

Autonomia e agência: modos de pensar a pluralidade na arte

LARA CARVALHO CIPRIANO
GRADUANDA EM FILOSOFIA PELA UFMG

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA
PROFESSORA NA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

A estética ocidental, marcada pelo pensamento kantiano, tem como uma de suas características a autonomia. Essa pode ser definida como uma categoria que faz do sistema de belas artes — ou seja, do modo como a arte é entendida e organizada desde, pelo menos, o século XVIII — exterior aos demais sistemas sociais. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant apresenta a arte como autônoma. Isso se faz notar pela própria organização do livro, já que a primeira parte trata do belo e a segunda parte trata da vida, demarcando, portanto, uma dicotomia. Além disso, Kant propõe a autonomia do estético no que se refere à subjetividade, por meio do desinteresse como característica inerente do sentimento de prazer associado à apreciação da beleza.

(...) se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). (...) Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo que depende da existência do objeto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. (...) Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da

coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz.¹

O interesse, para Kant, está ligado à faculdade de desejar, que é contrário ao sentimento do belo, o qual sequer se vincula à existência do objeto. O importante é a experiência, que coloca aquilo que é experimentado em um lugar distanciado do mundo cotidiano. Dessa forma, a autonomia estabelece uma distância entre a arte e as demais esferas da vida. Dito de outro modo, a autonomia é a categoria responsável por atribuir à arte uma competência própria² na medida em que descreve a desvinculação da arte em relação à vida prática.³ Com isso, a estética, no Ocidente moderno, desvincilhou-se de quase todos os domínios, separou-se da religião, da moral e do político.⁴

Dessa maneira, a arte autônoma não dialoga com os demais setores sociais. Isso acontece porque a circulação de conhecimentos, exposições e práticas relacionadas ao sistema de belas artes se dá em ambientes restritos, em “guetos glorificados”, para usar a expressão de Vilém Flusser, que são, por vezes, inacessíveis. Tais ambientes podem ser ilustrados pelas universidades e pelos museus. Ou seja, são instituições que estabelecem um padrão normativo para o “mundo artístico”. Ademais, por meio da noção de autonomia, a modernidade criou a institucionalização da arte.⁵ A partir da institucionalização, é possível referir-se à arte como um mundo (ou um sistema, conforme fizemos acima), o que torna clara a distância entre ela e a realidade vivenciada.⁶ Quer dizer, a arte é tão distante da vivência cotidiana, da práxis, que na linguagem está posto um mundo à parte só para ela.

¹ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 49-50.

² KORFMANN, Michael. “Kant: autonomia ou estética comprometida?”. In: *Pandae-monium germanicum*. Rio Grande do Sul: UFRGS, p. 23-38, ago. 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174139/000459555.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 maio 2020, p. 26.

³ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 87.

⁴ OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cabeo e os Piaroa”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 34, USP, 1991, p. 7.

⁵ COSTA, Rachel. “Arte + técnica = artifício”. In: *Revista Eco Pós (UFRJ)*, Rio de Janeiro, pp. 27-41, 2015, p. 35.

⁶ *Ibidem*.

Kant (...) formulou explicitamente a auto-referência da arte. A fórmula para essa nova auto-referencialidade de uma arte, que rejeita programaticamente todas as exigências externas como utilidade ou elevação moral, chama-se, na estética dos últimos cento e cinquenta anos, *l'art pour l'art*.⁷

A famigerada expressão “arte pela arte” sugere que a essência da arte é a autonomia. Ou seja, a essência da arte, percebida dessa maneira, é a sua separação em relação à sociedade.⁸ Esse ponto de vista pode ser compreendido como uma tentativa de constituir sua essência universal às custas de uma des-historização.⁹ Desse modo, apesar de ser possível apontar para um momento histórico no qual a arte começa a se tornar autônoma no ocidente (o Renascimento), a autonomia “(...) não permite captar o fato de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e, portanto, *socialmente condicionado*”.¹⁰

Sendo assim, a análise da essência esquece que são sociais as condições de produção e reprodução dos esquemas classificatórios que são empregados na percepção artística.¹¹ Por conseguinte, a autonomia pode ser lida como uma

(...) categoria ideológica no sentido rigoroso do termo, já que combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à práxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste fato histórico à essência da arte).¹²

Em suma, as posições que enfatizam a autonomia enquanto essência da arte implicam em uma tentativa ideológica de alienar a arte das questões cotidianas, políticas, sociais, identitárias e do processo histórico do qual ela é oriunda.

Posto essa separação entre arte e práxis, indaga-se quais são as motivações para a produção artística no sistema moderno de belas artes. Essa é uma pergunta

⁷ KORFMANN, op. cit., p. 35.

⁸ BÜRGER, op. cit., p. 73

⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 319.

¹⁰ BÜRGER, op. cit., p. 87, *grifos do autor*.

¹¹ BOURDIEU, op. cit., p. 322.

¹² BÜRGER, op. cit., p. 87.

retórica, mas é possível pensar em uma resposta a partir do entendimento de que “a estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma”.¹³ Isso está relacionado ao fato

[de a] autonomia da arte permitir (...) uma sobrevalorização de suas mercadorias, (...) em função de sua virtual “inutilidade”, sua exclusão da lista dos gêneros de primeira necessidade, fazendo, desse modo, com que elas adquiram certa “nobreza”, aquele tipo de charme próprio de tudo o que é “supérfluo”.¹⁴

Sendo assim, a autonomia assume a forma de fetiche de mercadoria.¹⁵ “O fetichismo da mercadoria é o exemplo mais simples do modo pelo qual as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais a elas subjacentes”.¹⁶ Portanto, é preciso manter em mente que a autonomia é uma categoria da sociedade burguesa,¹⁷ visto que “a arte como um domínio separado, só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa”.¹⁸ Assim, pois, a autonomia da arte é também a condição de uma heteronomia posterior.

Além disso, a separação entre arte e práxis “é tributária de uma série de dicotomias que ainda marcam a epistême ocidental: escrita/oralidade, mito/história,

¹³ BÜRGER, op. cit., p. 98.

¹⁴ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2009, p. 64.

¹⁵ EAGLETON, Terry. *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo*. In: *New Left Review*, Campinas, 1985. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf Acesso em: 17 mar. 2021, p. 55.

¹⁶ BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.150.

¹⁷ BÜRGER, op. cit., p. 74.

¹⁸ ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p.130. Adorno e outros autores da Escola de Frankfurt apontam para o fato de a indústria cultural anular o hiato entre o espaço estético e a vida cotidiana. Ou seja, esses autores criticam o fato de a indústria cultural pôr fim à autonomia da arte. No entanto, o que parece ser o cerne do problema é que a anulação desse hiato, no contexto da indústria cultural, é operacionalizada pelo capital e consequentemente, acontece de acordo com seus interesses. Nós tratamos da necessidade de repensar as categorias da arte ocidental fora do binarismo estabelecido nessa leitura.

natureza/cultura, simples/complexo e arte/artefato”.¹⁹ Logo, a separação entre arte e práxis tem relação com a distinção entre arte, artefato e artesanato. É possível pensar em tal distinção enquanto um desdobramento da arte autônoma.

“Falar de ‘obras de arte’ é falar de entidades que já foram *institucionalmente* definidas como tais”.²⁰ Ou seja, a “obra de arte” é um objeto da arte institucional. Tal arte é tratada no imaginário social como parte da “cultura erudita”, e o artesanato é tratado como parte da “cultura popular”. Nessa distinção, se a classe burguesa se identifica com a arte erudita,²¹ por extensão, “o estudo da cultura popular é como o estudo da história do trabalho”.²² “Artista” é um termo escolhido pela classe burguesa para referir-se a ela mesma e é um termo em que há mais *status quo* do que “artesão”. Esse último é empregado para enfatizar o menor prestígio concedido pela classe burguesa aos artistas da classe operária. É, portanto, natural analisar essa distinção dentro do contexto da luta de classes.²³ Em suma, a arte erudita burguesa eleva-se à condição de autonomia, ao passo que não existe cultura popular autônoma que se situe fora das relações de poder e dominação cultural.²⁴

Os artefatos, por seu turno, designam as peças oriundas de coletivos não ocidentais deslocadas do seu contexto originário. É preciso salientar que quando *as coisas dos outros*, para usar uma expressão de Cesarino, são cooptadas pelos museus, há uma passagem abrupta entre mundos; já que, tais coisas são categorizadas a partir de conceitos que não lhes pertencem originariamente. Por exemplo: arte, artefato, objeto etnográfico, etc.²⁵

¹⁹ CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens”. In: *Rev. Bras. Ci. Soc.*, São Paulo, vol. 32, n. 93, e329306, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 dez. 2020, p. 1.

²⁰ GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 39, *grifo do autor*.

²¹ PEDROSA, Mário. “Arte culta e arte popular”. In: *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo: Kairos, 1975, p. 537.

²² HALL, 2003, p. 252.

²³ PEDROSA, op. cit., p. 537.

²⁴ HALL, op. cit., p. 254.

²⁵ CESARINO, op. cit.

Além disso, os artefatos não podem ser distinguidos *a priori* das obras de arte.²⁶ Mas, as instituições de belas-artes consideram os artefatos objetos utilitários sem valor artístico.²⁷ Isso porque os objetos artísticos devem ter um tipo de significação simbólica que *supostamente* os artefatos não têm.²⁸ Mesmo quando se fala em simbolismo ritual atribuído aos artefatos, a antropologia frequentemente recorre a analogias com a arte cristã (ou seja, a arte sacra europeia), o que coloca mais problemas do que soluções.

A partir do que foi apresentado, o Renascimento deu início ao que posteriormente seria chamado de belas-artes e, concomitantemente, as separou das artes que seriam consideradas menores.²⁹ O critério para tal hierarquização mostra-se mais articulado à tensão entre as classes sociais do que ao potencial expressivo e ao valor estético das manifestações artísticas em questão, apesar da argumentação estética, surgida nesse contexto, atentar para o desenvolvimento de uma sensibilidade que leva a uma experiência metafísica como diferença.³⁰ Com isso, a arte pensada a partir do conceito de autonomia necessariamente contempla hierarquias arbitrárias, sem um fundamento neutro em relação às questões de classe.

Essa problemática é ilustrada pelo fato de que a arte popular “nunca participou das honras da historiografia da arte erudita”.³¹ “A escola e o sistema educacional também são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura a ser transmitida (...) da parte ‘sem valor’”.³² Nesse contexto, é especialmente interessante que tais instituições tenham sido ironicamente pensadas por Flusser como “guetos”, ou seja, como ambientes relacionados a um grupo minoritário. Sendo assim, declarar um interesse na arte popular é lidar com uma constante e importante omissão.³³

²⁶ GELL, op. cit., p. 45.

²⁷ CESARINO, op. cit, p. 1.

²⁸ GELL, “A rede Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001, p. 171.

²⁹ PEDROSA, op. cit, p. 544.

³⁰ Essa diferença é construída nas estéticas do gosto que têm a obra de Immanuel Kant como principal exemplo.

³¹ *Ibidem*.

³² HALL, op. cit, p. 257.

³³ HALL, op. cit., p. 252.

Essa omissão indica que a posição segundo a qual a arte é necessariamente autônoma é excludente. Isso é manifesto não só pela distinção hierárquica entre arte, artefato e artesanato, mas também quando comparamos a lógica do sistema da arte ocidental à produção de outros povos. Nesse sentido, mesmo o olhar de caráter antropológico, especialmente antes da virada ontológica da antropologia, é problemático, porque essa comparação deu origem a um século de análises antropológicas que ilustram a dificuldade ou quiçá a impossibilidade de encontrar tal posição.

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como “arte”?³⁴

Contudo, a comparação entre a arte ocidental e as produções não ocidentais é necessária porque em função dos processos de colonização, o contexto ocidental não é inteiramente alheio e distinto do contexto ameríndio, por exemplo. O que reforça a importância de pesquisar esse assunto, a fim de questionar a inadequação dos códigos de leitura ocidentais.

Resumindo, na medida em que o imaginário social compreende a arte de forma autônoma, determinadas expressões estéticas são postas no plano do impen-sável, mesmo algumas produzidas pelo próprio ocidente. A partir disso, podemos questionar: qual é a relação entre o eurocentrismo e o imaginário no qual a arte é necessariamente autônoma?

Como mostra Lagrou³⁵ não há entre os ameríndios uma área específica da vida que se destine à arte, o que significa que a arte entre os ameríndios não é

³⁴ LAGROU, “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* (On-line). Ano 02, vol. 01, n. 02, Campinas, nov. 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 4 abr. 2021, p. 2.

³⁵ LAGROU, Els. “A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica” (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 46.

autônoma. “Não existe ‘mundo da arte’ em muitas das sociedades estudadas (...) por antropólogos”.³⁶

As ontologias ameríndias nunca trabalhavam essa separação [entre arte e vida]. Se a gente deixar os artistas ameríndios tomarem conta do mundo da arte, essa tão sonhada transformação (fazer a revolução copernicana, mostrar que vida e arte são um só) acontecerá.³⁷

“Desde Kant, o ocidente tem associado o fenômeno artístico ao extraordinário”,³⁸ desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da chamada “arte decorativa” de uso cotidiano.³⁹ Tendo em vista que o pensamento kantiano enfatiza a contemplação como fonte de prazer estético, já que, de acordo com Kant, a contemplação é uma posição distanciada que possibilita a apreensão do prazer desencadeado por uma relação cognitiva específica com o objeto, a arte não ocidental, como a pintura corporal, “a cerâmica e a cestaria, *todas de uso cotidiano*, não se encaixa nessa categoria”.⁴⁰

Essa problemática adquire maior dimensão a partir da contribuição dos estudos descoloniais, que apontam que na medida em que a concepção hegemônica de arte não contempla uma série de manifestações artísticas, há como consequência um processo contínuo de *violência epistemológica*. Isso se deve ao fato de que as produções não eurocêntricas de arte são excluídas do imaginário social, por meio dos conceitos oitocentistas que ainda hoje estão em vigor.

Walter Dignolo discute esse ponto ao explicar que a modernidade não é um período histórico, mas uma narrativa.⁴¹ E Aníbal Quijano mostra que o

³⁶ GELL, 2018, p. 24.

³⁷ LAGROU, 2020. A frase foi dita no curso “Artes indígenas: por uma estética relacional ameríndia”, ofertado pelo MASP entre 23 jul. e 20 ago. 2020.

³⁸ LAGROU, 2010, p. 13.

³⁹ GELL, 1998, p. 73. Apud LAGROU, 2010, p. 13.

⁴⁰ LAGROU, 2007, p. 45, grifo nosso.

⁴¹ MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, 2008, p. 316.

eurocentrismo não é uma localização geográfica, mas sim uma perspectiva do conhecimento.⁴² Nesse sentido, o conhecimento é geopoliticamente marcado.

A narrativa moderna se vale de conceitos eurocêntricos (gregos e latinos) para estabelecer um lugar de superioridade em relação aos que constituíam as várias populações por eles encontradas no processo de colonização. Feito isso, delimitam-se características “inferiores” (raciais, nacionais, religiosas, sexuais, de gênero) que são expelidas para fora da esfera normativa do “real”.⁴³ Como consequência, línguas, religiões, conhecimentos, identidades, formas de pensar e manifestações artísticas que se afastam do modelo estabelecido pela narrativa moderna são inferiorizados e postos à margem.

Além disso, a cultura do dominador, ou seja, aquela do colonizador, é ensinada como “cultura sem mais”⁴⁴ - nesse ponto, é importante lembrar a supracitada exclusão da dita arte popular dos livros de história da arte e das instituições de educação - o que nos leva a uma possível definição de povo dominado, isto é, de povo colonizado como todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido à opressão de sua originalidade cultural.⁴⁵ Isso indica que um dos fundamentos do eurocentrismo é o não reconhecimento da heterogeneidade cultural e histórica existente. Nesse ponto, temos uma pista para a resposta da nossa questão: se no imaginário social a arte é necessariamente autônoma, então, a arte não eurocentrada, a arte não ocidentalizada, é impensável e inexistente.

Opor-se à violência epistemológica “trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica a igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposta pelo Ocidente”.⁴⁶ Tendo em vista ultrapassar os limites estabelecidos pelo sistema eurocêntrico, é preciso trazer à tona outras possibilida-

⁴² QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/estudoslatinoamericanos/wp-content/uploads/2019/03/ELA9%C2%BA-Texto2.pdf>. Acesso: 04 abr. 2021, p. 126.

⁴³ MIGNOLO, 2008, p. 291

⁴⁴ DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na América Latina*. São Paulo, Loyola, 1977, p. 191.

⁴⁵ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. Edufba, 2008, p. 34.

⁴⁶ VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020, p. 39.

des além da delimitada pelo pensamento ocidental. Nós o faremos por meio da análise da produção de povos não ocidentais, mais especificamente, os ameríndios.

Para compreender as produções artísticas ameríndias, em vez de autonomia, um termo mais adequado é *agência* — ainda que esse seja um termo oriundo do pensamento ocidental. Agência é uma qualidade que pode ser atribuída a pessoas e coisas que são vistas como iniciadoras de sequências causais⁴⁷ “Um agente é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ em torno de si”⁴⁸ por meio de uma intencionalidade. No contexto da arte, a agência se refere “a uma produção de resultados práticos em vez da contemplação [tal como considerada por Kant]”.⁴⁹ É necessário fazer esse adendo porque mesmo o ato de ver pode ser considerado uma forma de agência.⁵⁰ Isso se dá porque “o aspecto contemplativo de uma obra pode estar na sua dificuldade de leitura, pela complexidade da mensagem contida. Assim, o espectador pode se sentir afetado e provocado no ato de contemplar. Nesse sentido, a contemplação não parte do viés kantiano relacionado ao belo”.⁵¹

Logo, é possível notar aspectos destoantes entre a arte compreendida por meio do conceito de autonomia e por meio do conceito de agência. Se a arte é autônoma, ela encerra-se em si, então não é iniciadora de cadeias causais, tal como a agência sugere que seja. Um outro ponto de divergência se manifesta no fato de que o conceito de agência, tal como pensado por Gell “é exclusivamente relacional: para qualquer agente existe um paciente”.⁵² Então, a arte é pensada relacionalmente em vez de isoladamente.

Alfred Gell sustenta a ideia de que as obras de arte, imagens, ícones e afins devem ser tratados como “relativos à pessoa, ou seja, fontes e alvos para agência social”.⁵³ Ao abordar objetos de arte tal como uma pessoa, evita-se “aplicar modelos linguísticos onde eles não são aplicáveis”.⁵⁴ O autor descreve os

⁴⁷ GELL, 2018, p. 45.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ LAGROU, 2007, p. 43.

⁵⁰ GELL, 2018, p. 68.

⁵¹ LAGROU, 2020.

⁵² GELL, 2018, p. 53.

⁵³ GELL, 2018, p. 155.

⁵⁴ GELL, 2018, p. 43.

artefatos como agentes sociais não por querer propagar uma forma de misticismo da cultura material, mas apenas em vista do fato de que a objetivação na forma de artefato é o modo como a agência social se manifesta e se realiza por meio da proliferação de fragmentos de *agentes primários* dotados de intenção em suas *formas artefatuais secundárias*.⁵⁵

Para que fique claro é preciso entender o par conceitual “agente primário” e “agente secundário”. O primeiro refere-se aos seres intencionais e o segundo refere-se aos objetos por meio dos quais os agentes primários distribuem a sua agência no meio causal.⁵⁶ Assim, o agente secundário é como uma emanção ou manifestação de agência, um espelho, um veículo ou canal de agência, fonte de experiências de “copresença”.⁵⁷

Tais conceitos vão de encontro ao pensamento dos indígenas Wajãpi, que entendem que as marcas das mãos (*ipoagwerã*) e a alma da pessoa, ou seja, o seu princípio vital (*i'ã*) ficam para sempre nos artefatos por ela produzidos.⁵⁸ Assim, os artefatos se tornam praticamente uma extensão da pessoa.⁵⁹ Nesse contexto, a capacidade de produzir seu próprio artefato é muito importante, visto que uma pessoa sem essa habilidade se torna muito vulnerável.⁶⁰

A aproximação entre um objeto de arte e um ser vivente, e, portanto, portador de agência, também se faz notar entre os Huni Kuin (Kaxinawa).

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição.⁶¹

⁵⁵ GELL, 2018, p. 52, grifos nossos.

⁵⁶ GELL, 2018, p. 51

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ WAJÁPI, Ana et al. *I'ã: para nós não existe só imagem*. Amapá, 2008, p. 3

⁵⁹ LAGROU, 2020.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ LAGROU, 2007, p. 53.

Sendo assim, do mesmo modo que os artefatos são produzidos em rituais de iniciação, como o *nixpupima* — ritual no qual se produz o mais importante artefato Huni Kuin —, a sua destruição faz parte dos ritos fúnebres. Assim, a agência pode resultar não só de uma atividade de produção de peças, mas também da atividade de desfigurá-las.⁶² Pessoas e coisas colapsam como sendo mutuamente análogas.⁶³ Nesse sentido, as coisas seriam como calculadoras de relações sociais, que tanto produzem relações como são elas próprias relações.⁶⁴

Aqui fica claro mais um ponto destoante entre a arte ameríndia e a ocidentalizada, visto que no ocidente, segundo uma concepção patrimonialista dos bens culturais, marcada pela ontologia dualista que opõe natureza e cultura e articulada à lógica acumulativa capitalista, fala-se não só em preservação de arte, mas também em conservação e restauração de arte. Nesse contexto, as obras artísticas permanecem no tempo. Então, a cultura, tal como compreendida no ocidente, representa uma sobrevivência para além da natureza, isso é, uma vida que ultrapassa a ciclicidade natural. Assim sendo, o aspecto capitalista da arte ocidental tem a ver com a permanência, relacionada à valorização dos objetos artísticos, à criação de ídolos e a uma relação específica com a memória.

Diante disso, é possível perceber que “a vida [e a agência] dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que esses são capazes de invocar e condensar”.⁶⁵ Pensada dessa forma, a arte não tem tanto a ver com a contemplação da beleza, tal como é considerada pelo pensamento ocidental pós-iluminista, mas é algo capaz de evocar intencionalidades complexas.⁶⁶

Além disso, no pensamento ameríndio, não só os objetos de arte são compreendidos como agentes, também o é a natureza. Se, por um lado, para os modernos o mundo objetivo é conjunto inanimado, para os povos originários, por outro lado, todos os objetos são animados.⁶⁷

O rio Doce, que nós, Krenak chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas (...). Quando

⁶² GELL, 2018, p. 78.

⁶³ CESARINO, 2019.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ LAGROU, 2007, p. 50.

⁶⁶ GELL, 1999, p. 211.

⁶⁷ FLUSSER, s/d, p.3.

despersonalizamos o rio (...), quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que eles se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.⁶⁸

A partir disso, é possível perceber que, entre outras dualidades, o pensamento ameríndio questiona a distinção entre natureza e cultura. Portanto, bebendo dessa fonte, é possível refutar não só a separação entre arte e vida, mas também a ontologia dualista da qual essa separação é oriunda.

Para concluir, sabendo que o fundamento do eurocentrismo é o não reconhecimento da heterogeneidade cultural e sabendo também que a autonomia caracteriza a arte europeia burguesa, na medida em que toda arte é pensada como autônoma, só é possível pensar as produções eurocêntricas. Isso culmina, do nosso ponto de vista, na violência epistemológica, que apresenta a cultura do colonizador como sendo a única. E, nesse contexto, mesmo quando se fala nas manifestações artísticas não eurocêntricas, os próprios termos utilizados (multiculturalismo,⁶⁹ arte, artesanato, artefato, objeto etnográfico, cultura popular etc.) transportam tais manifestações para um lugar menos prestigiado, considerado inferior. Essa é a importância de questionarmos esses termos para que, a partir disso, seja possível compor uma contra-narrativa em face à narrativa moderna, ou seja, compor uma narrativa descolonial.

Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁶⁸ KRENAK, 2019, p. 40 e 49.

⁶⁹ Veja mais sobre esse assunto no texto: COSTA, Rachel. “Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística.” In: *DOIS PONTOS (UFPR) DIGITAL*, vol. 15, p.89-98, 2018.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.
- CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 32, n. 93, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 08 dez. 2020.
- _____. “Corpos e objetos teimosos: exibição e classificação das coisas dos outros”. In: MASP Seminário Arte e descolonização. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoSsFK4oT-Q&t=3479s>. Acesso em: 6 jan. 2021.
- COSTA, Rachel. “Arte + técnica = artifício”. In: *Revista Eco Pós (UFRJ)*. Rio de Janeiro, p.27-41, 2015.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na América Latina*. São Paulo: Loyola, 1977.
- EAGLETON, Terry. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. In: *New Left Review*, Campinas, 1985. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf. Acesso em: 17 mar. 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. Edufba, 2008.
- FLUSSER, Vilém. “Artifício, artefato, artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18a. Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. “Artifício, Artefato, Artimanha”. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18a. Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. *Fenomenologia do brasileiro: Em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- GELL, Alfred. *Arte e Agência*, São Paulo: Ubu, 2018.
- _____. “A rede Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001.

- HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In: *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KORFMANN, Michael. “Kant: autonomia ou estética compromissada?”. In: *Pandaemonium germanicum*, Porto Alegre, UFRGS, p. 23-38, ago. 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174139/000459555.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 maio 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks editora, 2007.
- _____. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* (On-line). Ano 02, vol.01, n. 02, Campinas, nov. 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 04 abr. 2021
- _____. Notas de aula, 2020.
- MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. Niterói, 2008.
- OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. *Religiões afro-brasileiras e o racismo: contribuição para a categorização do racismo religioso*. 2017. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania), Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cabeo e os Piaroa”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 34, USP, 1991.
- PEDROSA, Mário, “Arte culta e arte popular”. In: *Arte em Revista*, n. 3. São Paulo: Kairos, 1975.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/estudoslatinoamericanos/wp-content/uploads/2019/03/ELA9%C2%BA-Texto2.pdf> Acesso: 04 abri. 2021.

TSÉ-TUNG, Mao. *O livro vermelho*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020.
WAJÁPI, Ana et al. *I'ã: para nós não existe só imagem*. Amapá, 2008.

RESUMO: Partindo da comparação entre o conceito de autonomia e o de agência, este texto objetiva pensar nas manifestações artísticas marginalizadas pelos processos de colonização que estabeleceram a narrativa europeia como universal e única. Para tanto, recorremos aos estudos descoloniais. Como resultado, refletimos sobre a importância da pluralização das narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte popular; Arte erudita; Descolonização; Estética.

ABSTRACT: This paper set off from the comparison between autonomy (Western aesthetics) and agency (anthropological theory of art), in order to analyze artistic manifestations marginalized due to colonization processes. Through Decolonial studies, this discussion results in a reflection on the importance of the pluralization of narratives about art.

KEYWORDS: Popular art; High art; Decolonization studies; Aesthetics.