



Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos

Bruno Oliveira Aroni

Bruno Oliveira Aroni é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ).

Resumo: O objetivo desta reflexão é obter pistas para um estudo antropológico dos artefatos em realidades indígenas amazônicas, a partir de uma composição entre os campos da Antropologia da arte e da etnologia ameríndia. Buscando verificar a aplicabilidade dos conceitos ocidentais nessas realidades específicas, tento demonstrar como as próprias noções de arte e estética têm limites claros para se refletir sobre os contextos ameríndios, devendo, para tal, ser repensadas. Investigando as formas de agência e a materialidade da vida social, a intenção é perceber até que ponto objetos podem ser considerados “sujeitos” nas redes de interação, condensando complexidades que lhes são próprias. Transitando entre interpretações funcionalistas e simbólicas, e refletindo também sobre os universais da cognição, entendo que as formas de apreensão do mundo, das pessoas e dos objetos, podem ser variantes e relativas aos contextos diferenciados. Como forma de conclusão, busco interpretar um caso etnográfico da Amazônia indígena, relacionado ao “complexo das flautas”, onde as conexões entre gênese artística, cosmologia e mitologia se demonstram vigorosas.

Palavras-chave: Antropologia da arte, etnologia, materialidade, cosmologia, flautas

Abstract: The objective of this essay is to get clues to an anthropological study of artifacts in indigenous Amazonian realities, from a composition between the fields of anthropology of art and ethnology. Seeking to verify the applicability of Western concepts in these specific circumstances, I try to demonstrate how the concepts of art and aesthetics have clear limits to think indigenous contexts, and to that end, have been rethought. Investigating the forms of agency and materiality of social life, the intention is to discover the extent to which objects can be thought of as “subjects” in the networks of interaction, condensing the complexities of their own. Transiting between functional and symbolic interpretations, and also reflecting on the universals of cognition, I believe that the ways of apprehending the world, people and objects, may vary and be related to different contexts. As a conclusion, I seek to interpret an ethnographic case of the Amazon Indians, related to the “complex of the flutes”, where the connections between artistic genesis, cosmology and mythology appear to be strong.

Keywords: anthropology of art, ethnology, materiality, cosmology, flutes



Introdução:

Início este texto a partir de uma questão: afinal, como pensar os artefatos antropologicamente? De início, este questionamento parece sugerir um paradoxo, afinal, como podem os artefatos, coisas estáticas, serem pensados em termos humanos, essencialmente anímicos. No entanto, muito mais do que uma controvérsia, esse parece ser o caminho que, embora complexo, aponta para as melhores soluções acerca desse tema. Considerar os artefatos antropologicamente nada mais é que diluir oposições duais básicas: materialidade e imaterialidade, objetividade e subjetividade, presentificação e representação, figuração e abstração, artefatos e pessoas. Repensando as relações e as permutações entre os termos, encontraremos caminhos produtivos, sejam eles híbridos (bem resolvidos) ou quiméricos (com tensões permanentes).

Busco nesta reflexão obter pistas para um estudo antropológico dos artefatos em realidades indígenas amazônicas. Nesse contexto, objetivo uma reflexão composta, transitando entre os campos da Antropologia da arte e da etnologia ameríndia, buscando verificar até que ponto os conceitos produzidos em nossa cultura ocidental têm aplicabilidade em outras realidades. Nesse percurso, pretendo, em primeiro lugar, demonstrar como as próprias noções de arte e estética têm limites claros para se refletir sobre os contextos ameríndios, devendo, para tal, ser recontextualizadas e repensadas. Proponho percorrer os caminhos sugeridos pelos estudos da arte e materialidade na Antropologia inglesa (GELL, 1998; MILLER, 2005), refletindo sobre as formas de agência, a materialidade da vida social e até que ponto objetos podem ser considerados "sujeitos" e "pessoas", condensando complexidades que devem surgir em ontologias específicas. Nessa direção, busco transitar entre interpretações funcionalistas, simbólicas e de agência, refletindo também sobre os universais da cognição e entendendo que as próprias formas de percepção do mundo, das pessoas e dos objetos, podem ser variantes e relativas de acordo com contextos diferenciados, determinando assim a própria maneira como artefatos são produzidos e o lugar que assumem em realidades que não são dadas, mas construídas. Como forma de conclusão, busco uma interpretação de um caso etnográfico específico que me intriga, referente ao "complexo das flautas" Arawak na Amazônia indígena - as "flautas sagradas" dos índios Paresi - interpretando-as a partir de um relato etnográfico e articulando as idéias reunidas aqui numa abordagem que relaciona os artefatos com a mitologia e a cosmologia do grupo em questão, propondo assim uma aproximação cosmológica das formas de gênese artística.

Muito da reflexão antropológica contemporânea tem apontado na direção de um estudo dos artefatos. Cabe destacar, no cenário internacional, os estudos da Antropologia inglesa, onde nomes como Gell (1998), Miller (2005), Henare, Holbraad & Wastell (2006) têm contribuído para a ampliação teórica da discussão em torno de artefatos na Antropologia. No Brasil, de maneira complementar, a etnologia ameríndia tem dado uma rica contribuição para essa discussão, como podemos verificar nas obras mais recentes de Van Velthem (2003), Lagrou (2007) e Barcelos Neto (2008), já que, devido ao seu potencial desconstrutivista, tem-se revelado uma boa estratégia para diluição de "ocidentalismos teóricos" derivados de reflexões superficiais. Cabe aqui percorrer um caminho sem ambição de síntese, no melhor estilo "bricoleur", recolhendo pistas e enfrentando armadilhas que possam conduzir a uma compreensão mais aguçada do estatuto que assumem os artefatos em ontologias ameríndias.

Objetivo aqui propor um estudo que transita livremente da teoria à etnografia, testando a aplicabilidade de conceitos e paradigmas. Pretendo transitar entre universalismos e particularismos, procurando não cair em suas armadilhas, direcionando, assim, a uma reflexão que possa indicar caminhos, não menos tortuosos, para o estudo dos artefatos na etnologia.

São diversas as possibilidades adotadas pelos estudiosos desse campo: fenomenologia, cognitivismo, estruturalismo, simbolismo – modelos sempre presentes, arranjados de maneira cada vez mais complexa na construção de novas teorias. Cabe aqui não privilegiar nenhum deles, e assim dialogar com modelos, testando sua aplicabilidade em contextos diferenciados.

Afinal, o que a arte comunica? Mais do que uma sublimação, poderíamos pensar a arte como um modo específico de conhecimento e apreensão do mundo, e mesmo como a expressão de um caráter sistêmico da mente: um modo de conhecimento que, por não ser verbal/textual, possui uma especificidade cognitiva que lhe é própria. Desse modo, aponto de início para a reflexão de Joanna Overing (1991), demonstrando como a noção de estética ocidental pode não oferecer as melhores condições de entendimento de outras realidades, entre elas os contextos ameríndios. A necessidade de contextualização, emolduração e mesmo "ontologização" dos conceitos se faz inevitável quando nos propomos a mergulhar em realidades que podem escapar de nossa percepção.

Um cenário composto: estética(s), alteridades e "substância-agência"

Joanna Overing (1991) traz uma reflexão importante relacionada à estética. Perguntando-se se a estética pode ser usada como um conceito trans-cultural, a autora responde que não, já que teria um sentido muito atrelado à história do Ocidente. A noção convencional de estética provocaria um “engessamento” conceitual, não permitindo um avanço na discussão sobre realidades distintas da ocidental. Entendendo a estética como fundamentalmente um construto filosófico, associado ao belo, ao sublime, ao gênio, ao divino, à pureza, esse conceito aparece como uma ética puritana, que supõe um refinamento da percepção, um distanciamento dos sentidos corporais e um desgosto pelos prazeres fáceis.

A apreciação estética das formas de arte representa, assim, o perigo da imposição da noção e seus pressupostos sobre realidades onde ela não se aplica ou não é relevante. Overing propõe, dessa forma, um uso subversivo para a categoria estética, já que, em a submetendo ao risco da etnografia, percebe que seus usos podem ser extremamente diferentes. Entre os índios Piaroa, Overing nota que a noção de estética aparece associada à noção de produção. Para essa sociedade, o próprio estilo da vida cotidiana é uma obra de arte; para se viver tanto autônoma quanto socialmente, deve-se ser um artista, no sentido de que a criatividade está sempre em exercício. A capacidade produtiva é, assim, a própria capacidade estética: o que é útil é belo, e a produtividade não é cumulativa, não se associa ao aumento da produção. Ao contrário, estética e produção não podem ser consideradas conceitos distintos; são, ao contrário, noções indissociáveis que, juntas, representam a arte do bem viver, que mantém e estabelece a moral coletiva. O controle das forças produtivas, tal como sua “domesticação” em formas estéticas, representa o motor da vida social em grupo. Como as forças criativas da vida são vistas como venenos, e o excesso de poder produtivo é o fruto da desordem, devem ser administrados com moderação, que se exprime nas realizações estético-produtivas dos índios Piaroa.

Por meio desse caso, percebemos como a noção de estética ocidental pode não ser adequada para pensar outros contextos etnográficos. A estética contemplativa parece entrar em colapso com a estética produtiva, que pressupõe um envolvimento direto dos seres humanos com o mundo social e cosmológico, a partir do potencial criativo e produtivo que deve ser administrado na produção de novas formas. Como já dizia Leach (1954), “para entender a ética de um povo é necessário entender a sua estética”, prestar atenção às manifestações de suas formas. Objetificações e materialidades são formas essenciais que a vida social assume. Aprende-se muito sobre as pessoas ao observar aquilo que elas produziram por meio de seus atos

criativos, nos quais os artefatos, objetos fabricados artesanalmente, assumem uma posição relevante.

Os sujeitos se criam ao criar os objetos, a materialidade tangível, que, mesmo assumindo vida própria, não deixa de marcar as relações que os constituíram. Devemos pensá-los não como simples "matéria", apartada das pessoas que os circundam, mas como cristalizações do entrelaçamento de intencionalidades que possibilitaram sua existência. A percepção dos objetos por meio dos sentidos deve ser repensada, e não podemos apreendê-los somente pelo seu caráter visível. A visão não constitui o aparelho sensorial total, mesmo que, ainda hoje, represente aquele que recebe maior destaque em nossa percepção do mundo. A visão merece ser relativizada, já que algumas "técnicas" específicas permitem um observar que pode ser diferente de cultura para cultura. Pode-se observar não somente uma diferença de olhar, mas de perspectiva, no sentido da combinação dos sentidos para uma percepção mais ampla que não se restringe a si mesma, podendo ser complementada simultaneamente pelo advento da imaginação. A percepção aparece aqui como que atrelada à subjetividade, e o controle da percepção se faz possível, num cenário onde a objetividade e a universalidade da percepção estão em cheque.

Função estética e apreciação estética devem ser repensadas, tendo em vista as permutações entre percepção e cognição. Se a Antropologia da arte buscou a desconstrução do belo, continua a ter gosto pelo difícil (LAGROU, 2007), e complexificar suas análises parece ser o objetivo mais produtivo. Os objetos e artefatos, promovidos a um estatuto puramente estético, enquadrados numa teoria estética universal, parecem não corresponder à totalidade de sua compreensão, que deve abrigar novos termos. Nesse cenário, Danto (1989) parece sugerir um caminho, apontando para uma teoria interpretativa que privilegia a significação dos objetos ao invés de sua forma, como o faz a teoria estética. A identidade de um objeto, deslocada da sua forma para o campo dos significados, possibilitaria o surgimento de um critério para a distinção entre o que é arte e o que é artefato. Se não se pode distinguir a partir da forma estética, comum aos objetos, a significação seria o caminho para essa distinção. Interpretar o contexto de produção dos artefatos se faz necessário para entender os seus significados. Arte seria, assim, atrelada a uma apreciação estético-filosófica, ligada à figura do artista, construída, capaz de acessar o gênio criativo, tipicamente situada no mundo ocidental. Enquanto isso, artefatos estariam necessariamente encadeados em redes de significação, que, conferindo-lhes uma moldura contextual e conceitual, devem ser interpretadas a fim de estabelecer o seu

caráter.

Tanto as redes de significação como de agência parecem ser fundamentais, e mesmo complementares para estabelecer a moldura, o contexto, o “*frame*” em que os artefatos estão inseridos, e que determinam o seu status. Alfred Gell (1998), desenvolvendo seu argumento em prol da noção de agência, aproxima as noções de objeto e pessoa, entendendo que objetos devem ser tratados como pessoas, enquanto origem e destino de agência social, já que a prática de adoração de imagens emana o “outro” como um ser co-presente, dotado de consciência, intenções e paixões semelhantes às nossas próprias (GELL, 1998). Por meio de sua Antropologia social de inspiração cognitivista, Gell se encarrega de desconstruir a noção tipicamente estática que se tem sobre os objetos, trazendo para discussão o potencial de agência que eles possuem. Segundo o autor, a funcionalidade e a significância do objeto não se excluem. Dado o contexto, tais objetos, enquanto “índices de agência”, concentram em si o potencial relacional, que permite, assim, sua interação nas vizinhanças das relações sociais. Dessa forma, ao menos em nível cognitivo, objetos assumem semelhanças de forma e de função com os seres humanos, interagindo, dado o contexto, como se fossem também humanos. Dessa maneira, tais objetos relacionais, enquanto “coisas” construídas, carregam em si muito mais do que suas imagens aparentes; possuem também uma “substância-agência” invisível, onde se codifica toda a rede de relações, intencionalidades e subjetividades envolvidas no seu processo de produção. Não somente a própria imagem (aparente) dos objetos é em si algo poderoso, capaz de gerar “eficácia estética”, que se desdobra naqueles que a percebem. No entanto Gell deixa bem claro que, para que ocorra a abdução de agência, é preciso que haja um contexto onde se partilhem os mesmos sentidos e intenções. Além disso, a agência dos objetos é secundária, já que depende da ação/interferência humana, seja na sua produção, utilização ou atribuição de significância. Os “objetos-vivos”, num primeiro momento, são recipientes da “substância-agência” que se origina dos seres humanos, para depois se tornarem de fato “agentes”. Assim, aproximando seres humanos e artefatos no nível relacional, Alfred Gell propõe a substituição analítica da noção de “símbolos significantes” pela noção de “índices agentes”, o que parece de fato ser bastante aplicável na compreensão de algumas situações que envolvam pessoas e objetos, principalmente aquelas realidades ontologicamente distintas, baseadas, por exemplo, numa cosmologia diferenciada. Nesse cenário composto por Gell e Overing, cabe agora uma aproximação a uma perspectiva diferenciada, pautada também num contexto

relacional. Por meio das reflexões de Vernant (1990), que entende o papel central de um “complexo simbólico” na sustentação das redes de relações entre objetos e pessoas, buscaremos a complementaridade na construção de novas possibilidades de análise dos artefatos imersos nas redes da vida social.

Os “duplos” e as imagens: da presentificação à representação

Vernant (1990), nas suas interpretações estruturalistas da sociedade grega clássica, concentra-se nos aspectos simbólicos que se condensam no caráter específico que assumem os objetos materiais naquela cultura. Analisando dois objetos rituais específicos, o autor chega a entendimentos bastante fecundos para a presente reflexão, sendo suas considerações amplamente incorporadas nos estudos da Amazônia indígena: Carneiro da Cunha (1978) foi a primeira autora a introduzir o conceito de “duplo” nos estudos ameríndios; já Lagrou (1998) dedicou-se a discutir a relação entre presentificação e representação. A meu ver, suas idéias têm rendimentos expressivos na etnologia ameríndia, como procurarei demonstrar a seguir.

Vernant (1990) busca, na sociedade grega clássica, os elementos para se pensar o estatuto e a origem das “imagens”, no seu sentido de representação. Optando por um caminho que assumidamente privilegia a análise simbólica, Vernant constrói suas reflexões sobre dois objetos principais: o “*kolossós*”, estátuas-pilastra de pedra, fixas e imóveis, que encarnam a vida do morto no além (é um duplo, não sua imagem) e o “*xóanon*”, ídolos de madeira, mais ou menos aplainada, com forma também de pilastra, que é adorada, comporta algo de divino, sobrenatural, possuindo assim uma vida ritual. Por meio desses objetos, Vernant constrói sua reflexão sobre o estatuto social e mental da imagética em contextos diferenciados, traçando o processo histórico de surgimento da imagem como representação. Essa noção, que hoje aparece como senso comum, não seria inata, mas construída de maneira filosófica diante da presença de tais entidades, as imagens. As maneiras como se percebem as imagens nem sempre teriam sido as mesmas. Tal como coloca o autor, deve ser esclarecida uma trajetória, onde imagens (e objetos) passam “da presentificação do invisível à imitação da aparência”. (VERNANT, 1990)

Os “*kólossos*”, de acordo com o autor, constituem uma “presença insólita e ambígua que é também o sinal de uma ausência” (VERNANT, 1990, p. 307), o que permite ao autor elaborar a sua noção de “duplo”, uma categoria de fenômenos bem definida na Grécia antiga, tal como as imagens evocadas pelos sonhos.

[...] tem-se o direito de falar de uma verdadeira categoria psicológica, a categoria do duplo, que pressupõe uma organização mental diferente da nossa. O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto 'natural' mas também não é um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível. (VERNANT, 1990, p.309)

Os "duplos", assim definidos por Vernant, constituem uma presença e uma ausência ao mesmo tempo, ambas irremediáveis, sendo assim uma categoria de fenômeno ambíguo, que pertence ao mesmo tempo ao mundo visível e ao além, o mundo invisível. Vernant entende o "kólossos" como um signo, aderindo às conceitualizações da semiótica. Dessa forma, tais objetos estariam imersos num sistema simbólico geral, capaz de lhes conferir seu sentido específico. Apenas nesse "frame", nessa organização mental específica e contextualizada, os "kólossos" poderiam aparecer como presentificação do morto, ou encarnação da morte. No entanto Vernant ultrapassa a noção de signo figurativo, apontando, talvez timidamente, para a noção de agência, constatada na força, no poder ativo que os "kólossos" presentificam no mundo dos vivos:

[...] o valor operatório do kolossós: serve para atrair e fixar um duplo que se encontra em condições anormais; permite restabelecer, entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, relações corretas. O kolossós possui essa virtude de fixação porque ele próprio é ritualmente fixado na terra. Ele não é, pois, um simples signo figurativo. A sua função é, a um só tempo, traduzir uma forma visível a força do morto e efetuar a sua inserção, conforme a ordem, no universo dos vivos. O signo plástico não é separável do rito. Não se reveste de todos os seus significados senão por meio de processos rituais dos quais é objeto. O signo é atuado pelos homens e ele próprio encerra uma força ativa. Tem uma virtude eficaz. No kolossós, a figuração da força do morto emparceira com as manifestações ativas dessa força e com a regulação das suas relações com o homem vivo. (VERNANT, 1990, p. 315-316)

Os "kólossos", enquanto "duplos" e mediadores entre o mundo dos mortos e dos vivos, exerce assim muito mais do que o poder de uma imagem, sendo mesmo algo como uma "psyche", uma mente, intencional e agente, encarnada em sua materialidade. Dessa forma, oscila e colapsa entre os aspectos visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, significantes e agentivos, traços que emergem ao primeiro plano de sua percepção, alternadamente e de forma complementar. Extrai-se dessas

reflexões uma tensão entre presentificação e representação, que Vernant esclarece demonstrando o processo de surgimento das imagens. Tal categoria, da imagem como representação de uma aparência, ou seja, um artifício que reproduz mimeticamente, mas também falsamente, a aparência exterior das coisas reais, teria surgido em estreita ligação com um pressuposto filosófico, a teoria da mimesis:

A teoria da mimesis [...] marca, na cultura grega, o momento em que se concluiu a versão que conduz da presentificação do invisível a imitação da aparência. A categoria da representação figurada é, então, bem distinguida em seus traços específicos; ao mesmo tempo, ela se encontra vinculada ao grande fato humano da mimesis – da imitação que lhe assegura o fundamento [...] o símbolo por meio do qual uma força do além, isto é, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada, presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação versada que, pelo seu caráter de técnica erudita e de processo ilusionista, introduz-se desde então na categoria geral do “fictício” - que nós chamamos de arte. (VERNANT, 1990, p.319)

Vernant se inquieta com a origem das imagens, identificando, assim, a transição que as fizeram nascer: antes, encarnava o invisível, presentificando-o; agora, enquanto imitação de uma aparência, trata-se apenas de uma representação. A partir daí, Vernant começa a dar forma a seu argumento. Afirma o autor que, em linhas gerais, um sistema simbólico emoldura toda a eficácia das imagens, que contextualizadas, presentificavam as forças invisíveis, deixando-as à disposição e em comunicação com o mundo dos homens. Enquanto imagens, os objetos rituais desempenham assim uma ponte com o divino, no sentido em que tornam presentes o “outro”, o ausente, o invisível, mediando a comunicação entre mundos opostos, o mundo dos homens, familiar, e o mundo desconhecido do além. Mais do que uma simbolização, esses objetos estabelecem com a força sagrada uma verdadeira comunicação, um contato autêntico, ao mesmo tempo em que sublinham o que o sagrado tem de inacessível, misterioso e fundamentalmente diverso e estranho. Essa “é a tensão necessária que deve instaurar, no quadro do pensamento religioso, toda forma de figuração” (VERNANT, 1990, p.320).

O duplo, dessa forma, retém uma “*psyche*”, uma mobilidade intangível, uma agentividade e intencionalidades que se fazem reais na sua presença. É uma presença do ausente, uma irrupção do invisível no mundo visível, que marca sua alteridade; mas não se trata de uma ilusão, pois é de fato uma presença, efetiva, que apesar de não possuir o “brilho” (“*charis*”) dos vivos, marca sua agência no mundo dos homens. Esse conceito possui um rendimento na etnologia ameríndia, onde podemos encontrar

diversos casos em que artefatos, de fato, aparecem como seres cosmológicos que orientam a organização do grupo e suas práticas (LAGROU, 2007; BARCELOS NETO, 2008). Para Vernant (1990), o fazer "artístico", tal como a produção de artefatos, tinha inspiração religiosa, mas aos poucos foi perdendo esse caráter, com o advento das técnicas "puramente artísticas" e estéticas, eliminando as capacidades de mediação que possuem as "imagens", figuras e objetos. O nascimento das imagens seria, após Platão, o nascimento da categoria de representação figurativa, sustentada pelos "mestres da ilusão" (os artistas), capazes de produzir a "enganação" no mundo das aparências.

Vernant (1990) analisa um momento fundamental, que consiste na alocação de imagens divinas nos templos. Para o autor, tal processo marca também uma liberação dos símbolos divinos de sua vida ritual, que passa a ter uma realidade que consiste só em sua aparência. Nos templos (e talvez também nos museus de hoje em dia), as imagens e objetos sagrados transformam-se realmente em "imagens", representações, deixando de operar no mundo como uma força eficaz, presentificada, tornando-se um espetáculo expressivo apenas pela sua "forma". Entende-se aqui que a vida ritual dos objetos e imagens, ao ser cessada, acaba por cessar também seu poder anímico, talvez relacionado à manutenção de uma relação com o "divino", por meio de práticas cotidianas que o antropomorfizam, trazendo sua vida ao mundo dos homens. A vida ritual dos objetos, que muitas vezes devem ser alimentados, residirem em habitações tipicamente humanas, e mesmo manifestarem sua mobilidade por intermédio das festas rituais, não pode ser cessada, o que acarretaria uma perda de comunicação e relação efetiva com o invisível, que se faz agente e operante por meio dessa forma material.

[...] a função deste gênero de sacra consiste em atestar e transmitir os poderes que a divindade concede aos seus eleitos como privilegio, mais do que dar ao público o conhecimento de uma "forma" divina. O símbolo não representa o deus, concebido de maneira abstrata em si mesmo e para si mesmo; não procura instruir acerca de sua natureza. Ele exprime a força divina enquanto manejada e utilizada por certos indivíduos, [...] (VERNANT, 1990, p.323)

Trata-se, portanto, de pensar em termos de uma transposição de essência, ao invés de uma representação de aparências. Nessa perspectiva, devemos assumir uma relação em que a estrutura profunda e o significado são transmitidos aos objetos por meio de uma relação com a sua origem, que emana e se desdobra por intermédio de

suas presentificações materiais. Trata-se de uma comunhão, de natureza, de qualidade, de valor, que não se origina de evidências sensíveis somente, por meio da semelhança, mas sim de uma similitude oculta que tem o poder de “abrir uma porta para o além”, imediatizando uma relação entre as esferas humanas e sobrenaturais; simulacros de alteridade, capazes de transitar no cosmos e assumir vida social.

Materialidade transcendente : o acesso à imaterialidade

Nessa direção, entendemos como as esferas visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, podem de fato ser aproximadas por meio de artefatos mediadores, capazes de comunicar e mesmo presentificar em sua forma atributos que transcendem a percepção sensorial. Mais do que objetos, tais artefatos podem de fato desempenhar o papel de “sujeitos”, em termos da agência relacional que estabelecem no meio social. Daniel Miller, na introdução à coletânea de artigos intitulada “Materiality” (MILLER, 2005), evidencia brilhantemente a conexão entre as esferas materiais e imateriais, mostrando como as formas de expressão material contêm, na verdade, um grande potencial transcendental, remetendo, assim, à imaterialidade. Em diversas culturas humanas, a materialidade assume esse papel de mediação, o que nos permite diluir a oposição entre imanência e transcendência. Dessa forma, a centralidade da materialidade na vida humana é determinante, e marca, paradoxalmente, uma busca pela imaterialidade, ou seja, a crença em uma verdade última imaterial é, muitas vezes, expressa por meio de formas materiais e da vida prática. Tentando estabelecer uma perspectiva teórica do tema da materialidade, o autor busca entender a complexidade envolvida nas formas materiais, optando por uma abordagem que busca a superação dos dualismos materialidade/imaterialidade e objetividade/subjetividade, sobre a qual desenvolve sua reflexão. Miller busca, dessa forma, demonstrar a importância da cultura material em termos de uma teoria da cultura mais ampla, buscando entender uma totalidade cultural a partir de suas formas materiais.

Miller (2005) direciona sua atenção para os processos relacionais e agentivos que constituem os objetos materiais. Recorrendo a autores como Lévi-Strauss, Gell e Latour, percebe que o estudo das coisas deve ser definido em termos das relações que as constituem, ao invés de tratá-las enquanto entidades autônomas, Miller parece apontar aqui para uma transição de um simbolismo centrado nos objetos para uma análise em termos de agência, mostrando como tais autores já teriam dado os primeiros passos rumo à diluição das fronteiras entre objetividade e subjetividade.

Para Miller, uma teoria que entende a objetivação e a subjetivação como processos distintos não considera que tudo o que o ser humano cria tem a capacidade de adquirir autonomia, externalidade, tornando-se assim algo agente, capaz de interferir sobre seu criador. Num processo dialético, somos também produtos daquilo que produzimos. Para solucionar esse problema, cabe então eliminar o abismo entre sujeitos e objetos.

Em termos gerais, Latour (2002) critica a distinção dualística entre subjetividade e objetividade, tal como se apresenta nas esferas sociais, principalmente na ciência. Tratando-se de um postulado, tal oposição não encontraria bases que a justificassem em nossa sociedade, já que a realidade do mundo e das coisas seria composta quase que inteiramente por hibridismos entre sujeitos e objetos, entre o mundo humano e o mundo natural. A vida prática, em si mesma, teria um caráter híbrido, produzindo, assim, coisas híbridas que comportam, em graus diferentes, ambas as polaridades. Dessa forma, objetos podem ser sujeitos, assim como sujeitos podem ser objetos; formas e coisas materiais podem ter autonomia no sentido de que se externalizam e são portadoras de agência, ou seja, operam na rede de relações produzindo conseqüências para as pessoas ao seu redor. Importa aqui não a entidade autônoma, humana ou artefactual, mas a relação entre agentes numa rede interacional. Assim, a agência do mundo não humano, dos artefatos, por exemplo, passa a ter importância central, e, nesse cenário, o abismo entre os pólos da subjetividade e objetividade deve ser preenchido.

Gell (1998) também focaliza nos processos de distribuição das pessoas e sua agência por meio das relações que estabelecem com o meio social. Entendendo que a pessoa se distribui pelo "meio", por meio de suas intencionalidades que se tornam práticas, o autor enfatiza que os produtos da criação humana, em que se incluem as formas de arte e os artefatos, tornam-se, numa perspectiva relacional e agentiva, fragmentos da mente intencional distribuída do criador. Dada a ênfase na intencionalidade, como substância agência, Gell busca entender de que forma os objetos podem abduzir agência, ser impregnados por ela, que, primariamente humana, se distribui por meio de suas criações.

Dado o destaque à agência, podemos pensar subjetividade e objetividade em outros termos. A cultura material surge como um lugar privilegiado para se observar como se cristalizam as intencionalidades humanas, sendo o seu estudo central para compreender o que é privilegiado por determinada cultura ao se realizar em formas materiais, palpáveis, criativas, e o quanto tal processo pode codificar questões que transcendem a própria materialidade dos objetos. A busca pela compreensão da

imaterialidade realiza-se, em muitos casos, por meio de técnicas de objetivação, onde imanências transcendentais comportam uma tensão entre o domesticado e o desconhecido. Um paradoxo, portanto, se faz necessário: a materialidade é tão importante justamente porque ela é o cultivo da imaterialidade.

Num cenário composto, onde formas de agência possibilitam a interação entre modalidades do visível e do invisível, faz-se necessária a aceitação de múltiplas formas de relação com a materialidade. Imersos em ontologias específicas, os "outros" etnográficos devem ter reconhecida sua distinta capacidade de reconhecer a agência das coisas do mundo, já que o modo como pensam a materialidade pode constituir mais uma chave para o refinamento da percepção tipicamente ocidental que se tem sobre os objetos. Sem privilegiar nenhum dos pólos, seja da subjetividade ou objetividade, ou da pessoa e dos artefatos, devemos aprofundar nesta discussão, entendendo como as coisas que as pessoas fazem, fazem pessoas.

Estetizando a alteridade: produção estética, predação cosmológica

Na literatura etnológica relacionada ao contexto ameríndio, verificamos uma ênfase cosmológica na noção de "predação" (FAUSTO, 2002; VIVEIROS DE CASTRO, 1996). A predação constitui um fundamento da percepção ameríndia diante do cosmos, num cenário onde a negociação com "seres" de outros planos se torna essencial para a manutenção da vida humana. O xamanismo assume, assim, importância central nessas sociedades indígenas, efetuando a comunicação e negociação para manutenção das formas de vida. O xamanismo negociador baseia-se na inter-afetibilidade entre os planos de agência do universo, que não se restringe apenas aos seres humanos, estendendo-se ao domínio dos animais, dos seres invisíveis e muitas vezes, também, dos artefatos materiais. Tal complexidade interacional estabelece a necessidade de comunicação, negociação e reciprocidade entre os "seres", já que a administração dessas "agências" é o que permite o equilíbrio entre "forças" coexistentes no mesmo cenário cosmológico. A captura, transformação e permutação das formas de agência da "alteridade" constituem, desse modo, uma dinâmica central nas sociedades ameríndias, estabelecendo uma ponte necessária entre as noções de "predação" e "produção" (OVERING, 1991). As forças produtivas, dessa forma, colapsam materialidade e imaterialidade: a imaterialidade materializa-se nas formas produzidas, que são fluidas, passíveis de transformação; tal mobilidade das formas, que não são dadas, mas têm de ser fabricadas constantemente, presume que

a produção das formas depende de intencionalidades, que ancoram e fixam suas raízes (LAGROU, 2007). Ao matar um animal por meio da caça, por exemplo, desfigura-se o animal com a intenção de se apoderar de sua parte imaterial, não de eliminá-lo. O animal-alimento faz parte de um processo cosmológico onde a transferência da agentividade do ser para a pessoa que o caça e come é fundamental. Intenciona-se, acima de tudo, a apropriação e domesticação desse poder, e não sua eliminação.

Nesse cenário, Van Velthem (2003) traz uma reflexão interessante para se pensarem os artefatos em realidades ameríndias. Com sucesso, a autora relaciona cosmologia e estética na cultura Wayana, grupo indígena Karib da Amazônia, percebendo como a estetização de alteridades constitui um fator que fundamenta os processos que tornam possível a manutenção da vida nas aldeias. Alguns objetos rituais, produzidos por meio de transposições, mais do que recriações, encarnam poderes metamórficos relacionados aos seres mitológicos, seres cuja natureza é predatória. Dessa forma, Van Velthem constata que o “belo é a fera”, ou seja, quanto mais beleza estética possui um artefato, mais ele é feroz, no sentido que encarna e presentifica o poder de predação (poder de metamorfose) dos seres primordiais:

O sentido de alteridade [...] presente no objeto, resulta de uma apropriação visual, da paradoxal contemplação do que é belo, porém aterrorizante. Nesse sentido, os objetos se associam ao olhar e a seu “morador”, que é tão somente, “semelhante” a gente. (VAN VELTHEM, 2003, p.374)

Van Velthem (2003) chama atenção para o estatuto dos objetos rituais entre esses índios, buscando refinar a percepção diante de objetos que possuem propriedades transcendentais. Lucia entende tais artefatos como objetos transformadores, que possuem, assim, poderes metamórficos, relacionados às capacidades dos seres sobrenaturais. Tais poderes são encarnados na forma de artefatos, como resultado da conjugação de uma complexa carga simbólica e valorativa com técnicas de manipulação estética, transformando, desse modo, matérias primas da natureza em “sobrenaturais paradigmáticos” que “introduzem a realidade primeva na vida da aldeia, alterando a equação espaço/tempo vigente”. Os artistas Wayana, como coloca Van Velthem, mais do que geniais criadores, são poderosos “transpositores”, capazes de “fazer viver” a sobrenaturalidade que se aloja nos artefatos. O processo criativo é compreendido aqui como metamorfose. Assim, os bens materiais são, então, entendidos como resultado de metamorfoses essenciais, que

permitem a sua agência e interação com a sociedade. A autora constata a capacidade transformativa que se condensa na produção de artefatos em referência aos modelos primevos, onde os seres demiúrgicos, predadores do cosmos, seriam definidos em termos de seus poderes metamórficos.

[...] os objetos constituem elementos propiciadores de distinção entre os humanos e os demais componentes cosmológicos. Nessa articulação residiria o seu poder, porquanto cada objeto é tanto um meio de visualizar e efetivar essa oposição como representa, igualmente, uma possibilidade de interação desses componentes, na busca da identidade wayana. Entretanto, como o verdadeiro sentido desta articulação ultrapassa a visão, é necessário compreender a sua lógica. (VAN VELTHEM, 2003, p.219).

Técnicas específicas colocam-se no processo de fabricação desses artefatos rituais, que encarnam, assim, os seres mitológicos. Muito além da estética e do apelo visual, tais objetos, que possuem de fato um ciclo de vida social, devem ser inseridos nas práticas cotidianas e rituais de maneira "multi-sensorial", por meio de performances que viabilizam e efetivam suas capacidades agentivas, nesse caso, seu poder transformativo. Trata-se, como coloca Van Velthem (2003), de uma "complementação sensorial da produção" de tais artefatos, que se concretiza na articulação ritual que se produz em sua órbita. Junto a tais performances, produz-se também uma complexa carga valorativa, que emoldura o contexto em que tais objetos passam a agir. A máscara Olokoime, citada pela autora, enquanto imagem de um ser sobrenatural, representa uma das possibilidades de "concretização de um componente de outra dimensão cósmica" (VAN VELTHEN, p.198), que se faz presente na aldeia. No entanto, muitos cuidados recaem sobre a produção e a animação destas máscaras, já que torná-las "vivas" num sentido relacional e agentivo, oferece grande risco aos humanos, "devido à irrupção da sobrenaturalidade no espaço social" (VAN VELTHEN, p.201), a qual é essencialmente predadora num sentido metamórfico. Tais objetos, portanto, devem ser manipulados em performances rituais com extrema cautela, obedecendo a critérios estabelecidos pela tradição mitológica. Nessa abordagem, a máscara é entendida como a manifestação real de um sobrenatural, mais do que sua representação, oferecendo, assim, uma percepção que releva o caráter sagrado e secreto que tais objetos comportam. Numa perspectiva representacionista, tal compreensão seria impossível.

[...] a importância das máscaras não se resume ao seu papel de modelo estético e cultural, mas que se estende a outras possibilidades instrumentais que tanto introduzem a sobrenatureza na vida social como transportam os

humanos para o cosmos, para o mundo sobrenatural, acarretando a sua interação, o que é possível por meio do processo metamórfico [...] (VAN VELTHEM, 2003, p.213)

Nesta proposta entendemos a predação como a capacidade metamórfica dos seres primordiais, que possibilita, inclusive, sua imortalidade. Entendidos como seres que acumulam poderes e processos transformacionais em excesso, tais sobrenaturais seriam os verdadeiros mestres das metamorfoses, capazes de transitar entre formas, corpos e artefatos, assim como pelo tempo e espaço. Assim, a reprodução de modelos e padrões primordiais, fonte e origem das possibilidades metamórficas, condicionaria a produção de “imagens” e artefatos naquele contexto. Isso fica claro na utilização de matérias-primas específicas, referidas em narrativas míticas, que possibilitam, em algum nível, a transmissão de ancestralidade, substância e essência que tais materiais detêm. Além disso, podemos pensar que tais artefatos, como uma descrição visual do que é narrado oralmente por meio dos mitos, complementam e conjugam duas esferas na transmissão de uma narrativa mitológica.

Essa estética sobrenatural, aliada a uma carga simbólica e valorativa fundamentada nos tempos primevos e na mitologia, aparece como uma tecnologia específica, que nos permite pensar a arte enquanto componente cosmológico, essencialmente relacionada às narrativas míticas e aos aspectos simbólicos. Tal tecnologia permite a manutenção e a estruturação de uma sociedade, imaginada e expressada por meio de formas que lhe são tão específicas quanto necessárias. É indispensável, portanto, que os objetos tenham funcionalidade, que se torna mais valorativa quanto mais específicos forem a propriedade e o uso do objeto. A atribuição de valor, dessa forma, “representa um instrumento de ordenação da vida social” (VAN VELTHEM, 2003, p.230) e, aliada aos elementos multi-sensoriais que constituem a vida ritual e social dos artefatos, reconstróem a experiência do espaço e do tempo no cotidiano das aldeias.

O “complexo das flautas”: arte cosmológica, conceitos mitológicos

Inserindo-se na discussão etnológica em torno da relação entre artefatos e cosmologia, este ensaio propõe-se ao estudo do “complexo das flautas”, traço cultural típico de grupos indígenas amazônicos. Por meio de um estudo de caso entre os índios Paresi, falantes da língua Aruak e habitantes da região sudoeste do estado do Mato Grosso, pretende-se problematizar a questão com vistas a uma investigação acerca

dos discursos e práticas envolvidos na produção e utilização de artefatos rituais em cosmologias indígenas, entendendo o papel central que a materialidade assume na manutenção e organização do cotidiano das aldeias.

Em cosmologias tipicamente amazônicas, onde as relações sociais entre humanos e não-humanos adquirem caráter central (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), técnicas de “estetização” e “domesticação” da alteridade, além da produção de agência, intercalam-se na fabricação e utilização das “flautas sagradas”, artefatos híbridos que condensam a inevitável necessidade de interação e reciprocidade entre humanos e outros “seres” do cosmos. Tal complexidade se revela a partir de narrativas míticas e da vida ritual que permeia o cotidiano das aldeias Paresi, apontando para a construção de uma “perceptividade” diferenciada em relação aos artefatos naquela cosmologia.

Num âmbito mais geral, este ensaio busca reunir pistas para o estudo de cosmologias ameríndias a partir do “complexo das flautas”, buscando entender o papel central desses aerofones. Considerando-os como “entidades acústicas” (MENEZES BASTOS, 1979), ou seja, instrumentos permeados por um status “sagrado” e capazes de produzir sonoridades, que constituem sua essência, cabe aqui tecer uma reflexão que aponta para as elaborações sócio-cosmológicas que gravitam em torno das flautas sagradas. Muito mais do que privilegiar sua “musicologia”, seus aspectos formais da análise musical, sem dúvida também essencial para um entendimento total de sua agência, pretendo aqui enfatizar seu caráter “sociocosmológico”, percebendo até que ponto a relação com tais artefatos são importantes para o pensamento e vida cotidiana dos índios sul-americanos.

O “complexo das flautas” constitui um fato etnográfico registrado por uma série de etnólogos, encontrado principalmente na literatura sobre povos da Melanésia e a América do Sul. Tal complexidade relaciona-se ao estatuto privilegiado que tais artefatos (“flautas sagradas”) adquirem na organização sociocosmológica desses povos, perpassando o ritual, a mitologia, divisões de gênero e parentesco. A relação privilegiada que tais artefatos possuem com as outras esferas da vida social está enraizada principalmente numa cosmovisão que entende a predação como processo fundamental, que funda as bases da relação entre humanos e outros seres dos cosmos. Recorrentemente, as “flautas sagradas” são associadas a seres e poderes sobrenaturais, sobre os quais os humanos têm de estabelecer uma relação adequada a fim de evitar a sua predação¹, domesticando assim sua agência. São, dessa forma, associadas aos “espíritos ancestrais”, ou do mundo natural, a alteridade em essência que é representada em suas formas, presentificada em suas “vozes”. Enquanto

“entidades acústicas”, tais artefatos condensam uma rede de complexidades que cabe ser explorada, aprofundando, assim, o estudo das cosmologias ameríndias.

Nos contextos culturais da Amazônia indígena, em que o conhecimento da ontologia se transmite, em larga medida, por recursos orais, percebemos o caráter central das narrativas mitológicas na construção de paradigmas que orientam uma percepção diferenciada dos artefatos. Por meio das narratividades míticas, que possuem uma lógica bastante distinta da ciência experimental, os grupos indígenas obtêm as respostas para seus questionamentos existenciais, em relação constante com o meio ambiente cosmológico múltiplo. As narrativas míticas podem apresentar-se sob a forma de uma “bricolagem”, inacabadas, fragmentadas e reelaboradas em seu processo de transmissão. No entanto, de forma distinta daquela assumida pela ciência, a mitologia talvez possa ser associada à “poética” da vida, num sentido em que não se limita às amarras dos métodos experimentais (positivistas), estando abertas para a subjetividade, a imaginação e a inovação, articuladas de maneira a tecer discursos e conceitos específicos, contextualizados, que se refletem no comportamento daqueles que vivem o dinamismo mítico.

Como forma de exemplificação do uso de alguns dos conceitos apresentados neste texto, buscarei agora, em caráter meramente ilustrativo e exploratório, “ensaaiar” a análise de um caso etnográfico específico, relatado numa etnografia sobre os índios Paresi na década de 1980.

A partir de uma conceituação mítica de suas flautas sagradas, eles nos revelam uma maneira de pensar bastante específica, que se traduz nas suas práticas e interpretações acerca desse artefato. Seu caráter determinante na cosmologia do grupo parece orientar uma série de tabus, que são vividos cotidianamente, e permitem pensar uma estreita relação entre a produção “artística” e a cosmologia.

Assim, revelo aqui o tema que me intriga, origem desta reflexão. Trata-se de um relato etnográfico, que opto por trazer em forma de citação. Pouco explorado nesta etnografia, acredito que seus maiores desafios de interpretação estejam contidos num pé de página, que transcrevo integralmente a seguir:

O pátio (watéko) é a ante-sala de uma casa [...]. Ali fica a “casa das flautas” - *yámaka* - também referida como “casa da jararaca”(*).

(*) “Jararaca” segundo nossos informantes, é um termo que não se refere nem às flautas (*Yámaka*) nem a casa onde são guardadas. Na concepção Paresí, certos animais são guardiões das flautas; citam as cobras venenosas (embora indiquem apenas um tipo, a jararaca), a onça e o marimbondo. Dizem que se os moradores da aldeia não “alimentarem” as *Yámaka* com carne, beijú e chicha os guardiões se vingarão, atraindo malefícios e doenças para a aldeia.

As picadas de cobra são muito temidas. Quando os instrumentos envelhecem devem ser trocados, isto é, seus donos deverão ir até um local, designado "taquaral sagrado", situado nas proximidades do Rio Juruena e do paralelo 14, para coletar novas taquaras. Antes de retirá-las, deverão fazer uma oferenda para "acalmar" os guardiões. É necessário levar, por exemplo, panos, fumo, óleo de cabaça, alimentos, chicha e deixar no taquaral. Se não cumprirem este ritual serão vítimas das cobras, onças, marimbondos e outros "bichos ruins". Esses dados parecem indicar que as flautas fazem a mediação entre os homens e os poderes maléficos da natureza. Max Schmidt no trabalho "Die Paressí-Kabishi" (1914) diz que "Yararaca" era o termo pelo qual os índios se referiam ao demônio da serpente. O termo designava, também, a "casa das flautas" e os instrumentos musicais (flautas) que, na concepção dos índios, "representavam o demônio da serpente e sua mulher". Prossegue relatando que o demônio da serpente exigia chicha e carne para ser acalmado. Durante os rituais, pedaços de carne, já preparados, e bolos de mandioca eram levados pelos homens para a casa das flautas e oferecidos ao demônio da serpente. Os homens, nessas ocasiões, consumiam os alimentos, após terem feito a oferenda. Segundo Schmidt, a serpente tem um papel importante na cosmologia Paresí; elas são diferenciadas em serpentes "boas" e "más" (Schmidt, 1914: cap10). Um informante ao discorrer sobre a origem das flautas disse que elas saíram do mundo subterrâneo, com os ancestrais míticos. [...] Os Paresi dizem que as Yamaka representam o espírito dos ancestrais. (COSTA, 1985, p.117)

Por meio dessas passagens, e levando em conta as "pistas" reunidas até aqui para o estudo de artefatos na Antropologia, podemos buscar tecer alguma compreensão sobre a relação entre estética e cosmologia na cultura Paresi, tal como buscar melhor fundamentar a centralidade das noções de predação e produção como os fundamentos míticos que podem orientar a vida cotidiana.

Os artefatos denominados *yámaka* (flautas sagradas) parecem atuar, naquele contexto simbólico, como categoria central, e assim o fazem por carrear, ao que tudo indica, significados que vertebrariam a visão de mundo Paresi. Trata-se, portanto, se minhas inferências estão corretas, de uma categoria complexa, capaz de concentrar significados de diferentes níveis e domínios, relacionados às múltiplas dimensões daquela cosmologia, onde tais artefatos adquirem um "status" diferente. Em primeiro lugar, o fato de serem alojados num recinto especial, denominado "casa das flautas", provavelmente remete à sua importância na rede de interações e relações que existe entre humanos e artefatos. Além disso, o próprio termo utilizado pelos Paresi para designar as flautas – *yámaka*, "a cobra jararaca" -, parece remeter ao tipo de relação que se estabelece com esses artefatos: mais do que simples objetos, inertes e estáticos, as flautas parecem aqui possuir qualidades tanto antropomorfas, habitando "casas" dentro da aldeia, quanto animais, sendo associadas a uma espécie da natureza que simboliza a sua ação predatória: a jararaca é reconhecida como uma cobra

venenosa. As *yámaka* parecem associar-se, por um lado, com o mundo sobrenatural, representando e presentificando os poderes predatórios do mundo invisível. Uma série de tabus conceituais e comportamentais naquela sociedade são, por outro lado, também associados às *yámaka*: as mulheres não podem ver as flautas, sob pena de sofrer um grande malefício; somente os homens podem tocá-las; existe um local específico, o "taquaral sagrado", de onde são retirados os materiais para a confecção das flautas; o conhecimento da tradição das flautas é transmitido pelos mais velhos da tribo; os alimentos consumidos pela aldeia devem ser "oferecidos" as *yámaka*, sob pena de "retaliação" (COSTA, 1985).

Acredita-se que tais artefatos concentram em si subjetividades, intencionalidades e, portanto, agência, compreendida como a substância fixada no artefato por meio do ato de sua produção e criação, possibilitando a intersecção de suas partes materiais e imateriais, na forma como aparece aos sentidos e se impõe à cognição. Os artefatos, enquanto agentes relacionais e interacionais, parecem carregar em si o empenho e a atividade humana despendidos no ato de sua concepção, traços de intencionalidade que são impressos em sua forma. Portanto conjugam-se tanto a sua imagem quanto a sua perspectiva, qualidades de um "sujeito-artefato" em potencial, presumidamente dentro da rede de interações a que estão submetidos os seres do cosmos.

Conforme o perspectivismo ameríndio, "o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.122), onde se incluem até os artefatos, residindo a diferença de relação entre eles em suas perspectivas, compreendidas aqui como o conjunto de propriedades e afecções próprios de cada corpo. O cosmos aparece como uma sobreposição de múltiplos mundos, onde a interafetabilidade de seres e formas, por meio de processos de incorporação e predação, produzem metamorfoses fundamentais, num universo onde substâncias e perspectivas são continuamente abandonadas, trocadas e conquistadas. Nesse sentido, as capacidades de negociação e comunicação com as outras dimensões parecem ser entendidas como essenciais para a manutenção das formas, das pessoas e da sociedade, estando na dependência de um controle contínuo daquilo que se incorpora do ambiente externo.

Nesse cenário, as *yámaka*, supostamente dotadas de subjetividade e perspectiva, parecem influenciar diretamente na organização das aldeias e nas relações sociocosmológicas. Enquanto expressões da presentificação, territorialização e

reificação da possibilidade inerente de predação e metamorfose do universo (de uma "sobrenatureza"), pode-se considerar as *yámaka* como entidades, dotadas de agência e intencionalidade que se revelam a partir das concepções e representações nativas. Van Velthem (2006) chama esses objetos dotados de capacidades transcendentais e metamórficas de "transformadores", "sobrenaturais paradigmáticos" que representam iconicamente os espíritos ancestrais. Por meio de rituais específicos, os artefatos são modificados e imbuídos de agência, passando a desempenhar papéis efetivos dentro do grupo social.

Percebem-se aqui dois processos por hipótese fundamentais, relacionados à fabricação das flautas no contexto da sociedade Paresi: a "socialização" da alteridade, entendida em sua capacidade predatória e transformativa; e a produção de agentividade, imbuindo artefatos com tal "força" ou "poder". Tais possibilidades parecem ser efetivadas por meio de técnicas específicas, que ultrapassam a manipulação de matérias-primas e se estendem mesmo à construção de uma percepção específica diante de tais artefatos, conceituada e reificada muitas vezes por meio da mitologia.

Se narrativas míticas podem estruturar as formas de manifestação cultural, podemos perceber como o cotidiano prático dos indígenas pode ser influenciado pela transmissão dos mitos. Comportamentos rituais, tabus e mesmo atitudes "automatizadas" parecem sofrer uma profunda influência do que se transmite por meio das narrativas. A relação com a alteridade, nesse cenário, apresenta certa importância, já que as flautas e suas identidades, que exigem respeito, evitação e nutrição, aparecem como artefatos destacados, capazes de emanar, estruturar e desencadear realidades objetais e relacionais. Dessa forma, não podemos considerá-los meros artefatos, pelo menos no seu sentido inerte, estático, enquanto "matéria morta", já que a sua existência já tem, por si só, conseqüências importantíssimas. Sua presença é como a de um "ser", habitante de uma meta-realidade que transcende os dados observáveis, visíveis. A relação com as flautas parece constituir-se em um meio por intermédio do qual a vida se faz possível, diante de toda composição conceitual que a orienta mitologicamente.

A questão mais ampla que parece colocar-se diz respeito às possibilidades de sobreposição de realidades. Trata-se de múltiplas dimensões e perspectivas, que, distribuídas no espaço, nas pessoas e nas coisas, afetam-se entre si, como camadas de realidades que se combinam, sobrepõem-se, negociam sua existência e efetividades. Se nossas inferências são consistentes, a agência invisível, cristalizada em objetos

materiais visíveis, é solucionada a partir dessa chave. Se sabemos que a visão é um sentido restrito, que pode acessar apenas uma “camada” dessa realidade complexa, relacional e residual, devemos buscar um entendimento também composto pela percepção. Tal percepção envolve a experiência sensorial, assim como a experiência conceitual e mental. Em termos de uma “imaginação perceptiva”, ou “percepção imaginativa”, podemos compreender como as perspectivas se autodeterminam, na maior parte das vezes, de formas distintas entre os indivíduos, mas muitas vezes compartilhadas, de tal modo que acabam por constituir um mundo, uma ontologia, uma realidade.

Devemos pensar, então, como as pessoas e coisas podem ser portadoras de “mundos” diversos, comprimidos na sua existência material que desencadeia e projeta imaterialidades por meio do contato sensorial, estímulo necessário para que a subjetividade se objetive por intermédio de uma relação. A experiência do contato, enquanto estímulo sensorial, é capaz de acionar uma série de mecanismos no “eu” e no “outro”, percepção e imaginação projetando juntas a realidade efêmera, espacial e temporal que se constrói a partir das relações.

Nesse sentido, os artefatos denominados *yámaka*, tal como a sua “voz” sonora e audível, aparecem no contexto da sociedade Paresi numa cosmologia onde são capazes de catalisar movimentos, conhecimentos e percepções necessários a manutenção da vida ameríndia.

Podemos propor, enquanto hipótese a ser explorada em futuro trabalho de campo, que, nos rituais onde são tocadas as *yámaka*, atualiza-se a “mito-práxis” (SAHLINS, 2003) mundana, lembrando, harmonizando, ritmando e recriando a paisagem espaço-temporal do cosmos, e desencadeando, assim, processos transformadores das pessoas e corpos, essenciais para a manutenção da vida individual e coletiva.

Entretanto, pensar tais artefatos por meio de suas partes visíveis, materiais, consiste apenas num problema para o seu entendimento. Não podemos ignorar o fato de que as flautas, enquanto “artefatos sonoros” ou “entidades acústicas” (MENEZES BASTOS, 1978), se comunicam por meio do “som”, que é um índice de sua “vida” e agência no mundo. Suas partes invisíveis e, nesse caso, audíveis, podem fornecer complementaridade para um entendimento refinado de tais artefatos, enquanto emanadoras de substâncias sonoras. No entanto esta análise deve ser vista como inspiração para um próximo artigo. Encerro este ensaio propondo a sua continuidade, e como já previa, não chego aqui a uma conclusão.

Como proposta de continuidade, cabe, a partir das práticas e experiências relacionadas às *yámaka*, entender a capacidade que objetos e sonoridades têm de influenciar e alterar a percepção e cognição humanas, agindo não só sobre as pessoas, mas também sobre o “ambiente cosmológico”. Captando os “graus de agência”, assim como os “significados” que sons e objetos evocam em sociedades indígenas, pretendo compreender até que ponto essa agência é cosmológicamente determinada. De maneira geral, é também minha intenção buscar novos significados e interpretações da percepção, imaginação e sentidos humanos, a partir dos modos como os índios sul-americanos os concebem. Assim, conceber os sentidos como mutuamente necessários e inter-relacionados na compreensão de mundo, aproxima o conhecimento de uma capacidade “sinestésica”, onde consubstancialidade e trans-subjetividade parecem ser movimentos fundamentais. Decodificar os modelos por meio dos quais os ameríndios experienciam o universo, projetando e trocando substâncias num constante processo de produção e predação, necessários para a renovação da vida comunitária, é perceber a complementaridade dos aspectos simbólicos, cognitivos e de agência que artefatos e pessoas possuem na modulação de uma realidade inacabada.

Referências bibliográficas:

BARCELOS NETO, A. *Apapaatai*: rituais de mascaras no Alto Xingu. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BATESON, G. Style, grace et information dans l'art primitif. IN : *Vers une écologie de l'esprit*. Paris, Ed. Seuil, 1977.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Os mortos e os outros*. São Paulo: Hucitec, 1978.

COSTA, R. M. R. *Cultura e Contato*: uma análise da sociedade Paresí no contexto das relações interétnicas. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social: Museu Nacional, UFRJ, 1985.

CRARY, J. Modernity and the Problem of Attention In *Suspensions of Perception*. Attention, Spectacle, and Modern Culture. Cambridge (Mass.) & London: MIT Press, 2001.

DANTO, A. Artifact and Art. In *Art/Artefact*, 1989.

FAUSTO, C. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. In *Mana. Estudos de Antropologia Social*. v.8. 2002.

GELL, A. *Art & Agency*: an anthropological theory. Clarendon Press: Oxford, 1998.

GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In COOTE & SHELTON (Eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*, 1992.

HENARE, A; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. Introduction: thinking through things. In HENARE, A; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. (Eds) *Thinking through things*: theorising artefacts ethnographically. London: Routledge, 2006.

INGOLD, T. Society, nature and the concept of technology; On weaving a basket; Of string bags and birds' nests. In *The perception of the environment*: essays on livelihood, dwelling and skill. London & New York: Routledge, 2000.

LAGROU, E. *Caminhos, duplos e corpos*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1998.

LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Topbooks, Rio de Janeiro, 2007.

LATOUR, B. What is Iconoclasm? In: LATOUR, B.; PETER, W. *Iconoclasm*. Karlsruhe (Germany) and Cambridge, Mass. ZKM and MIT Press, 2002.

LATOUR, B. *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo, Editora 34, 1994.

LEACH, E. R. *Sistemas políticos da Alta Birmânia* (1954). São Paulo: Edusp, 1996.

MENEZES BASTOS, R. J. *A musicológica kamayurá: para uma Antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1978.

MILLER, D. Materiality: an introduction. IN: MILLER, D. (Ed) *Materiality*. Durham, N.C.: Duke University Press. 2005.

OVERING, J. (1991) A estética da produção: o sendo de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa (1991) In: *Revista de Antropologia*, v. 49, 2006.

PIETZ, W. The Problem of the Fetish, I. In *Anthropology and Aesthetics*. Spring, 1985.

PIETZ, W. The Problem of the Fetish, II. In *Anthropology and Aesthetics*. Spring, 1987.

PIETZ, W. The Problem of the Fetish, III. In *Anthropology and Aesthetics*. Spring, 1988.

SAHLINS, M. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SEVERI, C. *Le principe de la quimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Aesthetica, 2007.

STRATHERN, M. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

TAUSIG, M. *Mimesis and Alterity*. A Particular History of the Senses. New York/London: Routledge, 1993.

VAN VELTHEM, L. H. *O belo e a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

VERNANT, J.P. Do duplo à imagem. IN: _____. *Mito e Pensamento entre os Gregos*, 1990.

VERNANT, J.P. The birth of images. IN: _____. *Mortals and Immortals*. Collected Essays Princeton: NJ, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio IN: *Revista Mana - Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, PPGAS/MN/UFRJ. v. 2, n. 2, 1996.

Como citar esse artigo

ARONI, B. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, set. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/brunoaroni.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.