai impregnar o tema dos artistas, ajudando a constituir uma posição particular para esses objetos na história da visualidade entre os modernos. Ao mesmo tempo, esses objetos se desenvolvem como espécies de quase-sujeitos, como veremos, tornando-se epicentro de uma sociedade capitalista, em que as coisas materiais assumem um lugar central em substituição das restrições impostas pela religiosidade católica. Com isso, humanos e objetos, sejam vegetais ou artesanais, travam uma relação de controle na pintura mediante a sua representação. O que procuraremos encontrar aqui neste capítulo é a existência mesma dessas coisas pensadas como mortas na pintura e como isso entra em choque com uma maior compreensão sobre a agência desses objetos em diversos contextos. Poderíamos encontrar nessas coisas historicamente mortas, nessas pinturas de naturezas-mortas, indícios de outras possibilidades de existência, silenciadas pela pintura, mas que ressurgem como outras vozes, vegetais ou não-humanas, de se apresentarem como sujeitos para o pensamento artístico e antropológico contemporâneos?

Para tanto, ao centro desta sala “Viva”, propomos alguns trabalhos de artistas que desenvolvem conjuntos de objetos que nos atentam sobre a vida empregada em coisas supostamente cotidianas e vulgares. Ou seja, ao invés de representar a morte, esses objetos dispostos ali, 1:1, em sua escala inteira, tridimensional na galeria, nos trazem de volta a potência e a existência daquelas coisas, como condensam agências e relações possíveis de serem desdobradas pelo trabalho do curador e do antropólogo, ao traduzir e produzir leituras em diálogo com aqueles objetos agora imbuídos de agência e de uma certa subjetividade.

3.3 Ensaios sobre a dádiva

Em “Ainda vivos”, assim como em “Contrapaisagens”, há uma espécie de contratema incluído ao centro da sala. Aqui, trata-se de três trabalhos escultóricos, do que estamos chamando “Ensaios sobre a dádiva”, inspirado no trabalho de Nuno Ramos, produzido em 2015, em diálogo como o famoso ensaio de Mauss, publicado em 1922. As três obras dos artistas Daniel de Paula, Glicéria Tupinambá e Ramos se apropriam de objetos de diferentes naturezas para debater as suas agências, sua fabricação como feixe de intencionalidades complexas, apreensíveis pela relação entre sujeito e objeto, ou vice-versa, que guardam também escalas semelhantes na galeria. O objetivo será contrapor o gênero que por excelência daria conta da representação dos objetos, a natureza-morta, já comentada criticamente nas obras na parede, em conjunto com a materialidade própria de objetos quase sujeitos ao centro da sala.

Espécies de gangorras fixas, suspensas sobre a sala expositiva, as videoinstalações *Cavaloporpierrô* e *Casaporarroz*, do artista paulistano Nuno Ramos, balizam, respectivamente, uma caixa de CD-System que emite ruídos de um samba-canção e um cavalo de madeira, desses de parque de diversão antigo; a outra, equilibra uma parte cerrada de boleia de um caminhão, sustentando um monte de arroz, contraposta por um gaveteiro de madeira de lei. Parecem resquícios de um evento que passara por ali, refeitos sob o equilíbrio meticuloso dos pesos entre cada par de objetos.

Os vídeos, na mesma sala, contam, em *Cavaloporpierrô*, a história de um pierrô distraído na cidade grande. Depois de percorrer parques de diversão vazios e montar em um carrossel, prevê que corre algum tipo de perigo e tenta esconder-se, mas é capturado por sequestradores de moto. Dentro do cativado, um cavalo, até então preso, passa por dentro da sala onde está o pierrô. A câmera percorre circulando no espaço o desespero de um e a liberação do outro, que parte em galope pelas ruas onde há pouco vagava o pierrô.

O vídeo de *Casaporarroz* parte de um cartório no qual se firma a venda de uma casa. O burocrata explicita os termos da lei de transferência das propriedades. A compradora e o vendedor parecem satisfeitos e trocam uma chave por um punhado de arroz. Já na casa recém-adquirida, a personagem assiste ao antigo proprietário carregar sua mobília na boleia de um caminhão. Seguimos o caminho da mudança, levada para outra localidade; no meio de uma mata, os móveis são dispostos sobre a várzea de um rio. Enquanto isso, na casa recém-adquirida, a proprietária preenche os cômodos com arroz, que surgem do seu bolso e aos poucos a encobrem. Ela se despe e, nua, deita.

No ambiente seguinte da instalação *Ensaio sobre a dádiva*, há o outro elemento dessa obra: som, cavalo, boleia, mobília e as hastes que os mantinham em suspensão e equilíbrio aparecem replicados com outros materiais, uma cópia oca de cada uma das esculturas feitas de latão, tombadas sobre o chão. Em torno dos objetos circula um líquido viscoso, bombeado por dois tubos transparente nos quais se lê: “glicose” e “morfina”.

Imagem 47 – Nuno Ramos, *Ensaio sobre a dádiva*, 2015

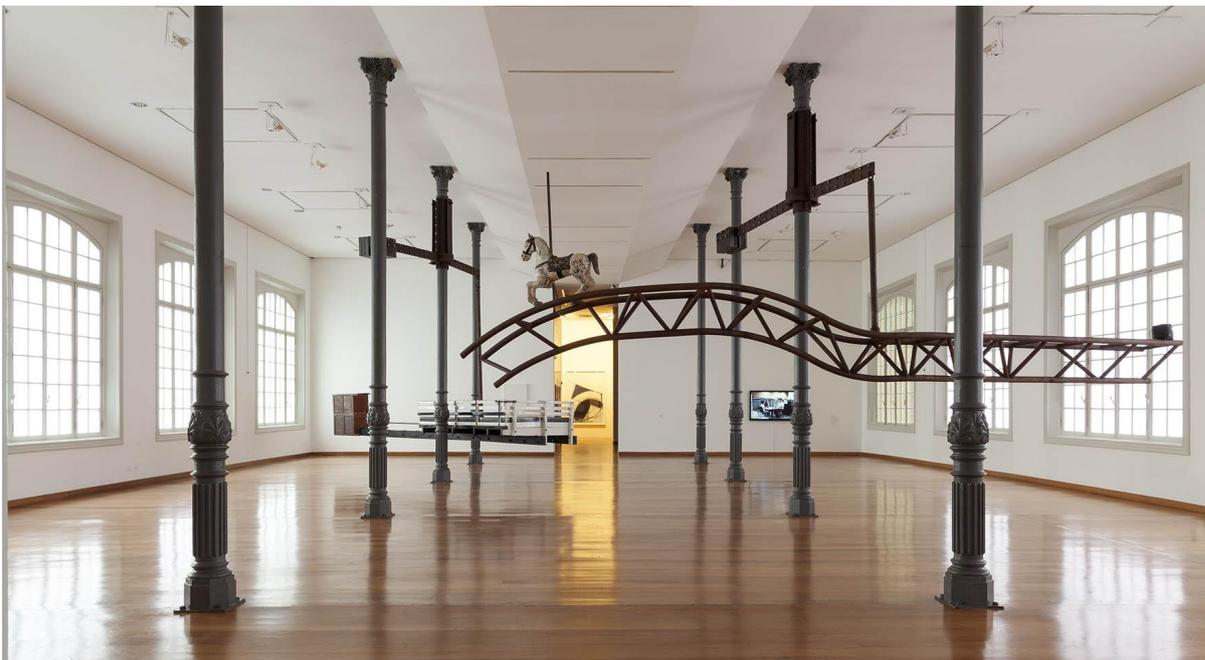


Imagem 48 – Nuno Ramos, *Ensaio sobre a dádiva*, 2015



Esses trabalhos decorrem da exposição *Ensaio sobre a dádiva*, montada primeiramente na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, em 2013, e, depois, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2015. O nome é uma referência direta ao texto do antropólogo Marcel Mauss, publicado no início dos anos 1920. Em uma entrevista que fizemos em seu ateliê enquanto realizava as pinturas, em novembro de 2015, Nuno disse que o texto de Mauss o traz muita inspiração, assim como outros da antropologia que costuma ler (além de Mauss, mostra interesse e leitura de Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e Marshall Sahlins). “É um assunto extremamente excitante pra mim, mais do que filosofia, sobretudo pelo pensamento cosmogônico, sobre *a origens das coisas*.”

No caso especial do texto “Ensaio sobre a dádiva”, Nuno diz guardar a ideia de uma “troca maluca”. Mauss discute sociedades em que a troca não se daria sob a forma-mercadoria, mas sim sob a forma-dádiva, em que partes das pessoas seguiriam ligadas às coisas, e, por isso, não seria possível distinguir os objetos das relações. Inclui certas “sobrevivências”, como escreve Mauss, em um sentido hoje lido como evolucionista, desse modo de entender as trocas nas sociedades ocidentais, como a obrigação de dar, receber e retribuir; o gasto das economias acumuladas em comemorações festivas; e a afetividade que regula algumas decisões econômicas. Aqui transcrevo algumas observações do artista:

Eu estava querendo pensar trocas onde não fosse possível a equivalência, que é a maldição da mercadoria, trocas sem essa forma de valor. Se eu me lembro da leitura do Mauss, ele diz que a distinção entre pessoas e coisas ainda não estava bem montada, precisaria que os romanos a fizessem. Então, é como se o objeto dadivoso estivesse impregnado da pessoa. Você receber aquilo é o mesmo que você ser possuído por ela. Esse objeto impregnado por uma pessoa é um objeto estético, pelo menos da Renascença em diante, porque tem um autor ali que está presente. Você não dissocia muito aquele objeto de um autor, nisso ele é diferente de qualquer mercadoria que é anônima. No caso do objeto de arte, esse alguém, que é autor dela, está lá o tempo todo, mas, ao invés de possuir, é visto benignamente. Por isso, eu acho que o objeto de arte pode ser visto como dadivoso.

Em *Casaporroz* estamos diante de uma troca regida por motivações outras, para além da lógica da mercadoria, organizada pela valorização dos capitais e a separação entre vontades e razão, apesar de, ironicamente, o tabelião recitar termos jurídicos. O imponderável do ponto de vista do valor de troca é intercambiado no terreno da ficção, que não compartilha a noção de mercadoria, mas sim a da dádiva – que é distinta da caridade, pelas obrigações que acarreta. *Cavaloporpierrô* é mais opaco, mostra a simples substituição de um personagem pelo

outro, explicitada no movimento de câmera no momento da troca. Os dois nem ao menos se olham, apenas mudam de lugar: o pierrô é aprisionado no cativo e o cavalo solto na cidade. Da troca, só restam os fragmentos de objetos presentes na galeria expositiva.

É poético, não vai muito além de eu achar interessante trocar um saco de arroz por uma casa, por exemplo. No meu caderno tem outras ideias. Aí eu vou desenvolvendo narrativamente. Como seria? Aí vem a hora que a história dá uma escultura, aí vou escolhendo por critérios como se o material pode ser fundido, e, por último, se vou ter dinheiro pra fazer essas peças.

Depois de escutar algumas vezes a gravação da entrevista com Nuno, percebi minha insistência, desde a elaboração das perguntas, no significado dos itens escolhidos para troca (conflitos entre natureza e cultura, cidade e campo e outras metáforas). No entanto, uma análise interpretativa com base nessa dramaturgia – buscando ligações causais entre as escolhas de Nuno e o mundo externo a elas – seria inócua para pensar esse trabalho.

Os objetos em *Ensaio sobre a dádiva* não se explicam por sua relação metonímica com o mundo. São dois pares de entes concretos, mudos, intercambiados em uma coreografia rígida, sem explicação prática que lhes deem conta para além de colocar equivalência, a partir do balizamento de peso, itens que até antes desse exercício estavam dispersos no mundo. Esses exercícios de criar intencionalmente uma relação entre coisas – cujo resultado se testemunha na obra em exposição – é o próprio trabalho do artista. O objeto estético é a retribuição da troca entre coisas diferentes, e que nunca, sob a lógica da mercadoria, se imaginou colocar em contato, quão menos trocá-las, balanceá-las ou equalizá-las.

Discípulo declarado do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), Nuno pensa seus trabalhos desde os aspectos materiais que lhes dão forma:

Eu gosto de matéria, a coisa que mais me irrita é artista que fala: – Ah eu quero fazer uma cadeira de vidro. Qual cadeira? Que vidro? Como que junta? Me dá nervoso quando não consigo pensar as coisas. E muitas vezes eu não consigo. A minha relação com Beuys vem exatamente disso. Há nele uma antropologia da escultura, assim como o [Richard] Serra tem uma arqueologia. No Beuys o que está em jogo é o conceito antropológico da arte: pra que que serve, qual a origem de você colocar uma coisa para estar no mundo, para se separar do mundo e de você. Nesse sentido, o Beuys é importante pra mim. Mas eu sou muito mais leve que ele.

Marcel Mauss, no subtítulo do artigo lido por Nuno, afirma escrever sobre a “forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” – a obrigação que a coisa dada carrega de ser retribuída não é imposta no campo das ideias e da moral simplesmente, mas, e sobretudo, através da forma

dessa transação. É necessário, segundo o autor, observar na troca-dádiva não apenas os signos, mas como eles se entrelaçam de forma particular nos objetos.

As leituras sobre dádiva parecem deslocar a preocupação de Nuno sobre a materialidade plástica escolhida para envolver os trabalhos. Segundo ele, o texto de Mauss criou a ele a possibilidade de produzir uma obra a partir de, como disse, “coisas nomeáveis”. Além do exercício estético de colocar coisas disparatadas em relação, interessa ao artista os objetos específicos escolhidos para realizar essas trocas: o cavalo imobilizado no fragmento de um brinquedo, o movimento da mudança observado por uma parte cerrada do caminhão, o arroz branco a cobrir progressivamente os tacos de madeira da casa, o pierrô de quem só sobreviveu uma caixa de som com sussurros da sua música, a mobília familiar que permanece imóvel sobre a água.

Botar em relação coisas disparatadas, fazer uma faísca entre coisas, usar objetos concretos ou coisas nomeáveis. Isso pra mim foi muito importante: ter acesso a um caminhão e não à matéria de um caminhão. Nunca tinha conseguido fazer isso, a não ser pra destruir. Foi a única vez que consegui colocar uma coisa do mundo pra dentro das minhas coisas. É uma novidade pra mim, e foi a ideia de dádiva me ofereceu isso. [...] O que é uma cômoda? O que que é isso? Quanto é que vale? Quanto pesa? Como que se relaciona com o resto? O quanto disso é matéria? O quanto não é?

Nos vídeos de *Casaporroz* e *Cavaloporpierrô*, os personagens mudam de lugar, migram para espaços que não lhes são familiares – o cavalo no catifeiro, a montanha de arroz na sala, a mobília no rio – mas não mudam de estado, tampouco se fundem ou se alteram. O vento passa, move as marolas e a mobília segue completamente imóvel e firme. Trata-se do limite dado pela materialidade na obra de Nuno, aqui levado às últimas consequências: coisas do mundo aparecem por inteiro e permanecem como tal em toda obra, reforçando o sentido estético promovido pela troca.

Por sua vez, as esculturas da segunda sala, aquela com os objetos envoltos por morfina e glicose, parecem vestígios materiais do próprio exercício estético que o autor realiza nas balanças elevadas da primeira: “A réplica é o cadáver das esculturas, como se a forma tivesse viva e pendurada, e lá estivesse adormecida por esses líquidos rodando dentro dela. [...] Conclui como se fosse uma pós-troca, a coisa já estabilizada e refeita”. Depois de restituir a importância dos objetos, com o suporte do exercício de relacioná-los intencionalmente por meio de ficções e elevá-los por pedestais, essas coisas participam de algo como um incêndio ou um ritual de destruição (como o *Potlach* também discutido por Mauss no texto), todavia, sobrevivem em simbiose. Mauss introduz em sua análise o ritual do *Potlach* como forma por

excelência de uma prestação total, isto é, obrigações mútuas entre coletividades por meio da troca. Troca-se não exclusivamente bens e riquezas, mas amabilidades, ritos, danças, festas. São prestações e contraprestações que, muitas vezes, podem vir sob a forma de rivalidade e antagonismo. Por exemplo, é muito comum no noroeste americano e na melanésia ocorrer a destruição suntuária das riquezas acumuladas para rivalizar com povos afins. Mauss identifica o revanchismo e as festanças contemporâneas como possíveis continuidades dessa destruição dos excedentes, debatendo a premissa acumulativa da economia política.

As réplicas das esculturas ocas feitas de metal barato são mantidas vivas também por anestésicos: “um amalgama que protege os objetos, como um presente bem guardado”. Ouve-se o barulho do bombeamento, como insetos ou urubus que se alimentam da morte dos objetos. Por uma ação externa demarcada – as etiquetas “glicose” e “morfina” sobre os tubos de plástico que socorrem as réplicas – parecem dizer: alguém insiste que resistamos.

Em certo trecho de “Ensaio sobre a dádiva”, Mauss (2003 [1922], p. 188) pergunta-se “Que força existe na coisa dada que faz com que o donatário a retribua?”. Na troca-dádiva, o indivíduo renuncia a sua autonomia ao se dispor a dar e retribuir – o que Mauss chama de reciprocidade. O resultado material dessa obrigação é a troca de objetos, por isso a força que obriga a reciprocidade está investida não nas pessoas, mas nas coisas, matéria resultante das relações. A obrigação de retribuir é, portanto para Mauss, o resultado estético da troca.

Nuno questiona nesses trabalhos sobre a origem dessa força do objeto estético. A relação pretérita entre os objetos é trazida à tona através dos vídeos, que reabrem a história da troca. O artista baliza coisas disparatadas, elevadas como totens; que despencam, mudam de estado, mas persistem. Se em Richard Serra, a força do objeto estético está o peso do aço das esculturas e do negro de seus desenhos, ambos abstratos; no caso de Nuno, está no objeto vulgar do mundo. As coisas solidificam nexos, estados e referências, possíveis apenas se conectadas pelo autor-artista – que precisa desses itens para produzir (ou retribuir) um outro, impregnado de estética.

Com isso, aproxima-se do limite da materialidade do mundo: desde o exercício de colocar em relação objetos dispersos, produz um terceiro, uma força, decorrente de pares em perspectiva, os quais prescindem da existência de um terceiro – humano – para avaliar, categorizar e simbolizar essa relação. Dois agentes não-humanos, ou meio-humanos, como é o caso do pierrô, que, ao serem intercambiados, evidenciam o seu valor estético. Isso não passa pelo seu valor intrínseco, de troca nem de uso; é a própria noção de estética como estabelecimento de relações entre coisas materiais.

Nuno percorreu a origem dos objetos estéticos para alcançar a sua espécie de *mana* (termo melanésio que, em poucas palavras, significa a força dada pela honra ou autoridade): colocar coisas diferentes em relação. Nessa rede entre pessoas, artistas, linguagens, objetos e matérias se instaura o exercício da criação de uma nova materialidade, que não se valida pelo seu significado para explicar o mundo, mas como potência e emergência da matéria pulsante. Um trabalho de arte germina de uma exacerbação da força interna dos objetos e seus vínculos – o contrário da vertente que observa o seu valor na sua relação apenas com discursos e temáticas do mundo, por exemplo.

Com base na leitura sobre a forma dos outros organizarem o mundo e a troca, Nuno reconstrói caminhos da arte ocidental, ao repensar a conexão e separação entre pessoas e coisas, inercia e intenção. A leitura de Mauss produziu um deslocamento físico e conceitual na maneira na qual Nuno compreende o poder dos objetos, de onde eles vêm e como podem ser acionados. Revela-se assim o próprio potencial atravessador da antropologia, que ao falar sobre os outros, expande os nossos limites de possibilidades de existência.

A obra não coleciona modos de se fazer objetos, mas é afetado por esses textos no plano da materialidade. Nuno encontra, portanto, na importância das coisas para os outros a possibilidade de potencializar a arte dos modernos, ao construir peças através do cruzamento entre pontos de vistas. Os objetos surgem como consequência da retribuição de uma dádiva entre coisas nomeáveis, obrigação moral que aparece sob a forma plástica. A força do objeto estético é indissociável de sua posição no tecido das relações, redes e intencionalidades de obrigação recíproca. Mas é também material, pois decorre da experiência concreta entre pessoas e coisas. O objeto não é autônomo, tampouco aleatório, mas o seu valor e força decorre apenas da história de sua troca. Apesar de preexistente, ganha no exercício estético a potência de alterar o estado do mundo. E, ao ganhar nome, intenção e força, reivindica para si a agência reservada no ocidente apenas aos humanos.

*

Imagem 49 – Daniel de Paula, *Campo de ação/campo de visão*, 2017



As proposições de Daniel de Paula investigam materialidades e espaços que condensam relações sociais, uma vez que interessam ao artista tanto a negociação como o deslocamento, para o contexto expositivo, de objetos e situações. *Campo de ação/campo de visão* (2017) consiste na apropriação e apresentação das peças em que se alojavam os equipamentos de luz dos postes instalados na avenida Paulista entre 1974 e 2011. O seu desenho, realizado pelo engenheiro José Barbosa de Albuquerque e sua equipe, é um marco da modernização da cidade de São Paulo, e remete a uma flor, por isso seus elementos foram apelidados de “pétalas”. Adquiridas pelo artista em um leilão de sucatas da Prefeitura de São Paulo, poucos dias antes de serem destruídas, 16 luminárias (mesmo número de lâmpadas em cada poste) foram compradas e depois expostas pelo artista.

Eu me lembro da emoção ao ver pela primeira vez o trabalho de Paula. Além das marcas do tempo marcados no objeto, observa-se de frente ao centro da obra o recipiente em que se encaixavam as lâmpadas. Foram elas que possibilitaram por décadas que todos os acontecimentos que atravessaram a Paulista fossem vistos, percebidos e sentidos. Ao encarar essas luminárias, fui tomado por cenas e imagens na avenida misturadas a minha própria biografia: revi as manifestações e comemorações políticas que participei, o primeiro encontro na porta do Cine Gemini com João, que se tornaria meu marido; também vi minha mãe e meu

pai decidindo ali, depois de um dia de trabalho, que se mudariam de Santos para São Paulo, onde teriam seu primeiro filho. Esses objetos testemunharam tudo.

*

Imagem 50 – Povo Tupinambá da Serra do Padeiro, Glicéria Tupinambá, *Manto Tupinambá da Serra do Padeiro*, 2021



Em 2023, a artista Glicéria Tupinambá consolidou um trabalho de anos estudando os mantos produzidos por antepassados tupinambás que hoje se encontram em coleções de instituições estrangeiras. Atualmente, ao menos 11 desses mantos estão em museus na Europa, mobilizando uma forte discussão a respeito do direito à memória e ao patrimônio. Desde 2005, a artista, ativista e professora Glicéria vem atuando tanto na pesquisa sobre as trajetórias desses mantos. Visitou as instituições que os possuem, em uma pesquisa complexa tanto sobre as rotas, geopolíticas e processos de violência que os fizeram chegar ali, mas também sobre a própria materialidade e fatura desses objetos tradicionais. Os mantos, muito presentes no contexto colonial, se perderam tanto em relação ao conhecimento de seu paradeiro, como da memória de como o executá-lo – lembrando que a extinção desses objetos leva ao desconhecimento dos mais novos de como continuar a fazê-lo. Glicéria (2023) afirma que o Manto Tupinambá não é

um objeto, mas um parente, um ancestral que fala e que quer falar (mesmo que seja através de sua concepção como arte) com os não indígenas em prol da luta pelo seu território. O trabalho decorre, assim, diretamente dos mantos produzidos pelo povo Tupinambá desde o período pré-colonial, retirados de seu território ancestral, refletindo sobre sua importância em redes de relações entre humanos, não-humanos, objetos e encantados, assim como nos efeitos que a sua reestruturação gera nos mundos tupinambás contemporâneos.

3.4 Os objetos selvagens

“[...] conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-lo a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa.”
(Viveiros de Castro, 2002, p. 358).

“Objetos e outros fenômenos humanos que nos cercam – na verdade, todas as coisas dotadas de valor ou significância cultural – são nesse aspecto ‘investidos’ de vida: fazem parte do eu e também o criam.” (Wagner, 2010 [1981], p. 130)

“Toda palavra é boa se pode ser usada para cruzar a fronteira entre pessoas e coisas.” (Latour, 1993, p. 11)

Nesta terceira parte da tese, “Viva”, especulo sobre a vida dos e nos objetos de arte. Se a natureza-morta é definida como o gênero da descrição dos objetos, de que maneira é possível se apropriar de teorias antropológicas sobre as agências das coisas (Gell, 1998) e das inversões de perspectiva entre sujeito e objeto (Viveiros de Castro, 2004a) para se pensar algumas obras de artistas contemporâneos em relação entre si, aos espaços e aos espectadores? Em Lenhardt, a obra germina na galeria expositiva se aproximando de formas antropomórficas; em Paula, peças de ferro-velho por década usadas para iluminação pública carregam memórias afetivas impregnadas; e, em Ramos, apropria-se do título de um importante ensaio antropológico para se explicitar o exercício estético como uma retribuição entre trocas de perspectivas dos objetos da instalação. São três trabalhos escultóricos e instalativos compostos por objetos que produzem em sentidos diversos emulações ou tensões entre a forma, a posição

ou a escala humana e não-humana. Interessa questionar a própria noção de objeto (de arte) em oposição aos sujeitos a partir da perspectiva da antropologia.

O objetivo é pensar sob o ponto de vista dos objetos, ou quase-objetos (Latour; Woolgar, 1988 [1979]) para se etnografar o campo das artes⁴. Isto é, interessa investigar possibilidades de se utilizar certos conceitos e procedimentos da antropologia para se produzir uma etnografia da arte em que, como se observa através da imersão nesse universo, o sujeito antropológico é o próprio objeto. Se a primeira parte desta tese, “Morta”, se centrou nas reelaborações das formas de re(a)presentar as diversas formas de vida no espaço bidimensional, aqui, em “Viva”, o próprio objeto de arte que está, literal ou conceitualmente, em questão. Depois de supostamente pronto, no espaço expositivo, tratado aqui como um espaço também ritual, o trabalho de arte pode ser lido como um objeto selvagem (Holbraad, 2012), isto é, em estado relacional latente. A vida está em processo, o objeto a aprisiona e a condensa, ao mesmo tempo que continua sua trajetória vital (Ingold, 2013). Quais as agências esses trabalhos produzem no mundo? Quais os efeitos na leitura dos objetos de arte contemporânea se pensadas como objetos ou como “coisas”?

Latour argumenta que a modernidade, ao invés de promover uma separação clara entre natureza e cultura, objetos e sujeito, acaba por misturá-los compondo, na verdade, híbridos. O autor denomina esses híbridos de quase-objetos, pois, segundo ele, “não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição reserva para eles, nem a de sujeitos” (Latour, 2013, p. 54 – tradução minha). Em outras palavras, esses quase-objetos não se encaixam na natureza, na sociedade, no sujeito, nem na linguagem. Na antropologia contemporânea, os conceitos de objetos, quase-objetos e coisas são utilizados para diferenciar os níveis de agência, significado e função que as entidades materiais têm nas sociedades humanas. Esses termos ajudam a analisar como humanos e não-humanos interagem e se influenciam mutuamente. No sentido clássico, objetos são entendidos como entidades materiais distintas dos sujeitos (ou seja, dos humanos). Eles são frequentemente vistos como coisas passivas que têm uma função prática e utilitária ou um valor simbólico atribuído pelos humanos.

⁴ Latour (1991) explora a existência de híbridos, chamados por ele de quase-objetos e quase-sujeitos. Estes últimos seriam os seres que se sustentam no limiar do sujeito (humano, dotado de intencionalidade e agência) e do objeto (não-humano, inerte, passivo). Apesar de não poderem ser classificados como sujeitos, desafiam os limites de uma categoria de objeto, pois possuem alguma agência, muitas vezes um papel de mediação. Assim, configuram-se como híbridos que borram as categorias modernas, evidenciando o argumento central do autor de que a pretensa divisão moderna entre Natureza e Cultura jamais pôde ou poderia ser efetivada, assim como objetos e sujeitos, essas grandes categorias participam de uma rede de interações, de “coletivos”, ao invés de serem opostas e excludentes.

O conceito de quase-objetos se contrapõe a noções da antropologia clássica – em que, sinteticamente, os objetos são artefatos, ferramentas ou qualquer item com uma função específica e reconhecível, passíveis, instrumentais e separados dos sujeitos. Esses quase-objetos têm características tanto de objetos como de sujeitos: eles são entidades que, apesar de não serem humanos, têm algum grau de agência e participam ativamente nas redes sociais e tecnológicas. Por exemplo, um computador que não é apenas uma ferramenta, mas participa das dinâmicas sociais e culturais; um vírus (biológico ou de computador) que altera comportamentos e estruturas sociais.

Já o conceito de coisas é muito utilizado por autores da chamada virada ontológica e da etnologia ameríndia, entre outros. É uma ideia mais ampla e muitas vezes menos definida do que a de objetos ou quase-objetos. “Coisas” são entidades materiais que não estão necessariamente reduzidas a uma função utilitária ou a uma relação simbólica clara. Elas têm uma existência própria que pode ser resistente à categorização humana. Nos estudos da antropologia e etnologia contemporâneos, “coisas” são vistas como entidades que possuem uma complexidade que desafia a distinção entre sujeito/objeto, natureza/cultura. Uma montanha, por exemplo, não é um objeto utilitário, mas que possui um significado espiritual, ecológico e estético; um pedaço de madeira que pode ser um material para construção, uma obra de arte ou um vegetal. Em síntese, objetos são analisados em suas funções sociais e simbólicas; quase-objetos são estudados como elementos que borram as fronteiras tradicionais e mostram que a agência não é uma exclusividade humana; e coisas são vistas em suas dimensões materiais, ecológicas e existenciais, resistindo à classificação simplista e desafiando a antropologia a ir além das dicotomias clássicas.

Henare, Holbraad e Wastell (2007) apresentam propostas metodológicas para uma antropologia que pense por meio das coisas, preferindo a categoria de “coisa” à de “objeto”. Tal posicionamento se deve a uma flexibilidade conceitual no termo “coisa”, diferente do termo objeto, o qual carrega uma série de concepções que o fixam como algo inerte, desprovido de vida. Assim, utilizar o termo “coisa” permite que se expanda a capacidade, as agências e as interações das coisas através das quais pode-se pensar. *Thinking through Things [Pensando através das coisas]* é um importante livro que organiza um certo pensamento antropológico contemporâneo acerca da centralidade das coisas dentro de etnografias e na própria teoria antropológica, os autores propõem um método de conhecimento para que as coisas encontradas em campo pudessem ditar seus próprios termos de análise. Os autores propõem caminhos teóricos que colapsem as próprias formas de experiência desses objetos, impedindo a simplificação dos seus sentidos por meio de uma perspectiva humana conhecida e esperada.

As coisas, ao invés de serem dadas antes do encontro constituído na pesquisa, emergem desse trabalho do etnógrafo, bem como os conceitos que delas fazem parte, abandonando os pressupostos que orientam o entendimento do pesquisador e extrapolando até mesmo a tentativa de definir o que seriam as coisas de forma generalizada. Cada coisa pode falar por si, e o método proposto pelos autores da virada ontológica trata não de rever a teoria das coisas, mas permitir que as coisas produzam uma pluralidade de teorias, possam falar, constituir seus modos de ser, sua ontologia, um pensamento e concepção de mundo, não uma representação de uma realidade dada anteriormente a esse trabalho de pesquisa.

Por isso, nesse sentido, como procuramos argumentar, os objetos podem constituir, assim como o texto antropológico, produções conceituais e ontológicas que produzam variações da própria noção de natureza, em especial aquela organizada pela modernidade e seus gêneros da pintura, que ajudaram a fundar uma certa concepção e divisão de mundos da representação – o entorno vegetal (paisagem), as coisas no ambiente doméstico (natureza-morta), o humano (retrato). A tese pensada neste texto é de que modo produções artísticas contemporâneas em ressonância com os debates teóricos em torno do Antropoceno e a crise da separação entre natureza e cultura, especialmente na literatura antropológica, se entrelaçam na própria alteração do estatuto das coisas, pensadas como feixes de relações, quase-sujeitos ou ex-humanos.

Desse modo, as coisas não aparecem para essa corrente antropológica, central para o desenvolvimento desta tese, como percepções, mas como concepções. As metáforas visuais para o conhecimento e a experiência do mundo não podem ser aplicadas, os outros mundos estão aqui, são tanto reais como conceituais. Ao ver, ao conceituar, ao conceber, criam-se novas coisas, porque essas experiências e esforços do pensamento não se separam da realidade material das coisas. Ou seja, diferentes mundos podem ser encontrados e acionados nas coisas, nas experiências desses objetos em fazer mundos – sendo experiência e coisa componentes mútuos, e não separados e mediados por um sujeito. E para ver ou constituir esses mundos enquanto linguagem, é necessário um ato de criação conceitual, textual (ou antropológico).

Segundo Strathern (2006 [1988]), as posições completamente díspares entre coisas e pessoas colapsaram, pois as coisas são ao mesmo tempo produtoras de relações e relações em si, uma vez que são criadas por elas. Se pensarmos na economia da dádiva, como vimos em Mauss, as coisas permanecem em circulação, movimento e agenciamento, estão abertas, calculando as posições de outros, dos doadores e receptores potenciais, o que permite a captura ou recapitulação de eventos passados e futuros. Isso coloca as coisas em seus mundos e relações próprias em oposição às concepções ocidentais do objeto estático, as quais, muito fechados no

capitalismo e na economia da mercadoria, operam apenas processos de objetificação focados na redução do objeto a ação e constituição do sujeito sobre ele.

Por isso, pensar através das coisas, criando novos conceitos, é um meio de conceber um mundo da forma como ele é concebido em si mesmo, ou como ele se concebe. Esses autores propõem, desse modo, uma análise dos objetos que propicie mundos, que ajude a constituir uma multiplicidade ontológica. É importante lembrar, no entanto, que a forma como um informante concebe um mundo apresenta grande assimetria com a forma como a criatividade de segunda ordem, a do antropólogo, o articula. Para utilizar esse método criativo de mundos a partir de conceitos, é preciso a certeza de que nossos são inadequados e devem ser transformados sob o apelo dos conceitos dos informantes, sejam eles sujeitos ou objetos.

Nesse sentido, dessa relação com os diferentes interlocutores, humanos e não-humanos, podem fazer emergir tantas ontologias quanto coisas pelas quais se pode pensar, sendo preciso dar-se ao trabalho na pesquisa dando atenção a essência das junções dos sentidos nesses artefatos. Cada trabalho de arte pode ser, assim, pensado como um conceito, um mundo, uma ontologia, mas o informante aqui seria o próprio trabalho de arte e não um simplesmente agente, humano, aquele que o concebeu e o executou, que da conta, na verdade, apenas de parte daquilo que o objeto agência, faz, pensa, concebe, objetifica. Ou seja, ao tomar o objeto em si para pensar como um conceito ele se liberta de seu produtor, pois não está mais orientado apenas pelos anseios do artista, propõe-se que a obra toma uma vida própria, para além das intenções do artista, e nesse processo ela se subjetiviza.

Voltando a Henare, Holbraad e Wastell (2007), as coisas são objetos que se recusam a serem classificados, que produzem ambivalência, reticentes a serem reduzidos segundo noções etnocêntricas que simplifiquem esses objetos a fetiches e seus regimes de existência a um sistema de crenças⁵. As coisas resistem a serem objetificadas. Mesmo quando colocadas em

⁵ Karl Marx e Bruno Latour escreveram sobre os fetiches. Embora ambos concordem que objetos ou sistemas, ao adquirirem uma aparência de autonomia, se tornam mediadores das relações humanas, suas definições e implicações de fetiche diferem. Para Marx (2023 [1867]), o fetiche é a relação pela qual a mercadoria assume um valor e uma vida próprios, alienando o trabalhador da sua força de trabalho que originou essa mercadoria. O fetichismo seria essa ilusão capitalista que obscurece as relações humanas de produção, colocando o produto como o centro e o motor de todas as relações. Já para Latour, o fetiche não é uma ilusão, mas um “fazer-falar”, uma mediação de sujeitos e objetos que desestrutura as fronteiras entre essas categorias. Latour critica o antifetichismo, pois essa seria uma postura epistemológica dos modernos, baseada em pressupostos sobre sociedades consideradas “primitivas”, desacreditando as agências dos quase-sujeitos produzidos por essas sociedades, ao mesmo tempo em que ignorariam sua própria produção de fetiches. Suas teorias científicas e seus aparatos tecnológicos seriam também fetiches, fabricações humanas que atuam sobre as relações com uma autonomia ilusória. Assim, enquanto Marx vê o fetiche como uma ilusão que favorece os interesses da classe dominante, Latour entende que os fetiches possuem atuações legítimas por serem mediadores de humanos e não-humanos. Numa perspectiva latouriana, a posição antifetichista não faz sentido. O que é preciso é reconhecer o fetiche e entendê-lo em suas potencialidades e atuações. O conceito de fetiche é pensado, assim, por Latour de modo positivado, justamente nessa chave de como objetos não são meros objetos, mudos e passivos. O conceito de fetiche, tanto em Latour quanto em Marx,

coleções museais por economias da acumulação, por exemplo, elas podem se fazer vivas, como objetos recalitrantes que agem.

Ou seja, as coisas apontam menos para as relações de objetificação que não se completam, e mais no sentido de atuar em direção a mostrar como as obsessões ocidentais por acumulação, objetificação e monetização incomodam as vidas de coisas-como-pessoas. Essas coisas pensam, desejam e atuam por si mesmas para escapar do cativeiro ocidental. Essas coisas-pessoas se recusam a serem objetos de um sujeito humano que a possua. Por isso, o museu ou os espaços das galerias, de acordo com acionamentos de uma curadoria como gesto antropológico, como proposta aqui, seriam em si locais de menos mausolificação das coisas, e mais de reconfiguração dessas coisas como entes repletos de agência, criando-se através de exposições e todos os seus dispositivos de se produzir diálogo e a fala dessas obras – ou quase-objetos, ou coisas-pessoas – a constituição de espaços de (re)produção da vida e da relação entre coisas-quase-sujeitos.

Uma das teses centrais deste trabalho é que os objetos de arte são espécie de presenças do animismo na ontologia mononaturalista moderna. Recuperando certa discussão maussiana, referência fundamental da antropologia e de vários dos autores que aqui evocados, busca-se refletir como esses traços animistas estariam nos objetos de arte que circulam sob sistemas de mercado mesclados com sistemas de dádivas⁶. Há uma oposição subentendida entre

se refere à maneira como os objetos ou as coisas podem adquirir significados e influências além de sua materialidade, mas eles divergem profundamente em como interpretam esse fenômeno. Marx (2023 [1867]) introduz o conceito de fetichismo da mercadoria no contexto da crítica ao capitalismo. Para ele, o fetiche surge quando uma mercadoria (um objeto produzido para ser vendido) adquire um valor que parece ser intrínseco a ela, ocultando o trabalho humano e as relações sociais que a produziram. Esse fenômeno leva a uma percepção distorcida das relações econômicas e sociais, já que o valor da mercadoria parece surgir naturalmente do objeto, e não do esforço e das condições sociais que o produziram. Marx vê, assim, o fetichismo como uma espécie de “ilusão” onde as relações sociais aparecem como relações entre coisas. O fetiche, portanto, é algo que obscurece a verdadeira origem e natureza do valor das mercadorias, que é o trabalho humano. Já Latour (2021), ao contrário de Marx, propõe uma reavaliação do conceito de fetiche, especialmente no contexto da teoria ator-rede (*Actor-Network Theory* – ANT). Para ele, o conceito de fetiche é frequentemente usado de forma negativa para descrever uma crença ingênua em objetos que teriam poderes especiais. No entanto, Latour sugere que o fetiche não deve ser visto como uma ilusão ou engano, mas como uma forma legítima de mediação e agência. No pensamento de Latour, os objetos têm um papel ativo nas redes sociais. Eles não são apenas símbolos ou reflexos de relações sociais humanas, mas atuantes que podem influenciar e transformar essas relações. O fetichismo, para Latour, não é sobre uma “falsa consciência” ou uma distorção, mas sobre reconhecer que os objetos têm agência e podem desempenhar um papel na construção das práticas sociais. Latour vê, através dessa noção de fetiche revisita, os objetos como participantes ativos nas redes sociais, com capacidades de influência próprias. A distinção entre “verdadeiro” e “falso” é menos relevante do que a forma como os objetos e humanos interagem e constroem redes de significados.

⁶ Autor fundamental da antropologia moderna, com efeitos substanciais sobre alguns autores contemporâneos aos quais me reporto, Mauss (2003 [1922]) analisa e discorre sobre sociedades em que a troca não se daria sob a forma-mercadoria, mas sim sob a forma-dádiva, em que partes das pessoas seguiriam ligadas às coisas, e, por isso, não seria possível distinguir os objetos das relações. O autor inclui certas continuidades desse modo de entender as trocas nas sociedades ocidentais, como a obrigação de dar, receber e retribuir; o gasto das economias acumuladas em comemorações festivas; e a afetividade que regula algumas decisões econômicas, entre outras.

uma economia mercantil, em que as coisas e pessoas assumem a forma social da coisa, e uma economia do dom em que elas assumem a forma social da pessoa. O objeto de arte estaria entre esses dois mundos. Se, por um lado, assume a forma de mercadoria quando em circulação no mercado de arte, nas galerias comerciais, no mercado secundário, no prestígio dos colecionadores privados, simultaneamente, a depender do contexto, pode assumir um lugar de circulação de relações, afetos, por serem impregnados de agências, humanas e extra-humanas, capazes de circular para além do próprio executor. Nas palavras de Viveiros de Castro, em diálogo com Gell, “os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material” (Viveiros de Castro, 2002a, p. 261; *cf.* Gell 1998, p. 16-18, 67).

O antropólogo britânico Alfred Gell é um autor central para se pensar as agências dos objetos, especialmente artísticos. Segundo ele, a antropologia da arte não deve sucumbir a cultuar a arte, como faz a crítica de arte por exemplo, mas sim abordar sobre o seu funcionamento (Gell, 1998, p. 10). Os objetos, para Gell (2005, p. 43), tem uma importância nevrálgica na rede de relações, pois “contribuem para assegurar o consentimento dos indivíduos dentro da rede de intencionalidades na qual eles estão submetidos”. O objeto não faz isso por si, mas em relação a um campo de expectativas e entendimentos. Nesse sentido, ele estenderia para além da vida das próprias pessoas os feixes de relação que condensam, se articulam e fazem parte. O objeto é, para Gell, um índice material das relações, uma extensão distribuída de um agente, ou, em outras palavras, se conectarmos aos termos de Strathern (2006), a própria materialidade da noção de pessoa distribuída nas coisas.

Gell mostra que a arte é capaz de evocar intencionalidades complexas, menos por seus significados e mais pela eficácia técnica – o que a aproximaria, segundo ele, da magia. Os índices materiais são, em sua análise, receptáculos de agência. O impacto de tal índice sobre um agente se dá pela capacidade de pressupor pessoas por detrás de dado objeto. Gell está, assim, menos interessado em o que o objeto representa ou simboliza, mas na sua eficácia, o que ele faz, produz, afeta, faz. Gell se coloca, desse modo, como discípulo de Mauss e dos diálogos que sua teoria apresentaria a antropologia da arte, pela noção de dádiva, mas vai além, discutindo a separação entre artefatos e obras de arte, e como nessa noção expandida de objetos as agências assumem uma tal configuração que pode alterar o estado das coisas.

Para tanto, Gell desfaz a separação entre arte ocidental e não ocidental através de uma centralidade dada ao objeto, que atravessaria ambas tradições. Sua aposta é que, no universo artístico, pessoas podem ser substituídas por objetos, cuja natureza depende de um

contexto relacional. Segundo ele, devemos estudar a mobilização dos temas e correlações artísticas em meio à interação social entre pessoas e coisas, e não desses princípios em si. Ou seja, Gell revoluciona a antropologia da arte ao retirar sua análise de uma espécie de sociologia dos contextos e das instituições que legitimam e circundam o objeto artístico: público, mercado, artistas, críticos etc. Não que ele não reconheça todos esses fatores, mas eles são materializados no objeto, feixe dessas relações, com características e personalidades próprias, que age sobre outros feixes, e assim por diante. Essa atenção à obra em si se justifica justamente pois a existência e agência dos objetos compreende, mas não se reduz, à fabricação humana (do artista) precedente: “Objetos de arte levam uma vida repleta de transações; a ‘criação por um artista’ é apenas a primeira delas” (Gell, 1998, p. 55 – tradução minha). O objeto, assim, segundo Gell, já indexaria até mesmo sua recepção, a expectativa de apreciação ou eventual venda. Objetos, tal como pessoas, tem fisionomias, contem intenções decifráveis, agências tanto de quem a fabricou como de quem a utilizou.

Nesse sentido, o diálogo com o artista francês Marcel Duchamp é fundamental à proposta teórica de Gell. Considerado um dos precursores das práticas conceituais (que privilegia a ideia e não a forma) nas artes visuais, Duchamp é um dos mais importantes artistas do século 20. No início da década de 1910, o artista realizou experimentos com objetos comuns assinados e apresentados como obras de arte, os chamados *ready-mades*, peças prontas expostas e nomeadas pelo artista, tornando-se, por meio desse gesto, trabalhos de arte. Duchamp em toda sua trajetória desenvolveu também obras sobre os efeitos ópticos que afetam a percepção do espectador e sobre a construção do espaço tridimensional a partir das possibilidades de suportes bidimensionais – desde pinturas sob a influência do cubismo no início de sua carreira até o *Etant donné* (1946-1966), um dos seus últimos trabalhos, uma imagem entrevista pelo buraco de uma porta. Alguns dos trabalhos escolhidos para esta seção, como as obras de Espírito Santo, Ramos, de Paula e mesmo em Soares, são profundamente influenciados por uma matriz duchampiana de pensar, se apropriar e expor os objetos do mundo, gerando efeitos sobre a própria concepção de obra de arte.

Ao retirar o artista do lugar de agente, passando-o a paciente perante o objeto, que é um índice que possui características intrínsecas, mesmo que aleatórias, para então o artista selecionar e dispor como objeto artístico, Duchamp, segundo Gell, explicita como o gesto é o vinculante a quem lhe deu origem, mesmo que ali haja a condensação explícita de outros processos e agências. Por exemplo, podemos mencionar a própria *Fonte* (1917) duchampiana, que nada mais deriva da assinatura de um artista que decidiu expô-la como obra de arte, sem qualquer alteração forma, mas sim, conceitual. A fronteira entre o que é arte e o que não é

depende não apenas de virtuosismo técnico, mas do gesto de circunscrever, de criar um conceito desde o objeto, constituído na arbitrariedade de separá-lo do restante por sua exposição como objeto de arte.

O artista, ainda segundo Gell baseado em Duchamp, explicita, nesse gesto de discriminar o objeto artístico, a própria distinção dada pela convenção da centralidade do gesto de alguém naquilo que separa esse item dos demais, possibilitando-o de assumir essa carga estética. Retira-se, assim, a ideia de motivo ou símbolo significativa, fortalecendo a arbitrariedade e a ação. Aqui reside uma forte crítica de Gell à centralidade da agência individual e do artista na arte pós-renascentista, ou, podemos dizer, na modernidade canônica europeia, sublinhando a possibilidade de um outro protagonista para a história da arte: menos o sujeito individual criador, e mais o objeto em seus diferentes modos de existência acionados pela moldura de uma exposição que a inscreva naquele universo artístico. “Todo artefato é uma ‘performance’, na medida em que motiva a abdução de seu surgimento no mundo. [...] A personitude é um resíduo cristalizado da performance da agência na forma de objeto” (Gell, 1998, p. 115-116 – tradução minha).

Desse modo, para Gell, a eficácia da agência artística é resultado do estabelecimento de uma desigualdade entre aquele responsável pela obra e seus espectadores. Esse efeito de captura, decorrente do virtuosismo (seja ele técnico ou conceitual), e o ímpeto de decifração e recapitulação por parte do espectador (e do antropólogo), que criam e recriam o valor, mais de uso do que de troca, daquele objeto. O autor propõe pensar sobre esse gesto de desvendar o caminho que leva até o objeto, percorrer as agências, decisões, pensamentos que endereçam o resultado objetual ou imagético, propondo assim a seguir seu traçado virtuoso, decifrar os seus enigmas.

Nesse sentido, o autor utiliza a imagem do labirinto – devido às dificuldades para se chegar ao cerne da agência abduzida no objeto de arte –, mas, sobretudo, da armadilha. Em um importante artigo, “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps”, Gell compara os objetos artísticos com a noção e a materialidade das redes de captura, argumentando que ambas compartilham intencionalidades similares. Segundo o autor, essas armadilhas, embora projetadas para capturar presas, contêm elementos de design que refletem o conhecimento do criador e a compreensão do comportamento animal, o que as torna também itens que dão a ver sobre como o espectador pode ser capturado por aquelas agências:

Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um ardil que impede a passagem. E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de

captura, armado com o que Boyer chamou de “armadilhas do pensamento” que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão? (...) [Por isso, defendemos] uma noção mais ampla de interpretabilidade, abarcando a objetificação de “intencionalidades complexas” em modos pragmáticos e técnicos bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo, parece-me superar os problemas contidos em ambas as teorias “interpretativa” e “institucional” da arte. (Gell, 1999, p. 190 – tradução minha)

Assim, segundo Gell, as obras de arte seriam armadilhas que capturam o pensamento. Mas como escrever sobre o objeto de arte? Decifrar intencionalidades de outrem, descrever o objeto em si, aquilo que está fora dele? Não haveria algo de ficção para compor os percursos humanos e não-humanos que desembocam do resultado plástico final? Haveria um objeto finalizado, ou sua existência segue depois de uma suposta cristalização dada provisoriamente pelo contexto expositivo? Essa decifração proposta por Gell poderia ser pensada como o texto de obra que faz o objeto falar, como propomos nesta tese? Aqui relacionamos essa ideia de armadilha com o encantamento, presente em outro artigo de Gell, para pensar como escrever sobre ou a partir do objeto de arte sob os efeitos de encantamento na e pela escrita que ele pode gerar ou ser potencializado entre leituras de obra em relação. Diz ele:

O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente: a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada. (Gell, 2005, p. 45)

Gell explora como a arte pode atuar como uma “arma psicológica”, perturbando os espectadores de maneira quase hipnótica. Mas seu argumento central é que a arte não possui essa característica por potenciais perturbadores do campo visual ou cognitivo. O valor estético de uma obra de arte está relacionado à dificuldade percebida de sua produção, tornando-a mais fascinante aos espectadores. Nesse sentido, Gell utiliza a teoria de Simmel sobre o desejo que um objeto de difícil acesso causa nas pessoas, aumentando seu valor, mas expande esse argumento dizendo que o valor que damos às obras de arte não se deve a uma dificuldade material de obtê-las, mas a uma dificuldade intelectual. Isso ocorre porque percebemos a dificuldade dessas obras de virem a ser entes no mundo em que vivemos através de processos que desconhecemos, que estão além de nossa compreensão e que, portanto, podem se aproximados de, segundo o autor, processos tipicamente mágicos:

Se retornarmos à ideia já expressa, de que o que realmente caracteriza os objetos de arte é a maneira pela qual eles tendem a transcender os esquemas técnicos do espectador, seu senso normal de possibilidades próprias, então poderemos ver que há aí uma convergência entre as características dos objetos produzidos pela tecnologia encantada da arte e os objetos produzidos pela tecnologia encantada da magia, e que, de fato, essas categorias tendem a coincidir. (Gell, 2005, p. 60)

Desse modo, para Gell, o valor que é concedido às obras de arte deriva do desconhecimento que o espectador possui dos processos que tornam as obras possíveis, especialmente pelas capacidades técnicas das quais o artista seria supostamente dotado – eu adicionaria que essa assimetria pode ser tanto técnica quanto mental, pensando numa matriz artística pós-duchampiana, em que o conceito pode ser mais importante do que a própria forma. Nesse sentido, pelos efeitos e por essa assimetria, a obra de arte age como um conector entre esses três agentes fundamentais (espectador, artista e objeto), constituindo, por meio do trabalho artístico, um feixe de relações sociais. A obra é em si, para Gell, em clara inspiração maussiana, a forma dessas relações⁷.

O que é importante apreender aqui é que, segundo Gell, objetos se associam e se agrupam em famílias, séries, linhagens, assim como as pessoas; têm relações umas com as outras, casam-se, geram proles. Haveria, assim, relações de parentesco entre os objetos. Seriam os curadores aqueles que propõem essas relações, fazendo os objetos falarem, dialogarem e criarem alianças entre si? Produzir uma exposição é criar alianças, descendência e troca? O que, para Gell (1998, p. 233), se configura em “estilo”, preferimos aqui agrupar como alianças familiares mesmo, pensando o caráter idiossincrático de agrupamentos de trabalho que podem se aliar sem necessidade de compor um tempo histórico ou localidade circunscrito, mas que podem atravessar de modo rizomático temporalidades e espaços sinuosos e não lineares, labirintos e armadilhas que compõem vários trajetos curatoriais possíveis, mas sem escapar dos pontos de referências criados pelos próprios objetos⁸.

⁷ O livro *Art and Agency* é um estudo mais geral sobre os vínculos entre pessoas e coisas, e como, a partir disso, é possível apreender um quadro social mais amplo, tanto na arte melanésia quanto naquela existente, ou resistente, no mundo no qual se insere o antropólogo. De algum modo a teoria de Gell se desenvolve da análise de outras tradições visuais, mas sua análise se desdobra e expande para as teorias ocidentais sobre imagem e objeto, explicitadas neste seu extenso capítulo final dedicado a Duchamp, assim como suas considerações sobre o trabalho *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), do artista britânico Damien Hirst.

⁸ De todo modo, estamos de acordo com Gell quando ele defende o privilégio a uma análise formal, atenta às características mais objetais, que produzam os eixos de coerência entre as coisas. Assim, segundo o autor, poderia ser desfeita a oposição entre historicismo e formalismo tão recorrente nos debates da história da arte. O estilo resolve esse dilema, pois, para Gell, contém “relações entre relações” de formas (Gell, 1998, p. 311 – tradução minha). Trata-se das restrições que governam a produção, pois nem tudo é possível em determinado tempo e comunidade. Para o autor, a cultura tampouco é responsável pelo estilo visual dos artefatos. O único fator que governa sua aparência visual é a sua relação com outros artefatos. Trata-se de relações entre relações, governados por “injunções imanentes que governam relações estilísticas formais entre artefatos” (Gell, 1998, p. 313 – tradução

O importante, em Gell, é contrapor a suposição de uma história da arte como um processo linear, externo ao objeto, que se daria apenas dentro de um paradigma das histórias das coletividades humanas. A noção de “pessoa não se limita a organismos biológicos fechados, mas abrange também todos os objetos ou acontecimentos de um dado meio a partir do qual a agência ou a personitude podem ser inferidos por abdução” (1998, p. 323 – tradução minha). Isto é, a própria noção de pessoa dentro da teoria antropológica proposta pelo autor depende de como se pode inferir sua biografia e suas intenções através dos objetos que extrapolam o próprio limite da vida biológica (humana). O objeto é onde teríamos acesso, segundo Gell, aos estados mentais bem íntimos dos sujeitos, mesmo que não estejam mais vivos. Ele externaliza e objetiva relações entre estados mentais, ampliada e disponibilizada para o público – daí a ideia do objeto como morto-vivo, que dá título a esta tese.

Ou seja, concluindo essa longa explanação do argumento do autor, que nos interessa muito para essa tese em várias das suas dimensões, a arte seria o lugar no qual a agência se torna objeto de alguma maneira, por meio da obra, índice de pensamentos, mas que é também em si um agente. A personitude na forma estética, para Gell, é o gesto de fazer com que o objeto apresente as intenções do artista⁹. Assim, a ideia de intenção é central no argumento do autor. Através do objeto, o pensamento acontece fora de nós, é relacionável, apreensivo, pode acionar relações para além do ambiente circunscrito ao qual aquele sujeito pertence. A obra do artista no objeto é, assim, a própria materialização da mente distribuída:

Ao estudar tais artefatos, compreendemos a “mente” como uma disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação, bem como a consciência em evolução de um coletivo, transcendendo o *cogito* individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular. (Gell, 1998, p. 370 – tradução minha)

No mesmo sentido, segundo alguns dados advindos da etnologia ameríndia, há profundos paralelismos entre as técnicas de fabricação dos artefatos e dos corpos humanos. Em certos contextos, artefatos são como corpos, e corpos são como artefatos. Isto é, a produção de

minha). Desse modo, não se trata de autonomia da forma, mas uma associação entre objetos por meio do estilo, que emana da própria produção visual em determinada comunidade. Mas, podemos nos perguntar, como veremos mais adiante, não seria a arte justamente esse mais do que o possível da cultura?

⁹ Se pensarmos em conjunto com essa ideia de Gell para caso de Lenhardt, como nomear a ação do tempo sobre um vegetal dentro de uma obra de arte que germina? Gell (1998) menciona que troncos ou pedras podem se tornar agentes sociais como resultante das pessoas no entorno desses objetos inertes, mas que eles não seriam *per se* pessoas. É necessário, assim, questionar-se sobre as agências imprevisíveis não humanas que reagem a contextos específicos criados a partir da moldura artísticas, desconsiderando, de certo modo, acasos e efeitos do próprio objeto sobre o mundo, à revelia de um agente, humano, que teria absoluto controle e autoria sobre sua criação. Isto é, há aqui um limite à teoria de objeto de Gell, que se torna arte apenas pela agência dos humanos.

corpos pode ser vista como similar produção de um objeto com efeito artístico. Artefatos, por um lado, condensam agências, que se materializam em fenômenos visíveis e invisíveis ao mesmo tempo. Essas coisas produzidas são modos que os seres se dão a ver, produzindo relações entre humanos e não-humanos por meio, sobretudo, da transformação corporal, vir a ser o outro através dos objetos fabricados. A transformação, virar outro ser, se dá, assim, por intermédio de adornos e de artefatos, instrumentos cuja função é alterar o ponto de vista através da transformação do corpo, alterando a própria percepção do ser que está numa configuração distinta. Assim, o próprio processo vital é um modo de produção artística, pois todo ser é um artefato, uma produção.

Miller (2015), no livro *As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê*, ao analisar os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara), mostra como os enfeites naquele povo não são símbolos, mas sim materializações de relações estabelecidas entre pessoas, humanas ou não. Do mesmo modo, os objetos são constituídos por agências externas e estrangeiras, assim como as pessoas. Entre os Mamaindê, o termo utilizado para espírito é o mesmo para pessoa e coisa – assim como para os Huni Kuin, *yuxin* é ao mesmo tempo imagem e espírito (Lagrou, 2007). Desse modo, é possível argumentar que para algumas populações ameríndias artefatos são manifestações visíveis do espírito presente ou ancestral e que essas relações são fundamentais para a constituição da pessoa. Os objetos, nesse sentido, constituem a pessoa por objetificar as relações que a compõe (Miller, 2015, p. 20), e as relações entre mortos e vivos se dão pela objetificação dessas relações materializadas, incorporadas e encontradas nas coisas.

Segundo Van Velthem (2003), por meio de sua etnografia entre os Wayana, povos de língua karib que vivem na região de fronteira entre o Brasil e o Suriname, artefatos são como corpos estendidos de seus criadores e são vivos. A autora mostra que um artefato é um ser vivo em germinação, e, para ser manipulado pelo ser humano, ele precisa justamente dessa incompletude. Nos mitos Wayana, inclusive, narra-se como esses artefatos podem voltar a serem seres vivos, de coisas voltarem a serem animais. Como próteses produzidas pelos humanos, os objetos podem ganhar vida própria, pois há uma estreita relação entre o coletivo que produz e o espírito de quem o ensinou depositado naquele objeto. Como esses seres tinham uma vida independente antes, seu espírito sobrevive nas coisas.

Nesse livro, *O belo é a fera*, Van Velthem enfatiza que os conceitos cosmológicos mais amplos não podem ser compreendidos através dos sistemas de classificação social nativos. A eficácia da arte indígena, segundo ela, não se limita ao seu significado, mas advém de sua capacidade de expressá-lo visualmente. Nesse contexto, as artes não apresentam, representam

ou significam, mas motivam a comunicação e a interação com o belo (que, nesse caso, é o próprio outro). Assim, a autora diferencia, a partir da experiência Wayana, a beleza em si no corpo humano, a beleza fora de si, nos objetos que o corpo produz, e a beleza nos outros, as fontes de inspiração estética: “Um objeto [estético] é dotado de capacidades transformativa reais e simbólicas, e atua sobre as pessoas, coisas e outros elementos, transformando animais e vegetais em alimentos, jovens em adultos, homens comuns em sobrenaturais” (Van Velthem, 2003, p. 61). Os objetos transmitem também conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos. “As artes indígenas apresentam não propriamente a figuração de um ser humano, de um animal, vegetal ou de um sobrenatural, mas sim de uma figura plástica das concepções subjacentes a cada um desses elementos” (Van Velthem, 2003, p. 55).

Beleza é, assim, entre os Wayana, equivalente à ferocidade. Os seus artefatos vivem como humanos, nascem, fazem atividades, adoecem e morrem. São transformadores, e, por isso, devem ser manipulados com extremo cuidado e manuseados em dias específicos. Por isso, também, ajudam a compreender a natureza artesanal do humano e sua fabricação (“a posse está no conhecimento de sua fabricação”), assim como dos objetos, pois estão na mesma rede de trocas. A transcendência dos objetos rituais é o resultado da mistura entre a carga simbólica e valorativa e a complexidade estrutural e decorativa, conjugação que desencadeia processos metamórficos. Esses aspectos antropomórficos conferem a essência da sobrenaturalidade contida na imitação do animal (entre os Wayana, especificamente, a anaconda). As máscaras rituais, quando utilizadas, introduzem a sobrenatureza na vida social mediante esse processo metamórfico, já que o sobrenatural exhibe um acúmulo de processos transformacionais:

O padrão decorativo é sempre uma evocação referencial porque expressa uma e múltiplas realidades. Sua compreensão se efetiva através de um sentido figurativo mais complexo, uma vez que são reproduzidos seres assemelhados fisicamente, mas que evoluem em múltiplas esferas espaço-temporais: a dos primórdios e a atual; a da natureza e da sobrenatureza. (Van Velthem, 2003, p. 307)

Ou seja, a transformação sobrenatural se dá no sentido literal. A arte é moldada por intermédio da troca de vários domínios cosmológicos, uma vez que os objetos sempre são recebidos ou arrebatados de outros seres – o que é relatado em vários mitos. As caçadas são fonte de inspiração artística e reflexão metafísica. O contato com o inimigo canibal e a contemplação estética dos diferentes sobrenaturais constituem a mais significativa atividade para a valoração estética. O padrão decorativo visa permear o outro e o Wayana, mesmo que mantenham os domínios de sobrenatureza e sociedade distantes:

A decoração traduz perfeitamente a capacidade que a cultura possui para integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro como condição da própria identidade, individual e coletiva, capacidade esta veiculada através da arte que se revela para os Wayana enquanto possibilidade de afirmação de humanidade e, concomitantemente, como um meio de oposição aos demais domínios de seu mundo. (Van Velthem, 2003, p. 389)

Essas etnografias e conceitos, brevemente apresentados, nos ajudam a pensar sobre o que podemos chamar de uma outra ontologia estética, isto é, outra relação com os objetos, com sua adoração, conservação, uso e sentido na teia das relações. Explicita-se a diversidade de concepções estéticas sobre materialidades, padrões decorativos e a ontologia dos objetos em contraposição ao mundo da mercadoria e do valor do objeto de arte no ocidente. Pressupostos da categoria arte – como o objeto e sujeito criador, artista individualizado, distinção que faz parte da antropologia e da constituição das imagens no ocidente moderno – inexistem, em princípio, nesses contextos. Não se pode dizer que diferentes povos ameríndios têm uma relação utilitária com seus objetos, aproximando arte a artefato; tampouco permanecem as mesmas relações com o que seja beleza e expressão ligadas ao paradigma do controle técnico, clímax, elevação crítica e espiritual.

Esses pontos advindos de teorias melanésias, no caso de Gell, e ameríndias, no caso de Miller, Lagrou e Van Velthem, sobre o objeto e sua relação paralela à construção da pessoa, ajudam a contrapor o pensamento indígena ao objetivismo modernista que é a base fundamental sobre a qual se assentam as teorias sobre objeto canônico na história da arte ocidental.¹⁰ Seguindo o pensamento ameríndio sobre as coisas, a partir também de Viveiros de Castro, é nesse processo de objetificação que se dá o distanciamento do sujeito em relação àquilo que ele conhece por exterioridade, as coisas, o ambiente, o mundo – “no ocidente a forma do Outro é a coisa”, como mencionamos na epígrafe deste subcapítulo.

A forma xamânica é, ao contrário, um modo de subjetivação baseado na premissa de que conhecer é tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, ou seja, aqui a forma do outro é a pessoa (Viveiros de Castro, 2002, p. 358). Para assumir nas coisas o centro da relação e da análise, é imprescindível a relação com os mortos para que se estenda a vida por meio do devir em torno de rituais artísticos, artefatos, objetos. É esse ponto de vista dos mortos,

¹⁰ Belting (2006) argumenta que no modernismo a arte se protegeu o quanto pode de uma contaminação euro-americana pela arte étnica e popular, demarcando essa fronteira sempre que podia. Os artistas ocidentais, desde o Renascimento, teriam desprezado o diálogo com o contexto de produção material dos indígenas, e isso persistiria até o século 20. Os artistas modernos em alguns contextos produziram estudos sobre analogias formais entre seus objetos e aqueles africanos ou indígenas, porém mais preocupados com a criação de mitologias individuais ou nacionais do que com o estudo efetivo dos horizontes intelectuais e estéticos alheios.

ou da agência morta no objeto, que se torna viva pela relação que os vivos têm com eles – ou, como argumentamos, pela escrita ou pela percepção – que torna o objeto de arte tão especial para se pensar relações e alteridade como presença de um modo de objetivação de outras ontologias nas sociedades modernas. Ou, como propõem Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 97), através da observação e relação com os objetos poderíamos pensar o antropomorfismo, a alusão humana nas coisas, como uma potência de inversão do antropocentrismo.

Assim, uma das teses centrais deste trabalho é que teríamos no objeto de arte uma oportunidade de lidar, sob uma certa perspectiva, a curatorial (e não a de mercado, instituições etc.), com traços do pensamento selvagem entre os modernos. O objeto selvagem se define pela presença desses quase sujeitos e da possibilidade de apreender formas de conhecimento e relação entre pessoas e coisas, mesmo que imersos na ontologia dos modernos e sua relação aquisitiva com as coisas, que podem escapar do âmbito dos objetos enquanto mera propriedade e entes passivos. O objeto (de arte) poderia ser conceitualizado, desse modo, no sentido aqui desenvolvido, como uma espécie de ex-humano (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 92). Mediante ele, é possível pensar menos sobre transformação das pessoas em coisa, a coisificação como produto da sociedade de consumo (próprio da ontologia capitalista), e mais olhar as coisas como índices para fluxos de transações entre pessoas, ou mortas-vivas, como propomos.

Os trabalhos artísticos são, dessa forma, tanto dom como *commodity*. Sua realização como mercadoria, em algumas instâncias, como as galerias, por exemplo, conforma um limite e uma tentação constantes de sua característica como feixe de intencionalidades do artista e de seus contextos. Tantas vezes a intencionalidade pode ser marcada por encomendas advindas de sua característica como valor de troca, mas geralmente o objeto e o artista as subvertem para se manter dentro de seu projeto de constituição de uma obra-pensamento desde a sua circulação, ambição esta talvez maior que a própria venda. A circulação dos objetos selvagens pode ser facilitada por sua aparição para outros grupos sociais como mercadoria, pois ele é mais facilmente aceito e distribuído dessa forma dependendo do contexto, pode ampliar a sua circulação como forma-dádiva infiltrada no mundo da mercadoria. O objeto de arte está, assim, exatamente nesse entremeio, identificação e alienação, pois é explicitamente atrelado a quem o realizou e quem o comprou – em conversas entre colecionadores, já escutei tantas vezes “você tem um Portinari?”, o objeto assumindo o próprio nome da pessoa.

Vale pensar, desse modo, partindo dessa sala-capítulo “Viva”, o trabalho de arte como uma espécie de ex-humano. Nesse sentido, nesta tese, focamos menos em um ponto de vista *sobre* as coisas, e mais, seguindo Viveiros de Castro e o próprio universo a que se está etnografando, o universo expositivo, as coisas e os objetos *como* pontos de vista em si. Se a

antropologia é a ciência social do observado, como pensar objetos que são concebidos para serem intensamente vistos, percebidos, fontes de tradução e comunicação? As estratégias curatoriais na galeria expositiva como aqui propostas operam no sentido de esquentar esses diálogos entre as coisas, e delas traduzidas pelo campo da linguagem, seja através de textos, visitas guiadas, narrativas curatoriais, que, calcadas na realidade e no conceito de cada um desses objetos, guarda aspectos ficcionais ao estabelecer formas de linguagem verbais a seres cuja existência é além da humana.

Para Viveiros de Castro, haveria uma capacidade de alguns indivíduos para atravessar fronteiras ontológicas deliberadamente e adotar a perspectiva das subjetividades não-humanas, de observá-los tal como eles se pensam e percebem enquanto seres. Essa, para o autor, seria uma capacidade do xamã, tradutor de agências dos objetos quase-sujeitos. Severi (2011) considera o artista como o xamã entre os modernos justamente por dominar esses processos de metamorfoses e as técnicas de condensação de agência nas coisas – lembrando a definição de Gell, a arte compreendida como essa técnica de condensação das agências.

O perigo reside no fato de que os ex-humanos mantêm uma virtualidade humana por baixo de sua atual aparência animal, vegetal, astral etc., um pouco ao modo (mas ao contrário) como costumamos fantasiar que “permanecemos no fundo animais ferozes” por baixo de nossa roupagem civilizada. (Viveiros de Castro, 1996, p. 92)

O xamanismo é, assim, uma forma de pensar e fazer que pressupõe um modo e um ideal particular de conhecimento que vai contra a ideia do conhecer como objetificar. Conhecer é desobjetivar, tornar explícita a presença parcial do sujeito no objeto. Mitchell (2005, p. 8 – tradução minha) compreende da mesma forma a vitalidade das imagens: “As atitudes mágicas diante das imagens são tão poderosas no mundo moderno quanto elas foram nas assim chamadas idades da fé, que, aliás, eram mais céticas do que imaginamos”¹¹. Neste sentido, objetos e imagens podem ser lidos como duas faces da mesma coisa. Uma antropologia dos objetos pode, desse modo, se apropriar de desenvolvimentos da antropologia das imagens,

¹¹ Relembrando o argumento no texto sobre o *Iconoclash* de Latour, as artes e a relação com as imagens podem ser tratadas em continuidade com a arte religiosa medieval, e não como rompimento como as teorias hegemônicas sobre arte foram construídas pelos autores pós-renascentistas. As imagens são tratadas como pessoas no contexto de culto e cerimônias, e isso se estende até hoje: “Nós neutralizamos nossos ídolos, reclassificamos-os como arte” (Latour, 2021, p. 157). O religioso é anterior ao artístico, e essa é uma contribuição importante segundo Gell, de uma antropologia da arte. Do ponto de vista da antropologia da arte, conforme esboçado por Gell, não há como precisar exatamente o limite entre as “obras de arte” como forma de artefato e os seres humanos. Podemos considerar que essas duas formas de arte tem um estatuto equivalente nas redes de agência social (Gell, 2021, p. 232).

pensar, nos termos de Didi-Huberman, seus efeitos, intervalos, malícias, sintomas e encarnações¹². Diz Mitchell (*apud* Cesarino, 2017, p. 32):

[...] a idéia de personitude das figuras (ou, ao menos, de seu animismo) é tão viva no mundo moderno quanto já foi nas sociedades tradicionais. A dificuldade está em saber o que dizer em seguida. Como as atitudes tradicionais em relação as imagens – idolatria, fetichismo, totemismo – reaparecem nas sociedades modernas?

Os objetos de arte são ações congeladas, corporificações materiais de intencionalidades não materiais. O que se argumenta aqui, segundo também o ponto de Coelho de Souza (2012), é que, apesar do regime de relação com os objetos no ocidente ser aquele da troca-mercadoria (o que contamina o objeto de arte que circula no mercado como outras mercadorias, com suas muitas especificidades), há nele sobrevivências de um sistema de dádiva – como deve haver em todo objeto, inclusive no carro, nas finanças, como a antropologia desses campos já demonstrou a partir da ideia de permanência da forma-dádiva na mercadoria, como apontado desde Mauss. Entretanto, os objetos de arte são normalmente considerados pela crítica de arte ora membros de escolas e temas, ora mercadoria com todo seu fetichismo enclausurado em vitrines e instituições de arte, mas pouco analisados como sujeitos ex-humanos. Essa poderia ser uma contribuição de uma antropologia da arte e das exposições baseadas em obras de artistas, indígenas ou não, tal como propomos nesta tese.

O que esta pesquisa busca investigar é, assim, como uma antropologia da arte contemporânea pode dar conta desses elementos selvagens da relação com esses objetos quase-sujeitos, da relação entre sujeitos humanos e ex-humanos. Há a criatividade apropriativa em que se abstrai a agência, criando uma diferença entre o objeto criado e os sujeitos criadores. Só que na arte, apesar das várias transações, essa conexão foi permitida que se tornasse explícita, é ela mesma o lugar do valor. De fato, de um lado estamos no pensamento selvagem e, de outro,

¹² Didi-Huberman, em “A Imagem como rasgadura” (2013a [1990]), defende a potência de sermos rasgados pelos sintomas das imagens. Contra as palavras mágicas da história da arte, ele propõe pensar a imagem como se pensa o sonho, com elementos copresentes; pensá-las por meio de laços de semelhança, um processo relacional entre a imagem e os elementos da experiência dos sujeitos. Segundo ele, devemos olhar os sintomas das imagens, abandonando a posição do sujeito que sabe, mas sim, o saber rasgado pelos efeitos das imagens, recusando o idealismo da história da arte. Qualquer dedução sintética é, para o autor, afetada pela insistência de um novo sintoma da imagem, desapaziguando a análise, instalando o que chama de economia da dúvida. O impensável se dá através das imagens. Assim nos perguntaremos, o que as imagens encarnam? A história das imagens é um imbróglie aberto: “O saber do símbolo entra em crise e se interrompe frente ao não-saber do sintoma” (Didi-Huberman, 2013a [1990], p. 235). A imagem se destaca daquilo que ela representa e ganha vida, se tornando mais verdadeira que a natureza, mais real que o real que ela pretende substituir ou representar. “A imagem é muito mais do que um simples recorte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um rastro visual do tempo que ela quis tocar [...]. Assim, arde a imagem. Arde por causa do real que ela, a um dado momento, se aproximou [...]” (Didi-Huberman, 2013a [1990], p. 316).

em um sistema que é um híbrido entre dádiva e mercado. Aqui há objetivações personificadas, a constituição das pessoas umas pelas outras, isto é, sua constituição relacional que é objetificada nos objetos: “Um objeto não passa de um sujeito incompletamente interpretado” (Coelho de Souza, 2012, p. 230)

Ainda de acordo com Coelho de Souza, são as próprias relações que são criativas, e esta criatividade se encontra distribuída nos e pelos objetos. Na criação, atualiza-se o conhecimento e não um estilo ou tema, mas uma criatividade necessária a transformar um repertório de formas e significados de maneira a fazer emergir um objeto ou objetificação necessária para dar a conhecer, a todos envolvidos na transação, as intenções e disposições subjetivas capazes de sustentar novas relações. Assim, os conceitos da economia política são impróprios e insuficientes para determinar, ativar e inventar apropriadamente certas relações – e isso Coelho de Souza chama de “criatividade distribuída”.

A cultura material é central nas redes que moldam a sociedade, isto é, mesmo aquilo que é enclausurado dentro de um campo da imaterialidade, como as crenças e devoções, são normalmente expressados através de formas e práticas materiais¹³. Nesse sentido, a objetificação, como processo de condensamento das agências humanas e extra-humanas nos objetos, contrapõe-se à representação, à metáfora, ao objeto que significa, que pode ser interpretado. Há uma constituição mútua entre sujeitos e objetos, pois criar forma cria consciência, ou capacidade como ferramenta, e ao mesmo tempo transforma tanto a forma como a autoconsciência daquilo que tem consciência, ou a capacidade daquilo que agora tem ferramenta (Miller, 2005, p. 9). Assim, a nossa humanidade não é prévia à materialidade que a criou. O que é anterior é o processo mesmo de objetificação que dá forma e que produz no seu rastro pessoas e coisas simultaneamente:

[...] Objects are important not because they are evident and physically constrain or enable, but often precisely because we do not “see” them. The less we are aware of them, the more powerfully they can determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behaviour, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so. (Miller, 2005, p. 5)

¹³ Segundo Daniel Miller, a antropologia deve se preocupar com o que é humano, mas a sua definição é quase um sinônimo com a posição tomada com a questão da materialidade, mesmo que uma série de religiões e filosofias tenham se contraposto ao objeto como se ele fosse sinônimo de um consumerismo vazio. Mas, segundo o autor, isso impregnou de algum modo o pensamento antropológico de modo a privilegiar a crença e os símbolos em relação à materialidade. Para tanto, ele faz uma referência a Gombrich, importante historiador da arte, que, em *O sentido de ordem* (1979), privilegia a moldura para a análise da obra de arte.

Seria então equivocado falar de sujeito e objeto separadamente, pois são apenas aparições que vemos emergir do processo de objetificação como processo e pêndulo social e histórico nas diferentes escalas de seu desenvolvimento. Não há, nesse sentido, formas pré-objetificadas. O antropólogo seria um mediador entre filosofias, pensamentos, conceitos, práticas e agências que se deslocam constantemente entre pessoas e coisas. A antropologia poderia, portanto, operar essa translação, ou esse processo de fazer falar com os objetos como propomos aqui, pois nessa ciência eles podem ser os próprios sujeitos, os “nativos”. “Não estaria aí a originalidade da antropologia, nessa sinergia entre as concepções práticas provenientes dos mundos do ‘sujeito’ e do ‘objeto’?” (Viveiros de Castro, 2002b, p. 126).

Assim, as coisas que as pessoas fazem fazem pessoas. O objeto tem um papel na criação de algo novo que não é redutível à intenção dos sujeitos simplesmente. Ao invés da interpretação da linguagem, a antropologia pode se voltar à materialidade das coisas, já que os signos mais convencionais são instanciados em formas materiais. O trabalho da etnografia pode ser justamente revelar esses processos de deslocamento entre pessoas e coisas, como momentos distintos dos processos de objetificação e subjetivação (Miller, 2005, p. 38-39). Isto é, trata-se de reduzir a aquilo que Miller chama de a tirania do sujeito na análise antropológica.

Esse é o partido analítico que esta tese toma desde um sintoma do próprio campo a que se busca estudar, a prática de expor objetos, fazê-los falarem, dialogarem entre si, produzirem conceitos, criarem uma certa narrativa a partir das imagens. Caberia a nós especularmos como as coisas se tornam objetos. Seria através da escuta daquilo que elas nos têm a dizer? Nesta próxima parte pensamos sobre o conceito antropológico de tradução para propor como fala o objeto, o ex-humano, as coisas, ou o além do humano. Que dispositivos, tanto curatoriais quanto antropológicos, podem ser mobilizados para buscar essa espécie de “lugar de fala” desses sujeitos impregnados nas coisas?

3.5 Lugares que falam

Imagem 51 –Eduardo Navarro, *Sound Mirror*, 2016¹⁴

¹⁴ Esta relação entre dentro e fora, sala expositiva (que se subentende um espaço protegido para as obras de arte) em relação à vegetação disposta no parque que rodeia o edifício modernista na 32ª Bienal de São Paulo – que nos acompanha desde o início desta tese – é diretamente trabalhada em *Sound Mirror* (2016) do artista argentino Eduardo Navarro, que realizou uma escultura gigante na forma de um instrumento musical similar à tuba, disposta para fora do espaço expositivo, direcionada e centralizada em uma palmeira (ou coqueiro) do parque com um ouvidor para dentro das galerias. O vegetal e os espectadores são dispostos em posição de equivalência, propondo uma troca sonora, uma escuta recíproca entre uma árvore e o pavilhão da mostra: ouvimos a árvore no jardim, mas a árvore escuta o que se diz nas galerias?



Como já vimos nesta tese até aqui, *arte* é um conceito controverso. Ela pode abranger uma enorme diversidade de materialidades e gestos, dos tempos históricos mais remotos aos mais recentes, resumindo diferentes formas de expressão de distintos povos e tradições que preferimos absorver neste texto segundo uma centralidade dada aos objetos. A *antropologia*, por sua vez, é uma ciência social, surgida de forma organizada e institucionalizada na Europa no século 19, que poderia ser resumida simplificada como “a ciência da cultura”. Todavia, pode ser melhor conceitualizada como um exercício de conhecimento tradutório (de práticas, hábitos, categorias) lastreada em capacidades humanas de relação com os outros (seres, povos,

coisas – inclusive, com a “arte”), envolvendo o observador e o observado em uma teia de significações cuja materialidade se dá, no limite, no texto (antropológico).

Arte e antropologia estabeleceram uma série de diálogos pelo século 20, influenciando-se reciprocamente e demonstrando certas ressonâncias. Desde a virada do 19 para o 20 – concomitantemente às primeiras sistematizações da antropologia enquanto ciência – artistas, em especial europeus, desenvolveram trabalhos que romperiam com a tradição mimética da representação pictórica buscando referências nos contextos das (ex-)colônias, tanto no sentido formal – como Picasso encontrando o cubismo nas máscaras rituais de diferentes contextos do continente africano – ou, mais recentemente, fundamentado no método antropológico¹⁵. Foster (2014 [1996]) escreve que a metáfora do artista desde os anos 1970 é o próprio etnógrafo, apontando a crise do que seria o objeto da arte contemporânea, que passa a privilegiar pesquisas, percursos e envolvimento com comunidades e coletivos.

Por sua vez, antropólogos discutem há décadas – e isso fica muito mais evidente desde as chamadas críticas pós-modernas (Marcus; Clifford, 1986) – as possibilidades e contradições de se narrar sobre o outro, os limites entre ficção e autoria do etnógrafo e a força da realidade sobre a forma que se escreve, em outras palavras, o quanto da antropologia é ciência, o quanto é arte¹⁶. Mais recentemente, artistas têm buscado no ativismo e na urgência das questões ecológicas (e também através do diálogo direto com pensadores indígenas e da sua relação com o ambiente) a propulsão para repensar qual a função política da arte no contexto do chamado Antropoceno. Antropólogos, por sua vez, têm pensado em como ir além do paradigma do humano, mas também do próprio texto, e encontrar em objetos e formas de compor com as materialidades (Ingold, 2013), algo que de algum modo esta tese também acompanha ao propor uma exposição como exercício de pensamento antropológico.

¹⁵ Vários movimentos artísticos evidenciam essa ressonância entre movimentos da arte e da antropologia. No dadaísmo (vanguarda deflagrada na década de 1910), destaca-se a revisão da centralidade da autoria e o desenvolvimento do acaso. O próprio termo “dada” indica uma relação primitiva com a realidade, evidenciando a defesa do “desaprendizado” da civilização e da arte acadêmica e uma abertura para as coisas cotidianas. No surrealismo (década de 1920), a relação de artistas com autores como Georges Bataille e Michel Leiris, desenvolvendo no período pensamentos afins sobre magia, colagem, apropriação; além do filme de montagem, praticado tanto pelo cinema surrealista como no documentário etnográfico. Ainda, cabe mencionar as relações entre práticas artísticas e antropológicas no situacionismo (década de 1960), através do ato de deriva como proposição estética, especialmente na cidade, que passa a ser o próprio objeto da arte, extrapolando os espaços convencionais e subvertendo o cotidiano (Sansi, 2014).

¹⁶ A crise da representação na antropologia, ligada à chamada crítica pós-moderna – da cultura como texto, sua descrição etnográfica como narrativa e a defesa da aproximação a métodos artísticos (especialmente literários) para se encontrar formas experimentais de (des)escrever, assumindo a arte de representar – foi por alguns denominada Virada Literária. Podemos observá-la paralelamente à crítica da institucionalização das práticas artísticas e as argumentações por um maior engajamento com coletividades – a chamada Virada Etnográfica (década de 1980), em que artistas formulam seus trabalhos a partir de pesquisas com comunidades específicas, adotando inclusive a linguagem e os rituais das ciências sociais, especialmente o trabalho de campo.

Neste capítulo interessa explorar a ideia de escuta e de tradução, não tanto de conceitos e discussões acadêmicas multidisciplinares (conferências, exposições) para os objetos de arte, mas, sobretudo, produzir uma série de comparações entre termos, práticas e objetos para se pensar o potencial tradutório sobre coisas e objetos propostos como obras de arte em diálogo na galeria expositiva. Certa discussão do mundo da arte está em diálogo com o campo da antropologia e, reciprocamente, isso suscita produzir os nexos de sentido das conexões parciais, traduções e translações entre campos de conhecimento e ação.

Na arte, como procuramos mostrar no item anterior, conhecer é subjetivar, penetrar nas agências mais que humanas – já que nelas seria possível cruzar as fronteiras entre sujeito e objeto, assumir o papel de ambos, objeto e sujeito, nesse diálogo transespecífico ou entre sujeito e objetos quase sujeitos, coisas, ex-humanos. Assim, o diálogo com o objeto de arte poderia ser compreendido como um intercâmbio de perspectivas? Quais são as formas de linguagem através dos quais os objetos (e os vegetais) falam? No limite, como criar estratégias para se fazer o objeto falar? Propõe-se aqui conexões com uma antropologia dos objetos, ouvir os objetos para explorar o lugar das coisas, questionando-se como ela pode servir de arcabouço conceitual para se produzir leituras de objetos (trabalhos) de arte, em especial por meio de como conceitos da antropologia da arte são úteis para se escrever e se pensar segundo as obras de arte contemporâneas, de objetos, de não-humanos, como etnografá-los, pensar a partir ou com eles.

Proponho, desse modo, articular esses trabalhos em torno de ideias e debates antropológicos sobre tradução. Quais são os sentidos e limites (ou equívocos) desses campos especulativos, arte e antropologia, que fazem ser possível escutar, perceber e traduzir essas seres e formas cujos regimes linguísticos de comunicação são outros? Parafraseando Viveiros de Castro, os objetos de arte são, ao mesmo tempo, traduzíveis e tradução. Interessa, neste momento final da tese, caminhar por esses dois processos, entre a morte e a vida na arte e na antropologia, e dos próprios textos e palavras mortas-vivas que emergem da relação entre elas.

Como a antropologia pode se relacionar, ou traduzir, objetos que emergem em contextos políticos e artísticos de crise ecológica? Se o Antropoceno se impõe, como ele é traduzido em objetos artísticos e antropológicos? O que significa pensar o Antropoceno em um ponto de vista antropológico, e o que o estudo de outro campo – como o mundo da arte – nos permite compreender de sua aparição em um ambiente intelectual e artístico específico? Como a questão da relação e separação entre Natureza e Cultura, ou entre Humanidade, Animalidade e Vegetalidade, está sendo pensada (em conteúdo e forma) no campo da arte contemporânea? Como esses objetos de arte traduzem questões ecológicas por meio de sua materialidade e organicidade, ou como alteram e deslocam o próprio território conceitual e físico em que se

propõe atuar? Se o Antropoceno pode ser pensado como um conceito nativo, de qual Antropoceno estamos falando? Quais os novos desafios tradutórios ao se fazer falar com os objetos de arte?

Trata-se de sublinhar, sobretudo, o sentido tradutório da antropologia para se discutir as potências de uma antropologia da arte (dos outros e de nós mesmos), em seu potencial disruptivo da história da arte majoritária e canônica¹⁷. Para tanto, interessou a esta pesquisa buscar nas teorias sobre tradução (dentro e fora da antropologia) as potencialidades de se pensar e escrever sobre práticas artísticas contemporâneas a partir do texto e do método antropológico¹⁸. Busca-se, assim, produzir uma antropologia da arte atenta a decifrar os objetos de arte, assim como se decifra outra cultura, contra a interpretação, e mais pela especulação daquilo que os objetos nos impõem pensar através dos conceitos que podem produzir, sempre naquela triangulação entre objeto, espectador e espaço, ou, como propomos aqui nesta seção, desses “lugares que falam”.

Mas como fazer o objeto e o além do humano falarem? Quais as agências e transformações que eles produzem no mundo que exigem que os escutemos por seus efeitos? Os objetos podem ser compreendidos não só como materialidades, como vimos na seção anterior, mas também como criadores e constituidores de conceitos. Deleuze e Guattari (1991) especulam justamente sobre a arte de formar, de inventar, de fabricar e de criar os conceitos,

¹⁷ No mundo dos modernos haveria espaço para as duas disciplinas, inclusive com campos de estudo variados: a história da arte e a antropologia (da arte). No entanto, essa divisão revela que há um paradigma culturalista ao lidar com os objetos, decorações e performances do outro; estudados no paradigma da regra – enquanto no ocidente, a arte é apreendida no campo da prática excepcional, inventada por um indivíduo ou grupo de autores, algo desviante à cultura.

¹⁸ Segundo Pálsson (1993), a metáfora da tradução cultural une diferentes escolas antropológicas (desde Malinowski), já que escrever seria uma particularidade do antropólogo diante do outro. Esse tema ganha nova centralidade com os pós-modernos e Geertz. A metáfora da tradução é efetiva por ajudar a explicar para os outros o que é a antropologia, mas, por trás dessa imagem, criou-se um efeito semântico dentro e fora do campo, a cultura concebida com propriedades semelhantes às línguas. Todavia, defende o autor, os textos, suposto resultado final do trabalho antropológico, ao menos sob o ponto de vista da produção acadêmica, não estão congelados, mas em perpétua discussão. Além disso, o texto é só uma parte do trabalho. Por isso, cabe pensar quais são os termos dessa experiência com a mediação e como ir além da metáfora da fronteira e do tradutor cultural, desafiando o pressuposto da descontinuidade e alteridade que pauta o trabalho de campo. Esse é o duplo sentido de ir além das fronteiras, que dá título do livro de Pálsson. Já Sperber (1993) propõe uma discussão sobre os elementos cognitivos do processo da representação cultural. Segundo ele, uma representação estabelece uma relação entre o que representa, aquilo que é representado e quem usa a representação. Representações culturais são uma parte das representações mentais e públicas que definem os seres. Como os antropólogos pensam a representação? Traduzir é representar? Interpretação, tradução e representação; quais são as diferenças substantivas nesses processos? Como separar processos mentais e públicos? Interessante pensar a diferença entre interpretação individual e representações coletivas. Como a antropologia, que é um exercício do sujeito, se configura como uma ciência social? O autor mostra que a antropologia contemporânea pode assumir uma postura crítica em relação à impossibilidade de ler o outro através da tradução etnográfica, do poder das ressonâncias, da capacidade emocional cognitiva, próprio da comunicação, intuição – isto é, para além do positivismo de Durkheim. Segundo ele, há a necessidade de redefinir a ciência em um mundo fluido, redefinindo o outro, a observação participativa, descontinuidades e tradução cultural, mantendo a preocupação com o campo, com a compreensão cultural e as formas múltiplas da vida sociais, elucidando e expandindo o que significa ser humano.

especialmente a partir daquilo que chamam de personagens conceituais, roupa que cabe muito bem na maneira como propomos pensar em diálogo com os objetos artísticos.

Segundo os autores, o conceito contorna, configura a constelação de um evento (ou acontecimento) a vir, pois ele conhece o evento (que não se confunde com o estado de coisas que o acontecimento incarna). Mas, ao contrário do que se passa na ciência, não há nem constante nem variável no conceito; nem compreensão, nem extensão; há sim ordenação, variações organizadas. Por isso o conceito é uma multiplicidade com volume e superfície, com materialidade mesmo, composta de um número de variações intensivas e inseparáveis. A verdade do conceito está em função das condições de sua criação, ao espaço e ao tempo circunscrito no qual foi constituído material e praticamente. Essas associações de pontos de distância heterogêneas são, para Deleuze e Guattari, a ideia, no sentido da novidade e da criação. É preciso então, criar conceitos, pois, apesar de velocidades infinitas, são movimentos finitos, corpo e matéria, que lhe dão existência. O plano por conceitos dá, assim, consistência ao caos. Toda atividade criadora corre riscos ao se confrontar com caos, mas pode produzir uma novidade que lhe atravessa, e pode criar aterrissagens, mesmo que provisórias, através da materialidade do próprio conceito.

Segundo eles, o conceito é um todo, porque totaliza seus componentes, mas é um todo fragmentário, é um mundo possível daquilo que se vê em uma língua real, ou seja, é uma linguagem que dá realidade, cortando o caos com base em planos. Deleuze e Guattari propõem, assim, uma espécie de cartografia do conceito por meio de uma estrutura rizomática, em que não se passa de um conceito a outro a não ser por cruzamentos, tal como a estrutura de um rizoma. Opõem-se, assim, ao conceito cartesiano, em que só se pode avaliar conceitos em função dos problemas aos quais responde, em uma racionalidade bidimensional, arbórea. O conceito, segundo esses autores, é, em contrapartida, tridimensional, rizomático. O processo de criar um conceito surge desde os problemas (ou cruzamento deles) mal vistos ou mal colocados. A193riaia-los, os conceitos devem ser consistentes em relação aos seus componentes internos e sua relação com outros conceitos e devem também ser singulares. O conceito se define pela inseparabilidade de um número de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à uma velocidade infinita (Deleuze; Guattari, 1991, p. 26). O conceito é, assim, um centro de vibração em relação a outros conceitos, é absoluto, ontológico, autorreferencial, real e autônomo; ao mesmo tempo, é relativo, pedagógico e criativo. O conceito é, assim, construtivo, na medida que une o relativo e o absoluto; mas não é discursivo, pois não engendra proposições, mas sim ações.

Imagem que me parece familiar aos objetos de arte, os personagens conceituais agem como intercessores. Eles são, para os autores, os verdadeiros sujeitos da produção de conceitos, seus agentes de enunciação. Segundo os autores, assim como as figuras estéticas (como as obras de arte são para os artistas), nos utilizamos desses personagens como subterfúgios legítimos para a produção de conceitos, são a própria causalidade do exercício de sua criação. Os personagens conceituais têm o papel de manifestar o território, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento; têm função de criar, dramatizar, pois são os agentes de enunciação que efetuam o movimento de pensar. A criação do personagem conceitual faz com que seu pensamento tome uma direção, uma forma, é como um heterônimo, são intercessores que te forçam a pensar de uma determinada maneira. Assim, é necessário inventar (ou fazer viver) esses personagens pré-filosóficos que dão consistência para os conceitos filosóficos que serão criados. Esse exercício é ambíguo, não há uma divisão vetorial do trabalho, um se mistura no outro, mas é o próprio centro daquilo que os autores pensam sobre a criação (Deleuze; Guattari, 1991, p. 78).

Viveiros de Castro (2018 [2009], p. 25), em franco e declarado diálogo com Deleuze e Guattari, escreve que a antropologia é um “projeto de imaginação conceitual, sensível à criatividade e reflexividade inerentes à vida de todo coletivo, humano ou não-humano”. Se considerarmos os objetos de arte como coletivos não-humanos, como produzir uma antropologia da arte que parta desse gesto de imaginação conceitual e dos personagens conceituais do mundo da arte, os próprios objetos? Para o Viveiros de Castro, é necessário buscar um conceito antropológico de conceito. Que tipo de conceito o próprio objeto produz como conceito?

Se conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo a que se quer conhecer e não objetivar, ou seja tornar o sujeito algo racionalmente apreensível, não apenas a arte seria uma presença do pensamento selvagem entre os modernos, mas a possibilidade de um pensamento de tipo perspectivista no ocidente, em que seres, objetos quase-sujeitos e sujeitos são dádivas uns aos outros, e não mercadoria? Como retirar a arte desses pressupostos sociológicos de a analisar pelo que lhe é externo, mercados, instituições, e alcançar a sua natureza mesma de coisa com quem se fala? Poderíamos rememorar aqui também Simondon (1995 [1964], p. 81 – tradução minha): “O conhecimento não é uma conexão entre uma substância-sujeito e uma substância-objeto, mas uma relação entre duas relações”.

Neste sentido, é central recuperar o conceito de cultura de Roy Wagner, em um sentido específico: como ele argumenta sobre a invenção da cultura e o lugar da antropologia a partir de uma analogia com o que se concebe como arte. No final do primeiro capítulo de *A*

invenção da cultura, “A presunção da cultura”, Wagner compara o estudo das representações da cultura com a pintura. Ambas, segundo o autor, não descrevem um objeto, tampouco são autoconscientes do processo e da representação. Wagner comenta especificamente o trabalho de Pieter Bruegel (*circa* 1525-1569), que pintava cenas bíblicas na paisagem flamenca em um ímpeto interpretativo e tradutório através de analogias, mas com o potencial de alegoria.

O trabalho da cultura é, para Wagner, inventar a vida por intermédio da sua ordem, desfazendo a convenção. Como o artista, que experimenta os limites da nossa própria cultura, o antropólogo trabalharia por alegorias, analogias com uma significação incisiva (Wagner, 2010 [1981], p. 43-45): “Seja na arte ou na antropologia, os elementos que somos obrigados a usar como ‘modelos’ analógicos para a interpretação ou explicação de nossos temas são eles mesmo interpretados no processo”. Cultura, na verdade, é um termo mediador, uma maneira de descrever os outros como descreveríamos a nós mesmos, e vice-versa. “O uso antropológico da ‘cultura’ constitui uma metaforização ulterior, se não uma democratização, dessa acepção essencialmente elitista e aristocrática” (Wagner, 2010 [1981], p. 54, 65-67). A antropologia não pode se tornar um museu de cera de curiosidades e da Cultura como acumulação de coisas notáveis:

Na medida em que produzimos “coisas”, nossa preocupação é com a preservação de coisas, produtos, e com as técnicas de sua produção. Nossa Cultura é uma soma dessas coisas: conservamos as ideias, as citações, as memórias, as memórias, e deixamos passar as pessoas. Nossos sótãos, baús, álbuns e museus estão repletos desse tipo de Cultura. (Wagner, 2010 [1981], p. 60)

Nesse sentido, a fronteira entre cultura e a arte pode ser pensada através desse raciocínio de Wagner por meio da pintura. Disso decorre uma das dificuldades de uma antropologia da arte, pois haveria, no pressuposto sociológico, um gênio e o “social”, como pensado na análise de Elias (1995) sobre Mozart, a exceção e a regra, como diz Godard no trecho já citado (capítulo 2, “Morta”). Seria interessante problematizar esse binômio, o artista e o social, de acordo com as análises de Latour (2005), que propõe abandonar o conceito de sociedade transcendente e externo às relações, colocando-o como um ato de conectar, sair do adjetivo e virar verbo. O social não é uma cola que gruda tudo, mas um tipo de conexão de coisas que não são em si sociais, conectados por vários tipos de conectores. Em forte diálogo com Gabriel Tarde e em oposição a Durkheim, Latour pensa o social não como um domínio especial da realidade, mas um princípio de conexão.

Gell (1998) mostra que o método antropológico para estudar (ou traduzir) a arte seria identificar os processos de abdução de agência através de índices materiais, com efeitos de captura de pessoas em relações sociais. Os objetos das ditas sociedades primitivas podem receber o *status* de arte, estendendo-lhes critérios de beleza e complexidade técnicas, mas sem gerar a necessidade de museus e outros processos de reificação. Pelo contrário, os objetos são extensões das próprias pessoas, tornando-as indistinguíveis nas teias de relações. Ou seja, o objeto não está ali para, de frente, se mirar e manter uma relação tensa com um espectador externo a obra o qual identifica seus significados.

Para Gell, uma obra de arte seria aquela capaz de evocar intencionalidades complexas, por decorrência da sensação gerada pela assimetria da habilidade (técnica ou de conceito), criando uma significativa diferença entre agência e objetos envolvidos em redes de relações (seguindo novamente Mauss). É necessário, como mostra Yaneva (2012), compreender as redes coletivas e processos que conformam a existência de um objeto, e, após sua criação, as transformações inesperadas, do ponto de vista do humano criador, que esse objeto passa em sua vida, que, tantas vezes, extrapola e muito o tempo da vida humana. Se a antropologia tem nos agentes seu centro analítico, por meio do objeto ela pode se estender em uma perspectiva histórica mais ampla. Segundo Ingold (2013, p. 76 – tradução minha):

A vitalidade do trabalho de arte, então, localiza-se em seus materiais, e é precisamente porque nenhum trabalho de arte está verdadeiramente “finalizado” (excepcionalmente aos olhos do curador e de seus compradores, que requerem que assim seja) que ele permanece vivo.

Assim, a obra de arte não é apenas traduzível como é ela mesma tradução. O objeto de arte é em si tradução, de questões políticas e sociais no objeto, mas também traduzível, pois ele só se faz existir pelo crítico, comentador, ou antropólogo, que lhe produz uma leitura segundo a sua vida, ou sobrevida.

Campos (2013) propõe explicitamente uma crítica de arte via a tradução. Para o autor, toda tradução é crítica, pois o tradutor traduz justamente aquilo que excede a linguagem. Segundo o autor, na arte seria impossível distinguir a representação do representado, por isso mesmo não ela pode ser traduzida separando o sentido da materialidade: “A informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (Campos, 2013, p. 8). O fascínio da obra de arte reside justamente nessa fragilidade da informação estética, pois ela está vinculada a seu instrumento e é inseparável de sua realização. Cabe ao tradutor traduzir o intraduzível, não apenas o significado, mas o próprio signo, sua fisicalidade, sua matéria

mesma, tudo aquilo que lhe dá forma. Campos pensa a tradução como uma espécie de penetração na mente do autor, uma projeção do conteúdo psíquico de alguém, das coisas que a mente desse alguém se nutriu, desde como aprendeu até sua expressão pessoal a uma vivência do mundo e da técnica do traduzido.

Para Campos, citando Fabri, toda tradução nasce da deficiência da sentença, pois não se traduz o que é linguagem, mas justamente o que *não* é linguagem. O fascínio da obra de arte é justamente essa fragilidade da informação estética, pois ela só pode ser codificada pela forma, inseparável da sua realização. O autor propõe então traduzir não o significado, mas o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua matéria mesma, tudo aquilo que forma. Por isso o trabalho que precede a tradução é crítico, uma penetração intensa na mente do autor, e técnico, uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e das coisas que a mente desse alguém se nutriu: “A tradução [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (Campos, 2013, p. 14).

Outra referência para Campos, Benjamin pensa a tradução como uma ficção, que não visa representar o que estava dito, mas pensar as palavras em sua “tonalidade afetiva” (Benjamin, 2016 [1923], p. 114). O autor alemão chama isso de *intentio*, uma intenção, ou uma espécie de harmonia (em diálogo com a música), e não a reprodução de sentido – reinventando modos de fala sem a obrigação de comunicar tudo. Ademais, ao tocar no real, constrói-se uma tradução também a partir de uma outra fidelidade, com o próprio movimento da língua para a qual foi traduzida – uma invenção que segue a lógica daquilo que foi inventada, sem perder o lastro no real. Mas há, segundo Benjamin, o efeito reverso ao se traduzir. A língua para a qual foi traduzida gera efeitos sobre a língua original: “Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio de querer germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanseritizar, grecizar, anglicizar o alemão [...]. A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira” (Benjamin, 2016 [1923], p. 117-118).

A tradução deriva, assim, segundo Benjamin, da *sobrevida* do original (da obra), da continuação da vida na obra. É assim, através da tradução, ou como argumentamos, de um sentido expandido da “leitura de obras”, que se pode tornar viva de novo, ou mortas-vivas, as agências humanas e não-humanas condensadas no objeto. Assim, o processo tradutório próprio da antropologia pode auxiliar para se agir sobre o processo de fala das coisas, comunicar-se com elas, fazê-las comunicar. Mas o objetivo, voltando a Benjamin, não é alcançar semelhança com o original, mas o eco do original (intenção):

Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua “sobrevida”. [...] A vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento. (Benjamin, 2016 [1923], p. 104-105)

Nesse sentido, é importante associar essa fala do objeto ao outro desta tese, e personagem importante da antropologia contemporânea, os seres vivos, em especial, vegetais presentes em diversas etnografias a partir de sua agência, importância na rede de relações, subjetividade e presença para além de uma centralidade do humano. A antropologia multiespecífica, como vimos, defende que se expanda a outros seres vivos a análise social que tradicionalmente estava centrada na relação entre humanos. Essa conclusão é também etnográfica, parte de contextos em que agem os animais e as plantas, por exemplo, em sentidos específicos estudados por antropólogos e etnólogos. Ao mesmo tempo, em um mundo que enfrenta crises ambientais, as plantas são vistas não apenas como recursos, mas como agentes com capacidades e papéis essenciais na dinâmica ecológica e social. Esse movimento busca desconstruir a visão moderna de que as plantas são apenas objetos passivos e desprovidos de significado social, valorizando-as como parte de coletivos de socialidades, humanos e não-humanos.

Há, assim, uma série de autores que propõem um pensamento vegetal, ou o ato de vegetalizar como uma estratégia epistêmica e política em um mundo em que a *plantation* é o modelo generalizado de destruição (Cabral de Oliveira *et al.*, 2020, p. 7). Shiratori (2018), em sua etnografia entre os Jamadi, mostra como as plantas não são boas representações, apenas, não são “boas para pensar”, mas “boas para se relacionar” (Haraway, 2021). A autora argumenta que essas práticas de cultivo e cuidado com o ambiente natural indicam uma forma de sociabilidade em que os elementos não-humanos são integrados e interagem com o humano de maneira significativa. Nesse sentido, a flora é vista não apenas como um pano de fundo para a vida humana, mas como parte ativa e integral das dinâmicas sociais e espirituais. A proximidade física e emocional das plantas reflete a importância de se afastar da objetificação da natureza, valorizando-a como participante das interações humanas e do espaço habitado.

Pitrou (2014) também se pergunta sobre como incluir os processos vitais dos outros seres nos estudos etnográficos. O autor se preocupa em observar outras concepções de morte e vida para além a biologia e a cosmologia ocidental, isto é, contra as concepções universalizantes do élan vital, em que restaria a antropologia detectar suas variações sociais em cada ambiente. Segundo o autor, é a própria concepção de vida que varia:

A “vida” não é um fenômeno unitário e que, se desejamos ser precisos, devemos especificar à qual processo vital estamos nos referindo quando falamos de vida: reprodução, crescimento, regeneração, movimento ou relação com o ambiente, para citar apenas alguns exemplos [...]. A antropologia deve prestar mais atenção à distinção entre o vivo (uma multiplicidade de processos que se manifestam em uma multiplicidade de seres) e a vida, entendida como um conjunto de causas que produzem esses processos. [...] O estudo de fenômenos vitais deve privilegiar uma abordagem de inspiração pragmática de forma a mapear as configurações em cujo âmbito agentes humanos e não humanos interagem, se constituem, estabelecem relações mútuas, se formam etc. (Pitrou, 2005a, p. 190 – tradução minha)

Na mesma direção, para Ingold, o objeto-organismo, assim relacionado e não separado, é o meio irradiador de atividade pragmática, de vida. Segundo ele, do ponto de vista da antropologia seria equivocado pensar que constituição e crescimento, artefato e organismo sejam opostos aos paradigmas humanos. Ingold (1994) propõe, assim, uma teoria da apreensão direta pela formação dos sentidos com o ambiente, não tanto pela categorização, mas pela atenção e respostas a estímulos sutis, a aquisição de habilidades para um engajamento com a percepção, uma educação da atenção, a partir de processos vitais. O autor substitui o cultuar pelo ganhar habilidades, isto é, o trabalho de criação (do antropólogo) deve ser menos uma questão de referência, e mais de estar envolvido com essas outras formas de informação, trabalhando desde a experiência no espaço. O autor defende então apreender inversamente o processo de aquisição de habilidades, compartilhar o mesmo ambiente, a comunhão de experiência, as atenções de viver em um mesmo mundo com outros seres, mesmo sem apontar explicitamente como escutar os não-humanos.

Já Tsing (2015) apresenta aquilo que chama de “arte da atentividade” como a habilidade de olhar com atenção os diferentes ecossistemas e seus seres que vivem em relação, permitindo ouvir e ver as diferentes alternativas e possibilidades de mundos. Isso seria essencial em um mundo destruído pelo capitalismo e reagindo ao Antropoceno. Em *Arts of Living on a Damaged Planet*, Tsing et al. (2017) apresenta a arte justamente como essa possibilidade de desenvolver a atentividade e expressar outras possibilidades de mundos a partir das perspectivas de humanos e não-humanos em relação. Através da prática artística, seria possível cultivar os pontos de vista usualmente invisibilizados, como os de fungos e plantas, sendo possível cultivar, assim, outros mundos. Para Tsing, a arte em confluência com a ecologia seria um vetor fundamental da comunicação com outras espécies, uma forma de resistência à degradação capitalista do mundo.

Do ponto de vista da etnologia, Kohn (2013) é um dos principais autores a questionar como os seres vivos representam o mundo para além de uma representação humana

que lhes dê toda a possibilidade de expressão e contorno. Interessa ao autor levar a sério os não-humanos, ou o além do humano. Por meio de sua etnografia com os Runa, na Amazônia equatoriana, Kohn mostra como ali como outros seres nos veem importa. Ver, representar, saber e pensar não são ofícios exclusivos do humano. Sua análise visa questionar como isso muda a nossa compreensão do mundo que habitamos, o método antropológico, seu objeto e o próprio humano. O autor propõe uma perspectiva etnográfica sobre encontros com esse outro além do humano, isto é, abrir o escopo do que seria o vivente, de que formas estão conectadas a própria vida ou a concepções próprias do que seria essa vida, criticando também a excepcionalidade do humano separado do resto do mundo. Trata-se de uma proposta de conexão entre o processo relacional (que forma a base de qualquer pensamento) e processos de vida, repensando os pressupostos sobre a natureza da representação (para além da linguagem, através de formas não simbólicas de comunicação) e além da vida também, questionando seus pressupostos.

Ainda segundo Kohn, há uma continuidade entre os seres, com os quais guardamos uma propensão à semiótica parcialmente compartilhada que torna possível a relação multiespecífica. Mas, pergunta-se Kohn, como etnografar o que o esquilo diz? Segundo o autor, a comunicação pressupõe se tornar com os outros. A linguagem e comunicação são chaves. No entanto, nem todos os sinais são como a linguagem e nem todos os seres que o usam são humanos. O autor nos propõe, então, explorar as propriedades não simbólicas de formas semióticas, além dos contextos humanos, abrir os signos para forças além dele. Critica uma certa posição confortável de renegar as coisas e ao mundo os mesmos pressupostos de conhecimento e de existência (e de fala, acrescentaria) que atribuímos a nós mesmos. As onças representarem o mundo não significa que representem da mesma maneira que nós mesmos. E isso altera nossa compreensão do humano e a própria representação. “Além da finitude, o que compartilhamos com jaguares e outros seres vivos – seja ele bacterial, floral, fungo ou animal – é o fato que como representamos o mundo ao nosso redor é de uma ou outra via constitutiva do nosso ser” (Kohn, 2013, p. 6 – tradução minha).

Cabe pensar esse grupo de autores da antropologia em diálogo com o pensamento de autores e pensamentos indígenas, como argumenta Krenak (2020). O autor defende que tudo na Terra é natureza, que todos somos seres que precisam conviver e se comunicar entre si, entre os que são ou não humanos. Propõe, desse modo, que escutemos os rios, a terra, as montanhas, que se desfça essa ideia de Humanidade que separa humanos de natureza, humanos de seus parentes que possuem outras formas de vida e que desvaloriza essa diversidade de vidas. O autor afirma que a Terra fala com todos os seres que nela habitam e que todos esses seres podem

se comunicar. Traz exemplos de montanhas e pedras que se comunicam e que fazem parte de um povo, como um território faz parte do povo, e o povo do território.

Dessa forma, o Rio Doce (Watu) é um avô para os Krenak, com eles convive e se comunica em uma relação de parentesco, não de fonte de recursos. No mesmo sentido, Kopenawa (2015) escreve que os não indígenas deixaram de sonhar, que vivendo na fumaça da mercadoria, do ouro, não conseguem mais falar com os *xapiri*, com os seres que habitam este e outros mundos, não escutam mais as árvores. São os xamãs que melhor conseguem se comunicar com outros seres e sonhar, ainda que ouvir a natureza seja uma habilidade disponível a todos. É necessário assim, segundo esses pensadores, que se busque uma reconexão com a diversidade de seres que compõem o mundo e a Terra.

Há um movimento recente, cunhado sobre alguns termos como “representatividade” ou “lugar de fala”, que ocupa expressivamente os debates políticos e as artes visuais. Trata-se de um questionamento identitário sobre os limites e problemas de simplesmente se falar pelos outros: negros, mulheres, indígenas e outros historicamente excluídos de espaços de poder, como universidades e instituições de arte. Não basta esses vários outros serem representados, mas sim cabe dar espaço, voz e lugar a sujeitos exporem suas práticas, produções e pontos de vista nesses lugares sociais de prestígio e influência¹⁹. Mais uma vez, uma discussão conceitual própria de cada mundo disciplinar, tanto da antropologia

¹⁹ Ribeiro (2019) apresenta o lugar de fala não como uma definição de quem pode ou não falar, mas como uma defesa do reconhecimento de que determinados lugares sociais, ocupados forçosamente por certos grupos, engendram experiências coletivas de silêncios forçados e de barreiras para expressarem as experiências vividas. Nesse sentido, o reconhecimento do lugar de fala é o reconhecimento de lugares sociais diferentes e das estruturas sociais que demarcam através de suas vozes e experiências. Ribeiro retoma a teoria do *feminist standpoint* (precursora da teoria da interseccionalidade) de Collins (1997), a qual visa situar estruturalmente as experiências de subalternização. Salienta que, por serem questões estruturais, raça, classe e gênero não seriam categorias hierarquizáveis, mas que se comunicam e interagem entre si para conformar corpos, grupos e experiências coletivas. Assim, a articulação de uma categoria do discurso no sentido foucaultiano, “como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle” (Ribeiro, 2019, p. 55), lugar de fala e do *feminist standpoint* localiza as experiências vividas e o que é falado em grupos sociais. Mas principalmente questiona a visão dominante sobre quem pode falar e sobre o que se pode falar. Por isso, podemos retomar Spivak (2010 [1988]) em *Pode o subalterno falar?*. A autora indiana demonstra como o subalterno é sempre silenciado, que apesar dos oprimidos terem o poder e o dever de falar por si, pois detêm essas capacidades, seu direito à voz seria negado “por estarem num lugar no qual suas humanidades não foram reconhecidas” (Ribeiro, 2019, p. 74). Para Spivak, o subalterno está num lugar silenciado. Por isso, o conhecimento produzido pelos grupos discriminados são contradiscursos e contrassaberes de forte potencial político para a conformação de mundos a partir de geografias diferentes. Porém, Spivak nega parte dessa potência ao analisar as limitações que são impostas a esses contradiscursos, no que Collins discorda dela. Para autoras como Collins, Ribeiro, Grada Kilomba e Lélia Gonzalez (2020), a defesa do conhecimento e da fala dos subalternizados (com suas categorias em intersecção) é essencial e não fonte de uma possível romantização, como diz Spivak. Pois a demarcação do lugar de fala dessas pessoas, pela imposição de suas vozes, tanto para evidenciar suas experiências enquanto grupo, quanto para demonstrarem que podem falar sobre quaisquer assuntos, não importando os marcadores sociais com os quais são configuradas. Ao falarem, essas pessoas, esses grupos quebram com a voz única que reproduz o mundo de hegemonia da branquitude e de suas hierarquias de poder, desestrutura e desloca seus mecanismos de poder discursivo.

como da arte – a legitimidade ou não de representar, se apropriar de conceitos, visualidades dos outros – interfere nos movimentos de cada área do conhecimento. Inicialmente, a arte parece ter buscado na antropologia repertórios conceituais que a auxiliem para trazer questões minoritárias, introduzindo-os de formas específicas em uma exposição de arte. Em um outro momento, a própria antropologia parece ser insuficiente para dialogar com esses outros, o que é trazido diretamente para protagonizar a sua produção em espaços de visibilidade.

Cabe lembrar que a obra de arte não é apenas traduzível como é ela mesma tradução. É nos sentidos da representação (falar por) dos não-humanos, das coisas e da tradução que se produz um diálogo com esses objetos, não-humanos, ex-humanos. Que tipo de linguagem é necessária para articular essas coisas que falam? Neste capítulo, apresentamos diferentes regimes tradutórios de pensamento, conhecimento, a partir de conceitos antropológicos que insistem nessa possibilidade de traduzir e falar com esse outro, mesmo que seus regimes de linguagem parecem intransponíveis, incomunicáveis. A antropologia pode ser compreendida como ciência da tradução do outro, e esses outros exigem que revisemos nosso quadro teórico e prático, buscando, inclusive na própria arte, novos espaços de experimentação para se formular outras possibilidades de diálogo tradutórios para a produção de conhecimento, que expandam esse lugar do humano para outros sujeitos, já presentes historicamente no repertório antropológico, em especial, como destacado aqui, objetos e seres além do humano.

Proponho, assim, que desses (des)encontros entre arte e antropologia surja menos um olhar irônico e condenatório sobre os limites tradutórios entre mundos – sendo que alguns desses limites se estendem ao exercício antropológico de traduzir o outro – para se pensar o potencial disruptivo de uma antropologia da arte segundo a sua potencialidade tradutória além das escolas, termos e divisões entre forma e conteúdo de uma certa história da arte, mais voltada para uma escuta e tradução das coisas vivas. Cabe criar um vocabulário e uma prática metodológica para se pensar os efeitos, a comunicação, a expressão dos objetos plásticos, compreendidos em sua capacidade metamórfica de gerar transformação, sínteses de intencionalidades e agências complexas e múltiplas; retirando as análises da arte (ocidental e não ocidental) nos campos de força conhecidos – os sistemas, significados e representações – ampliando as possibilidades de apreensão do dizível e do visível.

A natureza-morta revisitada aqui foi uma estratégia de articulação entre uma revisão da representação das coisas e dos viventes, sejam vegetais, animais, seres além do humano. A partir de uma observação e exposição de objetos produzidos por artistas de práticas variadas, observa-se várias possibilidades de questionar essas separações ontológicas, especialmente esse lugar estático, impassível, morto, daquilo que se concebe como “natureza”. Há aqui nesse outro

gênero tradicional da pintura uma revisão crítica sobre o próprio lugar, deste eu e deste outro, das possibilidades de traduzir essas outras formas de expressão, agência e vida pela prática artística. Procurou-se estabelecer nesta terceira parte da tese, “Viva”, analogias entre esses procedimentos e materialidades artísticas com uma antropologia do objeto e além do humano, para se pensar formas de tradução literárias e científicas, dentro de um paradigma da disciplina antropológica, para se lidar com objetos, vidas e materialidades emergentes nas galerias expositivas.

De alguma maneira, as coisas parecem saltar para fora dos quadros (Soares), ganharem autonomia (De Paula) e explicitamente se apresentarem como vivas (Lenhardt). O caminho que as levaram até aquela posição é revelado (Ramos, Farocki), como se pudéssemos construir uma história das sagas dos objetos na modernidade para alcançar tal posição tão determinada. Isto é, há uma tentativa de mostrar como se construiu o objeto e o vivente como passível e morto, explicitando as suas formas de vida através da visualização própria desse campo artístico. O objetivo compartilhado parece ser fazer falar o objeto, perceber suas formas de comunicação, agência, para se pensar mais amplamente outros seres e vozes dentro das crises do presente, e de que maneira as galerias e curadorias podem criar métodos de acionar essas formas de expressão, em ressonância, muitas vezes, com métodos, propostas e até profissionais da antropologia, além de pensadores indígenas. Esse campo ampliado de diálogos entre formas variadas de coisas mortas-vivas parece apontar para uma ampliação ainda maior de representatividade, estendendo para o além do humano e para o próprio objeto silenciado, possibilidades de fala por meio da fabricação e exposição de obras de arte em contextos curatoriais de produções de recursos, dispositivos e estratégias para fazê-las falar.

4 Saída

Neste texto procurei pensar o processo de organização de uma tese em antropologia a partir do próprio campo com o qual se buscou dialogar, propondo-lhe uma montagem como se ela fosse uma exposição de artes visuais. Assim, busquei emular um procedimento próprio ao campo estudado para se escrever – dentro dos parâmetros, convenções, formato e escopo daquele – o objeto construído aqui, um texto-tese de doutorado em antropologia social. Até mesmo o espaço físico desta exposição-tese, sua planta baixa, apoiou-se na organização do espaço bidimensional do documento do texto construído, seus limites quadrangulares, a página da esquerda e a da direita, as duas salas da exposição *Mortaviva*, revelas desde o sumário, e recolocadas a cada capítulo: “Entrada”, “Morta”, “Viva”, “Saída”.

Ao mesmo tempo, tal justaposição visou pensar sobre como a criação de um texto como este guarda muito daquilo que se registra em uma exposição: a sequência de imagens e textos, os espaços vazios, a divisão dos capítulos (salas ou núcleos), a relação com um público (espectador e/ou leitor). Essa relação se estabelece, sobretudo, pela constituição de um ambiente de diálogo e de conhecimento experimental com os objetos, sempre controlados dentro de um enquadramento proposto pelo curador-antropólogo que delimita algumas trilhas e caminhos produtivos que o interessam para fomentar e amplificar a conversa entre os espectadores (humanos e não-humanos) que circulam nesses espaços. Cabe pensar e propor certas relações dos objetos entre si, assim como com a bibliografia de apoio, as imagens, os interlocutores, pessoas e coisas, escutando e amplificando as várias agências distribuídas nesses lugares marcados por tantas trocas de olhares, traduzidos neste texto-tese.

A tese é, desse modo, uma montagem de textos produzidos dentro do desenvolvimento do doutorado, construídos desde uma longa pesquisa de campo, em diálogo com artistas, curadores, mas, sobretudo, com objetos de arte e textos antropológicos, que, justapostos de acordo com a da perspectiva do autor, mas muitas vezes à revelia e à iminência de descontrolo de sua agência, constroem-se enquanto uma espécie particular de narrativa nova, articulada a partir daquilo que nos dizem e daquilo que se quer fazê-las dizer. Ao final, trata-se de uma nova montagem dessas imagens, vozes, conceitos, as quais emergem partindo da escrita, sempre lastreadas na relação travada entre a literatura e os sujeitos de análise, fonte primária dos constructos teóricos e conceituais desta tese.

Interessou-me pensar se esse gênero de conhecimento, a tese em antropologia, pode ser pensado, conectado ou relido segundo aquilo que se sucede em uma sala expositiva, tanto

campo como base para o experimento presente na tese. Ao mesmo tempo, buscou-se sublinhar que o próprio texto carrega em si diversos atributos estéticos, como a sua montagem e decisão sobre sua estrutura. Propôs-se, desse modo, iluminar o aspecto textual, dissertativo, argumentativo e propriamente antropológico de um espaço concebido para se pensar junto aos objetos de arte, mas também deslocar tais constructos da galeria para o texto, pensando sobre as possibilidades e os limites de se traduzir os pensamentos e conceitos produzidos nas galerias a partir da ficção antropológicas. Nas exposições, as coisas expostas podem ser pensadas como feixes de intencionalidades, ou como ex-humanos, mais que humanos, que incorporaram vidas e agências diversas, destacadas pelo curador-autor, que as fazem dialogar. Mas, vale dizer, só uma parte dessa narrativa criada em uma exposição é controlada pelo curador, já que há tantas lacunas preenchidas por outras agências e leituras, produzidas no encontro com o espectador-leitor, que acaba constituindo uma certa trajetória conceitual única, circunscrita, mas sempre atrelada ao propósito dissertativo mais geral.

Procuramos estabelecer relações de sentido, tradução e pensamento a partir dos objetos, pensados como produtores de conceitos. Ao final, espera-se que a tese também se constitua como objeto, que reverbere seus constructos, ajudando a organizar algumas ideias produzidas em diálogo com esse campo. *Mortaviva*, nesse sentido, a tese e a exposição, é também um conceito, feita de tantos outros. Os objetos e autores são usados para criar um diálogo no texto, procurando trazer o espaço literal de reflexão que uma sala expositiva pode gerar a partir de acionamentos específicos para o campo bidimensional do papel, que se constitui também ao final como um objeto com materialidades próprias. Esse experimento não é gratuito ou aleatório, mas uma estratégia de conhecimento criada em relação entre o mundo estudado e o universo de referências e práticas de onde surge a análise. Espera-se que esse experimento tenha gerado os efeitos esperados nos leitores, como se estivessem participando de uma visita com um curador-antropólogo, guiando-os a partir da conversa produzida entre objetos e a literatura antropológica em questão. Ao mesmo tempo, qualquer tipo de distração e desvio é bem-vindo. Os objetos falam por várias vezes coisas que só alguns são capazes de notar e perceber. Por isso, alguns trabalhos foram destacados mais do que outros. É impossível se aprofundar igualmente em tudo, mas espera-se que outros tantos pensamentos e conceitos brotem dessa justaposição entre teoria antropológica e certas teorias produzidas em diálogo com objetos feitos para serem vistos.

O título da tese, *Mortaviva*, nasce de uma contraposição, anunciada na “Entrada” desta tese, que a 32ª Bienal de São Paulo propôs, entre vivo e o morto, a partir da ideia de incerteza contraposta à abstração da natureza. Procuramos pensar aqui qual noção de morte e

de vida que permeia a história da representação de seres pelas suas formas de composição pelas artes visuais – desde as artes rupestres, passando pelos gêneros da pintura até as práticas artísticas contemporâneas. É importante lembrar aqui da máxima de Lévi-Strauss (1983 [1972], p. 171):

Vegetais e animais por muito humilde que sejam não fornecem apenas ao homem a sua subsistência, têm sido também, desde o começo, a fonte das suas emoções estéticas mais intensas e, na ordem intelectual, das suas primeiras e já profundas especulações.

Isto é, mais do que uma novidade ou exceção, essa retomada da discussão do vivo e do morto, daquilo que alimenta e provoca a produção artística, parece ser, na verdade, a própria estrutura de uma história da relação de humanos em relação com seu entorno, espécies e reinos e sua possibilidade de registrar em imagens.

Além disso, a proposta de *Mortaviva* deriva de um questionamento a essa pressuposição, perceptível em protocolos de conservação dos museus por exemplo, de que o objeto de arte precisa estar morto para entrar na galeria expositiva – mesmo que trabalhos como de Lenhardt, Grippo e Nomedá, entre outros, contestem diametralmente tal restrição. Apesar de constituídos como mortos, é através desses objetos que temos acesso a vidas pretéritas condensadas na materialidade fabricada em algum outro tempo e lugar. Assim, trabalhos de arte são como fantasmas, zumbis, resquícios materiais e visíveis de vidas passadas. Mas a própria tela e as esculturas são literalmente vivas: emboloram, apodrecem, precisam de restauro, limpeza, proteção. Ou seja, pratica-se uma série de procedimentos que visa afirmar as suas vidas profundamente presentes, mesmo que o sentido de tal manipulação e sua concepção pela História seja sempre para tratá-las como um objeto distante de qualquer organicidade própria das substâncias vivas. No entanto, oficiosamente, o objeto parece ser o sujeito protagonista desse campo, aquele que é fonte de diálogo, interpretação, pensamento e cuidado, como um ser vivo, um quase-humano, que sobrevive diante da efemeridade da vida no tempo deflagrada nos objetos de arte. Essas coisas (que no ocidente foram elegidas como aquelas que a sociedade constituiu como merecedoras de serem guardadas e preservadas, de não as deixar morrer ou desaparecer, de serem mostradas como índices especiais de um tempo histórico) são, como argumentamos aqui, as protagonistas no mundo da arte, e, por isso, procuramos colocá-las como tal em uma etnografia desse universo, ou modo de existência, entre os modernos.

Mortaviva pode aludir também ao lugar do texto e à possibilidade de, mediante as palavras, do exercício de encontrá-las, dar vida a esses feixes de intencionalidades mais que

humanas, que se encontram condensadas, escondidas, obliteradas, no objeto. É através dessa centralidade das coisas nas galerias e nos circuitos expositivos que se deseja acionar uma espécie de relação animista em meio às sociedades supostamente modernas, que separariam radicalmente pessoas e coisas. As formulações a partir dessas coisas expostas ativam outras possibilidades de linguagens e pensamentos vivos a partir das agências anteriores e posteriores, da fabricação das coisas supostamente mortas ali presentes. Processos estes em curso tornados vivos, ou mais que vivos, no exercício de pensar e escrever sobre eles, como procurei produzir aqui. O texto é assim, a terceira margem desse rio, entre aquilo que está “de fato” ali, aquilo que é produzido a partir desse exercício de relação (e não interpretação) com as coisas, e a coisa em si, como agente além do humano, presente e tratado como protagonista dessa rede de agências. É o texto que faz viva a suposta morte dos objetos e das imagens nas exposições – por isso falamos em lugar de fala das coisas, ou “lugares que falam”.

Como destacamos desde a “Entrada” desta tese, tratou-se de construir menos uma antropologia das exposições que se debruçam sobre a temática ecológica em suas tentativas de rever a própria morte dos objetos para se repensar os conceitos de vida na arte contemporânea, e mais pensar essa virada a partir de uma exposição-tese. Nesse sentido, procuramos pensar também o que seria uma antropologia da curadoria, em especial refletindo sobre os dispositivos próprios do seu trabalho na criação de uma exposição: o texto de parede, o texto de núcleo, o texto de obra, a visita guiada. Todos esses parecem ser termos e práticas de um vocabulário próprio utilizado nesse campo para acionar a potência dos espaços impregnados de objetos que demonstram fala e vida. Esses dispositivos convencionais podem ser pensados como uma espécie de acionadores rituais, que não prescindem dos espectadores, mas tampouco dos próprios objetos-agentes que, em si, guardam uma série de feixes de intencionalidades complexas que cabe ao curador destrinchar, mas que dependem de outros agentes para que o pensamento apreensível ali seja mais amplamente conhecido. Ou seja, não depende só de quem mostra e escreve, depende também de quem quer ver e entrar nesse experimento de relação entre entes que fazem indistintas as separações modernas entre o agente e o inerte. Espero que tenha sido bem-sucedido nesse sentido, em compartilhar tais artefatos e mecanismos próprios do mundo estudado, que me parecem atuar no sentido de escuta, tradução e relação entre as coisas expostas no espaço, e das possibilidades de se relacionarmos e aprendermos com elas.

Essa estratégia de conhecimento é pensada em paralelo aos procedimentos da própria ciência antropológica, em que o outro pode ser traduzido a partir das questões conceituais do universo de referências e sistematizações do antropólogo. Essa assimetria, ao invés de gerar incomunicabilidade, é o disparador de formas de comunicação entre diferenças,

fonte de conhecimento e transformação de ambas as partes. Os interlocutores nesse campo da antropologia da arte podem ser, como se propõe aqui, os próprios objetos, as obras de arte. Estes foram os personagens centrais, trazidos ao espaço da exposição como agentes de novos conceitos, produção de relações na mostra, relacionando-se e deslocando-se em relação, de modo particulares, às perguntas e às hipóteses iniciais em que o antropólogo-curador foi a campo. O gesto de escolha deriva, então, de escutar o que esses objetos têm para dizer, criando analogias com discussões da ciência de onde se escreve, que guia conceitualmente os motivos para escolhê-los para estar ali em exposição. A antropologia já se utiliza de imagens dentro dos textos como fonte de ideias para além daquelas possíveis de serem explicitadas no texto. Não seria, assim, o caso de pensar juntamente nessas imagens como ideias? Seria possível fazer antropologia apenas a partir de índices não verbais de conhecimento?

Tal deslocamento para a vida impregnada nas coisas e nos não-humanos é percebido tanto na teoria antropológica, em etnografias de contextos particulares, na antropologia da ciência, mas também em exposições de arte. Procurou-se especular a partir de um cenário de eventos de impacto no cenário artístico propondo novas direções sobre como a ecologia contemporânea impõe novos paradigmas para os trabalhos de cientistas sociais, artistas e curadores. Ou seja, há uma série de ressonâncias entre transformações de campos distintos, conectados pela prática de alguns profissionais, mas que se materializam nos objetos. Eventos de tradução como a 32ª Bienal foram observados inicialmente, mas, afinal, optou-se por uma outra abordagem, buscando na própria materialidade e nos objetos constituídos por artistas de práticas variadas deslocamentos conceituais próprios de um certo tempo e espaço histórico emergente. Nesses processos de diálogo entre campos distintos, equívocos e essencializações se dão constantemente, mas foi através dessas conexões parciais que se procurou escrever esta tese, observando justamente esses conceitos e objetos em transformação junto a fluxos de ideias e concepções de mundo atualizadas e revistas em projetos específicos, atualizadas e transformadas a partir dos objetos.

Essas obras de arte contemporânea aqui apresentadas apontam para um mundo em crise, em que a paisagem está sob risco eminente de morrer, e, ao mesmo tempo, as coisas, os não-humanos, parecem mostrar-se cada vez mais como resistentes, vivos. Assim, interessou produzir uma antropologia do tempo presente, pensando como as formulações acerca do Antropoceno, da crise ambiental e da descentralização do humano como centro da análise social podem ser pensadas por meio da antropologia e da arte. A arte como suposta exceção ou variação da cultura serviu de campo propício para se perceber invenções e protótipo de mundos e categorias, mesmo que lastreadas por relações determinadas em diálogo com seus contextos

e agências específicas. Isto é, tais transformações e conceitos não se dão aleatoriamente, mas em quadro de relações e redes que se ajustam e se produzem sempre em relação.

Ressaltou-se uma forte retomada dos gêneros tradicionais da pintura para se produzir uma espécie de revisão crítica, sem abandonar a citação, explícita ou implícita, a essa matriz acadêmica das artes visuais de se conceber o mundo “natural”. A paisagem e a natureza-morta apareceram na pesquisa como duas formas absolutamente sintomáticas nas quais a modernidade se amparou para sistematizar por meio, sobretudo, da pintura, certas concepções de mundo: a ontologia naturalista, a separação entre o que está fora e o que está dentro do humano, a possibilidade de representarmos o entorno passivo de forma ativa, o controle sobre a vida ou a morte dos objetos, a separação entre pessoas e coisas. Em suma, há aqui toda uma concepção de controle e de centralidade da representação humana daquilo que o excede, outras formas de vida, mas que seriam incapazes de fornecer outras ideias e agências sobre a sua própria autorrepresentação. Qual seria então um possível lugar de fala para as coisas, objetos, vegetais, seres impregnados de vida? Poderiam as exposições e a antropologia serem pensadas como recursos quase-ficcionais de produção de diálogo e fala desses elementos concebidos por séculos – dentro de um certo paradigma moderno, branco, europeu etc. – como mudos e inertes?

As experiências de campo aglutinadas aqui nesta tese compreendem, como mencionamos, um período de cerca de dez anos, desde a formação no mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional (UFRJ) até a finalização deste doutorado em Antropologia Social na Unicamp. A elaboração de um novo projeto e problema de pesquisa se deu já imerso em um ambiente profissional particular, como curador de exposições, eventos e projetos ligados à arte contemporânea, especialmente em diálogo com arquitetos e artistas, indígenas e não indígenas, produzindo mostras, catálogos e seminários. Nesse período da tese, estive quase que o tempo todo trabalhando na equipe curatorial do MASP, o que pode ser pensado, de algum modo, em uma espécie de campo de longa duração, em que pude testar, observar e apreender internamente sobre curadoria, suas ferramentas, métodos, limites.

Além disso, o MASP, sobretudo, se pensamos desde sua nova gestão iniciada em 2014, que permanece até hoje, apresentou forte interesse em dialogar com questões da história social e, mais especificamente, com a antropologia – algo notado, por exemplo, pela presença, entre 2015 e 2022, da antropóloga Lilia Schwarcz como curadora-adjunta de histórias e de curadores-adjuntos indígenas, como Sandra Benites (2019-2022), Kássia Karajá, Edson Kayapó e Renata Tupinambá (2022-2024). Assim, pude participar de uma rotina institucional, que não foi o objeto dessa tese, mas que me ajudou a pensar muitas das questões e ideias que se construíram em um texto como este, em que é impossível separar as experiências de

aprendizado como curador no exercício de traduzi-las pela antropologia. É indissociável deste texto, assim, as observações participantes que travei (e travo) no exercício de produzir, em um museu criado dentro de um cânone europeu de história da arte, a possibilidade de incorporar outras narrativas, materialidades e linguagens artísticas para torná-lo mais “diverso, inclusivo e plural”, como aparece na missão do museu, e as possibilidade de conexão dessa empreitada com o que é próprio da proposta antropológica.

Esta tese busca apresentar, nesse sentido, uma espécie de galeria pessoal e afetiva de uma seleção de trabalhos que me acompanharam ao longo dos últimos anos, entre 2016 e 2024. Abro este texto com as imagens das obras de uma galeria íntima de Elza O.S., que representa a sua casa como uma sala de exposições de imagens produzidas por ela mesma, e a carta-exposição de Frueth, em que o artista formula uma carta de amor como um objeto tridimensional, o qual, montado, revela nos espaços internos do texto uma maquete de uma galeria expositiva. Ambos os trabalhos me ajudam a pensar nessa tese como resultado de uma coleção de obras, que não são de propriedade minha, mas que possuo na medida que elas me atravessaram e me forçaram a alterar o pensamento proposto, compondo as imagens e rastros no texto que materializam a trajetória desta pesquisa, que é também resultado de uma trajetória de vida.

As galerias “Morta” e “Viva” apresentadas no texto são formas de organização provisória, mesmo que controlada, de diálogos que estabeleci ao longo desses anos das possibilidades de se pensar de que maneira trabalhos de artistas contemporâneos estavam dialogando e se contrapondo a uma certa antropologia dos modernos, em especial no lugar que a representação da natureza, seja ela o entorno, os vegetais, aquilo que excede o humano, mas é vivo, mesmo que supostamente morto nas imagens. Tal pesquisa sobre essas transformações na prática e na pesquisa de artistas tornou-me possível pelo próprio trabalho como curador, que, aos poucos, mostrou-me que a curadoria poderia ser pensada, como propomos pensar aqui, como espécie de prática de conhecimento antropológico. Este texto é uma tentativa de colocar esses campos em relação, explicitar e constituir na escrita os paralelismos e mesmo as diferenças entre essas estratégias de conhecimentos e práticas profissionais. Propõe-se, sobretudo, pensar naquele *como se* stratherniano, já comentado aqui nesta tese: pensar a prática como curador como se fosse o trabalho de um antropólogo, ou, a pesquisa antropológica como se ela fosse uma justaposição de imagens costuradas pelo texto.

Dentro da proposta desta exposição-tese, optou-se por utilizar esses dois termos – “Morta” e “Viva” – como duplos, híbridos, que servem estrategicamente para organizar essa proposta de revisitar ambos gêneros clássicos da pintura propriamente ancorados em produzir

uma certa representação dos viventes além do humano. Atravessar essa passagem entre o morto e o vivo, entre as duas galerias desta tese, pode estimularmos a olhar para esses dois gêneros modernos da pintura, a paisagem e a natureza-morta, a representação do entorno e das coisas, revistos por práticas artísticas das mais diversas e pela própria literatura antropológica em diálogo com a ontologia naturalista e a vida dos objetos. A própria história da arte poderia ser pensada como uma estratégia de aprisionar nos objetos, supostamente mortos, a agência de plantas e vegetais um dia vivas, ou o próprio gesto e vida do artista, o qual, apesar de não mais estar entre nós, revive, é imortal, por sua existência impregnada nas coisas.

Entre o morto e o vivo nasce também a força de se guardar e expor objetos de arte, em geral preservados e escondidos em acervos de museus, que ganham vida ao serem expostos, mas também através do texto e da possibilidade de se constituir formas de linguagem na relação entre conceitos, materialidades, subjetividades, como é próprio do conhecimento antropológico. Desse modo, buscou-se, por meio dessa imagem do vivo e do morto, pensar sobre processos de produção de objetos, textos e do próprio conhecimento em relação à diferença e aos diferentes, procurando expandir os limites da alteridade para as coisas e os não-humanos, como meu próprio campo de estudos e formação, a antropologia, e de atuação profissional, a curadoria, parecem, de maneiras distintas, apontar.

O objetivo foi trazer os leitores para dentro da sala expositiva, como se estivéssemos ali presencialmente e pudéssemos produzir uma espécie de visita guiada a partir das obras em questão. Imaginando que seria institucionalmente quase impossível levar o público leitor de uma tese de doutorado para dentro da galeria expositiva, almejou-se, então, trazer para o espaço do texto a experiência de diálogo com as imagens nas paredes – relembrando também as imagens da epígrafe de Elza O.S. e Frueh. Tal narrativa é controlada pelo espaço, pelos objetos, pelas discussões e contraposições controladas no sentido da análise, pelo escopo e discussões própria do campo antropológico, mas sempre abertas aos imponderáveis da experiência, das leituras, associações e distrações produzidas no decorrer da visita e da leitura.

Procurei guiar, no sentido desse controle, essa visita à *Mortaviva* a partir, em especial, do diálogo que percebi entre as discussões presentes no universo da arte contemporânea e aquilo que parte da antropologia discutia ao longo dos últimos anos, como a emergência dos objetos e dos não-humanos como sujeitos de anúncio, além das transformações que as questões ecológicas traziam em conceitos e práticas de conhecimento eticamente comprometidos. Arte e antropologia são conectadas aqui como práticas contemporâneas de criar ficções e falas a partir desses objetos. Esse foi o dispositivo que controla essa exposição de ideias, palavras e imagens. Mas, ao mesmo tempo, o encontro com

esses sujeitos de análises, as obras, se dá no imponderável do tempo, como uma visita guiada que não é possível falar de tudo, mas que, ao esbarrar em algo que chama atenção naquele momento ou se algum ouvinte perguntar, toda uma narrativa é desviada, sem perder o sentido geral, produzindo assim um texto monólogo que guarda algo daquela experiência única, mas que não perde sua estrutura e direção geral.

É interessante pensar nos sentidos da curadoria em relação aos objetos. O ato de curar pressupõe a cura, como o trabalho dos queijeiros, que aguardam os laticínios chegarem ao ponto certo de relação com as bactérias que, por meio da relação com o ambiente, transformam a lactose em textura e sabor; ou remete também aos curandeiros, pessoa que tradicionalmente pratica métodos de cura ou tratamento de doenças e males, opostos à medicina tradicional. Cabe pensar qual a relação de curar objetos, de vê-los amadurecer e se transformar no tempo, de produzir uma interação com eles a ponto de torná-los saudáveis, vivos, para que eles possam comunicar, existirem por longas vidas de relação com outros objetos e com o humano-espectador, colocado em situação de simetria e aprendizado com essas outras formas de agência, transformação e conhecimento.

Escrevi grande parte dessas linhas em um sítio, em uma casa de campo onde nas paredes estão quadros de família que acabaram lá depois de decorar por décadas casas de parentes já falecidos. Prestando atenção em cada um deles, há uma paisagem com árvores cortadas, uma tapeçaria com patos, outra natureza-morta com flores, um quadro esculpido sobre madeira com um casal de retirantes, um outro com uma pintura de um cavalo. Seriam os vegetais, animais e o próprio humano, os viventes, temas estruturais e estruturantes da atividade artística, daquilo que concebemos como temas próprios para a pintura, para decorar as casas? A arte de representar, de fazer objetos, de apresentá-los para durar e para serem vistos opera estruturalmente sob o paradigma dos viventes, como uma condensação de agências do artista em relação a outros agentes, humanos e não-humano, por ele mortos e apropriados? Essa seria uma forma de preservar os mortos, seja através dos objetos que deixam, seja mediante a vida ali literalmente presentificadas?

As artes visuais mudam, mas parecem estar às voltas com a composição a partir de vidas humanas, não-humanas, dos seres e dos próprios objetos, que se misturam no trabalho de arte. Natureza, cultura, arte e sobrenatureza em uma coisa só. Se coube a algumas vertentes da arte moderna negar esses temas em nome da forma pela forma, recusando a figuração e a *mimesis*, algumas produções contemporâneas parecem retomar a preocupação com os viventes (e sua morte na representação pictórica) a partir de novos paradigmas. A vida é mais presença, a paisagem é enquadramento, o retrato olha para o observador, a natureza-morta é o sujeito.

Menos preocupada com o rompimento com o que veio antes, essas produções percorrem o rastro dos gêneros clássicos da pintura para compreender quais realidade eles produziram e não representaram e como, sem negar essa invenção, podem reinventá-la. Aquilo que se buscou incessantemente separar e distinguir, natureza e cultura, é, em um dos modos de existência da ontologia dita naturalista dos modernos, a produção artística, na verdade, misturas constantes, indissociabilidades entre gestos, realizações, figurações, humanas e não-humanas, e, por isso, variações da natureza.

As obras com as quais dialoguei nesta tese mostram um desejo de desenquadrar a paisagem, ainda que revelem o mecanismo que a constituiu enquanto gênero e linguagem fundamental entre os modernos de representação da natureza, ou daquilo que se concebeu e se manteve por séculos à força dentro do quadro, sob o perigo de escapar dela. Ao invés de tratar a moldura e o suporte como neutros, sublinha-se a natureza do próprio suporte, seu avesso, processo de fabricação e existência contingentes. Esses reenquadramentos da vida para além da ontologia naturalista dos modernos parecem ser um movimento de resistência tanto dos conceitos produzidos pelos objetos de arte, quanto da antropologia contemporânea. Se a invenção da paisagem é análoga à própria invenção das ciências modernas, ambas seguem vivas questionando seus métodos, mecanismos e efeitos sobre a construção de realidades. Não se trata de acusar toda possibilidade de se construir naturezas através de métodos científicos e artísticos, mas de inserir a arte e a antropologia nessa disputa ontológica de regimes de realidade. Não é uma tarefa fácil. Quanto mais escapamos, mais as molduras e palavras voltam para reafirmar a sua legitimidade e consonância com o real. Mas procurei mostrar movimentos que, apesar de minoritários, apontam de forma contundente para outros arranjos possíveis de composição de imagens-conceitos.

Invenção, arte, artifício e ficção são termos associados ao campo artístico, os quais não teriam nenhum compromisso em dar uma resposta para uma descoberta do real, mas sim especular para além dele. Nesse sentido, a arte também é próxima da forma como Lévi-Strauss compreende o mito, como espaço de reflexão e especulação¹. A produção de conceitos por meio

¹ Ainda que Lévi-Strauss, em seu tempo, considerasse em seus textos um tipo de arte muito específico, podemos recuperar seu conceito de arte como o lugar do pensamento selvagem que habita ou resiste entre os modernos. Segundo o mestre francês, especialmente em “A ciência do concreto” (2008 [1962]), abertura de *O pensamento selvagem*, a produção artística apresenta uma possibilidade especial de testemunhar esses fenômenos, apropriações e figurações, em que se misturam esses dualismos, a natureza e a cultura, o vivo e o morto, o sujeito e o objeto. Também segundo Lévi-Strauss, o mito “é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguem” (Lévi-Strauss; Eribon, 1988, p. 193). Viveiros de Castro recupera essa ideia: “O mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo” (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 110). Podemos inferir, então, que é na arte que se pode transitar, como no mito, em um mundo em que os humanos e não-humanos ainda não estão separados? E se, ao invés de seres, pudermos ver no objeto os signos, ou os próprios mitos?

da relação com outros modos de vida e regimes de realidade constitui o pensamento antropológico. Propõe-se que, ao se relacionar com um outro outro, o objeto de arte, a partir de seu repertório disciplinar e conceitual, é possível ver que ambas, em ressonância, parecem procurar produzir outros modos de equacionar as relações historicamente assumidas entre os modernos na relação dos humanos com o ambiente que os pertence e escapa. Esses movimentos conceituais da antropologia têm na arte um objeto e um aliado. Por meio dessa abordagem, a arte (e a antropologia) pode ser lida para além do campo da exceção da cultura, para, então, disputar o real ele próprio. Propõe-se, assim, o objeto de arte como um protótipo de um mundo, um artifício contra a natureza essencializante, ambíguo, como qualquer sujeito etnográfico, e que, por isso, impõe desvios a divisões categóricas estabelecidas no mundo de origem do antropólogo.

Através desses objetos, vimos algumas possibilidades de desenquadrar, descontrolar, des-estetizar e des-contemplar a natureza; produzindo novas relações – se apropriando, mas sem escapar da questão com a representação bidimensional, fundamental para a história moderna da pintura – com mundos impregnados de vida. Essa produção do real está próxima da ideia de devir, em oposição à *mimesis* que acompanha a tradição da arte figurativa no ocidente. Essa produção visual contemporânea aponta para uma crítica contundente à exterioridade da natureza, à excepcionalidade humana, à natureza contemplativa de relação com o mundo – questões essas também propriamente antropológicas.

Os objetos, nesse sentido, não são exemplos de uma teoria *a priori*. Mas foram eles mesmos que motivaram a escolha bibliográfica, o léxico e os próprios conceitos da tese. Esse exercício é fruto de uma constatação etnográfica. O próprio campo sobre o qual se fala se aproxima da antropologia para extrapolar limites de seu próprio cânone. Ao mesmo tempo, trajetórias, conceitos e motivos são recuperados, em citações diretas e indiretas ao próprio campo ao qual as obras e os artistas pertencem. Isto é, trata-se de um movimento de transformação, mas dentro dos marcos e tradições próprias do universo artístico e antropológico.

A antropologia pode também ser pensada como uma espécie de curadoria, uma seleção de vozes, conhecimentos e imagens que são costuradas pelo autor, em nome de uma espécie de estratégia argumentativa, reunindo vozes, autores, obras para fazê-los dialogar com o conhecimento dos outros. Ao mesmo tempo, a curadoria como proposta aqui é também uma espécie de antropologia com o objeto, encontrando dispositivos para fazê-lo falar, se expressar, dialogar, traduzi-los. Trata-se de escrever sob o controle tanto dessa agência das coisas, como de outros agentes, os artistas, o mundo da arte, o público. O objetivo foi manter as ficções

controladas pelos sujeitos próprio do campo de análise, o objeto de arte, assim como justapor essas imagens e vozes, encontrando as passagens, conexões e ressonâncias entre cada uma delas, as quais podem criar uma espécie de raciocínio, ou conceito, que faça fazer sentido agrupar todos esses universos de produção de conceito. Em si, cada um desses objetos, assim como nativos, são sistemas complexos que mereceriam análises próprias, mas o que se propõe aqui, através desse campo, é mostrar as possibilidades de exposição, costura e relação entre essas diferenças a partir do gesto do curador-antropólogo.

Esta tese busca mostrar a vida e os deslocamentos de significados nas telas de paisagem e natureza-morta e também contextualizar os mecanismos tradutórios das tentativas de representar o fim do mundo para dar voz à própria natureza e ao além do humano em exposições. Coube pensar se essa característica limítrofe entre o vivo e o morto não é útil para pensar uma antropologia da arte (ou dos objetos de arte) em uma seleção de trabalhos que navegam por diferentes experiências contemporâneas de produção a partir do deslocamento do que seja a representação do vivo. Propomos essa variação entre o vivo e o morto como termos propícios para se pensar o lugar desses objetos, daquilo que eles buscam questionar enquanto representação, também da ideia de morte de um certo mundo e da possibilidade de presenciar vida e resistência em meio à catástrofe. Ou seja, é possível falar sobre a crise do mundo antropocêntrico a partir das tentativas de levar vida ao mundo dos objetos estáticos, sempre a partir das obras de arte, que aparecem de certo modo também antropomorfizadas?

Coube investigar as novas noções de vida e natureza presentes em trabalhos de arte selecionados, como as noções de vida e objeto da antropologia podem ser úteis para pensar os trabalhos de arte. Nem a natureza-morta está morta na tela, nem as obras de artes vivas estão alheias as múltiplas agências, intencionalidades e traduções presentes no objeto. Assim como cunhado por Van Velthem (2003), “o belo é a fera”, isto é, o objeto está vivo e como tal se desloca da intencionalidade original e surpreende em sua própria história de morte viva, sua *sobrenatureza*. Interessa resgatar esse aspecto mágico, ritualístico, dos espaços que contêm objetos de arte (o êxtase mágico e ritual da exposição), retirá-los de seus aspectos apenas mercadológicos, fetichescos; cabe reanimá-lo, especular sobre seus modos de existência fazê-los novamente, e enfim, vivos.

O próprio papel poderia ser pensado, assim como a tela, como um morto-vivo. Feito de matéria orgânica, que também embolora, amarela, tem uma relação com o ar e com o tempo. O papel é o quadro, a moldura, que torna possível ser impregnado de vida pelo gesto do desenho da escrita. Sem essa moldura ou contexto, estaríamos no caos anterior ao pensamento. Trata-se de cortar esse emaranhado por planos conceituais tanto dos objetos como do próprio texto, para

entramos em um diálogo vivo com algo que seria considerado morto, as coisas. A antropologia dos objetos, seja ele um papel, uma escultura, um vídeo, dá conta ou pode ser um instrumento de uma análise dessas materialidades supostamente mortas através da força viva no texto. Nesse material supostamente morto, há um feixe de intencionalidades vivas que revivem pelos gestos tradutórios. Esse pode ser um caminho possível para se pensar uma antropologia da arte herdeira do encontro com outras ontologias estéticas, que pode também encontrar esses e outros deslocamentos ontológicos, essas variações da natureza ou da vida, dentro dessa espécie modo de existência próprio dos modernos, os objetos em exposição.

Para tanto, interessou-nos nesta tese especular sobre conceitos híbridos, mas para pensar especificamente sobre os objetos de arte. A antropologia da arte é pensada aqui como a antropologia dos objetos os quais decidimos guardar, preservar, mostrar, expor – ou, em síntese, dialogar com eles. Os objetos como ex-humanos da etnologia ameríndia nos fazem ver suas sobrevivências nos nossos próprios. Defende-se, assim, que ao invés de simplesmente incluirmos os outros como sujeitos das exposições, interessemo-nos por outros modos de existência de objetos para além da mercadoria, do fetiche, ou de sua inserção mercadológica. Pensar nesses objetos selvagens, mas não apenas para dar lugar de *display* para os objetos produzidos pelas assim chamadas “minorias” em relação com uma história da arte que for parcialmente contada, mas, e sobretudo, para ser contaminados por outros modos minoritários, ou selvagens, de pensamento por meio desses objetos que, sob a moldura de obras de arte, podem ocupar espaços hegemônicos de visibilidade. Assim, outros modos de existência, ou a perspectiva dos objetos, podem ganhar a cena, fortalecendo e criando outras formas de relação e pensamento sobre as coisas tratadas usualmente como mortas, mas que se expandem como vivas a partir dessa especulação antropológica.

Desse modo, o objetivo por trás, ou pela frente, desta tese foi pensar quais são as especificidades de uma antropologia da arte em relação à história e a sociologia da arte. Da mesma maneira que Latour criticou a sociologia da ciência, é necessário fazê-lo com a sociologia da arte, que costuma interpretar a arte como símbolo e significado, produtos de seu contexto, como se a antropologia preenchesse, com temas ausentes na história hegemônica da arte, para revisar a sua historiografia e suas lacunas. Em “Angels Without Wings”, conversa entre o curador Anselm Franke e Bruno Latour (2010), o autor comenta sobre o poder animista dos objetos e compara os historiadores da arte aos das ciências, centrados sobre as dimensões sociais e políticas da arte, mas sem de fato pensar o que é o social, político, mas sempre falando em suas “dimensões” como algo complementar e acessório. Como diz Latour, as ciências sociais fazem parte do problema e das questões que estamos estudando, mas não são a solução.

Para ele, devemos retirar do silêncio as múltiplas agências do objeto. Da mesma forma, é importante ressaltar que animismo na arte é diferente de estudar populações animistas; mas, por intermédio do trabalho com os objetos de arte, seria possível estender essa relação quase-animista com as coisas através dessa espécie de presença selvagem entre os modernos, daí a possível contribuição do estudo da arte para uma certa antropologia.

No mesmo sentido, para Elhaik (2016), a curadoria reenquadra e reformula a crítica boasiana do método comparativo, pois, com a curadoria, o problema antropológico se desloca de uma preocupação de comparar fatos e objetos de diferentes lugares para uma preocupação em juntar uma ampla gama de diferenças que estão longe de ser um capricho ou uma extravagância. Essa ideia de assemblagem de elementos diferentes (que lembra a ideia lévi-straussiana sobre o trabalho do *bricoleur*), ao invés de representar um campo sozinho, é o próprio centro da composição de uma análise antropológica da arte. O autor sublinha a característica multisituada, excessiva, ambígua entre o objeto e o sujeito de sua representação. Ao invés de analisado, o conhecimento e as relações, através do curador, podem ser promovidos por meio de um “evento de conhecimento” (Elhaik, 2016, p. 10 – tradução minha).

Já Sansi, na introdução de *The Anthropologist as Curator*, coletânea organizada por ele e publicada em 2019, propõe o curador como um etnógrafo. Segundo ele, a prática curatorial nas últimas décadas, confundida com a próprio estabelecimento da profissão, se aproxima da etnografia pela longa duração, pela característica *site-specific* e pelo tipo de pesquisa. Trata-se de uma prática especulativa e de uma ciência experimental, com o intuito menos de representar a realidade, mas de torná-la concreta, de performá-la (Sansi, 2019, p. 4). Sansi defende que as fronteiras entre a experimentação social, artística e científica se tornaram borradas. O curador-antropólogo se torna um mediador, cujo papel é o de facilitar a colaboração e a criação, a troca de diferentes atores envolvidos em um espaço experimental, corroborando com a quebra da tradicional separação sujeito e objeto, criando um outro tipo de laboratório social. Não se trata de “representar mundos como eles são, mas produzir e testar novos objetos experimentais. O antropólogo como curador teria o papel de mediador na produção desses objetos experimentais” (Sansi, 2019, p. 5 – tradução minha).

A noção de trabalho de campo aqui é menos para representar uma realidade e mais de compreender seu papel na sua fabricação, é uma forma de intervenção social. Isso é fruto de uma crise epistemológica, em que o curatorial, segundo Sansi, pode ter uma posição privilegiada. O papel da curadoria seria o de juntar conhecimento, sensibilidades e ideias, misturando-as e produzindo eventos de conhecimento ao invés de ilustrar, participam da criação de discursos, valores e relações. Ao misturar autoria, interpretação, comunicação,

administração, gestão e diplomacia, o curador não produz exatamente algo, mas escreve narrativas, troca informações, constrói relações, gera valores. Em suma, ao ter a responsabilidade de tornar a arte um evento com valor reconhecido, o curador fornece um discurso que faz os fins se encontrarem. Trata-se de um processo de estabilização e conexão, com o objetivo de torná-lo irreversível, uma acumulação justificável que gera valores – quase como um gestor ou diplomata (relembrando Latour) de relações.

Procurei entrar nessa (curta) trilha de autores que vêm estudando e escutando a curadoria, um campo também em construção. A contribuição aqui foi articular o método curatorial ao antropológico a partir, especialmente, de uma teoria dos objetos vivos a partir de sua exposição. Pensar uma antropologia de arte como uma espécie de técnica para fazer os objetos falarem, observando, na curadoria e em seus métodos e plataformas de escrita e exposição estratégias, para se produzir esse diálogo com as coisas assumidas como se fossem obras de arte na galeria expositiva. Essas conclusões da tese foram dadas no encontro entre o ofício do curador e do antropólogo, dado no decorrer do tempo, numa espécie de campo de longa duração, mas que também é difícil distinguir o eu e o outro. Dessa tradução, contorno e indistinção que se dá a escrita deste texto, testei esses conceitos na prática, norteado tanto com o diálogo com a tradição antropológica como artística, ambos em transformação na prática de artistas e antropólogos, e, sobretudo, na vida expressa nesses objetos e em textos como este.

Bibliografia¹

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). *In*: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (org.). **Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico**. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 239-276.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, David. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALPERS, Svetlana. (1983). **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDREWS, Malcolm. **Landscape and Western Art**. Oxford: Oxford University Press. 1999.

APPADURAI, Arjun. (1986). **The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective**. 7th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. (1970). **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Federico Carotti; Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AVERMAERTE, Tom *et al.* (org.). **Elements: Balcony**. Veneza: Marsilio, 2014.

AZIZE, Rogério Lopes. Uma neuro-weltanschauung? Fisicalismo e subjetividade na divulgação de doenças e medicamentos do cérebro. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 7-30, abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/pd86Ft4MqvKnWRCLtm7CkWN/?lang=pt>. Acesso em: 9 nov. 2024.

¹ De acordo com a ABNT NBR 6023 (2018).

BAILÃO, André Secchieri. **Tropicalidades múltiplas**: as matas, os campos e as viagens naturalistas no século XIX. 2022. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan. **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

BARTHES, Roland. **La Chambre claire**. Note sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma; Gallimard; Seuil, 1980.

BARTHOLOMEU, Cezar *et al.* “Acredito nesse tempo que é fora”: entrevista de Luiz Zerbini. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 7-24, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3162>. Acesso em: 2 nov. 2024. Revisão do artista, 2021.

BATESON, Gregory. (1979). **Mente e natureza**: a unidade necessária. Tradução: Claudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BATESON, Gregory. (1971). **Steps to an Ecology of Mind**: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology. Chicago: Chicago University Press, 2000.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. Tradução: Juliano Cappi. **Revista Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 8, p. 32-60, 2006.

BENEDETTI, Raimo. **Entre cavalos e pássaros**: Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. (1928). **A origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. (1923). A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mitos e linguagem (1915-1921)**. 2. ed. Tradução: Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2016, p. 101-119.

BLUNT, Anthony. (1940). **Teoria artística na Itália 1450-1600**. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: CosacNaify, 2001.

BRAUDEL, Fernand. (1985). **A dinâmica do capitalismo**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BURCKHARDT, Jacob. (1860). **A cultura do renascimento na Itália**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUTLER, Judith. Competing Universalities. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj (ed.). **Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left**. Londres; Nova York: Verso, 2000, p. 136-181.

CABRAL DE OLIVEIRA, Joana. As vicissitudes do matar: conflitos ontológicos em um estudo sobre leishmaniose tegumentar americana na TI Wajãpi. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 26, n. 57, p. 177-205, maio-ago. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/ZDxRWg8g3TRXg5YwStJs5QP/?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

CABRAL DE OLIVEIRA, Joana *et al.* (org.). **Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta**. São Paulo: Ubu Editora; IRD, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/Editora UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos: transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 1-18.

CANTON, Katia. **Mesa de artista**. Natureza-morta. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Editora Ubu, 2009.

CASTILHO, João. “Zoo”, de João Castilho. *Revista Zum*, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/joao-castilho/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CAUQUELIN, Anne. **L’Invention du paysage**. Paris: Puf, 2000.

CESARINO, Pedro. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 93, p. 1-17, fev. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/JttsHD6HVKcHnNFrKqHqgrN/?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

CHARBONNIER, Georges. Da arte como sistema de signos. *In*: CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem e etnologia**: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1989, p. 91-103.

CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter. **Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology**. Londres; Nova York: Rowman & Littlefield, 2016.

CHERRY, Peter. **Arte y naturaleza**: el Bodegon español en el Siglo de Oro. Madri: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hipánico, 1999.

CHOY, Tim. **Ecologies of Comparison**: An Ethnography of Endangerment in Hong Kong. Durham: Duke University Press, 2011.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In*: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Tradução: Patrícia Farias. Florianópolis: Editora UFSC, 1989.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (ed.). **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdjê. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 209-254. 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/46965>. Acesso em: 3 dez. 2024.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. Contradisciplina: indígenas na pós-graduação e os futuros da antropologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 60 n. 1, p. 99-116, 2017. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/132069>. Acesso em: 2 nov. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. Comment on Hekman's "Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited": Where's the Power?. **Signs**, Chicago, v. 22, n. 2, p. 375-381, inverno de 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3175278>. Acesso em: 3 dez. 2024.

COLOMINA, Beatriz. X-ray Architecture: Illness as Metaphor. **Positions**, Minneapolis, n. 0, p. 30-35, outono de 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25835085>. Acesso em: 2 nov. 2024.

COLOMINA, Beatriz. X-Screens: Röntgen Architecture. **e-flux Journal**, Nova York, n. 66, p. 1-10, out. 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/66/60736/x-screens-rntgen-architecture/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

COSTA LIMA, Luiz (org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. (2000). **Mímesis: desafio ao pensamento**. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2014.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. O antropoceno. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, seção Extra!, 6 nov. 2015. Disponível em: <https://piseagrama.org/extra/o-antropoceno/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DANOWSKI, Debora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre medos e fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DARWIN, Charles. (1872). **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução: Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DE L'ESTOILE, Benoît. **Le Goût des autres**. Paris: Flammarion, 2007.

DE L'ESTOILE, Benoît *et al.* “A experiência do museu é a de se deslocar”: entrevista com Benoît de L'Estoile. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, n. 3, 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16462>. Acesso em: 12 dez. 2024.

DE LA CADENA, Marisol. **Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds**. Durham; Londres: Duke University Press, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et schizophrénie 2: mille plateaux**. Paris: Les Éditions de minuit, 1980, p. 284-380.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de minuit, 1991.

DESCOLA, Philippe. **Nature and Society: Anthropological Perspectives**. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. Tradução: Bruno Ribeiro. **Tessituras**, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/5620>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DI ROBILANT, Manferdo *et al.* **Elements: Window**. Veneza: Marisilio, 2014.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora da Unicamp, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quelle émotion! Quelle émotion?** Paris: Bayard, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2000). **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). **Falenas**: ensaios sobre a aparição, 2. Lisboa: KKYM, 2015b.

DIEGUES, Antonio Carlos. **O mito moderno da natureza intocada**. 6. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 5-18, jun. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/GP39m4swhrzTxZtKXkvk5BJ/?lang=pt>. Acesso em: 9 nov. 2024.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Damascus in Dahlem: Art and Nature in Burle Marx' Tropical Landscape Design. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology – Revista Eletrônica da Associação Brasileira de Antropologia**, Brasília, v. 8, n. 1, p. 495-509, jun. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vb/a/fmTvsBhSSqmjbm9mnqW9kgN/?lang=en>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O paradoxo de Bergson: diferença e holismo na antropologia do Ocidente. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 417-448, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/nQcFRPhZsynFZN6sNbXrzP>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Artes ambientais e sociedade: paisagem como projeto no Ocidente. *In*: REINHEIMER, Patrícia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho (org.) **Manifestações artísticas e ciências sociais**: reflexões sobre arte e cultura material. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, p. 47-62.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELHAIK, Tarek. **The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

EVANS-PRITCHARD, E. E. (1940). **Os Nuer**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FAUBION, James D. (org.). **Ethnography by Design**: Scenographic Experiments in Fieldwork. Routledge, 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. Tradução: Paula Siqueira. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 2 nov. 2024.

FOSTER, Hal. The “Primitive” Unconscious of Modern Art. **October**, Cambridge, v. 34, p. 45-70, outono de 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778488>. Acesso em: 2 nov. 2024.

FOSTER, Hal. (1996). O artista como etnógrafo. *In*: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 158-186.

FOSTER, Hal. Museus sem fim. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 105, jun. 2015. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

GELL, Alfred. **Art and Agency**: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GELL, Alfred. Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *In*: GELL, Alfred. **The Art of Anthropology**: Essays and Diagrams. Londres: The Athlone Press, 1999, p. 187-214.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução: Jason Campelo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 2, n. 8, p. 40-63, jul. 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55318>. Acesso em: 3 dez. 2024.

GIUFRIDA, Guilherme. **Exatas e humanas**: uma antropologia dos estudos da mente e da economia. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015a.

GIUFRIDA, Guilherme. A ontologia maleável do concreto. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 58, n. 2, p. 455-462, 2015b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/108688>. Acesso em: 3 dez. 2024.

GIUFRIDA, Guilherme. Dalton Paula. *In*: **Incerteza viva**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a, p. 132. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme. Francis Alÿs. *In*: **Incerteza viva**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016b, p. 162. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme. SANZI, Roger. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015. 188 p. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 24, n. 51, p. 399-403, maio-ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/XYV5Jx8jXRxMVTy44dSZXHJ/?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

GIUFRIDA, Guilherme. A política das janelas. *In*: GIUFRIDA, Guilherme; VARRICHIO, Jéssica (org.). **vermelhos/reds**. São Paulo: Museu do Louvre pau brazyl, 2020, p. 110-122.

GIUFRIDA, Guilherme. A mesma história nunca é a mesma: a obra de Luiz Zerbini em três dimensões. *In*: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (org.). **Luiz Zerbini**: A mesma história nunca é a mesma. São Paulo: MASP: 2022a. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme. *Totalidades*, de Pedro Victor Brandão. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Histórias brasileiras**: antologia. São Paulo: MASP, 2022b.

GIUFRIDA, Guilherme. Haximu. *In*: NOBRE, Ana Luiza; SPERLING, David (org.). **Atlas do chão**: constelação independente. Rio de Janeiro: Rio Books, 2023a.

GIUFRIDA, Guilherme. Mirações: pessoas de verdade pintam. *In*: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (org.). **MAHKU**: mirações. São Paulo: MASP, 2023b. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme. O gênero do retrato: performatividade em Catherine Opie. *In*: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (org.). **Catherine Opie**: o gênero do retrato. São Paulo: MASP, 2024a. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme. Mahku. *In*: PEDROSA, Adriano (org.). **Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere**. Veneza: Silvana Editoriale/La Biennale di Venezia, 2024b. Catálogo de exposição.

GIUFRIDA, Guilherme; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias brasileiras: paisagens e trópicos. *In*: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias brasileiras**: catálogo. São Paulo: MASP: 2022. Catálogo de exposição.

GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz Caiuby. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 437-471, set.-dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/dZNBVhTrhgWGhmjzKzfjwsv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

GOMBRICH, Ernst Hans. (1950). O espelho da natureza. *In*: GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. São Paulo: LTC, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROOTENBOER, Hanneke. O paradoxo da natureza-morta. Tradução: Raisa Ramos de Pina. **VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais**, Brasília, v. 16, n. 1, p. 317-

327, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20502>. Acesso em: 3 dez. 2024.

HANNERZ, Ulf. Meditations in the Global Ecumene. In: PÁLSSON, Gísli (org.). **Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse**. Oxford: Berg Publishers Limited, 1993, p. 41-57.

HARAWAY, Donna J. **Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature**. London: Free Association Books, 1991.

HARAWAY, Donna J. (1986). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 2 nov. 2024.

HARAWAY, Donna J. (1984). Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118.

HARAWAY, Donna J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias; Mara Verônica; Ana Godoy. **ClimaCom Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte**, Campinas, ano 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016a. Disponível em: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2014/12/dossie_climacom_vulnerabilidade.pdf. Acesso em: 12 dez. 2024.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Duke: Duke University Press, 2016b.

HARAWAY, Donna J. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Tradução: Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HELMREICH, Stefan. Trees and Seas of Information: Alien Kinship and the Biopolitics of Gene Transfer in Marine Biology and Biotechnology. **American Ethnologist**, v. 30, n. 3, p.

340-358 ago. 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3805431>. Acesso em: 9 nov. 2024.

HELMREICH, Stefen. Species of Biocapital. **Science as Culture**, v. 17, n. 4, p. 463-478, dez. 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09505430802519256>. Acesso em: 9 nov. 2024.

HELMREICH, Stefen. **Alien Ocean: Anthropological Voyages in Microbial Seas**. Berkeley: University of California Press, 2009.

HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari (ed.). **Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically**. Londres; Nova York: Routledge, 2007.

HOCHSTRASSER, Julie Berger. **Still Life and Trade in the Dutch Golden Age**. New Haven: Yale University Press, 2007.

HOLBRAAD, Martin. As coisas enquanto conceitos: antropologia e pragmatologia. *In*: PEREIRA, Godofredo (org.). **Objectos selvagens**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2012.

HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel. **The Ontological Turn: An Anthropological Exposition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

HONIG, Elizabeth Alice. Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life. **RES – Anthropology and Aesthetics**, Chicago, n. 34, p. 166-183, outono de 1998. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/RESv34n1ms20140414>. Acesso em: 3 dez. 2024.

HOTEL das estrelas. Intérprete: Jards Macalé. Compositores: Duda; Jards Macalé. *In*: JARDS Macalé. Intérprete: Jards Macalé. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 disco de vinil, lado B, faixa 5 (1 min 2 seg).

INGOLD, Tim. Become Persons: Consciousness and Sociality in Human Evolution. **Cultural Dynamics**, v. 4, n. 3, p. 355-378, nov. 1991. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/092137409100400307>. Acesso em: 3 nov. 2024.

INGOLD, Tim. The Art of Translation in a Continuous World. *In*: PÁLSSON, Gísli (ed.). **Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse**. Oxford: Berg Publishers Limited, 1993, pp. 210-230.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. Londres; Nova York: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. Anthropology is Not Ethnography. **Proceedings of the British Academy**, Oxford, v. 154, p. 69-92, 2008. Disponível em: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/2051/pba154p069.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2024.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description**. Londres; Nova York: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres; Nova York: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. Anthropology and Philosophy or the Problem of Ontological Symmetry. **La Clé des Langues**, Lyon, fev. 2014. Disponível em: <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/entretiens-et-textes-inedits/anthropology-and-philosophy-or-the-problem-of-ontological-symmetry>. Acesso em: 3 nov. 2024.

INGOLD, Tim. Art and Anthropology for a Sustainable World. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, Londres, v. 25, n. 4, p. 659-675, dez. 2019. Disponível em: <https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9655.13125>. Acesso em: 3 nov. 2024.

KIRKSEY, S. Eben (ed.). **The Multispecies Salon**. Duke: Duke University Press, 2014.

KIRKSEY, S. Eben; JOHNSTON, Marnia. Call for Organisms. 2008.

KIRKSEY, S. Eben; HELMREICH, Stefan. The Emergence of Multispecies Ethnography. **Cultural Anthropology**, v. 25, n. 4, pp. 545-576, nov. 2010. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x>. Acesso em: 3 nov. 2024.

KOHN, Eduardo. How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of Transspecies Engagement. **American Ethnologist**, v. 34, n. 1, p. 3-24, fev. 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4496782>. Acesso em: 9 nov. 2024.

KOHN, Eduardo. **How Forests Think**: Toward an Anthropology beyond the Human. Berkeley: University of California Press, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 9-14.

LATOUR, Bruno. The Politics of Explanation: An Alternative. In: WOOLGAR, Steve (ed.). **Knowledge and Reflexivity**: New Frontiers in the Sociology of Knowledge. Sage: Londres, 1988, p. 155-177.

LATOUR, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes**: essai d'anthropologie symétrique. Paris: La Découverte, 1991.

LATOUR, Bruno. Not the Question. **Anthropology News**, v. 37, n. 3, p. 1-5, mar. 1996. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/an.1996.37.3.1.2>. Acesso em: 3 nov. 2024.

LATOUR, Bruno. **Politiques de la nature**: comment faire entrer les sciences en démocratie. Paris: La Découverte, 1999.

LATOUR, Bruno. Entrevista: por uma antropologia do centro. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 397-413, out. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/cNK3GzhnjdQhFnWCPtb3g6H/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

LATOUR, Bruno. **Enquête sur les modes d'existence**: une anthropologie des modernes. Paris: La Découverte, 2012.

LATOUR, Bruno. Fifty Shades of Green. **Environmental Humanities**, v. 7, n. 1, p. 219-225, 2016. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article/7/1/219/8179/Fifty-Shades-of-Green>. Acesso em: 3 nov. 2024.

LATOUR, Bruno. (1996). **Sobre o culto moderno dos deuses *fatiches* seguindo de *Iconoclash***. Tradução: Sandra Moreira; Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. (1979). **La Vie de laboratoire**: la production des faits scientifiques, Paris: La Découverte, 1988.

LATOUR, Bruno; CROWFORD, Thomas Hugh. An Interview with Bruno Latour. **Configurations**, Baltimore, v. 1, n. 2, p. 247-268, primavera de 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1972). Structuralisme et écologie. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le Regard éloigné**. Paris: Plon, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1955). **Tristes trópicos**. Tradução: Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962). Ciência do concreto. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2008, p. 15-49.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução: Léa Mello; Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LIEDTKE, Walter. Still-Life Painting in Northern Europe, 1600-1800. **Heilbrunn Timeline of Art History**, Nova York, out. 2003. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm. Acesso em: 3 dez. 2024.

LIENHARDT, Godfrey. **Divinity and Experience: The Religion of the Dinka**. Oxford: Oxford University Press, 1961.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/fDCDWH4MXjq7QVntQRfLv5N/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

MALRAUX, André. **Le Musée imaginaire**. Paris: Folio, 1947.

MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95-117, out. 1995. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>. Acesso em: 3 nov. 2024.

MARX, Karl. (1867). **O capital: crítica da economia política**. Livro 1. O processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

MAUSS, Marcel. (1922). Ensaio sobre a dádiva. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.

MELONI, Maurizio. The Cerebral Subject at the Junction of Naturalism and Antinaturalism. *In*: ORTEGA, Francisco; VIDAL, Fernando (org.). **Neurocultures: Glimpses into an Expanding Universe**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011, p. 101-116.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A natureza-morta: uma reflexão poética e fotográfica. **Guavira Letras**, Três Lagoas, v. 11, n. 21, p. 255-269, jul.-dez. 2015.

MENESES, Guilherme Pinho. **Nos caminhos do *Nixi pae***: movimentos, transformações e cosmopolíticas. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature: cours du Collège de France (1956-1960)*. Paris: Seuil, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1956-1960). **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Daniel (org.). **Materiality (Politics, History, and Culture)**. Duke: Duke University Press, 2005.

MILLER, Joana. **As coisas**: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

MIROWSKI, Philip (org.). **Natural Images of Economic Thought**: Markets Read in Tooth and Claw. Nova York: Cambridge University Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. **What Do Pictures Want?** The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. **MASP Afterall**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2024.

NEVES, Eduardo Góes. **Sob os tempos do equinócio**: oito mil anos de história na Amazônia central. São Paulo: Ubu, 2022.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube**: The Ideology of the Gallery Space. São Francisco: University of California Press, 2000.

PAISAGEM da janela. Intérprete: Lô Borges. Compositores: Lô Borges; Fernando Brant. *In*: CLUBE da esquina. Intérprete: Lô Borges. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 2 discos de vinil, lado C, faixa 1 (2 min 58 seg).

PÁLSSON, Gísli. Introduction: Beyond Boundaries. In: PÁLSSON, Gísli (org.). **Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse**. Oxford: Berg Publishers Limited, 1993, p. 1-40.

PANOFSKY, Erwin. (1924). **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PELLEGRINI, Ricardo de; GOMES, Paulo César Ribeiro. De objetos a personagens: Observações sobre a natureza-morta na pintura. **Anais do XI Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel**, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1832/1686>. Acesso em: 3 dez. 2024.

PETRYNA, Adriana. **Horizon Work: At the Edges of Knowledge in an Age of Runaway Climate Change**. Princeton: Princeton University Press, 2022.

PITROU, Perig. La vie, un objet pour l'anthropologie? Options méthodologiques et problèmes épistémologiques. **L'Homme**, Paris, v. 212, p. 159-189, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lhomme/23786>. Acesso em: 3 nov. 2024.

PITROU, Perig. Life as a Process of Making in the Mixe Highlands (Oaxaca, Mexico): Towards a "General Pragmatics" of Life. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, Londres, v. 21, n. 1, p. 86-105, mar. 2015a. Disponível em: <https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-9655.12143>. Acesso em: 3 dez. 2024.

PITROU, Perig. Uma antropologia além da natureza e cultura? Tradução: Daniela Ginsburg; Fernanda Guimarães. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 181-194, jan.-abr. 2015b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/fCSmF6Z5HLPkbP6Tfmbk9kS/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

HERNÁNDEZ, Alfonso Pleguezuelo. A perspectiva das coisas. A natureza-morta na Europa. Primeira Parte. Séculos XVII- XVIII. **Museologia.pt**, Porto, n. 4, p. 78-87, 2010.

POVINELLI, Elizabeth. **Geontologies: A Requiem to Late Liberalism**. Durham: Duke University Press, 2016.

PRECIADO, Paul B. Basura y género. Mear/cagar, masculino/femenino. *In*: PRECIADO, Paul B. **El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos**. Buenos Aires: Malba, 2017.

PRIGOGINE, Ilya. **From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences**. São Francisco W. H. Freeman and Company, 1980.

PRIGOGINE, Ilya. Time, Irreversibility and Randomness. *In*: JANTSCH, Erich (org.). **The Evolutionary Vision: Toward a Unifying Paradigm of Physical, Biological and Sociocultural Evolution**. Boulder: Westview Press, 1981, p. 73-81.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **La Nouvelle alliance: metamorphose de la science**. Paris: Gallimard, 1979.

RIBEIRO, Djamilla. **Lugar de fala**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

RUSSO, Jane A.; PONCIANO, Edna L. T. O sujeito da neurociência: da naturalização do homem ao re-encantamento da natureza. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 345-373, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/KbsYMjWK3TjDC8RwQq8xM8x/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 9 nov. 2024.

SAHLINS, Marshall. (1976). **Cultura e razão na prática**. Tradução: Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

SANSI, Roger. **Art, Anthropology and the Gift**. Londres: Bloomsbury, 2014.

SANSI, Roger (org.). **The Anthropologist as Curator**. Londres: Bloomsbury, 2019.

SANSI, Roger; STRATHERN, Marilyn. Art and Anthropology after Relations. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, Chicago, v. 6, n. 2, p. 425-439, outono de 2016. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.14318/hau6.2.023>. Acesso em: 3 nov. 2024.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. (1968). As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta. In: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna séculos XIX e XX**: ensaios escolhidos. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHNEIDER, Arnd. **Appropriation as Practice**: Art and Identity in Argentina. Oxford: Palgrave Macmillan, 2006.

SCHNEIDER, Norbert. **Still Life**: Still Life Painting in the Early Modern Period. Colônia: Taschen, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n. 58, p. 6-29, jun.-ago. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847>. Acesso em: 3 dez. 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Entre o dito e o não dito. **museu do louvre pau brazil**, 2021. Disponível em: <https://www.louvrepaubrazil.org/desdito/entre-o-dito-e-o-nao-dito/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

SEVERI, Carlo. Ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. Tradução: Estela Abreu. **Revista Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 1 n. 2, p. 53-75, nov. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/F4zchWF4cGyDbpPpSWmyxdD/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 3 dez. 2024.

SIMONDON, Gilbert. (1964). **L'Individu et sa genèse physico-biologique**. Grenoble: Millon, 1995.

SPERBER, Dan. Interpreting and Explaining Cultural Representations. *In*: PÁLSSON, Gísli (org.). **Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse**. Oxford: Berg Publishers Limited, 1993, p. 162-183.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1985). **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STENGERS, Isabelle. **L'Invention des sciences modernes**. Paris: La Découverte, 1993.

STENGERS, Isabelle. (2012). **Reativar o animismo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Chão de Feira, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2024.

STENGERS, Isabelle, PIGNARRE, Philippe. (2005). **La Sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement**. 2. ed. Paris: La Découverte, 2007.

STRATHERN, Marylin. **Partial Connections**. Walnut Creek: Altamira Press, 2004.

STRATHERN, Marylin. (1988). **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Tradução: André Villalobos. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

STRATHERN, Marylin. Afterword: Becoming Enlightened about Relations. *In*: RAPPORT, Nigel; WARDLE, Huon (org.). **An Anthropology of the Enlightenment: Moral Social Relations Then and Today**. Londres: Routledge, 2018, p. 171-188.

SZTUTMAN, Renato. Poéticas da regeneração. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, Edição Especial Vegetalidades, p. 92-97, set. 2023. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/poeticas-da-regeneracao/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

SÜSSEKIND, Felipe. Sobre a vida multiespécie. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 69, p. 159-178, jan.-abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145638>. Acesso em: 3 nov. 2024.

TAPERA TAPERÁ. 20 anos de Arte e agência, de Alfred Gell. **YouTube**, 10 maio 2020. 1h50m8s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0QghfS9VjEA&ab_channel=TaperaTaper%C3%A1. Acesso em: 31 out. 2024.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses**. Londres; Nova York: Routledge, 1993.

TSING, Anna. **Friction: An Ethnography of Global Connection**. Princeton: Princeton University Press, 2005.

TSING, Anna. **The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

TSING, Anna *et al.* (org.). **Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. *In: Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo; Belo Horizonte: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023, p. 179-192.

VAN VELTHEM, Lucia. **O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 133-140, out. 2001. Disponível em <https://www.scielo.br/j/mana/a/h5sZwTCpvbRtpyCky33YqTK/>. Acesso em 3 nov. 2024.

VENKATESAN, Soumhya *et al.* Ontology is Just Another Word for Culture: Motion Tabled at the 2008 Meeting of the Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester. **Critique of Anthropology**, v. 30, n. 2, p. 152-200, jun. 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0308275X09364070?download=true&journalCode=coaa>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VINCENT, Nina. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo / 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 653-661, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/137327>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfm93pSs>. Acesso em: 3 dez. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZcqxxhqhZk9936mxW5GRrhq/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. **Common Knowledge**, Durham, v. 10, n. 3, p. 463-484, outono de 2004a. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/common-knowledge/article-abstract/10/3/463/25336/EXCHANGING-PERSPECTIVESThe-Transformation-of?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004b. Disponível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14-15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2009). **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: n-1; Editora Ubu, 2018.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (org.). **32ª Bienal de São Paulo**: incerteza viva: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Catálogo de exposição.

WAGNER, Roy. (1981). **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WIKAN, Unni. Beyond the Words: The Power of Resonance. *In*: PÁLSSON, Gísli (org.). **Beyond Boundaries**: Understanding, Translation and Anthropological Discourse. Oxford: Berg Publishers Limited, 1993, p. 184-209.

WISNIK, Guilherme (org.). **Paulo Mendes da Rocha (Encontros)**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

WULF, Andrea. **The Invention of Nature**: Alexander von Humboldt's New World. New York: Vintage Books, 2016.

YANEVA, Albena. **Made by the Office for Metropolitan Architecture**: An Ethnography of Design. Roterdã: 010 Uitgeverij, 2009.

YANEVA, Albena. **Mapping Controversies in Architecture**. Surrey: Ashgate, 2012.

ZERBINI, Luiz. Estrelas escolhidas. Manuscrito, 2016.

ZERBINI, Luiz. Planificação do mundo. Manuscrito, 2020.

ZERBINI, Luiz. Quem sou eu?. Manuscrito, 2021.