

33º Encontro Anual da Anpocs

GT 26: Novos modelos comparativos: antropologia simétrica e sociologia pós-social

Coordenadores: Marcio Goldman (UFRJ) e Eduardo Viana Vargas (UFMG)

**IMAGENS EM MOVIMENTO:
REFLEXÕES SOBRE A ARTE AMERÍNDIA**

Maria Isabel Cardozo da Silva
Doutoranda do PPGSA/IFCS/UFRJ

Apresentação

No contexto dos debates contemporâneos em torno da arte e da estética na antropologia, propomos uma reflexão sobre as imagens – materiais e não-materiais, visíveis e invisíveis – que habitam o mundo dos índios das terras baixas sul-americanas. Nos últimos anos, em especial, as relações entre estética, arte e antropologia voltaram a ter lugar privilegiado nas discussões da nossa disciplina e o tema, no quadro da crescente estetização da política e da economia globalizadas, reconquistou a relevância que perdeu no curso da institucionalização da disciplina enquanto ciência (Lagrou, 2000, p. 9). Nota-se, no âmbito da teoria antropológica contemporânea, “um renovado interesse pela ‘vida dos objetos’, assim como pela ‘vida das imagens’, nos seus respectivos contextos de significação, transformando as relações entre estética, arte e antropologia em assunto de acalorado debate” (Lagrou, 2007, p. 37). A vida dos objetos está justamente no universo imaginativo que eles são capazes de invocar e condensar. É neste contexto que se encontra a proposta deste trabalho, qual seja buscar em autores, como Latour (2008), Taussig (1993) e Gell (1998), reflexões rentáveis para o estudo da arte ameríndia.

Taussig (1993) e Latour (2008) realizam reflexões sobre a imagem, abordada em termos não mais de representação, e sim de presentificação. O primeiro autor recupera, a partir de uma releitura de Walter Benjamin, um conceito de mimese em que uma maneira de ganhar poder sobre algo é se apropriar de sua cópia, que pode até ser mais poderosa que o original. Propõe a mistura das categorias que foram separadas pelo iluminismo, como verdade e aparência, ilusão e realidade. Sua noção de mimese postula um contato real entre a imagem e aquele que a percebe. O texto de Latour (2008)¹ integra o catálogo da exposição *Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, realizada em 2002, no *Center of New Art and Media*, em Karlsruhe (Alemanha), na qual são abordados os campos da religião, da ciência e da arte, em que as imagens vêm se apresentando como “armas culturais” numa luta ambígua que

¹ O texto foi originalmente publicado em 2002. Aqui, utilizamos a versão em português de 2008. (cf. Referências Bibliográficas).

tanto produz como destrói imagens, ícones e emblemas. Latour (2008) explora o fenômeno dos *iconoclashes*, num mundo de imagens em movimento, em que a destruição de uma imagem leva à criação/imposição de outra.

Um ponto em comum nessas duas abordagens, central em nossa reflexão acerca da arte ameríndia, é a questão da mimese e da mediação como uma forma de conexão entre o *eu* e o *outro*. Esta questão entra diretamente em ressonância com a arte dos índios das terras baixas da América do Sul, que habitam um mundo de humanos e não-humanos, dotados de agência, consciência e intencionalidade. Aqui, incorremos nas idéias de Alfred Gell (1998), no que este autor elabora sobre a potência agentiva dos objetos de arte.

Buscamos, nessas condições, discutir essas idéias a partir de alguns exemplos etnográficos de monografias que enfatizaram a arte de grupos ameríndios, como a de Lucia Hussak Van Velthem² sobre os Wayana, grupo indígena de língua Caribe do norte do estado do Pará; a de Elsje Lagrou sobre os Kaxinawa, grupo de língua pano, que habita o Estado do Acre, no Brasil, e o leste peruano; e a de Aristóteles Barcelos Neto sobre os Wauja do Alto Xingu.

Mediação/Mimese/Agência

A exposição que inspira o texto de Latour (2008), como ele mesmo aponta, pretende realizar uma arqueologia do ódio e do fanatismo. Busca-se a origem de uma distinção absoluta entre verdade e falsidade, entre um mundo puro, esvaziado de intermediários feitos pelo homem, e um mundo repulsivo, composto de mediadores feitos homens, e que por isso são impuros, ainda que fascinantes. Nesse contexto, diversos questionamentos emergem:

O que aconteceu, que tornou as imagens (e por imagens queremos dizer qualquer signo, obra de arte, inscrição ou figura que atua como mediação para acessar alguma outra coisa) o foco de tanta paixão? A ponto de destruí-las, apagá-las, desfigurá-las se ter tornado a pedra de toque para provar a validade da fé, da ciência, da perspicácia, da

² Seu livro, *O belo é a fera*, lançado em 2003, se baseia na tese de doutorado da autora, defendida em 1995 pelo CFLCH, PPGAS, USP.

criatividade artística de alguém? A ponto de que ser iconoclasta parece a mais alta virtude, a mais alta piedade em círculos intelectuais? (Latour, 2008, p. 114).

E as questões continuam: por que todos os destruidores de imagens acabaram por gerar uma população de novas imagens, ícones e mediadores? E, ainda, por que após a destruição, ou nas palavras do autor, após cada *ícono-crise*, surge um cuidado no sentido de restaurar as estátuas despedaçadas, salvar e proteger o que restou? São esses os pontos de reflexão do autor e daquela exposição, buscando ainda uma forma de ir além da fascinação, da repulsa, da destruição e da reconciliação geradas pelo culto à imagem proibida. Latour (2008, p. 115) afirma que não se trata de uma reflexão iconoclasta, e sim sobre *iconoclasmo*. Este se processa quando sabemos o que está acontecendo e quais as motivações que levaram a um ato de destruição. Já *iconoclash*, acontece quando não se sabe se a ação é destrutiva ou construtiva. A exposição propõe que se suspenda a ânsia de destruição de imagens para se interrogar e avaliar o culto ao próprio iconoclasmo, convertendo este de um recurso a um tópico. Nesse sentido, o mote, aqui, é realizar antropologia de um gesto, de um movimento da mão.

“O que significa dizer de alguma mediação, de alguma inscrição, que ela é um produto humano?” (Latour, 2008, p. 116). Muitos ícones sagrados têm sido celebrados e cultuados, sendo chamados de *acheiropietes*, não fabricados pela mão do homem.

Mostrar que um humilde pintor humano os fez seria enfraquecer sua força, manchar sua origem, dessacralizá-los. Além disso, *acrescentar a mão* às pinturas é equivalente a estragá-las, criticá-las. O mesmo é verdade com relação à religião em geral. Se alguém diz que ela é feita pelo homem, anula a transcendência das divindades, esvazia a afirmação de uma salvação do além (Latour, 2008, p. 116).

Nesse contexto, a mente crítica se incumba da tarefa de denunciar a ação da mão humana, com o objetivo de eliminar a santidade da religião, a crença nos fetiches, o culto ao transcendente, os ícones “caídos do céu”, a força das ideologias. “Quanto mais se puder ver que a mão humana trabalhou em uma imagem, mais fraca será a pretensão da imagem de oferecer verdade”

(Latour, 2008, p. 116). Essa mesma premissa é válida para a ciência, visto que levantar a evidência de que a mão humana está por trás da ciência mancha a santidade da objetividade. Aqui, temos que também são iconoclastas os que apontam os humanos que trabalham por trás ou sob as imagens que produzem a objetividade científica, ou seja, os cientistas em seus laboratórios.

Latour (2008, p. 117) esboça o que seria o fim do antifetichismo: as mãos tidas como indispensáveis para alcançar a verdade – ao se dizer que determinada imagem é produto humano, a reivindicação de verdade só aumentaria.

Poderíamos dizer, contra o ímpeto crítico, que quanto mais humanos há, mais o trabalho humano se mostra, melhor a apreensão, da santidade, da devoção. (...) Longe de desfazer o acesso aos seres transcendentais, revelar a labuta humana, os truques, reforça a qualidade desse acesso (Latour, 2008, p. 117).

Nesse momento, o autor nos mostra que mais do que a imagem, um dos pontos-chave de reflexão, aqui, é a mediação. Esta é também uma importante chave para o nosso presente estudo, pois do ponto de vista da arte ameríndia, pensar a diversidade de suas imagens é também pensar em mediação entre humanos e não-humanos.

Para Latour (2008, p. 118), toda essa reflexão decorre do segundo mandamento: “Não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma de tudo o que há no alto do céu, ou embaixo da terra, ou que está embaixo da terra nas águas” (Deuteronômio, 5: 8). Teríamos entendido corretamente seu significado? Como conciliar a demanda por uma sociedade, uma religião e uma ciência anicônicas se o que temos em nossas culturas é uma crescente proliferação de imagens? Na tentativa de iluminar tais questões, são reunidas num mesmo experimento três fontes de *iconoclashes* – a religião, a ciência e a arte contemporânea.

No que se refere aos ídolos religiosos, Latour (2008, p. 119) afirma que sua destruição não está limitada às mentes religiosas, afinal muitos críticos têm como seu dever o compromisso de destruir totens, expor ideologias e desenganar idólatras. Não sabemos o que é mais proeminente: destruir ídolos

para indicar o culto certo do Deus verdadeiro, ou destruir todo e qualquer ídolo sagrado para trazer a humanidade ao seu juízo perfeito. Esse seria um *iconoclash*, “*pois (...) ninguém sabe se esses ídolos podem ser quebrados sem quaisquer conseqüências (...) ou se eles dever ser destruídos porque são tão poderosos, tão portentosos*” (Latour, 2008, p. 120).

Já as imagens científicas oferecem representações do mundo que são frias, não-mediadas, objetivas, podendo ser verificadas como verdadeiras ou falsas, o que faz delas imagens incontroversas, objetos de uma concordância quase universal. Segundo Latour (2008, p. 120), para muitas pessoas, elas nem são imagens, mas são o mundo em si. No entanto, são as diversas mediações – instrumentos, cientistas, investimentos financeiros, entre outros – que as fazem serem capazes de soar tão objetivamente verdadeiras. Neste *iconoclash*, diferente daquele provocado pela destruição da imagem religiosa, quanto mais mediação, melhor a apreensão da realidade, maior a objetividade.

O motivo de ligar as mediações religiosas e científicas à arte contemporânea é que nesta não há dúvida de que suas imagens sejam humanamente construídas. Pelo contrário, na arte contemporânea a ênfase está na criatividade individual. As reivindicações feitas negam o acesso à verdade ou às divindades, ou seja, negam a transcendência. Latour (2008, p. 122-123) descreve a arte modernista do século passado como um Juízo Final, em que todas as formas de produzir representação foram julgadas deficientes. E eis o *iconoclash*: apesar de a arte ter se tornado sinônimo de destruição da arte, novas imagens vem sendo produzidas, avaliadas, compradas, vendidas e cultuadas. Esse processo de desfiguramento e (re)figuramento seria, segundo o autor, uma espécie de “destruição criativa”.

Nesse sentido, as mediações religiosas, científicas e da arte contemporânea são postas juntas “*num experimento de laboratório sobre os limites e virtudes da representação*” (Latour, 2008, p. 123), na tentativa de se ir além das guerras de imagem. O autor se diz interessado em representar o estado de espírito daqueles que destruíram os fetiches, ou como ele prefere chamar, fe(i)tiches ou factiches.

O que tornou o construtivismo impossível na tradição ocidental? Uma tradição que, por outro lado, construiu e desconstruiu tanto, mas sem ser capaz de confessar como foi capaz de fazê-lo. Se os ocidentais tivessem realmente acreditado que tinham de escolher entre construção e realidade (se eles tivessem sido consistentemente modernos), eles nunca teriam tido religião, arte, ciência e política. Mediações são necessárias em todos os lugares. Se alguém as proíbe, você pode se tornar louco, fanático, mas não há maneira de obedecer a ordem e escolher entre opostos bipolares: ou é feito, ou é real. Essa é uma impossibilidade estrutural, um impasse, um dilema, um frenesi (Latour, 2008, p. 127).

Nesse sentido, essa discussão busca uma revisão do espírito crítico. E o autor esboça uma classificação grosseira dos gestos iconoclásticos. Ele lista cinco tipos de iconoclastas: as pessoas “A”, que são contra todas as imagens; as pessoas “B”, que são contra o congelamento das imagens, ou seja, extraí-las de seu fluxo; as pessoas “C”, que são contra apenas as imagens aderidas por seus oponentes com mais força; as pessoas “D”, que seriam os “vândalos inocentes”, aqueles que quebram imagens inadvertidamente; e, por fim, as pessoas “E”, que ridicularizam tanto iconoclastas, quanto iconófilos, duvidando, nessas condições, tanto dos quebradores de ídolos, quanto dos cultuadores de ícones.

Latour (2008, p. 137-8) afirma que ele e os demais curadores da exposição são da linhagem do tipo B de iconoclastas, da linhagem profética. Em suas palavras: “As imagens contam, sim; elas não são meros emblemas, e não por serem os protótipos de algo longe, acima, abaixo; elas contam porque permitem que se passe para outra imagem, precisamente tão frágil e modesta quanto a anterior – mas *diferente*”. Nesse ponto, uma distinção é traçada, e não é a distinção entre um mundo de imagem e um mundo de não-imagem, e sim entre um fluxo interrompido de figuras e uma cascata delas.

Como já dissemos e pudemos perceber ao longo do nosso percurso até aqui, um dos pontos focais do texto de Latour (2008) é a questão da mediação. O autor aponta que a solução seria aceitar a imagem como mediação necessária e inevitável. Nesse ponto, talvez possamos pensar que nosso próximo autor, Michael Taussig, o influenciou com sua releitura da faculdade mimética, que busca superar a separação entre o *eu* e o *outro*, a partir da mimese. É nesse autor que vamos nos concentrar agora.

Nos termos de Taussig (1993, p. xiv), faculdade mimética é a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza: é a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar a diferença, submeter-se e tornar-se Outro. A maravilha da mimese está na cópia utilizando o caráter e poder do original, até o ponto em que a representação pode até assumir esse caráter e esse poder. Em outro idioma, é “mágica simpática”, e seria tão necessária para o processo de conhecimento quanto é necessária para a construção e subsequente naturalização das identidades.

Mas, se é uma faculdade, é também uma história, e tal como as histórias entram no funcionamento da faculdade mimética, também a faculdade mimética entra nas histórias. Esse autor afirma que sua forma de atravessar essa via de mão-dupla o leva para a retomada da faculdade mimética causada pela invenção das máquinas miméticas na segunda metade do século XIX, como a câmera e a máquina fotográfica. Antes disso, Taussig (1993, p. xiv) relembra o episódio de Charles Darwin, em 1832, numa praia na Terra do Fogo, maravilhado com a proeza mimética dos primitivos, especialmente ao imitá-lo. O autor volta ainda mais no tempo e retoma a etnografia sueca de índios sul-americanos da península Darién, que encontrou esculturas em madeira de marinheiros ocidentais destinadas à cura. Todo esse passeio pela história, o traz de volta ao fim do século XX, momento em que escreve seu texto, em que o estudo ocidental do terceiro e quarto mundos dá lugar a uma preocupante confrontação do ocidente consigo mesmo, como retratado nos olhos e obras de seus Outros. Esse encontro, nos primeiros contatos do século passado, tomou a mágica economia da mimese e da alteridade em um tipo de balanço imperial. Agora, a história põe em prática sua vingança na segurança representacional, na medida em que o essencialismo e o construcionismo oscilam numa luta acirrada. Para o autor, o surgimento da sensibilidade mimética acompanhado de tal luta pode indicar outras formas de ser idêntico, outras formas de ser outro. Isso o leva ao objeto do construcionismo – fabricar as coisas.

Taussig (1993, p. xv) sugere que a mágica na mimese poderia revigorar a instável noção de que o que parece importante na vida é inventado ou nada mais é que uma “construção social”. Se o pós-modernismo foi implacável ao

“denunciar” que a realidade é um artifício, ainda continuamos vivendo, fingindo – graças à faculdade mimética – que vivemos fatos, e não ficções. O costume, onde o construído e o habitual se cruzam, é ainda misterioso. O autor critica a academia, onde “construção social” virou conclusão, tautologia – como pode ser ilustrado pelas assertivas “sexo é uma construção social”, “gênero é uma construção social”, “raça é uma construção social”, e assim por diante –, ao invés de ser o ponto de partida para a investigação. Aqui, temos que a faculdade mimética costura natureza e artifício, traz sensibilidade aos sentidos através do que foi uma vez chamado de magia simpática, concedendo à copia o caráter e o poder do original.

A faculdade mimética não existe sem suas próprias histórias e próprias formas de ser pensada. Deparar-se com a mimese é evocar uma história e registrar sua profunda influência nas práticas de representação cotidiana. Assim, a história da mimese flui dentro da mimese da história. E o autor expõe sua hipótese:

And if I am correct in invoking a certain magic of the signifier and what Walter Benjamin took the mimetic faculty to be – namely, the compulsion to become the Other – and if, thanks to new social conditions and new techniques of reproduction (such as cinema and mass production of imagery), modernity has ushered in a veritable rebirth, a recharging and retooling the mimetic mysteries where, in imitating, we will find distance from the suffocating hold of “constructionism” no less than the dreadfully passive view of nature it upholds (Taussig, 1993, p. xix).

A partir de um canto xamânico Cuna, Taussig (1993, p. 1-2) enfatiza o poder mágico da reduplicação. A representação compartilha ou retira poder do representado, o que testemunha o poder da faculdade mimética. O autor nos apresenta figuras talhadas em madeira usadas pelo xamã em momentos de cura, que na etnografia sueca de Baron Erland Nordenskiöld e Rubén Pérez³ aparecem como sendo figuras que representam tipos europeus, possivelmente dos séculos XVII e XVIII. Taussig (1993, p. 8) delinea, aqui, um problema: por

³ Nordenskiöld, Erland; Pérez, Rubén. *An historical and ethnological survey of the Cuna indians*. Göteborg: Henry Wassén, 1938. (Comparative Ethnographical Studies 10)

que essas figuras, tão cruciais para a cura entre os Cuna, eram talhadas na forma dos colonizadores?

E, na medida em que outras evidências vão surgindo, novas questões vão despontando. Existe um desdobramento fundamental entre a forma externa esculpida das figuras de cura e sua substância interior, sendo que o espírito da madeira é que determina a eficácia do figurino. Mas por que, então, é necessário esculpir a forma exterior de um europeu, e não de um índio? Por que esculpir formas de fato, se o poder mágico está investido no espírito da madeira? E, ainda, por que a materialização/personificação (*embodiment*) é realmente necessária? Por que esses figurinos são usados na cura?⁴

O autor retoma a história narrada por Stephanie Kane, nos anos 1980, sobre o contato dos índios Chocó, vizinhos dos Cuna, com os espíritos dos homens brancos. O xamã e outros índios seguiam numa expedição ao rio Congo quando avistaram o barco dos brancos/espíritos. Os índios ficaram terrivelmente doentes e ao chegarem à aldeia o xamã lhes prepara um ritual de cura. Ele resolveu capturar os espíritos e juntá-los aos seus demais espíritos auxiliares e, além disso, ensinou aos outros índios como pintar os padrões específicos, como fabricar barcos de madeira e como pintar as moças. Dessa forma, o xamã capturou o Outro fazendo uma cópia dele – a replicação adquire o poder do representado. Segundo Taussig (1993, p. 16) temos aqui uma etnografia do modelo mágico do xamã sobre nós mesmos!

Taussig (1993, p. 19-32) mergulha no universo de Walter Benjamin, que trata a importância da faculdade mimética em todas as mais altas funções do homem. A fascinação de Benjamin com a mimese surge da confluência de três considerações: alteridade, primitivismo e o ressurgimento da mimese com a modernidade⁵. Para ele, a faculdade mimética é o rudimento de compulsão das

⁴ Taussig (1993, p. 8) chama atenção para o fato de esse último questionamento não ser mencionado em nenhum momento de nenhum dos materiais consultados por ele, como os de Nordenskiöld e Pérez. Estes autores esboçam a preocupação com a imitação e como ela implica na realidade. Descrevem o uso dos figurinos de cura esculpidos como “tipos europeus”, mas seus textos omitem o problema da personificação dado como certo. A questão que Taussig (1993, p. 13) enfatiza é: por que alguém deseja e precisa do objeto-figura para prover uma morada para os espíritos tutelares?

⁵ Essa descoberta da importância da mimese é prova do tema duradouro de Benjamin, qual seja o vir à tona do “primitivo” dentro da modernidade como um resultado direto da mesma,

peças para se tornarem e se comportarem como outra coisa. A habilidade para imitar, e imitar bem, em outras palavras, é a capacidade do Outro.

Segurar algo por meio de sua semelhança. Eis o crucial no ressurgimento da faculdade mimética: a noção de mimese como sendo composta por duas camadas, uma cópia ou imitação e uma palpável, sensível, conexão entre o corpo do que percebe e o percebido. Dialogando com a física e a fisiologia, temos que cópia e contato são passos num mesmo processo de sentido. Assim, ver alguma coisa ou ouvir alguma coisa é estar em contato com essa coisa.

Segundo Taussig (1993, p. 24), as teses de Benjamin sobre mimese estão inseridas num argumento maior sobre a história da representação e a “aura” das obras de arte e objetos de culto antes da invenção das máquinas miméticas. Essas máquinas, em termos gerais, teriam criado um novo ambiente sensório envolvendo uma nova relação sujeito-objeto e, dessa forma, uma nova pessoa. Isso resume a noção de Benjamin de câmera como máquina que abre o inconsciente óptico, que seria um claro deslocamento da “magia” em favor da “ciência”. As novas técnicas miméticas evidenciam uma verdade revelada sobre os objetos, bem como dentro das pessoas, onde isso flui como conhecimento tátil. A ênfase aqui é na constante união do objeto da percepção com o corpo daquele que percebe, e não apenas com o olho da mente. A idéia de tateabilidade óptica⁶ nos leva a um plano onde o mundo do objeto e da cópia visual emerge.

O movimento fundamental da faculdade mimética nos leva corporalmente para dentro da alteridade, o que é uma das tarefas no narrador. Este, para Benjamin, é estrategicamente feminilizado, abençoado com um “toque maternal” e um corpo masculino-feminino, tornando-se o símbolo do deus encarnado. Nas

especialmente ao longo da revelação do inconsciente óptico tornado possível pela maquinaria mimética, como na fotografia e nos filmes. Essa noção de um ressurgimento da mimese repousa na hipótese de que, nos primórdios, a humanidade era adepta da imitação, como se poderia notar, de um modo geral, na vida ritual das sociedades antigas e “primitivas”. Em Benjamin, a modernidade provê a causa, contexto, meios e necessidades para o ressurgimento – e não a continuidade – da faculdade mimética (Taussig, 1993, p. 20).

⁶ Taussig (1993, p. 35-6) aponta a nostalgia de Benjamin em relação aos tempos do *storyteller* – ou seja, do narrador – ao tratar a obra de arte nos tempos da reprodução mecânica. No entanto, existe um narrador moderno, o filme, que preserva e revigora a gesticulação da mão na forma do olho tátil, na nova constelação da mão, alma e olho, permitida pela abertura do inconsciente óptico.

histórias de Nicolai Leskov, segundo Benjamin, essa figura forma uma ponte para o mundo do Outro, onde a matéria inanimada adquire poderes humanos e espirituais na luta por justiça. Taussig (1993, p. 41-42) relaciona esse toque maternal e hermafrodítico aos xamãs cuna, que cantam histórias de cura sobre viagens para dentro do corpo e útero da grande mãe, despertando com essas histórias os poderes perturbadores de imagens-mundo, copiando mundos reais, alcançando almas perdidas com a ajuda de espíritos de animais e de plantas.

Taussig (1993, p. 47-48) retoma a noção de James George Frazer⁷ sobre mimese, em seu texto sobre magia simpática. Este autor distingue duas classes de magia (ou encantos mágicos): a primeira envolve similaridade (imitação); e a segunda envolve contato. Aqui, temos que o princípio que subjaz o componente imitativo da magia simpática é que o mágico acredita que pode produzir qualquer efeito que ele deseja apenas imitando. A atenção está não só na magia da imagem, sua semelhança visual, mas também para as substâncias com as quais ela é produzida, que pode ser crucial para a natureza da cópia. A cópia afeta o original de forma que a representação compartilha ou adquire propriedades do representado.

Mudando um pouco seu direcionamento, Taussig (1993, p. 59) vai buscar explorar a idéia de que a cópia extrai poder do original, a partir de uma experiência de magia mimética numa fronteira colonial. O autor mostra um depoimento que presenciou sobre uma experiência alucinógena de um índio da Colômbia. Em sua experiência visionária, várias “pinturas” apareciam e desapareciam. Numa dessas pinturas estavam os espíritos *yagé*, descritos em sua forma como o batalhão do exército colombiano. Em outro depoimento, um camponês que tomou o *yagé* (o remédio “alucinógeno”), juntamente com um índio curandeiro. Em sua jornada no mundo das imagens-pinturas, ele se deparou com uma imagem metamorfoseada, uma imagem trinitária do índio como jaguar, xamã e diabo cristão. E Taussig (1993, p. 65) observa: “How much more complex than Frazer’s ‘like effecting like’ this magical power of the image now becomes! Yet the mimetic basis remains, dependent, above all, on an

⁷ Frazer, James George. *The golden bough*. London: Macmillan, 1911.

alterity that follows the ideological gradient decisive for world history of savagery vis à vis civilization”.

Essas questões são retomadas por Gell (1998) em sua obra póstuma, *Art and agency*⁸. A tese desse autor propõe que obras de arte, imagens, ícones e outros índices devem ser tratados, no contexto de uma teoria antropológica, como pessoas, ou seja, origens e alvos de agência social. Aqui, a definição de objeto de arte é teórica – e não institucional, estética ou semiótica. O objeto de arte se mostra como qualquer coisa inserida na posição dada pelos objetos de arte no sistema dos termos e relações confrontados na teoria. Assim, a natureza do objeto de arte é função da matriz social-relacional no qual é inserido. Não há natureza intrínseca, independente do contexto relacional. Sob o ponto de vista de sua teoria da agência, objetos de arte equivalem a pessoas ou agentes sociais – nesse sentido os objetos de arte seriam providos de personalidade. O autor afirma que tal proposição de que a teoria antropológica da arte é a teoria da arte que considera objetos de arte como pessoas é uma proposta maussiana (Gell, 1998, p. 9)⁹.

É válido que nos atenhamos um pouco mais da proposta teórica desse autor. Para Gell (1998, p. 15), a mínima definição de uma “situação de arte” envolve a presença de algum índice do qual abduções (de várias espécies) podem ser feitas. A categoria dos índices relevante para sua teoria consiste naqueles que permitem a abdução da agência e, especificamente, da agência social. Nessas condições, o índice é tido como resultado e/ou instrumento da agência social. Essa agência pode ser atribuída para aquelas pessoas (e coisas) que são vistas como iniciando seqüências causais de um tipo particular, isto é, eventos causados por atos da mente ou vontade ou intenção, mais que a mera concatenação de eventos físicos. Um agente é alguém ou algo que causa

⁸ Para uma reflexão crítica desse autor, ver Lagrou (2003).

⁹ Nas palavras do autor: “In fact, it might not be going too far to suggest that in so far as Mauss’s theory of exchange is the exemplary, prototypical, ‘anthropological theory’ then the way to produce an ‘anthropological theory of art’ would be to construct a theory which resembles Mauss’s, but which was about art objects rather than prestations. (...) The point I am making is that an anthropological theory of any give topic is only ‘anthropological’ to the extent that it resembles, in key respects, *other* anthropological theories, otherwise the designation ‘anthropological’ has no meaning”. (GELL, 1998: 9).

eventos em sua vizinhança. Agentes iniciam suas ações que são causadas por eles mesmos, por suas intenções. Um agente é a fonte, a origem de eventos causais, independentemente do estado do universo físico. Pessoas atribuem intenções e consciência a objetos, como carros e imagens de deuses. Onde quer que se acredite que um evento aconteceu por causa de uma intenção alojada na pessoa ou na coisa que iniciou a seqüência causal, aí está um caso de “agência” (Gell, 1998, p. 17).

Ao se referir a “coisas” como agentes sociais, Gell (1998: 17-18) afirma: “the immediate ‘other’ in a social relationship does not have to be another ‘human being’. (...) Social agency can be exercised relative to ‘things’ and social agency can be exercised by ‘things’ (and also animals)”. As formas em que a agência social pode ser investida nas coisas ou que emana das coisas são, assim, excessivamente diversas.

Um agente é definido como alguém que tem a capacidade de iniciar eventos causais em sua vizinhança, o que não pode ser atribuído ao estado comum do cosmos físico, mas somente a uma categoria especial de estados mentais, que são “intenções”. A agência humana é exercida dentro do mundo material, a partir de vários tipos de mediações físicas. As coisas, com suas propriedades causais, são essenciais para o exercício da agência como estados da mente. Não se pode dizer que alguém é um agente antes que ele tenha agido como um agente, antes que perturbe o ambiente causal de tal forma que só pode ser atribuída a sua agência. A agência é um fator do ambiente, do mundo, e não da *psiche* humana. O conceito de agência utilizado por Gell (1998, p. 22) é relacional e dependente do contexto. É relacional porque para qualquer agente, há um paciente, e vice-versa. Nesse ponto ele esboça sua preocupação com as relações agente/paciente nos contextos e situações da vida social.

Ao se voltar para aquilo que propõe como uma teoria da arte representacional, Gell (1998, p. 96) concentra seus argumentos acerca dos temas antropológicos clássicos da bruxaria e adoração de imagens¹⁰. Segundo

¹⁰ Gell (1998, p. 97) não se atém à distinção entre ídolos icônicos e não-icônicos: não se deve contrastar ídolos realistas e ídolos não-realistas (não-icônicos). Todos os ídolos são igualmente

ele, em nenhum outro contexto as imagens são mais obviamente tratadas como pessoas do que no contexto de adoração e cerimônias. Nesse momento, Gell (1998, p. 99-101) critica Taussig (1993) ao afirmar que sua idéia de faculdade mimética é vagamente delineada e sustenta que sua análise de mágica simpática vai por outra direção. Sobre a leitura de Taussig (1993) das idéias de Frazer, afirma que este último nunca explicou por que a semelhança da imagem e o original deve ser um condutor para a mútua influência ou agência. O engano de Frazer teria sido impor uma noção pseudo-científica de causa e efeito físico (englobando todo o universo) em práticas que dependem de intencionalidade e propósito, que é o que precisamente falta no determinismo científico. Nos termos de Gell (1998, p. 101), mágica só é possível porque intenções causam efeitos na vizinhança dos agentes.

O que nos interessa, no presente trabalho, é menos confrontar as teorias dos autores que percorremos até o momento, e mais relacionar algumas reflexões que eles nos oferecem em nossa incursão pelas artes ameríndias. Talvez essa breve visada sobre as idéias desses autores já nos possibilite passar para o próximo passo de nossa proposta.

Imagens do mundo ameríndio

Percebemos que a tensão entre construcionismo e essencialismo, em Taussig (1993), aparece em Latour (2008) em sua “revisão do espírito crítico”, ou seja, em sua busca por superar a necessidade ocidental de escolher entre a construção humana e o acesso à verdade e à objetividade. A faculdade mimética, no primeiro autor, e a mediação, no segundo, vêm como uma solução para esse impasse. É preciso aceitar que a mediação/mimese é necessária, pois é através dela que se dá a relação entre o *eu* e o *outro*. E se falamos em

realistas, pois a forma do ídolo é a forma visual do deus presente no ídolo. Ídolos, em outras palavras, não são retratos ou pinturas, mas corpos (artefatuais). No contexto da idolatria, a agência envolvida é religiosa. Onde um ídolo é um artefato (mais que um objeto natural, como uma pedra), a natureza da agência exercida pelo protótipo é fazer o artista produzir uma imagem “religiosamente estipulada” de acordo com as convenções, que pode ser icônica/antropomórfica ou abstrata/não icônica.

mediação e em relação, não nos custa muito fazer conexões com as reflexões atuais acerca da arte à luz do perspectivismo ameríndio.

Para os ameríndios, o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição¹¹. O mundo compreende uma multiplicidade de posições subjetivas. Todos os seres vêem, representam, o mundo da mesma maneira: o que muda é o mundo que eles vêem. “(...) sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas como ‘a gente’ vê. Mas as coisas que eles vêem são outras” (Viveiros de Castro, 2002a: 379). Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, enquanto o ponto de vista se encontra no corpo. A capacidade de ocupar um ponto de vista é uma potencialidade da alma. É sujeito aquele quem tem alma, quem é capaz de um ponto de vista – os não-humanos são sujeitos na medida em que têm ou são um espírito. No entanto, a diferença entre os pontos de vista não está na alma, e sim na especificidade dos corpos. Tal especificidade não se refere ao corpo físico, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo. Assim, o que, aqui, se designa *corpo* é todo um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Nessas condições, Viveiros de Castro (2002a: 380) chama o perspectivismo de *maneirismo* corporal, lembrando que a diferença dos corpos só é apreensível de um ponto de vista exterior, para outrem, já que para si mesmo cada tipo de ser tem a mesma forma: humana. Assim, os corpos são o modo através do qual a alteridade é percebida como tal. E é na predação, na oposição caçador-presa, que isso pode ser mais perceptível. Como bem nos explica Lagrou (2007, p. 137-155) em sua formulação de “uma perspectiva estética sobre o perspectivismo”:

Todos os seres estão implicados nesta rede de ações e contra-ações de predação, alimentação e transformação de seres vivos em materiais para a produção de vida. A idéia abstrata de que para criar vida é necessário a destruição de algo ou alguém, é bastante concreta e viva

¹¹ “Deixemos claro: os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário – eles são humanos porque são sujeitos (potenciais). Isto significa dizer que *a Cultura é a natureza do Sujeito*; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza” (Viveiros de Castro, 2002a: 374).

nos estilos de vida de sociedades caçadoras e coletoras que precisam matar para comer (Lagrou, 2007, p. 144).

Em sua etnografia sobre os índios Kaxinawa (grupo de língua Pano), essa autora nos diz que, entre esse grupo, alteridade não significa falta de humanidade, subjetividade ou agência, e sim ininteligibilidade e diferentes modos de perceber e olhar as coisas, o que implica no relacional, não no essencial e no substancial. E vale reproduzir suas palavras, mais uma vez: “Para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, desta forma, ganhar poder sobre a situação interativa” (Lagrou, 2007, p. 145).

Nesse ponto, algumas questões que percorremos na sessão anterior nos vêm à mente. Poderíamos relacionar o que nos diz Latour (2008) sobre a tensão entre imagens – ou seja, o movimento em que a destruição de uma imagem leva à produção de uma outra – com as imagens visuais e não-visuais do mundo ameríndio? Poderíamos relacionar a predação, por exemplo, com essa dinâmica de produção e destruição de imagens? Como se dá a questão da agência das imagens? E quanto à idéia de faculdade mimética retomada por Taussig (1993), em que a cópia extrai poder do original? Como se dá a mimese nas relações com a alteridade nesse contexto específico? Essas são algumas questões sobre as quais buscamos refletir aqui. A partir de agora, observaremos a imbricação de tais questões a partir de alguns exemplos etnográficos.

Lembremo-nos das “pessoas B” na classificação de tipos de iconoclastas realizada por Latour (2008). Tal tipo caracteriza aquelas pessoas que não toleram imagens congeladas, que não suportam extrair uma imagem do fluxo, e se tornar fascinado por ela, mas que querem um mundo cheio de imagens ativas, mediadores em movimento. “O dano feito aos ícones é, para eles, sempre uma injunção caridosa para *redirecionar* a atenção para outras imagens sagradas, mais novas, mais frescas – não para ficar sem imagens” (Latour, 2008, p. 131). Uma boa via de refletirmos sobre a possibilidade de relacionarmos esse “tipo” com o mundo ameríndio é a própria etnografia dos Kaxinawa de Lagrou (1998, 2007). A antropóloga, aliás, nos indica essa possibilidade logo na introdução do seu livro:

Os Kaxinawa estariam sem dúvida de acordo com este diagnóstico do estado das coisas, sobre o poder de fascinação das imagens e a ambígua tensão entre produção e destruição das imagens, pois seu mundo fenomenológico se constitui em um campo de batalha entre imagens flutuantes e 'corpos pensantes', corpos estes que são justamente a fixação e materialização de determinadas formas que já foram imagens (Lagrou, 2007, p. 19-20).

Lagrou (1998, 2007) explora a experiência visual desse povo, na arte feminina dos desenhos geométricos e na produção de imagens mentais, como, por exemplo, nos cantos e na experiência visionária dos homens. Aqui, nos lembramos de Taussig (1993, p. 61), que ao narrar uma experiência alucinógena de um informante na Colômbia, se refere à uma imagem imaterial, ao efêmero de uma memória de uma imagem puramente mental. Segundo Lagrou (2007, p. 59), “a fenomenologia kaxinawa gira em torno dessa relação tensa entre a fabricação da forma sólida, onde a pessoa saudavelmente incorporada e enraizada é o artefato por excelência do trabalho coletivo kaxinawa, e o poder de imagens livres e flutuantes”. São três as formas pelas quais essas imagens se expressam: *yuxin* e *yuxibu* (espíritos ou seus donos); *dami* (transformações em imagens e visões) e *kene* (caminhos em desenhos estilizados e padronizados). Essas imagens influenciam ativamente e agem sobre todas as formas do mundo.

Visto que todas as coisas e seres percebidos são “fenômenos” para os Kaxinawa, todas as percepções têm algum nível de existência. Nesse sentido, não há ilusões, mas níveis diferentes de ser, em que valores diferenciados são atribuídos às coisas e aos seres percebidos. Lagrou (1998: 14) salienta que a distinção mais importante feita entre níveis de existência é a que distingue a forma fixa da forma não-fixa – distinção que corresponde à diferença entre existência incorporada e desincorporada. Nesse sentido, temos que o papel de *kene* não é o de expressar a imagem do ser através de uma semelhança formal, mas de fixar a fluidez das formas e das imagens que habitam o mundo desincorporado dos *yuxin*. O desenho padronizado é, assim, aquilo que adere aos corpos, o que fixa sua forma. A execução dessa arte é um papel feminino. *Dami*, enquanto imagem figurativa, ou tridimensional, possui uma relação de transformação e mascaramento com o objeto ao qual se refere. *Dami* consiste

numa réplica imperfeita de um ser ou de uma imagem, numa transformação deste ser ou, ainda, numa produção em processo de fabricação, numa produção não finalizada. A autora relaciona o conceito de *dami* com o de *yuxin*:

Dami é algo a caminho do tornar-se; *yuxin* é a imagem em si, como imagem no espelho; *kene*, sistema estilizado de desenho, inscrição estruturante da forma que torna possível a percepção. O desenho geométrico estruturado pode por esta razão ser entendido enquanto guia da percepção e cognição Kaxinawa, guia que torna possível a transição do mundo das imagens flutuantes dos *yuxin* ao mundo fixado dos corpos (LAGROU, 1998: 14).

Podemos buscar uma forma de visualizar a relação com a alteridade através da mimese, seguindo os *caminhos* do desenho kaxinawa. Assim como a vida na terra se constitui a partir da separação e ligação simultâneas do mundo celeste e terrestre, e pelo entrelaçamento das qualidades opostas (*dua* e *inu*, feminino e masculino), a fabricação de tecido ou a superfície pintada apresentam a síntese da sistemática repetição das unidades de desenho, idênticas e alternadas nas cores claras (*inu*) e escuras (*dua*) – respectivamente, o domínio celeste e aquático, o dia e a noite, o masculino e o feminino. A unidade do corpo e da vida é o resultado do encontro e da mistura dos princípios opostos do gênero e dos domínios aquáticos e celestes (Lagrou, 1998, p. 175). O desenho é, assim, o meio de ligação que opera a transição entre estes lados separados dos mundos perceptíveis – traça caminhos para e entre mundos separados, ou entre os lados complementares do mesmo mundo, assim como entre os estados complementares do ser ou da consciência humana (Lagrou, 1998, p. 185). O desenho expressa o dualismo marcante da cosmovisão kaxinawa. A relação dos Kaxinawa com o não-humano se apóia na formulação do problema da identidade e da alteridade, que se liga à relação dinâmica entre forma fixa e forma não-fixa. É através do controle entre os estados do ser que se produz o equilíbrio entre fluidez e fixidez, estabilidade e transformação.

É preciso controlar e fixar os poderes fluidos, a fertilidade, e as qualidades opostas dos agentes “sobrehumanos” para produzir seres humanos.

No entanto, os humanos precisam tornar as fronteiras permeáveis para conseguirem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa. Concomitantemente, realizam diversas *mimesis* e transformações, pois o mundo é feito da mistura das diferenças – a separação implicaria no fim de qualquer movimento ou de qualquer vida. Os deuses, por sua vez, predam almas humanas, são inimigos avarentos que precisam ser forçados a compartilhar seus poderes por meio da guerra ou do roubo. Aqui, temos que excesso de fixidez produz uma estagnação estéril, enquanto falta de fixidez significa morte prematura. Ser humano é engajar-se no ciclo sem fim da troca de elementos vitais, o que implica em diferença e é realizado na terra, entre o mundo aquático enquanto começo e o céu como devir.

É nesse contexto que se situam os rituais kaxinawa. Estes são marcados por obsessão com a fixação das formas, com o controle da fluidez e fertilidade dos poderes “sobrehumanos” e com o tornar pesados e sólidos os corpos. Exemplos dessa busca pela fixidez, são as técnicas femininas de desenho e cozinha: os desenhos delineiam e ordenam os corpos pintados, enquanto a comensalidade produz a comunhão dos corpos. É preciso ter em mente, entretanto, que os Kaxinawa perdem essa batalha da fixidez, visto que os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e força vital com o mundo que os envolvem, o que possibilita viverem todos os estados possíveis do ser (Lagrou, 1998, p. 10).

Podemos notar, que nessas poucas e gerais linhas sobre a fluidez das imagens do mundo kaxinawa, se entrelaçam as relações de mimese, alteridade, predação, corporalidade, e assim por diante. Essas relações também estarão presentes no estudo sobre a arte wayana, empreendido por Lúcia Hussak Van Velthem, e sobre as máscaras wauja realizado por Aristóteles Barcelos Neto. Um ponto importante para atentarmos, aqui, é quanto ao poder da materialização do invisível, tal como nos mostrou Taussig (1993), entre os Cuna.

Van Velthem (2003) expõe como sua preocupação analítica central a fabricação tecnológica e simbólica dos objetos. Sua atenção é voltada para a “beleza em si” (no corpo humano), a “beleza fora de si” (nos objetos) e a “beleza

nos outros” (as fontes de inspiração estética, que seriam os componentes cosmológicos, os sobrenaturais).

No processo de valorização dos objetos, os Wayana consideram a forma, a decoração e a função, que se entrelaçam intimamente. “Isso significa que o objeto, para ser considerado ‘cultural’ deve estar concluído e assim ter forma, ser decorado, de muitas maneiras possíveis, desempenhar uma ou várias funções e ter, ainda, local de armazenamento” (Van Velthem, 2003: 61). Nesses termos, um objeto “cultural”, por assim dizer, é dotado de capacidades transformativas reais e simbólicas, atuando sobre pessoas, coisas e outros elementos, transformando animais e vegetais em alimentos, jovens em adultos, homens comuns em sobrenaturais. Essas ações se processam no espaço da aldeia – em sua vida útil, o artefato se movimenta da periferia para o centro e do centro novamente para a periferia ou para as águas do rio (nestas, o artefato se inutiliza). No nível temporal, o artefato oscila entre o tempo presente e cotidiano e o tempo primevo e ritual, como se fosse dotado de uma “vida social”.

Pessoas e coisas foram criadas pelos demiurgos em tempos primordiais, tornando-se modelos arquetípicos. Tais modelos foram transmitidos aos Wayana, que passaram a reproduzi-los de acordo com os parâmetros primevos, adequando-os ao cotidiano e ao ritual. Os objetos e as tecnologias criados pelos demiurgos adquiriram também a capacidade de se metamorfosear em outros seres e de transmutarem elementos variados. Por conseguinte, a vida wayana segue plena de processos metamórficos: o fuso faz o algodão virar fio, o torrador transforma a massa de mandioca em beiju, dentre outros. O auge do processo metamórfico se instaura nos objetos rituais, que, conjugados a uma performance multi-sensorial, reinstala os tempos primevos na aldeia, transfigurando crianças, seres incompletos, em adultos, ou melhor, em Wayana, “gente”. E assim se dá a reprodução da vida dos demiurgos nos diversos contextos da vida cotidiana. Nesse sentido, a produção ou reprodução de pessoas e corpos opera numa temporalidade presente e pretérita, assim como num espaço abrangente, que congrega, ao mesmo tempo, a natureza, a sobrenatureza e a sociedade.

A autora explora a discussão sobre a correlação simbólica existente entre o corpo humano e as coisas. Entre os Wayana, é possível afirmar que “os objetos são compreendidos enquanto seres corporificados, ou melhor, representam ‘corpos’ ou partes de corpos, o que constitui a chave para a compreensão de muitos aspectos essenciais do sistema de objetos” (Van Velthem, 2003: 62-63). A autora enfatiza a idéia de corpo como “matriz de símbolos e um objeto de pensamento”, nos termos de Seeger, Da Matta, e Viveiros de Castro (1979). Essa idéia conduz aos aspectos da materialização dos corpos/objetos, em que a idéia de “fabricação” se refere tanto a coisas quanto a pessoas, concretizadas através de uma mesma tecnologia e, assim, se equiparam. Os Wayana fabricam corpos humanos, seus filhos, e outros corpos, seus objetos.

Outro apontamento de Van Velthem (2003: 64) é que os objetos e a decoração estabelecem uma estreita relação com a narrativa mítica. A autora apresenta a noção de “mediação estética cosmocêntrica”: a ordem cósmica é considerada como parte da ordem social, o que implica que os elementos estéticos se ligam ao universo cosmológico, cuja lógica é partilhada pelo indivíduo produtor e pelo grupo recebedor ou espectador. A arte wayana não apenas privilegia representações de entidades sobrenaturais e conceitos cosmológicos, mas ela própria representa uma produção original e originária desses domínios. Em sua riqueza e requinte, a arte wayana assume o papel de mediador para a cognição cósmica.

Segundo a autora, objetivo da estética decorativa seria a compreensão do universo no todo e nas diferentes partes, e a inserção individual e coletiva dos homens e objetos nesses âmbitos. Temos, assim, as funções classificatórias da estética decorativa, que delimitam e identificam os domínios cósmicos para a sua ordenação. Através da decoração dos componentes paradigmáticos – *humano*, *jaguar* e *anaconda* –, os domínios a eles associados – cultura, natureza e sobrenatureza – são visualizados e identificados.

Van Velthem (2003: 67) aponta como a máxima valoração estética aquela que se refere ao sistema decorativo, cujos padrões são dotados de significado semântico e são individualizados, pois constituem “imagens” de seres

específicos, instrumentalizando sua representação, muitas vezes de forma metafórica ou metonímica. Os padrões não informam apenas sobre o aspecto dos seres que representam, mas também sobre os elementos decorativos de outros seres. Ao mesmo tempo, os padrões encarnam o sobrenatural supremo, pois integram o repertório corporal da *anaconda*. Tal valorização visual e semântica de um artefato se apóia na correlação existente entre o sobrenatural e os seres que estão imbuídos de suas características predatórias metamórficas. Essa correlação pode ser ainda incrementada através da expansão dos seus limites com a participação de outros integrantes deste mesmo domínio. Assim, entidades predadoras fundamentais, tais como inimigos e *jaguares*, reelaboram, com técnicas próprias, padrões que pertencem ao repertório da *anaconda*, incrementando seus aspectos deletérios e estéticos. Aqui, portanto, “‘o belo é a fera’, que se torna mais bela quanto mais feroz, mas que é perfeitamente controlada pelo artista que a reproduz com maestria em suas produções artísticas” (Van Velthem, 2003: 68).

A etnografia de Barcelos Neto (2004) enfatiza as relações sociais que os índios Wauja, de língua aruak, do Alto Xingu, estabelecem com os seres prototípicos da alteridade, os *apapaatai*, via adoecimentos e rituais de máscaras e aerofones. *Apapaatai* é uma das categorias mais complexas e fundamentais do pensamento wauja, por meio da qual se articulam conceitualmente continuidades e discontinuidades ontológicas entre humanos, animais, monstros, xamãs e “espíritos” (Barcelos Neto, 2004, p. 47). O autor explora o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana (os *apapaatai*), refletindo sobre a posição que a arte ocupa nesse panorama relacional. Nesse sentido, uma estrutura seqüencial de três eventos relacionantes se configura: passear com *apapaatai* (o que significa adoecer e ter sua alma deslocada para o mundo dos *apapaatai*); trazer *apapaatai* (em que o xamã visionário (*yakapá*), cujo papel é descobrir com quais *apapaatai* estão a(s) alma(s) do doente, desenvolve uma terapêutica para recuperar e devolver a alma ao doente); e a ação de fazer *apapaatai* (que consiste no ritual em que parentes consangüíneos e/ou afins do doente são convocados a incorporar os *apapaatai* – e aqui a terapêutica se completa).

No ritual, a forma que os *apapaatai* irão assumir depende, direta e exclusivamente, da forma como eles se apresentaram aos xamãs durante os transes – portanto, é no curso da divinação xamânica que estas formas são identificadas e informadas. Dentre as formas rituais dos *apapaatai*, a forma ritual “máscara” é mais freqüente e a que gera o maior número de rituais; em seguida vêm os clarinetes, os coros femininos de *Yamurikumã* e as flautas. A nomeação da doença e do ritual (o nome do ritual é mesmo do *apapaatai* causador da doença) segue o diagnóstico xamânico, sendo que inexistem nomes específicos para as doenças, o que parece seguir um princípio etiológico de que ter uma doença é ter/estar com *apapaatai* (Barcelos Neto, 2004, p. 152).

O ritual de *apapaatai* é mais que um meio de curar, pois apresenta também implicações sociológicas através dos diversos eventos subseqüentes à festa em si. Um “dono ritual” pode chegar a manter o ritual por anos a fio, apesar de que boa parte dos donos rituais não tenha condições para fazê-lo. Há duas categorias sociais permanentes e fundamentais para a manutenção do ritual: os parentes que fazem os *apapaatai* (*kawoká-mona*) e o “dono ritual” (*nakai wekeho*). Das articulações destas duas categorias resulta uma série de serviços e de produtos, que correspondem a uma extensão da potência agentiva dos *apapaatai* para domínios das alianças econômicas e políticas entre os parentes, o(s) dono(s) ritual(ais) e o restante da comunidade. Assim, os Wauja tornam permanente a distribuição das pessoas dos *apapaatai*, sendo que, nessa fase de prolongamento da distribuição, as relações não são mais de predação, mas de produção ritual, marcada por uma geração de processos de trocas, que têm uma repercussão profunda na socialidade wauja.

O conjunto iconográfico produzido pelos Wauja conduz a um imenso investimento simbólico na explicação sobre o adoecimento. Quando a pessoa adocece, tem sua alma multiplicada pelos *apapaatai* e cada fração dela é levada para passear com esses espíritos. Barcelos Neto (2004: 1994) retoma Taussig¹² e afirma que, no caso wauja, o original é o corpo, e a cópia é a fração da alma, o agente afetante do corpo. A partir da “liberação” ou “afrouxamento” da frágil unidade corpo/alma, os *apapaatai* fazem cópias da alma. Quanto maior for a

¹² Extraído de Gell (1998: 100).

distribuição da pessoa e mais espalhadas e distantes estiverem suas frações-cópias umas das outras, mais adverso será o adoecimento e maiores também deverão ser os festejos, pois uma maior distribuição da alma implica um maior número de *apapaatai* envolvidos e, portanto, um maior número de personagens rituais a alimentar.

Nesse sentido, temos que humanos e *apapaatai* compõem um sistema relacional baseado em estados patológicos. Adoecer significa criar relações tanto para fora (com o mundo sobrenatural) quanto para dentro (com o mundo da sociabilidade) e, ao mesmo tempo, significa criar uma interseção entre esses dois espaços. O estado patológico potencializa a produção artística, visto que é a condição primeira de transferência de estados criativos sobrenaturais para o interior da sociedade wauja. O centralismo do xamanismo wauja se justifica mais do que por uma habilidade artística e intelectual: o conhecimento xamânico auxilia a “domesticação” e a inclusão social dos *apapaatai* entre os humanos (Barcelos Neto, 2004, p. 24-25). Aqui, somos remetidos à história dos índios Chocó, contada por Stephanie Kane e recontada por Taussig (1993), em que o xamã, se deparando com a alteridade, os espíritos/homens brancos, resolve capturá-los, fazendo deles uma cópia. Entre os Wauja, através da materialização do invisível, via máscaras e flautas, se dá o contato com o mundo sobrenatural, contato este que se realiza e se prolonga em diversos sentidos – sensorial, corporal, sóciopolítico, e etc.

Na concepção de Taussig (1993), como vimos, cópia e contato, imitação e sensibilidade, são camadas do mesmo processo da faculdade mimética. Na etnografia de Barcelos Neto (2004) podemos ilustrar essa idéia com explicação para o adoecimento, ou através da feitiçaria ou pelo contato com os espíritos. O estado específico em que principia a doença é chamado pelos Wauja de *witsixuki*. Embora as doenças se manifestem por um “estado interno”, elas são consideradas um agregado de substâncias externo ao corpo do doente. “Toda doença existe pela introdução de artefatos patogênicos¹³ no interior do corpo ou pela distribuição destes nas proximidades geográficas onde vive o doente”

¹³ Os feitiços que adentram o corpo simultaneamente ao rapto da alma pelos espíritos possuem forma de flechinhas (*uku*), responsáveis pela sensação de dor, que é a própria manifestação da doença, ou seja, de uma relação com um *apapaatai* (Barcelos Neto, 2004, p. 91).

(Barcelos Neto, 2004: 85). Assim, um doente grave é sempre uma vítima de alguém que fez algo fisicamente concreto para adoecê-lo. Doença é resultado de efeitos de substâncias estranhas ao corpo, as quais os Wauja denominam *ixana*, substância/artefato patogênico ou feitiço, termo que engloba as flechinhas de *apapaatai*, as flechinhas de *ixana wekeho* (feiticeiro) e o *iyãu opotalá* (feitiço também manipulado por *ixana wekeho*, mas que atua fora do corpo das vítimas¹⁴). O conhecimento para manipular as potências xamânica e feiticeira (e, conseqüentemente, as transformações) é xamânico em toda a sua extensão, seja na série humana ou na não-humana. “Assim, se um humano se Animaliza em função do seu adoecimento, a reversão da transformação compete unicamente a um saber e a uma prática xamânicas. Talvez sejam estas as condições fundamentais para a troca dos pontos de vista: *Animalizar-se/xamanizar-se*” (Barcelos Neto, 2004: 83). Assim, podemos pensar que, aqui, temos um exemplo marcante da relação entre mediação, mimese e alteridade: o contato com o *outro* através do artefato patogênico ou do feitiço faz a pessoa adoecer e tornar-se como esse *outro*, animalizando-se.

Notamos, a partir dos exemplos amazônicos acima descritos que o mundo ameríndio é povoado por uma “cascata de imagens”, que possibilitam o contato com a alteridade, seja através de máscaras, desenhos geométricos ou de imagens invisíveis. Isso nos leva a pensar a agência dessas imagens materiais e imateriais, imersas numa matriz de relações e intencionalidades, nos termos de Gell (1998). É em Barcelos Neto (2004) que vemos a teoria proposta por Gell (1998) sendo aplicada de forma mais literal – como vimos, na etnografia wauja o interesse está nos processos nos quais as artes se tornam agentes sociais. Mas o fato de Van Velthem (2003) e Lagrou (1998) não utilizarem esse autor não se dá apenas por uma questão cronológica¹⁵. É possível identificar a questão da agência social da arte nessas duas monografias, no entanto,

¹⁴ As feitiçarias humana e não-humana não constituem domínios separados, mas se aproximam no que se refere às substâncias que produzem os feitiços: “(...) os *feiticeiros manipulam refugos, exúvias e objetos oferecidos/abandonados por certos yerupoho e vice-versa* (...)” (Barcelos Neto, 2004: 86).

¹⁵ No momento em que as etnografias de Lagrou (1998) e Van Velthem (2003) foram escritas, a obra póstuma de Gell (1998), *Art and agency: an anthropological theory*, ainda não havia sido publicada.

podemos afirmar que, no contexto das terras baixas, o conceito de agência se mostra ainda mais complexo do que o “implicar em relações sociais”.

Em Lagrou (2007), vemos que a agência da arte kaxinawa não é, exclusivamente, uma agência que implica num nexo de relações sociais, nos termos de Gell (1998), pois a arte kaxinawa é uma arte minimalista. Entre os Kaxinawa, a idéia de agência da arte é explorada a partir do poder das imagens materializadas e imaginadas que habitam um mundo habitado por humanos e não-humanos. Essa forma de poder agentivo da arte está o tempo todo presente nas etnografias que analisamos, por exemplo: na relação entre a arte e os predadores do cosmo, entre os Wayana; nos poderosos e onipresentes *apapaatai*, entre os Wauja; e no problema da identidade e da alteridade, na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa, que guiam as relações dos Kaxinawa com as imagens e formas presentes no mundo.

Considerações Finais

Latour (2008), Taussig (1993) e Gell (1998) nos trazem questões que, como pudemos perceber, são muito rentáveis para pensarmos as imagens no mundo ameríndio. Imagens estas que agem de diversas formas sobre o mundo, podendo ou não materializar-se. Imagens que, por vezes, podem possibilitar a domesticação ou a captura do *outro*, através da mimese, como vimos entre os Wauja. Mas o contato com o *outro* pode se dar de forma conflituosa, não culminando na introjeção imediata da diferença, como entre os Kaxinawa, que encontraram outros modos de mimese e transformação – como, por exemplo, a transformação, no *post-mortem*, no símbolo de semelhança e de extrema alteridade: o deus *Inka*¹⁶. No entanto, podemos afirmar que, materiais ou imateriais, visíveis ou invisíveis, as imagens no contexto ameríndio são repletas de presença, são corporificadas, impregnadas de agência e mimese, sendo tão fluidas e transformativas quanto as fronteiras entre o *eu* e o *outro*.

¹⁶ Lagrou, 1998, p. 27.

Referências Bibliográficas

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai*: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos*: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: PRICE, Sally. *A arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. p. 9-13.

_____. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha*. Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.

_____. *A fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Topbooks: Rio de Janeiro, 2007. p. 19-155.

LATOUR, Bruno. What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars? In: ____; WEIBEL, Peter (Ed.). *Iconoclash*: beyond the image wars in science, religion and art. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002. p. 15-40.

Catálogo. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/84-ICONOCLASH%20PDF.pdf>>.

_____. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, jun. 2008.

GELL, Alfred. *Art and agency*: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998. 271p.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 2-19, 1979.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*: a particular history of the senses. New York/London: Routledge, 1993. p. 1-87.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. *O belo é a fera*: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003. 446p.

VERNANT, Jean-Pierre. Do duplo à imagem. In: _____. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 303-330.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p 115-144, 1996.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002a. p.347-399.

_____. Xamanismo e sacrifício. In: _____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002b. p. 459-472.