

eISSN: 2387-1555

DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/rea201982736>

A ARTE INDÍGENA EM MATO GROSSO DO SUL, BRASIL

The Indian Art in Mato Grosso do Sul, Brazil

El Arte Indígena en Mato Grosso do Sul, Brasil

Rodrigo L. SIMAS DE AGUIAR

Universidade Federal da Grande Dourados

✉ rodrigoaguilar@ufgd.edu.br

Levi MARQUES PEREIRA

Universidade Federal da Grande Dourados

✉ levipereira@ibest.com.br

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2019

Resumo: Este texto discute a produção artística de etnias indígenas de Mato Grosso do Sul, situando-as no campo da antropologia da arte. Pesquisas sobre cultura material e, em específico, sobre arte indígena, ainda são embrionárias no estado de Mato Grosso do Sul, em parte porque a escola antropológica adotada nos cursos universitários aborda essencialmente aspectos de organização social e pouca atenção dá à cultura material. Acreditamos que o conteúdo aqui apresentado possa contribuir para estudos futuros, mais sistemáticos e capazes de aprofundar a discussão sobre as formas artísticas dos povos indígenas sul-matogrossenses.

Palavras-chave: antropologia da arte; arte indígena; índios; Mato Grosso do Sul; Brasil.

Abstract: This paper discusses the artistic production of indigenous ethnic groups of Mato Grosso do Sul (Brazil) using the anthropology of art as reference. Researches on material culture and indigenous art are still embryonic in the state of Mato Grosso do Sul. This occurs in part because the main anthropological school adopted in Brazilian universities courses is focused on social organization, given limited attention to material culture. I believe that the content of this paper can contribute to future studies. Those studies must be more systematic and capable to make a deeper discussion about the artistic forms of the Indian in Mato Grosso do Sul.

Keywords: anthropology of art; native art; indian; Mato Grosso do Sul; Brazil.

Resumen: Este artículo debate la producción artística indígena en Mato Grosso do Sul, ubicándola en el campo de la antropología del arte. Investigaciones que traten de la cultura material y de forma específica del arte indígena son todavía embrionarias en Mato Grosso do Sul. La razón en parte se da porque la escuela antropológica abordada en los cursos universitarios brasileños trata esencialmente de los aspectos de la organización social, dando poca atención a la cultura material. Pensamos que el contenido aquí presentado puede contribuir a la realización de futuras investigaciones, que sean más sistemáticas y capaces de profundizar la discusión acerca de las formas artísticas de los pueblos indígenas de Mato Grosso do Sul.

Palabras clave: Antropología del arte; arte indígena; índios; Mato Grosso do Sul; Brasil.

A arte é um tema que vem retomando espaço nas investigações em antropologia. Ao despir-se do conceito ocidental de arte, a antropologia passou a perceber com maior clareza a relação entre arte e vida social. Isso abriu o caminho para se estudar as manifestações artísticas de sociedades tradicionais. Se nos tradicionais estudos da arte o foco era o gênio criativo do artista, agora as manifestações étnicas, onde as regras que regem a composição artística são mais importantes do que a autoria, são estudadas em pé de igualdade com as produções artísticas de sociedades industrializadas. A antiga divisão que via a arte como algo unicamente atrelado à autoria, classificando as manifestações artísticas étnicas como «artesanato», caiu por terra. Relegar a arte

étnica à condição de «artesanato» é inadequado, pois cria uma barreira entre a arte ocidental e a arte tradicional, situando a primeira em condição de superioridade. A nova antropologia da arte veio a colocar todas as manifestações artísticas em uma posição simétrica, para isso, a palavra «artesanato» deve deixar de existir ou, ao menos, ser usada situando devidamente sua carga semântica.

Se adotarmos o viés da semiótica, vemos a arte como condutora de ideias e ideologias. Os produtos artísticos expressam forte conteúdo ideológico, verdadeiros discursos simbólicos materializados. Tal viés não é consenso na antropologia. Alfred Gell (1998) revolucionou o estudo da arte pela antropologia ao propor a teoria da agência. Talvez o melhor conceito de agência seja aquele tecido por Janet Hoskins (2006): a capacidade sócio-culturalmente mediada de agir. Pela ótica da agência, objetos podem intervir no fluxo da vida social. Mas Gell se recusou a ver a arte como veículo de comunicação. Este foi o ponto em que os adeptos da semiótica teceram duras críticas. Howard Morphy (2016) assevera que a posição de Gell reduz os objetos a meros papagaios sociais. Na mesma linha crítica aparece Robert Layton (2003) ao sustentar que o erro de Gell estaria em minimizar a importância das convenções sociais na formação de uma leitura dos objetos de arte. Aline Müller (2018) percebe uma contradição em Gell. O autor britânico sustentava que objetos seriam feitos para distribuir parte da personalidade do seu produtor para influenciar outras pessoas (GELL, 1988), mas segundo Müller a arte só seria capaz de tal influência se assumisse a forma de linguagem social.

Ao adotar o viés da semiótica, vemos que os produtos artísticos apresentam duas variantes que tangem seus domínios: uma de conotação puramente estética iconográfica e outra que envolve uma linguagem simbólica intrínseca. A variante estética demonstra o empenho do artista em despertar, no primeiro contato (o visual), um sentimento decorrente da própria visualização do objeto. Este sentimento, que vagamente interpretamos como "beleza", é o que envolve e movimenta a qualidade estética. A composição do gosto ou prazer artístico se alicerça em ideias, valores e saberes que, em cada época, circulam no meio social. São os condicionantes do que Gamble (2001) chama de «escolhas isocréticas». Mas a experiência humana com arte revela que além da qualidade iconográfica, existe em toda obra de arte uma linguagem simbólica intrínseca, que se bem interpretada, oferece subsídios suficientes para remontar grande parcela dos aspectos não materiais que envolvem uma sociedade.

Existem importantes relações entre as representações visuais e os conteúdos cosmológicos de uma determinada sociedade. Dentro dessa enorme categoria de representações visuais, podemos colocar as expressões gráficas ou físicas obtidas por diferentes vias, como fotografia, pintura corporal, escultura, ou até mesmo a arte rupestre pré-histórica. A iconografia por meio da qual um coletivo humano ou segmento desse coletivo se representa ou representa os elementos de seu convívio, depende de uma estrutura simbólica que lhe confere sentido e operacionalidade. Os ícones, em primeira instância, são formas elaboradas que antes de serem dotadas de significação possuem uma qualidade estética. Na medida em que dotamos estes ícones de significantes e, conseqüentemente, lhe atribuímos significados socialmente compartilhados, eles passam à categoria de símbolo, por meio do qual expressamos aspectos subjetivos e complexos de nossa cultura. No final das contas, o manuseio do símbolo sempre requer o trânsito por distintos níveis de comunicação (AGUIAR & PEREIRA, 2015).

Os grupos étnicos em contato uns com os outros, sem dúvida, se auto-identificam e comunicam sua etnicidade por meio de elementos diacríticos e sentimento de pertencimento a um coletivo exclusivo. A etnicidade, por sua vez, se constitui por meio de uma cultura simbólica compartilhada e praticada. Diante de tal característica, é possível assinalar as continuidades e descontinuidades que marcam a configuração deste arca-

bouço simbólico, tornando passíveis de comparação àquelas culturas que compartilham origens em comum ou que realizaram intercâmbios significativos entre elementos de suas tradições culturais. Essa característica tem sido evidenciada, por exemplo, nos estudos de etnologia das terras baixas da América do Sul, onde determinados complexos culturais como o canibalismo, a vingança, a afinidade e o perspectivismo, transcendem as fronteiras entre as sociedades, imprimindo determinadas feições ao universo cosmológico (AGUIAR & PEREIRA, *ibid*). Contudo, as recorrências cosmológicas serão recalibradas no interior dos grupos humanos a fim de se adaptarem às realidades particulares que os cercam. Isso quer dizer que as continuidades serão complementadas por contornos simbólicos decorrentes da interação dos indivíduos com seu entorno social e ecológico.

Com tudo o que foi dito, a semiótica parece ser a proposta mais adequada para entender as manifestações artísticas entre sociedades indígenas. No caso deste ensaio, serão abordadas as formas artísticas praticadas por etnias do Estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. Os objetos artísticos elaborados pelos indígenas são ordinariamente classificados como «artesanatos» e, com isso, relegados a produtos de segunda categoria. Por isso a importância de se adotar a antropologia da arte como referência para desconstruir estas assimetrias. Estes objetos de arte étnica são vendidos em espaços públicos trazendo, com isso, ingresso de capital nas aldeias. Disso, decorre uma série de protocolos e negociações com a sociedade circundante, permitindo que estes objetos, na perspectiva de Kopytoff (2008) se movimentem entre distintos contextos e assumam diferentes significados.

Mas a arte indígena não se restringe à venda de peças de «artesanato». Paradoxalmente, há uma revitalização de aspectos tidos por tradicionais no interior das sociedades indígenas. Nesse processo, elementos que talvez antes não integrassem a cultura de certas etnias são incorporados e ressignificados, pois a própria representação do «índigena ideal» mantida pela sociedade nacional também influenciará o imaginário indígena. Diademas, cocares, maracás, colares, enfim, toda uma sorte de objetos será apropriada ou reapropriada como expressão de uma etnicidade idealizada. Recria-se a paramenta tradicional de classes específicas, como a de rezadores ou lideranças políticas. O importante é dotar de sentido a vida dos atores sociais, criando dispositivos eficazes para isso. E a arte é um elemento indispensável para dotar a vivência social de significação e expressar simbolismos.

A Arte indígena é projetada sobre objetos que, em sua maioria, têm ou tiveram função utilitária. A qualidade artística é atingida pelo ato de adornar, que em primeira instância consiste em dotar um objeto de qualidade estética. Mas adornar é também vestir um objeto de etnicidade (AGUIAR & PEREIRA, 2015). Regras de estilo e composição são aplicadas para que o adorno seja traduzido em expressão diacrítica. Dessa forma, as etnias se reconhecem ao estabelecer contato visual com os objetos de arte.

Em Mato Grosso do Sul, especificamente, os estudos em Antropologia da Arte ainda estão em fase inicial. Nesta região, segundo informações divulgadas pela Fundação Nacional do Índio, estão assentados indivíduos dos seguintes grupos étnicos: Guarani Kaiowá, Guarani Nhandeva (no presente texto denominamos os Guarani Kaiowá pelo termo Kaiowá e os Guarani Nhandeva pelo termo Guarani, segundo a distinção estabelecida pelos próprios índios no atual sistema de auto-identificação), Kadiwéu, Terena, Kinikinau, Ofaié, Kamba, Guató, Atikum e Xiquitano. Somados, os indivíduos destas etnias conferem ao estado a posição de segundo em população indígena, estando atrás somente do Amazonas. Mas neste texto serão abordadas apenas cinco destas etnias. São elas:

Os *Kaiowá e os Guarani* - Mesmo compartilhando uma origem linguística em comum, os Guarani e os Kaiowá se apresentam na atualidade como etnias específicas. Contudo, as etnografias revelam importantes continuidades no plano do discurso cosmológico e das narrativas míticas (AGUIAR & PEREIRA, 2012). A materialização desses elementos cosmológicos através da arte também pode resultar em compartilhamentos expressivos. Na cultura material, a produção artística volta-se para adereços empregados em objetos de uso específico, como os maracás e os bastões. O adorno dessas peças pode se dar pela inclusão de penas coloridas, barbantes ou pinturas. As cores vermelha, azul e amarela estão entre as mais usadas entre os Guarani, já entre os Kaiowá as combinações em tons de pardo e de palha natural também são muito populares. Os objetos artísticos vão muito além do valor estético entre os Kaiowá e Guarani, manifestando agência. Cada objeto concebido pelo artesão é dotado de atributos místicos por meio de reza, como palavra em movimento que neles habita. Ou seja, a materialização definitiva de uma peça artística, enquanto matéria dotada de agência, só vai ocorrer depois de sua consagração.

Existem em algumas aldeias, como a de Dourados, formas híbridas de artesanato, que combinam elementos estéticos guarani e kaiowá. Alguns objetos, enquanto formas espirituais materializadas, são dotados de especial valor simbólico e só podem ser manuseadas pelo xamã que detém sua curadoria. Por exemplo: só o xamã encarregado dos cuidados requeridos pelo bastão ritual *-xiru*, pode manuseá-lo com segurança, porque sabe proferir as rezas por ele requeridas e mantém com ele uma relação de companheirismo e camaradagem. Se o *xiru* é exigente em termos de cuidado, podendo punir seu curador displicente ou toda comunidade, o xamã também pode contar com seu auxílio numa infinidade de procedimentos rituais, dependendo do tipo de *xiru*. Objetos rituais kaiowá, como o *mbaraká* (chocalho), o *Xiru* (cajado ritual) o *takuaçu* (bastão de ritmo) ou o *mymby* (flauta) são transmitidos de geração a geração dentro dos integrantes de um grupo de reza. Em alguns casos a memória da transmissão se perde no tempo, sendo comum o portador lembrar apenas de um ou dois rezadores que portaram esses objetos antes dele. São considerados mais seres do que objetos, portanto seus portadores não se veem como proprietários, mas como cuidadores, já que são os responsáveis por ministrar os cantos e demais cuidados rituais que permitem que o grupo possa contar com o auxílio e proteção desses seres divinizados. Quando o xamã se sente muito velho e frágil para continuar com os cuidados requeridos pelos objetos rituais, escolhe uma pessoa de sua confiança para assumir a atribuição. O repasse da incumbência dos cuidados deve ser pensado mais como a transferência de relações do que a transferência de objetos. Transferem-se conhecimentos e rezas.

Os *Kadivéu* - são remanescentes de grupos de indígenas chaquenhos denominados Guaikurus. Esses ancestrais foram retratados ao longo da história como os belicosos índios cavaleiros. O caráter guerreiro dos Kadiveu aparece como narrativa recorrente nas fontes históricas e influencia a etnicidade do grupo. Esse *ethos* guerreiro foi medido na atualidade através de sua tradução em jogos, analogia esta feita por Marina Vinha em sua Tese de Doutorado intitulada «Corpo-Sujeito Kadivéu: Jogo e Esporte» (VINHA, 2004).

A arte kadiveu originalmente se dividia em duas categorias: uma mais naturalista e outra geométrica. Segundo Darcy Ribeiro (1980), a arte naturalista estaria ligada a artesãos do sexo masculino, ao passo em que as manifestações geométricas, tão características da etnia, integrariam o universo feminino, passadas entre gerações como forma de construção da feminilidade. Lévi-Strauss (1996) antes mesmo de Darcy Ribeiro já dizia que na sociedade kadiveu os homens são escultores e as mulheres pintoras.



Figura n.º 1. No Xiru, altar kaionvá com apetrechos religiosos que fica no interior da casa de reza, objetos são dotados de agência e capacidades de estabelecer interface entre o plano humano e os patamares superiores, habitados pelas divindades

Entre os homens predominariam as figuras zoomorfas, obtidas por esculturas em madeira ou modelagens. Contudo, é importante destacar que nos dias de hoje são raros os homens artesãos. As peças zoomórficas retratam elementos cosmológicos, reproduzindo simbolicamente personagens de mitos. Por exemplo: o jabuti aparece como animal mitológico, compartilhando espaço com o jacaré no mito relacionado à caça (RIBEIRO, 1980). A carne do jabuti estaria entre as mais apreciadas pelos Kadiweu. Historicamente, os Kadiwéu mantinham diferentes classes sociais, muito bem marcadas nesta sociedade. Para comunicar essa diferenciação hierárquica à coletividade faziam uso de pinturas corporais, destacando-se aí o importante papel da mulher como a detentora das técnicas de pintura dos intrincados motivos geoméricos. Além de diferenciar as castas, a pintura corporal simbolizava uma fronteira antropogênica, separando homens de animais. Era preciso estar pintado «para ser homem: quem se mantinha no estágio da natureza não se diferenciava do bruto» (LÉVI-STRAUSS, 1996: 177). Sabe-se que ainda hoje a pintura, especialmente a facial, é usada em ocasiões especiais. Guido Boggiani (1975) fez um excelente registro da sociedade kadiwéu, acrescentando que no tempo de sua visita [1887] a pintura corporal era de uso contínuo e os grafismos não eram definitivos, mas sim superficiais – não duravam mais do que seis ou sete dias. Na antiga sociedade kadiwéu, somente as senhoras de casta se dedicavam à arte pictórica, ao passo em que atividades do cotidiano, como coleta de material ou preparo da comida, eram de responsabilidade das cativas. Darcy Ribeiro (1980: 262) transcreve a narrativa de uma senhora Kadiwéu que lamentava não mais possuir cativas: «eu nunca precisei rachar lenha, acender fogo e apanhar água, antigamente tinha cativa prá fazer tudo; eu só ficava era pintando o corpo, penteando o cabelo o dia todo até de noite, agora tenho que fazer tudo». Para Ribeiro, a estratificação da sociedade kadiwéu em senhores e servos teria sido a base para o refinamento artístico da etnia. Esta ideia já havia sido passada antes por Claude Lévi-Strauss em sua obra «Tristes Trópicos» (1996), ao retratar as escusas apresentadas por algumas artistas mais velhas ao descuidar das artes recreativas, o que segundo elas se daria em razão da proibição

de manter cativas. Os Guaikurus, ancestrais dos Kadiwéu, eram semi-nômades e, portanto, a cerâmica originalmente não fazia parte de sua cultura material. A incorporação da cerâmica certamente se deu mediante contato com outros grupos e com o tempo passou a ser uma das marcas distintivas dos kadiwéu. Em sua dissertação de mestrado, Vânia Perrotti Pires Graziato (2008) afirma que os Guaikurus teriam assimilado a técnica de modelagem da argila dos Guanás, ancestrais dos atuais Terenas. Lévi-Strauss (1996), em seu contato com os Kadiwéu na década de 1930, descreve com detalhes o processo de produção da cerâmica. Para a composição da argila agregava-se o antiplástico, material responsável por distribuir o calor e impedir que a peça se parta durante a queima. Entre os Kadiwéu o antiplástico é obtido de fragmentos de outras peças de cerâmica, que após a quebra são triturados e misturados à massa. A construção dos recipientes se dá pelo acordelamento – sobreposição de roletes de argila.

Concluída a forma, cordões eram empregados nas paredes dos recipientes para imprimir formas geométricas. Antes da queima, os recipientes ainda eram pintados, normalmente com óxido de ferro. Terminado o processo de queima, a cerâmica recebia, por fim, uma camada de resina que lhe conferia brilho. A cerâmica, hoje, constitui um importante ingresso de recursos financeiros na sociedade kadiwéu, comercializada como artesanato especialmente nas cidades de Bonito e Bodoquena. A produção da cerâmica é uma atividade exclusivamente feminina e as formas modeladas – que vão de animais a grandes jarros – recebem acabamento pintado. Segundo Müller (2018), a arte kadiwéu apresenta muitas persistências em relação à sua prática histórica, mantendo elementos primordiais como forma de sustentar a identidade étnica, ainda que pequenas alterações sejam notadas como forma de adequação às demandas de mercado.

Os Terena - O povo terena passou por drásticos processos de perda de cultura material. Nos últimos tempos iniciaram um processo de reapropriação da cultura por eles considerada como tradicional. No artesanato, predominam esculturas em madeiras que reproduzem animais da natureza em estilo marcadamente naturalista. Observamos a incorporação de elementos do artesanato caboclo na produção artística terena, especialmente nas aldeias situadas na região pantaneira. Circe Maria Bittencourt e Maria Elisa Ladeira (2000), em obra paradigmática de título «A história do povo Terena», apontam a tecelagem e a cerâmica como destaques nas artes desse povo.

Contudo, como a demanda de mercado recai mais sobre as esculturas e sobre as peças de cerâmica, há dificuldade em encontrar elementos de tecelagem. Os Terena contam com um espaço especial para venda de artesanatos no Município de Miranda, conhecido como «Centro Referencial da Cultura Terena». Lá é possível encontrar grande diversidade e quantidade de produtos artísticos, proveniente de várias aldeias da região pantaneira.

Os Kinikinau - compartilham uma ancestralidade com os Terena, tendo por raiz os grupos Chamé-Guaná. Aspectos da tecnologia oleira teriam sido compartilhados com os Kadiwéu, haja vista que seus ancestrais, os Guaikurus, provavelmente incorporaram dos antigos Guaná o hábito de produzir peças de cerâmica. A Guerra do Paraguai resultou em dramático descenso demográfico na etnia Kinikinau, beirando o quase extermínio da etnia. Com efeito, no início do século XX os Kinikinau foram considerados extintos, sendo que na época membros desta etnia foram registrados pelos próprios órgãos oficiais como Terenas (CASTRO, 2010).



Figura n.º 2. Prato com pinturas geométricas tradicionais dos Kadiwéu



Figura n.º 3. Panelas e jarros são formas populares na cerâmica terena

Os Kinikiau estão assentados na aldeia São João, em região da Serra da Bodoquena que hoje integra a Terra Indígena Kadiwéu. Iara Quelho Castro (2010: 276) destaca que apesar de estes indígenas estarem vivendo em terras de outros, «ao evocarem seu passado reforçam laços de solidariedade e de sentimento de pertencimento». Ou seja, apesar das adversidades enfrentadas ao longo de sua história enquanto grupo étnico, levando inclusive à hipótese do desaparecimento, estes indígenas continuam evocando uma etnicidade e uma ancestralidade compartilhadas como forma de se apresentar ao «outro» como Kinikinau. Giovani José da Silva e José Luiz de Souza (2003) descrevem os esforços desse grupo étnico para garantir visibilidade e reconhecimento, rejeitando o rótulo de índios «ressurgidos» ou «emergentes». Nesse caso, insistem em afirmar que sempre existiram, embora não contassem com o reconhecimento das autoridades governamentais. Para grupos étnicos que enfrentam o problema de negociar seu reconhecimento pelo Estado nacional, a produção da arte com feições étnicas pode ser um importante instrumento de luta política. Lucicleide Gomes dos Santos (2011), em dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados, traça um detalhado registro da produção cerâmica entre os Kinikinau. De acordo com os dados informados por Lucicleide Santos, é possível perceber a persistência da técnica indígena tradicional de sobreposição de roletes na produção dos vasos, que na sequência são moldados e por fim encaminhados para a queima.



Figura n.º 4. Padrões geométricos Kinikinau pintados em couro

O processo de queima é similar ao adotado pelos Kadiwéu, com o amontoamento das peças sobre galhos secos que em seguida são incinerados. A queima aeróbica dá à cerâmica sua cor parda característica. Embora não se possa sustentar a existência de compartilhamentos culturais nas regras de composição artística, percebe-se alguma semelhança nos grafismos da pintura kinikinau com aqueles dos Kadiwéu. Nota-se que a produção artística entre as etnias abordadas seguem diferentes concepções cosmológicas, sendo mais forte entre os Kaiowá e os Guarani a transmissão de características sobrenaturais às peças de arte, que quando terminadas manifestam agência. Tal característica deve ser mais bem investigada entre as outras etnias de que trata o presente ensaio. Foi possível notar ainda que os Kaiowá e Guarani foram bastante receptivos a adoção de elementos da cultura material, como a cerâmica e outros instrumentos tecnológicos associados à produção, mas mantiveram forte apego a produção e uso de objetos rituais. Tais objetos parecem se constituir no locus da reprodução do *ethos* dessas etnias. Entre as outras três etnias aqui retratadas, a continuidade da produção da cerâmica parece ter sido elegida como fator integrador do *ethos*, mesmo realizando concessões e adaptações a partir da inserção desses objetos nas trocas comerciais

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, R. L. S. & PEREIRA, L. M. (2015). «A universalidade da arte e a pesquisa da produção artística entre os povos indígenas em Mato Grosso do Sul». In: Candida Graciela Chamorro e Isabele Combès (Org.), *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais*. Dourados: Ed. UFGD, pp. 709-725
- BOGGIANI, G. (1975). *Os Caduveos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- BITTENCOURT, C. M; LADEIRA, M. E. (2000). *A História do povo Terena*. Livro didático. MEC: Brasília.
- CASTRO, I. Q. (2010). *De Chané-Guaná a Kinikinau: da construção da etnia ao embate entre o desaparecimento e a persistência*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, p. 347
- GAMBLE, C. (2001). *Archaeology: The Basics*. Londres: Routledge.
- GELL, A. (1988). «Technology and magic». *Anthropology Today*, N.º 4, Vol.2, pp. 6-9 (Rosalvo)
- GELL, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford University Press.
- HOSKINS, J. (2006). «Agency, biography and objects». In: *Handbook of material culture*, pp. 74-84.
- GRAZIATO, V. P. P. (2008). *Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- KOPYTOFF, I. (2008). «A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo». In: *A vida social das coisas*. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: EDUFF, pp. 89-121.
- LEVI-STRAUSS, C. (1996). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAYTON, R. (2003) «Art and Agency: a reassessment». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N.º 9, pp. 447-464.
- MORPHY, H. (2011). «Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell». *PROA-Revista de Antropologia e Arte*, n.º 3, vol. 1.
- MULLER, A. M. (2018). *Arte Kadiwéu: processos de produção, significação e ressignificação*. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, D. (1980). *Kadiwéu*. Petrópolis: Vozes.
- SANTOS, L. G. (2011). *Cerâmica Kinikinau: a arte de um povo tido como extinto*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Grande Dourados.

- SILVA, G. J. & SOUZA, J. L. (2003). «O despertar da Fênix: a educação escolar como espaço de afirmação da identidade étnica Kinikinau em Mato Grosso do Sul». *Sociedade e Cultura*, Vol. 6, N.º 2, pp. 199-208.
- VINHA, M. (2004). *Corpo-sujeito Kadivéu: jogo e esporte*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.