

Arte e linguagem: diferenças e distanciamentos na noção de arte percebida nas perspectivas ameríndia, humanista e cristã

João Paulo Vargas

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: joao.vargas@mackenzista.com.br

Silvio Silva Silveira Junior

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: silvio.silveira@mackenzista.com.br

Célio Martins da Matta

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: zcelio@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo propõe uma discussão da arte por uma ótica dialética, averiguando sua atuação em três contextos, que são antagônicos entre si, compreendendo a arte pelo perspectivismo ameríndio, especificamente com um recorte da etnia do povo Tukano, a arte na sociedade moderna e uma arte pelo prisma do cristianismo. Em geral, o trabalho verifica uma abordagem em sessões particulares para cada perspectiva, de modo que se explica a arte indígena no contexto do perspectivismo ameríndio em contraste com a arte ocidental, e estas, com a perspectiva bíblica, buscando analisar as diferenças e os distanciamentos entre esses campos de atuação da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Perspectivismo ameríndio. Cosmovisão cristã.

BASES DE ORGANIZAÇÃO

Este artigo apresenta uma visão da arte por uma ótica dialética, averiguando sua atuação em três contextos, que são antagônicos entre si, compreendendo a arte pelo perspectivismo ameríndio, especificamente com um recorte da etnia do povo tukano, a arte na sociedade moderna e uma arte pelo prisma do cristianismo. A análise bibliográfica demonstra noções de arte pelo prisma télico, de propósito e cosmovisão das perspectivas em questão.

Partindo da premissa de que a arte é oriunda do reflexo da criatividade divina, o artigo procura demonstrar as diferenças e os distanciamentos da arte ameríndia, humanista em contraste com a arte que exprime a glória de Deus, pelo prisma da cosmovisão cristã.

A ARTE E O PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

A arte no contexto indígena é marcada pela coletividade dos artistas, e não de um protagonista. É apresentada como uma arte vivida por todos, operando como função social, que serve como reguladora, com empreendimentos pedagógicos.

De igual modo, na sociedade indígena, a arte tem diversas funções. A simples “pintura corporal, por exemplo, é ‘arte’, mas é também cerimonial, cosmológica (religiosa), e pode estar associada à hierarquia e à classificação social” (SEEGER; CASTRO, 1977, p. 20); portanto, a concepção de arte no universo ameríndio ganha proporções mais amplas em seus aspectos constitutivos.

Destarte, o comportamento da arte no perspectivismo ameríndio adquire “um grau de complexidade muito maior que os problemas de senso comum, exige uma subjetividade maior” (MATTA, 2016, p. 11). Com essas implicações em mente, dois problemas são responsabilizados, a saber: responder o que é perspectivismo ameríndio e saber como a arte é percebida e produzida nesse contexto.

Para entendermos o conceito de perspectivismo ameríndio, podemos recorrer ao antropólogo Viveiros de Castro (2004), que contribuiu para uma etnologia brasileira e desenvolveu o conceito perspectivista, como também outros desdobramentos antropológicos e da filosofia indígena.

A teoria do referido autor pode ser encarada como uma virada copernicana no modo como vemos o “outro”. Na concepção ocidental, a natureza do homem é compartilhada universalmente, enquanto sua cosmologia tem um caráter “multiculturalista”, em que cada um tem sua própria cultura e história. No pensamento ameríndio, as relações cosmológicas têm traços contrastivos, pois sugerem um “multinaturalismo” (CASTRO, 2004, p. 226), isto é, uma se apoia na universalidade objetiva da substância e do corpo, concebendo assim a diversidade de culturas, enquanto na ideia ameríndia há uma unidade do espírito e uma multiplicidade de corpos.

Na lógica do perspectivismo ameríndio, as perspectivas são móveis. Essa lógica se fundamenta nas configurações relacionais do espírito com seu “corpo-roupa”. De modo simplificado, o perspectivismo é um “olhar o mundo”, um ponto de vista, em que o universo é cheio de gente, humanos e não humanos, mas tudo é gente, mas com roupas diferentes. Na teoria evolucionista, os humanos têm animalidade; na visão ameríndia, os animais, os espíritos e a natureza possuem humanidade. Na filosofia ocidental, o ponto de vista cria o objeto; na proposição perspectivista, o ponto de vista cria o sujeito (BELAUNDE, 2007, p. 118-119).

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres trans-específicos, como os xamãs (CASTRO, 2004, p. 227-228).

Tudo pode ser sujeito; mas só conta o que interessa e interessou historicamente (micro-historicamente) a um coletivo indígena específico (BELAUNDE, 2007, p. 120).

Diferentemente da perspectiva do objeto, temos uma perspectiva do “eu”; em suma, “é uma posição metafísica, pronominal, ideais do ego, economia simbólica da alteridade, o eu enquanto outro, deduzida a partir da posição inicial do outro”.¹ Trata-se então de um conceito abstrato de visões indígenas sobre as relações interétnicas com humanos e não humanos, divididos em um mesmo mundo sociocosmológico (GOMES, 2012, p. 135).

É possível sugerir que tais concepções percebem um mundo marcado pelo efeito da metamorfose corpórea, em que todos os sujeitos adquirem “roupagens” diferentes de sua própria humanidade, de modo que “espíritos, mortos e xamãs [...] assumem formas animais, bichos [...] viram outros bichos, humanos [...] são inadvertidamente mudados em animais” (CASTRO, 2004, p. 228).

A interpretação perspectivista compreende um mundo povoado de todos os tipos de humano, entretanto essa concepção não conclui que “tudo” seja gente ou sujeito, mas o que se é orientado pela cosmovisão vigente.

Esse fato mostra que a cosmologia ameríndia lê o universo de forma inversa, os animais e seres se veem como humanos, vivendo em sociedades semelhantes aos humanos, socialmente habitados e habituados, diferenciando-se somente em grau. Logo, ser gente é ser sujeito.

Alguns povos indígenas do Xingu, por exemplo, acreditam que existem “panelas-espíritos”; já os Araweté, da mesma região, acham um absurdo conceber panelas como espíritos, porém uma jarra de cerveja de milho, sendo evocado por um xamã, é encarada como tal; a cosmovisão local irá orientar quem é gente e quem não é (BELAUNDE, 2007, p. 120).

Na filosofia kantiana, o homem é o centro, um sujeito solitário em sua espécie e diferente de todos os outros. Na perspectiva ameríndia, o ponto de vista define o sujeito, que é ativado como gente; no contexto indígena, ser gente é sinônimo de humanidade (CASTRO, 2004, p. 233; BARRETO, 2021).

ARTE QUE TRANSCENDE A CONTEMPLAÇÃO DOS OLHARES

Arte é um fenômeno humano, um ato com prerrogativas que implica atrair olhares alhures. Transmite-se em sua essência uma linguagem, constituindo aspectos representacionais de um mundo possível, sensível e metafísico.

1 Conferência de encerramento com Eduardo Viveiros de Castro durante o seminário “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”, realizado em outubro de 2015 no Sesc Ipiranga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neWz33m6dGI>. Acesso em: 22 ago. 2022.

O papel da arte *a priori* é objetivar o subjetivo, materializar o metafísico, trazer algo de fora das fronteiras cotidianas para o convívio social, abrindo passagens obstruídas, colocando em contato realidades apartadas, apresentando universos possíveis (BOURRIAUD, 2009).

Alguns dos “caminhos percorridos por artistas para materialização da arte, não são idênticos aos utilizados por profissionais de outras áreas (já que arte está no extremo da área de humanas) [...]” (MATTA; MATTA; PEL, 2016, p. 63). Se quem faz o quadro são os espectadores, a arte, dentro do espaço e tempo mítico do universo do perspectivismo, é contemplada por graus de seres humanos, e assim a produção da arte indígena é estruturada dentro de um fundo cosmológico. A diferença da conceituação de arte nos diferentes contextos é que,

“Para nós, “arte” (no sentido mais tradicional) é uma atividade ligada à produção de um certo tipo de objetos que têm como principal função a de serem contemplados; esta contemplação ocorre, preferencialmente, em locais separados e específicos, distantes das interferências do mundo cotidiano (NUNES, 2011, p. 143).

Com efeito, Bourriaud (2009, p. 17) expõe que a arte se faz com “relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo”. No mundo animista, as obras artísticas adquirem caráter coletivo, não apenas uma arte estática, acessível em um espaço físico, mas é uma arte que se move do privado para o mundo público.

As qualidades da forma na arte, como as regras de simetria, os procedimentos estilísticos, o campo decorativo, a distorção, o corte, os espelhamentos e desdobramentos, para dizer alguns itens que compõem a complexidade de análise artística, são ferramentas insuficientes para uma análise da arte ameríndia (GOMES, 2012).

Por sua complexa cadeia simbólica se estender a muitas esferas da vida, “a arte pré-colonial amazônica volta-se para as conexões da arte com os sistemas cosmológicos amazônicos” (GOMES, 2012, p. 142).

ARTE COMO UM ATO PEDAGÓGICO

A arte ameríndia é uma atividade de descortinar um mundo hostil, de explicar como se vive e se protege dos outros “humanos-animais”. Há um certo realismo na arte ameríndia, que permite manipular elementos do mundo em que se vive, ora atacando, ora defendendo-se. Poderíamos dizer que a arte nos moldes ameríndios é um *modus vivendi*.

Culturas indígenas são consideradas sociedades de pequena escala, que não possuem a dinâmica global da troca de informações, mas sempre adquirem de forma fragmentada, por essa razão, a arte nesses moldes e exprimem uma função social e transformacional da realidade vivida (SHANKS; TILLEY, 1987 *apud* GOMES, 2012).

A arte indígena age num universo totalmente simbólico-icônico, isto é, aponta para uma virtualidade do tempo-espaço, é elástica em seu alcance, além de plástica; reportando a outras dimensões, suas imagens transportam seus observadores a uma ontologia e cosmologia do mundo real em que vivem, comunicando realidades de seu mundo sobrenatural (BARCELOS NETO, 2002, p. 116).

Desenhos, pinturas, artefatos, rituais, músicas, danças, entre outros elementos utilizados na decoração e exibição de rituais, com as cores, os grafismos, os sons, as plumas e outras próteses animais, expõem não só sua arte, mas também sua animalização (GOLDMAN, 1975, p. 178; S. HUGH-JONES, 1979, p. 141-142 *apud* CASTRO, 2004, p. 246). De sorte que uma diplomacia cósmica é percebida pelo ambiente artístico, como vemos no relato do antropólogo e indígena João Paulo Barreto (2021, p. 24), que pertence à etnia tukano:

Antes da festa de *poose*,² todos se pintaram, inclusive as crianças. A pintura corporal tinha o mesmo objetivo, isto é, proteger o corpo contra o ataque dos *waimahsã* e dos confrontos interpessoais, além da estética corporal. Também, todos fumaram o cigarro de *apaziguamento*, sem exceção.

Nas manifestações religiosas indígenas, a representação artística age como um ato pedagógico, ao reger os mitos e sistematizar os valores semânticos do universo ameríndio, de modo a abrir a possibilidade de ver e tocar o outro lado, e harmonizar as relações entre humanos e não humanos, que são intermediados pelas artes.

Como observado, a festa de *poose* proporciona as mais variadas produções artísticas da etnia tukano, ao apresentar dupla funcionalidade: querigmática e pragmática. Como a arte é uma agência geradora de símbolos, a aplicação dela vai além da “estética corporal”, como se percebe na cultura da etnia tukano:

Também os esteios são pintados com grafismo, chamados de *kahpihori*. Grafismos que representam os *Kihti ukũse*, os *bahsese* e os *bahsamori*. Segundo Ovídio Barreto, durante a sessão de *kahpi*, os grafismos se movimentam e são portas de entradas para o mundo de conhecimento. Dessa forma, os esteios são como se fossem a extensão do corpo do especialista (BARRETO, 2021, p. 83).

2 “Festas celebrativas divididas em quatro estações, sendo *Ayã*, a estação das frutas, *Yaicompoose*, dos peixes, *Diayoácom*, da caça de carne e *Yãmia*, com a caça de insetos e larvas” (MAIA, 2016).

É importante ressaltar que a cosmovisão tukana tem a arte como um elemento integrante de sua cosmologia. Quando Barreto (2021) diz que “os grafismos se movimentam”, está claramente dizendo que a contemplação não é única função da arte; ela cumpre um papel de ponte cultural que possibilita contemplar o(s) mundo(s).

É de fato um lugar que representa um interstício social, um corredor entre “já e o ainda não”³, sugerindo acesso ao universo transcendente, que ao mesmo tempo se manifesta no presente vivido e no presente esperado (BOURRIAUD, 2009).

As experiências humanas potencializam as artes, transmitindo uma conotação viva no imaginário social, e a arte é produzida de experiências metafísicas. Para Clara Rilke (*apud* BACHELARD, 2008, p. 340-341), “as obras de arte nascem de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar”. Assim, seus artefatos artísticos não são apenas códigos visuais, mas também um reflexo e a confirmação de sua estrutura do pensamento social, abrindo um diálogo do mundo natural e sobrenatural, vivido além dos limites humanos (LAGROU, 2009).

Seguindo esses dados, a conexão simbólica-icônica da arte cosmológica no pensamento ameríndio, manifestada nas expressões corporais, como danças, pinturas e adereços, como também em seus cenários de cerimônias, evidencia as relações de entidades invisíveis com o mundo dos homens, mostrando que essas transformações não só são partes de sua mitologia, mas também são cruciais para responder às questões da vida cotidiana (GOMES, 2012, p. 137).

Na perspectiva do povo tukano, por exemplo, as casas (*bahsakawi*) são consideradas “organismos vivos”, e as pinturas artísticas justapostas a suas paredes servem como um “aplicativo”, dando acesso ao mundo de *bahsamori*,⁴ um certo tipo de calendário, nas palavras do próprio Barreto (2021, p. 85):

O *bahsakawi* é projetado como o corpo humano. Assim, como o corpo humano recebe as pinturas para a proteção do seu omerô, a imponência dos grafismos das paredes da casa tem a função de proteger seus habitantes.

Na arte indígena tukana, o mundo transcendente é imanentemente transposto pela produção artística, e os pajés, os especialistas, são os moderadores,

3 Expressão teológica para designar a chegada do Reino de Deus pronunciado por Jesus, que expressa a chegada desse Reino por uma tensão da chegada na era presente, “já” e, na era vindoura, “ainda não”, entre a memória, a vivência e a expectativa. Para obter mais informações, ver Hoekema (1989).

4 Conhecimento xamânico que serve para orientar por meio de bioindicadores da etiqueta social do povo tukano, além de orientar no tempo e espaço: “O escopo do *Bahsamori* é mostrar qual a relevância que o velho conhecedor, o *Baya*, possui para conduzir uma comunidade. Este por sua vez foi amaneirado desde a sua infância e na juventude treinado para conhecer a astronomia tukana” (MAIA, 2016, p. 9).

aqueles que viabilizam a arte e as explicam. A arte ameríndia está sempre estendida ao outro lado do mundo. O próprio conceito de transformabilidade do corpo, visto há pouco no perspectivismo ameríndio, é manifesto e extraído de suas artes. O corpo e as coisas são repositórios dessa arte que comunica cosmovisão, são verdadeiras galerias de arte.

Seguindo a proposta da teoria do perspectivismo ameríndio, as pinturas corporais são consideradas como capas, uma roupa que transforma o humano em animal, sendo transmitidas todas as habilidades do animal escolhido⁵; assim “os corpos e as coisas do mundo não *são*, mas *estão* em constante transformação” (BARRETO, 2021, p. 149), e o “idioma” corporal nesse contexto transcende a estética.

Entre os povos indígenas em geral, inexistente uma esfera específica de objetos que tenham somente uma função estética, que deseje apenas olhares contemplativos (MELATTI, 1993, p. 133). Em sua existência ontológica, a arte indígena não é autônoma, não opera por via de uma expressão artística de habilidade individual ou nem mesmo pode habitar sedentariamente algum lugar privado, mas antes está sempre ligada a alguma expressão imagética de sua cosmologia (NUNES, 2011, p. 145).

Em outras palavras, a arte indígena permite-nos espionar o sistema de pensamento, materializado em forma tridimensional e extrassomática que assume premissas filosóficas sobre ordens macrocósmicas, experimentadas no plano sensorial de seus envolvidos (VINCENT, 1986, p. 160).

Gomes (2012, p. 140) sustenta que meditar nessas observações “faz com que a arte ameríndia possa ser pensada como um modo de transmitir, por meio da experiência estética, estas formas de pensamento”, um tipo de gramática estética que gera uma arte contemplativa, educativa e normativa, pois há uma sequência racional em toda produção artística em seu processo de materialização (MATTA; MATTA, 2015, p. 172).

Dessa forma, as vidas sagrada e profana ou cotidiana e cerimonial são marcadas pelas interações de artefatos que intermedeiam os dois mundos, e essas relações são conectadas pela intenção estética da arte ameríndia, que se posiciona de modo tético em diversas práticas artísticas, como instrumentos musicais, *performances* ritualísticas, danças, oralidade e movimentos coreografados, revelando o sentido de existência, transmitindo conhecimento, tradições e relatos míticos que espelham o imaginário social da sociedade (LAGROU; VELTHEM, 2018, p. 134).

5 Na cultura tukana, essa capa é chamada de *sutiro* e está relacionada aos mais variados fenômenos de transformações: “Nesse regime, o corpo é tratado como um produto de transformação qualitativa, fabricado via *bahse* e pela pintura corporal. [...] É importante dizer que, quando uma pessoa usa o *sutiro* de animal, ela adquire todas as capacidades do dono da ‘roupa’” (BARRETO, 2021, p. 127-135).

Diante do exposto, cabe perguntar se a arte do universo ameríndio corresponde ao mesmo conceito da arte moderna do universo ocidental e, *a posteriori*, averiguar os pontos de aproximação e distanciamento pela ótica da arte redimida, ou seja, a arte que confessa a Deus.

Ao cruzar-se com a arte indígena, outro modo de percepção de arte é encontrado. Ontologicamente, a arte ameríndia é estruturada como uma atividade intervencionista na cultura, contribuindo com o *ethos* e *eidos* da sociedade em sua totalidade, isto é, a arte é um espelho de uma cosmogonia que constitui a própria identidade daquele que a vive, como se observa na etnia tukano supracitada (OVERING, 1991; GEERTZ, 1978; GELL, 1998; BARRETO, 2021).

A arte do ponto de vista ocidental compete em muitas modalidades, como artes cênicas, literatura, artes plásticas, teatro, pintura, música, arquitetura etc. Todas essas *performances* artísticas são marcadas pelo transitório, a arte vista como recorte de um momento, uma representação *M* do real no tempo e no espaço, e assim “toda imagem é um momento, assim como qualquer ponto no espaço é a lembrança de um tempo *x*, bem como o reflexo de um espaço *y*” (BOURRIAUD, 2009, p. 43).

Levando em consideração a perspectiva contemporânea da arte, a *performance* corporal, plástica, musical ou mesmo uma construção arquitetônica, por exemplo, constitui-se de uma fisicalidade destituída da cosmogonia em questão. Sua constituição dá-se na fruição estética do diálogo do artista com sua obra, e, naquilo que se deseja transmitir, “a arte contemporânea *cria modelos*, e não propriamente representações; ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele e remete a valores transferíveis para a sociedade” (BOURRIAUD, 2009, p. 14).

Nessa concepção, a arte no esteio ocidental se distancia da ameríndia, pois é desvinculada do “todo social” e apenas se insere no “tecido social”. Como herdeira do Iluminismo e do Renascimento, a arte hodierna divorciou-se da concepção cosmogônica divina, assumindo uma perspectiva particularizada da realidade, como assinala Bourriaud (2009, p. 18):

[...] a arte tinha como objetivo estabelecer modos de comunicação com a divindade: ela desempenhava o papel de uma interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que regiam seus movimentos, ao lado de uma natureza representante da ordem exemplar que, compreendida, expressaria os desígnios divinos. Aos poucos, a arte abandonou tal pretensão, passando a explorar as relações existentes entre o homem e o mundo.

Dessa forma, a arte nutre-se do humanismo, de modo que a prática artística nesses parâmetros propõe uma relação do homem com seu mundo em parti-

cular com outros homens, em que “cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

Para Bourriaud (2009, p. 44), a função da arte no mundo ocidentalizado adquire uma finalidade de “reduzir a parte mecânica em nós: ela almeja destruir todo acordo apriorístico sobre o percebido”. Desse modo, a arte, desde seus primórdios como atividade humana, tem sido um fundamento indispensável aos seres humanos, condicionando-os a entrar “em uma relação com o universo e consigo mesmos” (BOSI, 1986, p. 8).

Um dos padrões norteadores da arte e utilizado no grupo do professor Célio Martins da Matta é percebido na reflexão da arte estética, de Luigi Pareyson (1954 *apud* BOSI, 1986), que concebe a arte como um processo de três vias: o fazer, o conhecer e o exprimir. Nesse processo, um objeto imbuído de estética simbólica adquire a função de proporcionar contemplação estética, porém, para que consolide seu valor simbólico, necessita que seus “sacerdotes” legitimem sua sacralidade, pois arte é aquilo que um certo grupo de pessoas convencionou ser arte (NUNES, 2011, p. 145).

A arte como prática social permite ao homem estabelecer um “campo artístico”, em que se pode operar a concentração do “olhar especializado” que distingue propriedades, composição e aparência em sua forma total. É uma procura pelo “belo”. A arte ocidental é caracterizada pela universalidade de seus critérios, como contornos, cores, contrastes, entre outros adereços.

O homem ocidental aprendeu a ver uma arte contemplativa, transcendente e que lhe conceda um encontro com o belo. A arte em sua existência é uma estrutura que exige um *background* que a fundamente em suas produções, e, nesse ponto, a diferenciação com a arte ameríndia se dá no quesito de sentido e significado. A obra artística tukana é envolvida de propósitos cosmológicos e religiosos, e a arte moderna, por sua vez, buscou seu propósito nos moldes humanistas, mas ainda havia um sentido a se buscar (o belo?).

A ARTE MÓRBIDA E A ARTE REDIMIDA POR DEUS

De forma diametralmente oposta a isso, está a arte contemporânea como expressou Walter Benjamin (2017, p. 36) parafraseando Marinetti:

Trata-se visivelmente da consumação da arte pela arte. A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de contemplação para si própria. A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem.

De acordo com Schaeffer (2010, p. 22), “A Arte tem duas características: ela é criativa, mas envolve também os detalhes técnicos sobre como as coisas devem ser feitas”. Sobre a arte na Bíblia Sagrada, Schaeffer (2010) menciona que se trata do mesmo problema enfrentado pelos personagens sacros e pelos hodiernos.

Rookmaaker (2010, p. 9) também concorda com as questões técnicas e afirma acerca da contemporaneidade da arte:

Os artistas em nossa sociedade se encontram em uma posição deveras peculiar. Por um lado, eles são altamente estimados e considerados, quase como sacerdotes da cultura que conhecem os segredos interiores da realidade. Por outro lado, eles são pessoas completamente supérfluas.

O ser humano é criativo, distinto de qualquer não humano e o único chamado à criatividade por ter sido criado à imagem e semelhança de um criador, e jamais será encontrado em qualquer parte do mundo ou em qualquer cultura que não haja produção de arte, mesmo que nem toda a produção artística seja inerentemente boa ou má por ter essência na criatura humana (SCHAEFFER, 2010, p. 45). Ainda assim, deve haver uma distinção do artista criado no século XVII pelo iluminismo na era da razão, em que

O artista se tornou um gênio, alguém com dons muito especiais que poderiam ser usados para dar à humanidade algo de importância quase religiosa, a obra da arte. A arte de certa maneira tomou o lugar da religião (ROOKMAAKER, 2010, p. 14).

Desse modo, para Schaeffer (2010, p. 16, 48-49), a arte pela arte foi somente para os não notáveis, pois os grandes mestres nunca teriam feito arte sem objetividade, tampouco arte pela mensagem apenas, como um canal de propagação de mensagem particular sobre o mundo, como uma declaração intelectual meramente, mas a verdadeira motivação deve estar na demonstração da cosmovisão do artista, ou seja, a visão deste sobre a realidade e a concepção sobre a vida. Ainda assim,

[...] a arte pode aumentar o impacto da cosmovisão e podemos contar com isso, mas isso não torna algo verdadeiro. A verdade de uma cosmovisão apresentada por um artista deve ser julgada à parte de sua grandeza artística (SCHAEFFER, 2010, p. 53).

A arte contemporânea, em sua aclamação por autonomia, questiona os padrões estéticos preestabelecidos se destituindo de significação, do desencanto pelo belo, como Schaeffer (2007, p. 21) protesta:

Como se verá, sempre que a arte ou a ciência tentam tornar-se autônomas, certo princípio se manifesta – a natureza “devora” a graça e, conseqüentemente, a arte e a ciência logo começam a parecer destituídas de significação.

É bem verdade que as formas da arte podem ser utilizadas para todo tipo de mensagem, não havendo pressupostos de exigências para que se reconheça o conteúdo proposicional, pois estas podem ser feitas em forma de prosa, poesia ou em qualquer outra forma artística (SCHAEFFER, 2010, p. 60).

O valor de uma obra de arte não está nela mesma, pois nesta percebe-se a capacidade humana de expressar sua criatividade. Para Schaeffer (2010, p. 45), o ato de produzir a arte evidencia o reflexo da imagem de Deus no homem, como o próprio autor comenta:

De fato, sermos criativos ou termos criatividade faz parte da imagem de Deus em nós. Jamais encontraremos um animal, um ser não humano, que faça uma obra de arte. Por outro lado, jamais encontraremos seres humanos em qualquer lugar do mundo ou em qualquer cultura que não produzam arte.

Desse modo, cabe compreender ainda o *sensus divinitatis* em todo ser humano, bem como o que foi alterado a partir do distanciamento deste, pois, segundo Calvino (2003, p. 53),

[...] como desde o princípio do mundo nenhuma região, nenhuma cidade, enfim nenhuma casa tenha existido que pudesse prescindir da religião, há nisso uma tácita confissão de que no coração de todos jaz gravado o senso da divindade.

A comunicação do divino está implícita na obra criada de forma artística, revelando assim o criador, de forma admirável, como que sem voz ou som algum, tão somente pela observação e admiração, tal como a arte se propõe a comunicar:

Essa é a razão por que, com finura e arte, o autor da Epístola aos Hebreus [11.3] chama aos mundos de expressões visíveis das coisas invisíveis, já que essa ordem tão admiravelmente estruturada do universo nos serve de espelho em que podemos contemplar ao Deus que de outra sorte seria invisível. Razão pela qual o Profeta atribui [Sl. 19.1] às criaturas celestiais uma linguagem desconhecida a toda e qualquer nação, visto que aí se patenteia com mais evidência a comprovação da divindade do que deve escapar à consideração de qualquer pessoa [...] (CALVINO, 2003, p. 62).

Adquire, pois, ressignificação a perspectiva da arte pela teologia, uma vez que o humano observa e contempla o mundo como criado, e não como consequência, trazendo, desse modo, objetivo à existência; logo, não é tudo um absurdo. A insistência de Schaeffer (2010, p. 69) numa cosmovisão para a arte faz sentido principalmente nesse ponto, pois, caso contrário, tudo é caos e não há um sentido.

Da mesma maneira que o cristão possui uma história com objetividade de criação, queda e redenção, a arte, a partir dessa cosmovisão, não se compõe de um teor pessimista de forma alguma, pois trata-se de uma narrativa de redenção por meio da arte de igual modo.

Sem ser romanceado, como muitos fizeram ao longo das décadas, mas trata-se de uma história de intencionalidade, erros e acertos tal como a vida o é em verdade (SCHAEFFER, 2010, p. 70-71). Tal como o espírito (*Geist*) dialético em Hegel (2008, p. 24), em que havia, *a priori*, mais matéria que espírito, e, por fim, o aperfeiçoamento na inversão, ou seja, menos matéria e mais espírito, por fim terminaríamos com o ser entregue a si sem o teorreferente, restando apenas egorreferente:

Concebemos a matéria como pensada, desde que tenda para um ponto central: ela é essencialmente composta, existe de forma particular, procura a sua unidade e, portanto, procura superar-se a si mesma buscando também o seu contrário. Se ela o alcançasse, não seria mais matéria, teria desaparecido; ela tende à idealidade, pois, na unidade, ela é ideal. O espírito, ao contrário, é exatamente aquilo que contém o ponto central: ele não possui a unidade fora de si, ele a encontrou. Ele é em si mesmo e por si mesmo. A matéria tem a sua substância fora de si; o espírito é o ser por si mesmo. E isso é a liberdade, pois, quando sou dependente, então relaciono-me a um outro que não sou eu, eu não posso existir sem um exterior; eu sou livre quando estou em mim mesmo. Esse "estar em si mesmo" do espírito é a autoconsciência, a consciência de si mesmo.

A arte moderna tende a minimizar o homem e se expressa com grandes abstrações, tornando o indivíduo massa coletiva. A arte ameríndia, por sua vez, reflete como um cânon sagrado, introduzindo o homem à sua cosmologia mítica, e, na perspectiva cristã, o indivíduo é respeitado como imagem e semelhança de Deus. Assim, toda arte comunica uma cosmovisão. A arte indígena educa, a arte contemporânea confunde, e a arte redimida glorifica (a Deus).

Art and language: differences and divergences in the notion of art perceived from Amerindian, humanist, and Christian perspectives

ABSTRACT

This article holds a discussion on arts in a dialectical viewpoint, by checking how art works in three opposing contexts: its understanding by the Amerindian perspective, focused specifically on the Tukano ethnicity; in the modern society, and by the Christianity point of view. In general, this work finds out an approach of each viewpoint in specific sessions, so that the Indigenous Art is explained within the Amerindian perspectivism opposed to the Western Art, and both, along with the Bible perspective, try to analyze the differences and distances among these art's fields of work.

KEYWORDS

Art. Amerindian perspectivism. Christian worldview.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/123456789/1133>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- BARCELOS NETO, A. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim, 2002.
- BARRETO, J. P. L. *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma "teoria" sobre o corpo e o conhecimento prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/8289/5/Tese_Jo%C3%A3o%20Paulo_PPGAS.pdf. Acesso em: 28 ago. 2022.
- BELAUNDE, L. E. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. In: SZTUTMAN, R. (org.). *Eduardo Viveiros de Castro: entrevistas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 114-129.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, J. *As Institutas ou Tratado da Religião Cristã*. Tradução Waldyr Carvalho Luz. São Paulo: Cultura Cristã, 2003. v. I-IV.
- CASTRO, E. V. de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos Faz Pensar*, v. 14, n. 18, p. 225-254, 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/197>. Acesso em: 22 ago. 2022.

- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOLDMAN, I. *The mouth of heaven: An introduction to Kwakiutl religious thought*. New York: Wiley-Interscience, 1975.
- GOMES, D. M. C. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/PgR8wXBtjXV5KJTKW7JsPFn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora UnB, 2008.
- HOEKEMA, A. *A Bíblia e o futuro*. Tradução Karl H. Kepler. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1989.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C / Arte, 2009.
- LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. V. As artes indígenas: olhares cruzados. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 87, p. 133-156, 2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- MAIA, G. S. *Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano)*. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5648>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- MATTA, C. M. da.; MATTA, A. M. da.; PEL, P. C. Conceitos da Arte, Design e Arquitetura Aplicados: Processos e Procedimentos para Concepção e Utilização e Ateliês-Laboratórios. In: WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 8., 2015, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Science and Education Research Council, COPEC, 2015. p. 172-176.
- MATTA, C. M. da. *Artemídia influente: ateliê-laboratório nas interfaces arte, ciência e tecnologia*. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/137975>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- MATTA, C. M. da.; MATTA, A. M. da.; PEL, P. C. Artemídia Influente: Ateliê-Laboratório e os Binômios Indissociáveis Concepção-Materialização e Intuitivo-Racional. In: WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 9., 2016, Guimarães. *Anais [...]*. Guimarães: Science and Education Research Council, COPEC, 2016. p. 62-66.
- MELATTI, J. C. *Índios do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1993.
- NUNES, V. F. As artes indígenas e a definição de arte. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ, 7., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: ArtEmbap, 2011. p. 143-153.
- OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaraa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 34, p. 7-33, 1991. DOI 10.11606/2179-0892.ra.1991.111249.
- ROOKMAAKER, H. *A arte não precisa de justificativa*. Viçosa: Ultimato, 2010.
- SCHAEFFER, F. A. *A morte da razão*. 2. ed. São Paulo: ABU, 2007.
- SCHAEFFER, F. A. *A arte e a Bíblia*. Tradução Fernando Guaramy Jr. Viçosa: Ultimato, 2010.

SEEGER, A.; CASTRO, E. V. de. Pontos de vista sobre os índios brasileiros: um ensaio bibliográfico. *BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, 1977. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/3>. Acesso em: 22 ago. 2022.

VINCENT, W. M. Máscaras e objetos rituais do Alto Rio Negro. *In*: RIBEIRO, B. G. (coord.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Finep: Vozes, 1986.

Recebido em: 23/03/2022 **Aprovado em:** 24/04/2022