

Seres Transmutantes: uma proposta para uma antropologia do pensamento

Carlo Severi

Tradução: Felipe Neis Araújo¹

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

E-mail: neis.araujo@gmail.com

Resumo

Formas de pensar, daquilo que Lévi-Strauss chamou de “sistematização do que é imediatamente apresentado aos sentidos” às teorias causais estudadas por Evans-Pritchard na bruxaria, têm sido interpretadas geralmente como uma expressão de uma linguagem ou “cultura” específica. Neste artigo, discute-se esse modo de definir pensamento. Três objeções clássicas são examinadas: (1) sociedades que compartilham o mesmo “sistema de pensamento” podem falar línguas diferentes e vice-versa; (2) se existe uma relação entre linguagem e pensamento, ela é indireta e controversa e jamais devemos assumi-la (ou inferir qualidades de pensamento a partir da estrutura linguística) sem investigar a fundo; (3) as linguagens que usamos para qualificar diferentes tipos de pensamento são continuamente traduzidas. Por meio de uma discussão do contexto da tradução eu defendo que, ao invés de enxergar a possibilidade de traduzir como uma dificuldade teórica para definir o pensamento, poderíamos, ao contrário, considerar a etnografia da tradução como uma oportunidade de observar as dinâmicas e a estrutura dos processos de pensamento, e de estudar como eles operam em diferentes contextos culturais. Usando três exemplos amazônicos, eu vou tentar descrever o tipo de cognição envolvida pela forma de tradução que Jakobson chama de *transmutação*. Eu irei argumentar que a partir dessa análise etnográfica podemos derivar não apenas uma ideia melhor (mais ampla e mais precisa) de alguns processos de tradução cultural.

Palavras-chave: Linguagem. Pensamento. Transmutação. Amazônia.

Abstract

Forms of thought, from what Lévi-Strauss called the “systematization [of] what is immediately presented to the senses,” to the causal theories studied by Evans-Pritchard in witchcraft, have generally been interpreted as an expression of a specific language or “culture.” In this paper, I discuss this way of defining thought. Three classic objections are examined: (1) societies sharing the same “system of thought” may speak different languages, and vice versa; (2) if a relation between language and thought exists, it is an indirect and controversial one, and we should never take it for granted (or infer qualities of thought from language structures) without further investigation; (3) the languages that we use to qualify different kinds of thought are constantly translated. Through a discussion of the context of translation, I argue that instead of seeing the possibility of translation as a theoretical difficulty for defining thought, we could, on the contrary, consider the ethnography of translation as a chance to observe the dynamics and structure of thought processes, and to study how they operate in different cultural contexts. Using three Amazonian examples, I will try to describe the kind of cognition involved by the form of translation that Jakobson calls transmutation. I will argue that from this ethnographic analysis, we can not only derive a better (both wider and more precise) idea of some, rarely studied, cultural translation processes, but also draw from it a new way to define the concept of “cultural ontology,” both for Amazonian cultures and in more general terms.

Keywords: Language. Thought. Transmutation. Amazon.

1 Introdução

*Modalidade inelutável do visível: ao menos, se
não mais: pensamento através dos meus olhos
(James Joyce, Ulysses)*

Em suas *Notes on Frazer's Golden Bough*, Wittgenstein escreve que uma boa teoria da magia deveria “preservar a sua profundidade”, e não apenas condená-la como um erro do ponto de vista da racionalidade. Esse “cancelamento da magia” – ele acrescenta logo em seguida – “teria o próprio caráter da magia” (Wittgenstein [1967] 1979, p. 1). Wittgenstein captura aqui uma das ambições mais profundamente enraizadas da antropologia social: alcançar um entendimento racional das formas de pensar que encontramos representadas nas etnografias. Classicamente, essas formas de pensar, daquilo que Lévi-Strauss chamou de “[...] sistematização daquilo que é imediatamente apresentado aos sentidos [...]” ([1962] 1966, p. 11), às teorias causais estudadas por Evans-Pritchard, por exemplo nos oráculos e na bruxaria Zande (1937), têm sido interpretadas, ao menos desde Boas (1989), como expressão de uma linguagem ou “cultura” específica. Para usar uma terminologia mais recente, o pensamento tem sido ligado a “ontologias” associadas a certas linguagens e sociedades. É por isso que ainda é comum falarmos em pensamento “chinês”, “grego”, “africano” ou “amazônico”.

De um ponto de vista teórico, esse modo de definir pensamento necessita de uma observação epistemológica preliminar e de três objeções. A observação preliminar diz respeito à própria definição de pensamento. Das considerações de Lévy-Bruhl sobre a “mentalidade pré-lógica” (1949) até os argumentos de Sperber sobre crenças aparentemente irracionais (1982), uma boa parte da literatura

antropológica dedicada a este assunto não se refere realmente ao estudo do pensamento como uma atividade humana geral. Ela trata da oposição entre racionalidade e irracionalidade. Nessa perspectiva, os antropólogos geralmente comparam uma definição abstrata de “racionalidade” com uma contraparte empírica, baseada principalmente na análise de algumas formas de categorização e em teorias de causalidade. É óbvio, entretanto, que há muito mais no pensamento humano do que categorizações ou racionalidade proposicional. Ideias sobre percepção e espaço linguagem e comunicação, valores morais certos ou errados, por exemplo, têm presença constante nas etnografias. Seria difícil qualificá-las como “racionais” ou “não racionais” (ou mesmo como “simbólicas”). Como se sabe, ao menos desde Austin (1975), conceitos desse tipo seriam melhor qualificados como “apropriados” ou “inapropriados”, “felizes” ou “infelizes” num certo contexto, do que como racionais ou irracionais. Em suma, quando se aborda a ideia de uma antropologia do pensamento, há uma escolha preliminar a ser feita. Ou escolhemos o que podemos chamar de um modelo piagetiano de pensamento-como-racionalidade, visto em suas várias manifestações, mas definido apenas por meio da oposição entre racional e irracional (*e.g.*, Piaget [1923] 2001; [1926] 2007); ou nos voltamos a uma definição de pensamento mais extensiva, mais realista. Um dos autores clássicos que trabalhou nesta direção (e que podemos, nesse sentido, opôr a Piaget) é Vygotsky, o grande psicólogo russo (Vygotsky, 1978). Sem ignorar os problemas colocados pelas diferenças culturais, Vygotsky elaborou uma concepção multifacetada do exercício do pensamento que inclui não apenas inferências racionais, mas também o pensamento metalinguístico, metacomunicativo, estético (“o pensamento através de nossos olhos”, como definiu Joyce) e narrativo. Neste artigo exploratório e especulativo, eu irei tomar como ponto de partida esta opção vygostkyana e tentarei desenvolvê-la numa nova direção. Mas primeiro examinemos as três objeções clássicas à definição, tão comum em nossa disciplina, de pensamento ligado diretamente a cultura, linguagem e sociedade.

A primeira objeção é empírica e conhecida ao menos desde os trabalhos de Sapir (1985) sobre as culturas norte-americanas. Sociedades que compartilham o mesmo “sistema de pensamento” podem falar

línguas diferentes, e vice-versa. Assim, sabemos de casos (considere, por exemplo, os povos falantes de quéchua na Amazônia – Gutierrez-Choquelvica, 2010; 2011) em que a linguagem não é necessariamente uma boa chave para entender a cultura.

A segunda objeção tem um caráter mais teórico. A ideia de que se pode estabelecer uma relação direta entre pensamento e linguagem provou-se, de muitas maneiras, logicamente fraca. Em seu ensaio clássico sobre a tradução, Jakobson traz um episódio divertido para ilustrar esse ponto.

Nos primeiros anos da revolução russa, havia visionários fanáticos que advogavam nos periódicos soviéticos por uma revisão radical da linguagem tradicional e particularmente para a eliminação de expressões enganosas como ‘nascer do sol’ ou ‘pôr-do-sol’. Entretanto, continuamos a empregar essa imaginária ptolemaica, sem que isso implique a rejeição da doutrina copernicana. (Jakobson, 1959, p. 234)

A conclusão de Jakobson é clara: se uma relação entre linguagem e pensamento existe ela é indireta e controversa e jamais devemos assumi-la (ou inferir qualidades de pensamento a partir da estrutura linguística) sem investigá-la a fundo.

A terceira objeção é a de que as línguas que usamos para qualificar diferentes tipos de pensamento são continuamente traduzidas. Apesar de todas as suas dificuldades a tradução, em todas as suas formas. Da tradução de diferentes línguas à “tradução de diferentes sistemas de pensamento” (como analisada, por exemplo, por Kuhn [(1962) 2012] ou Loyd [1996, 2006, 2007], é uma tarefa cognitiva com a qual as pessoas as quais estudamos se confrontam constantemente e de modos diversos. Como observa novamente Jakobson (1959, p. 232):

A prática e a teoria da tradução abundam em problemas complexos e de quando em quando fazem-se tentativas de cortar o nó górdio proclamando o dogma da impossibilidade da tradução... [Entretanto,] Toda experiência cognitiva pode ser expressada em qualquer língua existente.

Pode-se pensar que, no debate clássico que opõe relativistas a universalistas, Jakobson está tomando o lado do universalismo. Seu argumento sobre a tradução, entretanto, é mais nuançado do que possa

parecer a primeira vista. Sua posição se apoia numa distinção à qual tanto universalistas quanto relativistas raramente prestam atenção. Jakobson faz notar que, como observado por Boas (1938, p. 127), uma vez que “[...] o sistema gramatical de uma língua (em oposição a seu estoque lexical) determina os aspectos de cada experiência que devem ser expressos na língua em questão [...]”, as línguas “[...] diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar [...]” (Jakobson 1959, p. 235-236). Por exemplo, muitas línguas indígenas norte-americanas codificam uma distinção entre visível e invisível, como neste modelo Kwakiutl:

T'e'semgya “esta pedra (visível, perto de mim)”

T'e'semgya' “esta pedra (invisível, perto de mim)”

Uma vez que essas línguas distinguem a visibilidade do referente em relação ao falante, os falantes de tais línguas são forçados a se remeter à visibilidade ou à invisibilidade dos objetos aos quais se referem. Para indicar uma pedra em kwakiutl deve-se mencionar se ela é visível e está perto do enunciador ou não. Isto não significa que o kwakiutl, como língua, não pode expressar as mesmas “experiências cognitivas” que são frequentemente expressadas em línguas, como as línguas europeias, que não codificam a visibilidade em pronomes demonstrativos (cf. Hank, 2014). Apesar do número de restrições em relação ao que elas “devem expressar” (aspectos da realidade que elas “tem que” expressar em palavras), todas as línguas são traduzíveis e constantemente traduzidas. A partir dessas considerações, é possível concluir que os universalistas estão certos quando afirmam que “[...] todas as experiências cognitivas [...] são comunicáveis em qualquer língua existente [...]” (Jakobson, 1959, p. 234) e que os relativistas não estão totalmente errados quando sublinham que diferentes línguas obedecem restrições gramaticais distintas “[...] que determinam aqueles aspectos de cada experiência que devem ser expressados na língua em questão” (Jakobson, 1959, p. 235-236).

Uma vez que esses pontos são concedidos, no entanto, ainda se pode perguntar se a potencial tradutibilidade de todas as línguas é uma boa razão para parar de se importar com ou (como argumentariam

alguns universalistas) até mesmo de pensar no tipo de diferença cultural que é assim expressa pelo uso da linguagem. É verdade que uma das dificuldades em descrever estas diferenças gramaticais em termos teóricos reside no fato de que é geralmente difícil de entender sua *raison d'être*. Elas parecem não obedecer a nenhuma regra geral. Diferenças em padrões gramaticais podem ser esporádicas. Por isso, elas parecem não ter importância (teórica) geral. Pode-se simplesmente desconsiderá-las, ou considerá-las curiosidades, mas pouco relevantes para uma análise do pensamento necessariamente baseada em princípios gerais.

Para responder a essa objeção é possível usar a distinção, atualmente empregada na lógica, entre o *poder* (a possibilidade de dar conta de um número limitado de características válidas para um grande número de casos) e a *expressividade* (a possibilidade de dar conta de um grande número de características que pertencem a um número de casos limitado) dos sistemas simbólicos (Mangione, 1964, p. 52-53). Qualquer investigação de caso (*e. g.*, uma etnografia baseada em trabalho de campo) precisa ser expressiva em alguma medida, enquanto qualquer análise estatística ou comparativa necessita ser razoavelmente poderosa. Com essa distinção em mente é possível dizer que todas as línguas naturais humanas têm potencialmente o mesmo poder lógico, enquanto diferem constantemente em graus de expressividade. Isto não significa apenas que as diferenças gramaticais entre linguagens são formas específicas de uma propriedade lógica geral de todos os sistemas simbólicos (“graus de expressividade”), e não simplesmente fenômenos “esporádicos” ou contingenciais; isso também quer dizer que (assim como o resultado indeciso do debate sobre o relativismo linguístico também indica) a controvérsia entre universalistas e relativistas, se ainda formulada em termos tradicionais, pode muito bem se revelar completamente indecidível. Vistos dessa perspectiva, os problemas colocados pela tradutibilidade cultural não seriam resolvidos através da tomada de uma atitude universalista, ao se tentar eliminar diferentes graus de expressividade que encontramos em línguas distintas. Uma teoria relativista que se recusasse a admitir qualquer propriedade geral das línguas humanas seria igualmente improdutiva. Neste artigo, eu gostaria de mostrar que uma boa explicação da questão, solução para

a controvérsia, estaria não na eliminação de um dos dois aspectos da questão, mas na possibilidade de entender os muitos modos por meio dos quais o poder e a expressividade lógicos, em diferentes línguas e diferentes códigos semióticos, podem se relacionar um com o outro. Em suma, é preciso mais trabalho teórico e empírico não apenas para resolver o problema da tradutibilidade das culturas, mas também para formulá-lo corretamente.

Eu irei argumentar que, ao invés de enxergar a possibilidade da tradução como uma dificuldade teórica para definir o pensamento, nós poderíamos, ao contrário, considerar a etnografia da tradução como uma chance para observar as dinâmicas dos processos de pensamento, e para estudar como elas operam, tanto na adaptação a restrições quanto na exploração de possibilidades, em diferentes contextos culturais. A partir desta perspectiva etnográfica, o problema de entender o tipo de cognição que pode estar envolvido pelo uso de “uma” linguagem (com seu grau de expressividade específico), ou pela formulação de “uma” ontologia específica (ou um “sistema de pensamentos”), deixa de ser a única questão com a qual nos confrontamos. Uma questão, igualmente importante, emerge: Como iremos descrever o tipo de cognição que é constantemente mobilizado *no processo de traduzir* linguagens (e na passagem de uma “ontologia” para outra)? Para usar os termos de Jakobson, como é possível passar do que uma linguagem (ou outro sistema simbólico qualquer) “*deve* expressar” para o que “*pode* expressar”?

Além disso, a distinção entre o que um sistema simbólico “deve” ou “pode” expressar não está necessariamente confinada a questões semânticas ou gramaticais, ou a diferenças culturais. A etnografia mostra constantemente (e Jakobson também admite) que há mais do que linguagem na tradução. Processos de “tradução” (que envolvem trabalhos cognitivos específicos) operam não apenas entre culturas (ou linguagens) diferentes, mas também entre diferentes contextos pragmáticos na mesma linguagem, e entre modos de expressão linguísticos e não-linguísticos, mesmo dentro de sociedades individuais. Assim, uma segunda série de questões relacionadas ao problema da tradutibilidade emerge: Como podemos descrever estas formas de

cognição? Elas são idênticas, comparáveis, ou totalmente diferentes da cognição envolvida em processos de tradução linguística? A distinção lógica entre o que “deve” ser expressado e o que “pode ser” expressado também se aplica a esta forma de tradução de contexto-para-contexto ou verbal-para-não-verbal?

Obviamente, tentar dar uma resposta completa a todas essas questões gerais em um único artigo seria um disparate. Eu irei, então, limitar o meu argumento a um único tipo de tradução, como ele opera numa área etnográfica específica. Empregando três exemplos amazônicos eu tentarei descrever o tipo de cognição envolvido nas formas de tradução que Jakobson chama de *transmutação*. Eu irei argumentar que a partir desta análise etnográfica podemos não apenas derivar uma ideia melhor (tanto mais ampla quanto mais precisa) de alguns processos de tradução raramente estudados, mas também traçar um novo modo de definir o conceito de “ontologia cultural”. A antropologia da Amazonia oferece um campo ideal para este tipo de análise. Nos últimos vinte anos, ao menos desde a publicação de “La remontée de l’Amazone”, de Descola e Taylor (1993), o problema da relação entre iconografias, estruturas narrativas, cantos rituais e, em geral, da pragmática da transmissão de conhecimentos tem sido intensiva e produtivamente debatido nesta área de estudos. O trabalho inovador de Rafael José de Meneses Bastos (1978; 1999; 2007) tem mostrado como a música performatizada em ações rituais pode funcionar como uma espécie de língua franca no Alto Xingu, fornecendo um chão comum de conhecimentos compartilhados num grupo de sociedades multilinguístico onde um pidgin nunca foi inventado. Um corolário crucial desta concepção geral é o de que a fonte original da música não é humana, mas essencialmente animal (*e.g.*, Beudet, 1983, 1997; Brabec de Mori; Seeger, 2013). Os humanos geralmente “aprendem” ou “adquirem” a sua música de não humanos. Este é também o motivo pelo qual a música é também utilizada para a comunicação com os espíritos.

O grupo de pesquisadores reunido por Vidal, Pessis e Guidon (2000), provavelmente inspirado pelo trabalho fundamental de Guss (1986; 1989), e pelo trabalho subsequente de Gow (1988; 1999),

Barcelos Neto (2002; 2008; 2009; 2011; 2013), Taylor (2003), Velthem (2003; 2013), Lagrou (2007; 2009a; 2009b; 2011; 2013), Severi; Lagrou, (2013), Belaunde (2009; 2013), Cesarino (2011), Fausto (2011a; 2011b), Langdon (2013) e Fausto e Penoni (2014), entre muitos outros, mostrou que os mitos não podem ser usados como “legendas” de iconografias, e que imagens ou artefatos também não podem ser usados como ilustrações de mitos. Existe uma relação complementar nas práticas iconográficas amazônicas, assim como em outros tipos de iconografias ameríndias (Severi, 2012), entre mitos, cantos rituais e os desenhos, escritas pictoriais ou decorações corporais relacionadas a eles. Como consequência, as iconografias não são mais vistas como decorações redundantes. Elas são entendidas como “variações” da mesma “imaginação conceitual” que gera narrações míticas (Barcelos Neto, 2013, p. 181; Severi; Fausto, 2014). Eventualmente, como também mostraram, por exemplo, Meneses Bastos (1978); Basso (1981); Beudet (1997); Piedade (2004); Seeger (2004); Fausto, Franchetto e Montagnani (2011) e Brabec de Mori e Seeger (2013), a sinestesia está por todo lugar na Amazônia. Não só as composições verbais complexas, como os cânticos xamânicos, pressupõem sempre a experiência da visão (*e.g.*, Luna, 1992; Townsley, 1993; Hill, 1993; 1994; 2009; Severi, 2015), como também “o que pode ser visto como uma imagem” sempre pode ser percebido, por outro sujeito e de outra perspectiva (Viveiros de Castro, 2004), como uma sequência de sons. É por isso que, como recentemente mostrou Barcelos Neto, a imagem de uma anaconda mítica pode ser interpretada, entre os Wauja, simultaneamente como uma sequência de temas gráficos e como uma sequência de cantos (Barcelos Neto, 2013, p. 183).

Como é possível entender essa situação de “fusão sinestésica” (Barcelos Neto, 2013, p. 187) constante onde “o que é visto” pode ser constantemente traduzido no “que é ouvido” e vice versa? O que acontece quando o mesmo conceito (geralmente expressado por um nome próprio) é “traduzido” de expressões verbais para imagens e de imagens para sons?

2 Formas de Tradução: definições

Voltemos a Jakobson. Ele definiu três formas de tradução: intralingual, interlingual e transmutação. Segundo ele, “a tradução intralingual ou ‘reformulação’ [*rewording*] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”, “a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”, e “[...] a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (Jakobson, 1959, p. 63-64). Uma literatura riquíssima em linguística e em antropologia se dedicou às complexidades, tanto práticas quanto teóricas, dos dois primeiros tipos de tradução (e à questão geral do relativismo linguístico que eles implicam)². A terceira forma foi, de longe, menos estudada. No artigo que eu acabei de citar, o próprio Jakobson tende a considerá-la apenas uma possibilidade teórica. Ele está longe de ser o único estudioso a adotar esta atitude. Ao abordar o assunto, a grande maioria dos autores – com algumas poucas e notáveis exceções – entre elas Goodman (1976) e Baxandall (1993) – evita qualquer tentativa de uma análise detalhada. Alguns autores simplesmente confundem transmutação com o seu oposto: com um comentário verbal sobre imagens visuais ou acústicas – ver, *e. g.*, McGaffey (2003, p. 257-258). Outros afirmam que, por conta de se apoiar em códigos heterogêneos de sinais (verbais e não verbais), dificilmente ela pode gerar uma forma consistente de representar o conhecimento. Outros – entre eles Wittgenstein (1974) e Bateson (1979) – pensam que uma vez que um código icônico não é um meio de comunicação comparável à escrita, nenhuma tradição cultural ou transmissão de conhecimento pode ser construído sobre ele. Como resultado a transmutação é vista ou como muito arbitrária ou como muito subjetiva para ser realmente comparada à tradução linguística.

Nós, antropólogos, não podemos nos permitir esta atitude. A etnografia das tradições “orais” geralmente nos confronta não apenas com sistemas de interpretação consistentes, efetivos e duradouros de signos verbais por meio de imagens – por exemplo, a escrita pictórica dos Indígenas das Grandes Planícies, os quipus andinos ou a pictografia

nahuatl – Severi (2013) – mas também com uma quarta variedade de tradução que podemos chamar de *transmutação propriamente dita*. Em muitas culturas ameríndias, por exemplo, verificamos que a interpretações de signos pertencentes a um sistema não verbal podem ser percebidos por meio de signos pertencentes a *outro* sistema não verbal. Por exemplo, uma afirmação ou uma noção, geralmente expressadas por meio de palavras, podem ser primeiro “traduzidas” em imagens e, posteriormente, ser “traduzidas” (deveria-se dizer “*transmutadas*”) em música ou gestos ritualísticos. Meu objetivo é mostrar:

- a) Que nessas culturas a transmutação, longe de ser “arbitrária” ou “subjativa”, possui propriedades técnicas (semióticas) gerais que gera uma forma lógica específica a qual definiremos como uma analogia multicamadas de quatro termos; e
- b) Que a análise das formas de transmutação cultural podem revelar um tipo especial de “cognição sobre ontologia” que leva à construção de seres interespecíficos.

Eu irei tomar como exemplo três tradições iconográficas ameríndias da região do Alto Orinoco (yekuana, wayana e wayampi) onde o processo de transmutação de narrativas em imagens visuais, e então de imagens visuais em sequências de sons (“transmutação propriamente dita”), se desenvolve de modos particularmente interessantes, tanto na tradição iconográfica quanto na musical³. Os yekuana e os wayana são caçadores e horticultores falantes de carib da região do Alto Orinoco na Venezuela e no Brasil. Os wayampi, que falam uma língua tupi-guarani, são vizinhos dos wayana e pertencem ao mesmo grupo cultural. Eu irei usar o primeiro caso etnográfico, os trançados yekuana, para identificar algumas características formais básicas (ou semióticas) da transmutação como uma forma de tradução não arbitrária e não subjetiva “de signos verbais em signos não-verbais”. Usarei o segundo e o terceiro casos, as iconografias wayana (que são um desenvolvimento interessante e consistente da tradição visual yekuana) e a música wayampi, não apenas para confirmar as características formais da transmutação (e da transmutação propriamente dita), mas também para levantar

algumas questões novas acerca do conceito de ontologia e do tipo de pensamento expresso por meio dessas iconografias.

3 Trançados e Mitologia Yekuana: duas propriedades formais de transmutação

A mitologia yekuana (de Civrieux, 1997; Guss, 1989) é composta de um longo ciclo de contos que descrevem os vários episódios sangrentos de um conflito que é visto como regente de todo o universo. O conflito é entre Wanadi, um ser positivo associado com o sol, que preside sobre a cultura material humana (agricultura, pesca, caça e fabricação de ferramentas), e seu irmão gêmeo, Odosha, que é uma personificação do mal, do infortúnio, da doença e da morte. Essa batalha cósmica não é apenas responsável pela criação do universo como continuou de modo inabalável desde o início dos tempos, e ainda afeta a existência humana cotidiana, muitas vezes com consequências trágicas. Segundo os yekuana, o mal sempre triunfa sobre o bem, que é a razão pela qual seu aliado, Wanadi, vive numa parte distante dos céus e tem contato limitado com o mundo humano de abaixo. Em contraste, seu gêmeo maligno, Odosha, que vive cercado de demônios (geralmente representados como “donos” invisíveis de animais e plantas), é uma presença constante e ameaçadora. Isso explica porque as representações de Odosha incluem uma vasta gama de diferentes criaturas maléficas (bugios, cobras, onças, e estrangeiros canibais), enquanto Wanadi, único defensor dos seres humanos, está escondido em seu cantinho do céu. Na verdade, os yekuana consideram que toda a caça ou pesca ou atividade agrícola precisa ser realizada contra a vontade de uma tropa de “donos invisíveis” de plantas e animais. Esse mundo de inimigos em potencial pertence a Odosha e seus demônios. Essa assimetria básica entre o bem e o mal está associada a uma ideia de que um constantemente se transforma no outro. Para os yekuana, todas as realizações culturais (as armas, as técnicas de trançado e tecelagem, a pintura corporal etc.) são resultado de uma transformação do mal ou das criaturas que dependem dele. Isso significa que todas as criaturas e criações são necessariamente ambíguas assim como tudo aquilo o que é útil ou bom contém a transformação de algum ser maligno.

Como mostrou David Guss (1989), a memória visual associada com esta mitologia está ligada a uma iconografia específica, trançada em cestarias de sarja, que constitui uma espécie de “catálogo” dos nomes dessas criaturas. Entre os yekuana, a habilidade de trançar cestos “[...] é a medida da maturidade e do caráter de qualquer membro do sexo masculino em desenvolvimento na sociedade” (Guss, 1989, p. 79). Trançar cestos possui, para os yekuana, um verdadeiro papel iniciático que pode ser entendido como um ciclo de atos ritualísticos. Um jovem não pode se tornar um marido sem aprender essa técnica e o conhecimento dos padrões gráficos que estão associados a ela. Em seu casamento, todo jovem deve trançar uma série de cestos para sua noiva numa ordem estritamente prescrita. A cada cesto estão associados símbolos de renascimento, saúde e pureza, mas também o perigo da morte. Na verdade, dependendo do *design* inscrito nele, um cesto pode alimentar uma pessoa, mas também pode matá-la. Essa é a razão pela qual a escolha de um padrão gráfico para um cesto precisa ser feita com extremo cuidado. Para escolher a decoração de um cesto, o marido deve se consultar com seu pai, que geralmente é o “dono” humano do padrão gráfico. O pai lhe transmitirá o direito de trançar um número de padrões na superfície do cesto (Guss, 1989, p. 81-82), e o jovem terá de trançá-los por toda sua vida. Nesse sentido, escreve Guss, um padrão gráfico de cestaria pode assumir a importância de um brasão de família transmitido de geração em geração, embora sua função real seja, para os yekuana, definir a identidade de um casal, representando de forma duradoura o que até então for a uma relação amorfa e transitória. Enquanto marido e mulher continuarem juntos, essas imagens especiais trançadas nos cestos serão uma clara declaração da força e da singularidade de seu elo (Guss, 1989, p. 82).

Na verdade, os cestos trançados de sarja, decorados com padrões que todo homem deve trançar para se preparar para e para confirmar seu casamento (e para cumprir sua iniciação masculina), estão estritamente conectados com as relações rituais que humanos entretêm com não humanos e seres mitológicos. Os cestos incorporam um sistema de símbolos complexo que age como um índice e uma chave para o resto da cultura. Esse ponto explica, como também destaca Guss, porque

“[...] os mais talentosos cantores ritualísticos e os mais talentosos cesteiros são inevitavelmente a mesma pessoa” (Guss, 1989, p. 85). Na verdade, geralmente é dito que os cestos são propriedade de “donos” não humanos sobrenaturais. Mas essa noção de propriedade geralmente se torna muito mais forte: diz-se que os cestos, como artefatos, são personificações [embodiments] (Guss, 1989, p. 102) dos seres mitológicos. Assim como os predadores ancestrais eles encarnam, eles são “seres vivos” que podem atacar os humanos. Os padrões gráficos trançados em suas superfícies são “pinturas corporais” que decoram os pelos dos predadores mitológicos (Guss, 1989). “A identificação dos cestos com as forças demoníacas de Odocha é refirmada em todas as histórias nas quais eles aparecem [...]”, escreve Guss. “Quando um yekuana narrou a origem dos cestos ao explorador francês Gheerbrandt, o poder que atribuiu a eles foi o do próprio Odocha. Os cestos não apenas significavam a morte, eles efetivamente a causavam” (Guss, 1989, p. 103). Um mito citado por Guss confirma esse ponto muito claramente. Quando os artefatos aparecem na narração da origem do mundo, eles são imediatamente apresentados como seres vivos com peles decoradas: “Os cestos começaram a andar e entraram nas águas [de um rio]. Eles eram jacarés – era preciso apenas olhar para suas peles para ver” (Gheerbrandt, 1954 citado em Guss, 1989, p. 103).

Iremos voltar ao tipo de agência, conectada a ações ritualísticas, que é aqui atribuída aos artefatos yekuana. Veremos que muitos outros artefatos desse tipo, em todos os nossos casos amazônicos, são ritualmente dotados de vida. Foquemo-nos, por enquanto, na interpretação dos padrões gráficos que aparecem nos cestos e que são relacionados aos cantos, “[...] em sua maioria compostos por listas de nomes de seres mitológicos [...]” (Guss, 1989, p. 36), que acompanham o ato de trançá-los. É notável que, ao invés de tentar representar um evento mitológico particular de modo “realístico”, o trançado yekuana organiza o conhecimento mitológico num nível mais profundo: na iconografia, cada ser é ligado graficamente a seu lado invisível. Vejamos como. Como já observamos, os dois princípios centrais deste sistema mitológico são uma oposição constitutiva entre dois tipos principais de criaturas (boas e más) e a ideia de que um processo de transformação

contínua as afeta. Essas metamorfoses assumem duas formas. Por um lado, um ser múltiplo como Odosha pode “tomar a forma” de toda uma série de outras criaturas – caso em que vemos um movimento de um indivíduo para uma série. Por outro lado, este processo de constante metamorfose (onde o bem é necessariamente uma transformação do mal) dá origem a criaturas de ambiguidade inerente que as torna simultaneamente positivas e negativas – caso em que o movimento é de uma série de criaturas para um ser complexo que os sintetiza.

A iconografia yekuana propõe traduções visuais precisas destes dois princípios organizacionais. Na verdade, todos os temas que representam nomes de espíritos são derivados de um único grafema: uma espécie de “T” investido que representa Odosha (Figura 1). Algumas simples transformações geométricas permitem que todos os outros personagens mitológicos sejam derivados desse grafema. Isso expressa a ideia de que a singularidade das criaturas (como macacos, serpentes, sapos etc.) como derivações de um padrão elementar (Figura 2).

Desse modo, os diferentes personagens são desenvolvidos a partir de uma forma básica simples em um sistema que é capaz de representar não apenas personagens específicos, mas também suas possíveis relações. Essas relações (de analogia, inclusão e transformação) evidenciam uma organização interna claramente predicada num critério singular: a representação da *potencial pluralidade* de todas as criaturas. Mas isso não é tudo.



Figura 1: Odosha
Fonte: Guss (1989, p. 172)



Figura 2: O Sapo e (abaixo) a Rã
Fonte: Guss (1989, p. 201)

A técnica visual esboçada acima implica na ação recíproca entre formas (ou entre forma e plano de fundo) que permite uma representação simultânea de uma criatura específica e uma de suas metamorfoses em potencial. Diversos personagens mitológicos (*e. g.*, macacos, morcegos, sapos) podem assim ser representados como seres potencialmente duplos. Um exemplo desse “caráter quimérico” do ser representado por essa iconografia é o tema gráfico chamado *woroto sakedi* (“máscara de onça”, Figura 3), que representa simultaneamente Odosha e Awidi, um de seus avatares em forma de serpente, dependendo se nos focamos na forma do T, que funciona aqui como uma moldura, ou num de seus segmentos que representam, com seus padrões espiralados, o enrolado de Awidi, a cobra coral. Analisemos brevemente as propriedades formais que, nesse caso, presidem sobre o processo de tradução de narrativas (“signos verbais”, aqui representados por nomes próprios) em imagens. Está claro que no caso yekuana a passagem de código verbal para código não verbal não envolve uma simples equivalência entre unidades de código. Ao invés disso, esta forma de tradução mobiliza duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes, linguagem e iconografia convencional. Cada código é organizado segundo suas próprias regras. Em outras palavras, há de fato uma heterogenidade semiótica. A relação entre os dois códigos, entretanto, não é arbitrária e nem esporádica. A técnica que permite ao trançador yekuana efetuar a passagem dos signos verbais aos não verbais segue, na verdade, ao menos duas características básicas. A primeira é a *seletividade*.

Nem todos os signos pertencentes a uma narrativa são “traduzidos em” imagens nos trançados – apenas os nomes das criaturas mitológicas são traduzidos. Verbos ou adjetivos, por exemplo, nunca são representados em termos visuais.



Figura 3: Awidi, a cobra, e Odosha, combinados no padrão conhecido como “máscara de onça”

Fonte: Guss (1989, p. 182)

A segunda característica é a *redundância visual*. Os padrões visuais trançados na superfície de um cesto não apenas representam o nome das criaturas míticas; ele também revela, no caso da primeira série (Figura 2), suas relações com o “padrão elementar” (Odosha/Wanadi) do qual elas derivam. No caso da “máscara de onça”, a criatura “quimérica” que associa Odosha e Awidi numa só imagem, a imagem é gerada pela sobreposição dos padrões de Odosha e da “cobra coral” (Figura 3). Em ambos os casos (na série e na “quimera”) o padrão geométrico no qual a imagem se baseia é redundante, uma vez que ele “dá pistas” sobre a natureza e as relações mútuas das criaturas míticas que não estão presentes em seus nomes.

Eu mostrei em outro lugar (Severi, 2013) que os dois traços básicos de seleção e redundância desempenham um papel constitutivo na escrita pictórica dos indígenas americanos, e que eles podem dar origem a configurações mais complexas. Mas mesmo a partir deste primeiro exemplo nós podemos concluir que a “transmutação” nas tradições iconográficas ameríndias, ainda que não “siga as regras” do mesmo modo que a gramática de uma língua segue, demonstra-se – de modo bastante inesperado – logicamente consistente e, a seu próprio

modo, sistemática. Podemos concluir que, na iconografia yekuana, a passagem de signos verbais a signos não verbais não é nem arbitrária e nem subjetiva.

4 Iconografias Wayana: forma lógica e ontologia

Voltemos agora aos wayana. Eles compartilham com os yekuana a técnica do trançado e uma noção de representação iconográfica muito similar (e mesmo temas gráficos particulares como aquele da onça [Velthem, 2003, p. 352-356]). Para ambos os grupos, a representação iconográfica é uma elaboração de formas geométricas simples tais como triângulos, quadrados, espirais e linhas interseccionadas ou paralelas, e para ambos esse tipo de representação está relacionado a comentários e à memorização de mitos, e possui uma estreita conexão com a ação ritual. Também para os wayana os trançados são seres vivos em potencial e podem tornar-se ativos em situações específicas. O que distingue a iconografia dos wayana daquela dos yekuana é a complexidade do discurso que circunda a representação visual. Quatro conceitos desempenham um papel central neste contexto. O primeiro é *wayaman*. Para os wayana, um tema geométrico trançado na superfície de um cesto não é um mero signo ou emblema de um ser mitológico; é também o reflexo de uma forma de conhecimento específica conhecida como *uwayaman*, que se encontra metafóricamente situada nas pupilas da pessoa que as técnicas de trançado. *Wayaman* é uma “figura invertida” de um espírito antropomórfico presente na pupila do trançador de cestos, e é o *wayaman*, não a pessoa que o fez, o verdadeiro “autor” do objeto. O *wayaman* é concebido como um tipo de “pensamento”, mas também como um reflexo desse “outro” que vive nos olhos do trançador e “guia sua mão”, e que se revela de verdade apenas quando o objeto é criado de acordo com regras tradicionais. Uma vez completada a forma o objeto revela, então, sua verdadeira natureza, e se mostra “como uma criatura viva”, e como “propriedade” e encarnação de um ser ancestral não humano.

O segundo conceito diz respeito ao que os wayana chamam de “pele” da imagem. Em verdade, na tradição wayana, artefatos, humanos e não humanos podem, e às vezes devem, ser decorados do mesmo modo.

Nesses casos eles “adotam a mesma pele”. Essa é uma noção-chave, pois para os wayana a pele, ou melhor, a pele pintada com um padrão reconhecível, representa “[...] aquele elemento que permite identificar a verdadeira natureza de um ser” (Velthem, 2003, p. 129). Assim, se alguns artefatos rituais são pensados como “cópias” ou “imitações” de seres ancestrais predadores (como a anaconda, o abutre e a onça) é porque eles têm a mesma pele. Por conta desta “identidade de padrão” (e dos *wayaman* que eles encarnam) os artefatos (como no caso yekuana) podem “dançar”, “falar” e até mesmo “atacar” como predadores. A fim de ilustrar a complexidade e a flexibilidade dessa noção de “pele”, Velthem cita o exemplo das danças realizadas no barracão dos homens. O barracão cerimonial dos homens é supostamente “habitado por certos peixes” que aparecem (ao lado de muitos outros animais) na roda central do teto do grande barracão cerimonial (Figura 4). Mas os peixes também são representados com “a pele de beija-flores de bico longo” então, quando homens mascarados, durante suas danças, “agem como peixes”, eles *também* se tornam “beija-flores de bico longo”. Para ser mais preciso, nessas ocasiões eles *adotam as peles* de uma série de seres: peixes, beija-flores de bico longo e seres humanos jovens de sexo masculino.

O terceiro conceito relacionado à iconografia wayana refere-se a uma maneira particular de categorizar seres “sobrenaturais”. A ideia de uma transformação potencial e incessante de todos os seres é bastante difundida em toda a Amazônia. Vimos que entre os yekuana ela se expressa por meio da oposição entre dois irmãos inimigos, Wanadi e Odosha, que representam o bem e o mal respectivamente. Os wayana compartilham desta ideia. Para eles, porém, predadores e não predadores não são personagens individuais com personalidades distintas. Onde os yekuana se fiam em personalidades paradigmáticas os wayana pensam em termos de classes. Ao invés de contrastar um Wanadi com um Odosha eles distinguem entre diferentes *modos de existência* que podem ser aplicados a todas as criaturas, sejam animais, vegetais, humanos ou artefatos. Considere a anaconda, um dos predadores clássicos. “Seus atos de predação”, aponta Velthem, “[...] são tão paradigmáticos que eles não apenas invocam a dimensão sobrenatural mais ampla

como também podem aludir aos atos de quaisquer outras espécies”. Essa noção de predador-como-paradigma não se limita à anaconda. Ela é geralmente estendida a outros predadores. “Esta concepção”, continua Velthem, “[...] permite que outras criaturas como lagartas, centopeias, peixes e pássaros demonstrem instintos predatórios num cenário sobrenatural através de suas associações a onças, abutres ou anacondas” (Velthem, 2003, p. 105). Nesses casos, a anaconda (ou a onça, ou o abutre) “terá o nome, o *wayaman* e a pele” dos animais em questão.

Esse tipo de categorização também está presente na linguagem. Velthem destaca “[...] este pareamento de criaturas é linguisticamente sinalizado, por exemplo, pelo sufixo *okoin*, que significa ‘qua anaconda’ e é aplicado a espécies específicas” (Velthem, 2003, p. 105). Então *kiap* (o tucano) se transforma em *koimë* ou “tucano-qua-anaconda” e é representado por uma serpente de bico longo cuja pele é coberta por penas de cores diferentes. Um processo semelhante também existe para a onça, cuja presença é assinalada por um sufixo diferente (*kaikuxin*) que marca a transformação de animais como o roedor *quatipuru* em “roedor-qua-onça”.



Figura 4: Uma roda central do teto de um barracão cerimonial Wayana
Fonte: Genebra, *Musée d'Ethnographie*, foto: J. Watts

Às vezes essas definições complexas são interpretadas como referentes a “qualidades” ou “gradientes de qualidades” pertencentes a diferentes espécies (Viveiros de Castro, 1998; Lima, 2000). Qualidades, entretanto, são propriedades *parciais* atribuídas a um objeto (logicamente preexistente). Por exemplo, numa afirmação como “esta borboleta é vermelha” eu suponho a existência potencial de outras propriedades como “leve”, “barulhenta”, “voadora” e daí por diante. Quando eu nomeio, como fazem os wayana, “um tucano-qua-anaconda”, estou usando um ser, não uma propriedade, para designar o modo de existência de outro ser. Ao invés de enumerar as propriedades e um ser singular eu combino numa única expressão dois seres diferentes. O resultado dessa conexão é uma criatura plural, e não uma série de qualidades pertencentes a um único ser. Considere o exemplo que acabamos de mencionar sobre as danças realizadas no barracão cerimonial dos homens. Quando homens mascarados “agem como peixes” e, portanto, se comportam também “como beija-flores de bico longo”, eles dão origem a novas criaturas complexas geradas ritualmente, e não a uma enumeração de qualidades possíveis de seres preexistentes. O mesmo acontece com os personagens duplos (ou seriais) das cestas yekuana e, como veremos mais tarde, para os “seres acústicos complexos” da música de wayampi.

Na verdade, devemos entender termos como “tucano-qua-anaconda” como “quimeras verbais” que descrevem seres múltiplos e mutantes que pertencem a uma classe comum em virtude de seu sufixo. O conceito de uma “série”, que também está presente na iconografia yekuana, assume aqui um aspecto diferente, pois as séries yekuana são, por assim dizer, séries lineares de seres. Nas séries wayana, os seres são embutidos uns nos outros. Desse modo, num outro tipo de dança, associada à iniciação dos homens jovens, o iniciado usa uma série de máscaras que o transformam num ser múltiplo fabricado não apenas de diferentes espíritos (araras, falcões, peixes, sol, arco-íris etc.), mas também de diferentes formas destes espíritos “qua” encarnações de diferentes predadores: onças, abutres e anacondas (Velthem, 2003, p. 212). Nessa série dupla de marcações no corpo do iniciado o conceito de representação quimérica alcança níveis de complexidade sem

precedentes. O ritual se torna um local de transformação onde o jovem mascarado progressivamente “assume a pele pintada” (e o *wayaman*) de toda uma série de espíritos animais, vegetais e humanos que são eles próprios objetos de inúmeras metamorfoses.⁴

Vejam os alguns exemplos desse tipo de representação na iconografia. Os temas gráficos wayana são divididos em três categorias distintas: aqueles que “pertencem” às decorações corporais da anaconda; aqueles ligados à pele da onça e aqueles que evocam as peles de “monstros antropomórficos” (uma categoria que inclui inimigos como o homem branco). Motivos visuais particulares que conservam seus referentes específicos são então usados para identificar grupos ou categorias inteiras de criaturas. Velthem escreve, por exemplo, que “[...] uma das formas paradigmáticas de predação é o ato de ‘machucar, apunhalar ou furar’. O ato que sintetiza tal predação (‘furar a pele com um projétil’) é característico de um artefato (a flecha) assim como de diversos animais, incluindo cobras, vespas, escorpiões e pássaros como a cegonha (*Florida caerulea*)” (Velthem, 2003, p. 322-23). Esse pássaro é reconhecido como o protótipo das criaturas que perfuram e é representado por um motivo chamado o “bico de cegonha” (Figura 5), cujo contorno retrata a “portura cautelosa e atenta” do animal.

Este tema gráfico, na verdade, representa tanto a flecha como artefato quanto qualquer animal predador que pode atingir sua presa como uma flecha. O símbolo da flecha dupla, portanto, descreve de modo bastante indeterminado ‘tudo aquilo que perfura’. (Velthem, 2003, p. 183)

Em outros casos, podemos encontrar o mesmo princípio mobilizado de forma diferente. Vimos que o “bico de cegonha” é um símbolo singular que designa diversos seres. Mas “os padrões gráficos wayana podem ser compostos” (Velthem, 2003, p. 313). Nesses casos, a imagem pode ser decomposta em diversas partes, cada uma com seus próprios e distintos referentes. Então, por exemplo, o tema do “caranguejo” (Figura 6) também contém o tema “olho da anta”. A interpretação depende, então, daquilo que Velthem chama de um “diálogo interno” de forma que acontece dentro do próprio tema gráfico⁵.

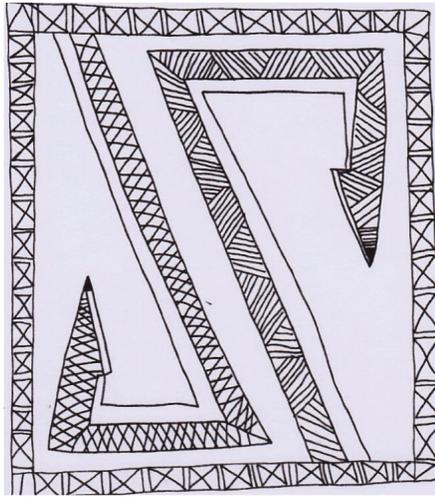


Figura 5: O motivo chamado “bico de cegonha” (wayana)
Fonte: Velthem (2003, p. 322)

O quarto conceito fundamental wayana relacionado à iconicidade é a distinção entre a *ukuktop* (ou “imagem perceptiva” de um animal que pode ser observado nos ambientes florestados de uma aldeia, com sua morfologia, comportamento habitual, preferências alimentares etc.) e o *mirikut* (o tema gráfico que representa o animal no traçado tradicional). “Apesar de todos os *mirikuts* serem, é claro, imagens... nem todas as imagens são *mirikuts* (Velthem, 2003, p. 317). O *mirikut* permite interpretar (ou “decifrar a partir de sua pele pintada”) a “verdadeira natureza” de um animal. O tema geométrico não representa (apenas) o animal (familiar e essencialmente inofensivo), mas também seu “duplo geralmente invisível e monstruoso” (Velthem, 2003). Esta é mais uma evidência da natureza essencialmente serial da iconografia wayana: uma criatura ou ser nunca pode ser assumido em termos de sua singularidade. Sua “pel pintada” sempre o define como um membro de uma classe ou sequência de “modos de existência” possíveis.

De um ponto de vista técnico (semiótico), podemos concluir que a técnica de “transmutação” wayana é, a sua própria maneira, seletiva e redundante. A iconografia wayana é, assim como a yekuana, associada à representação de listas de nomes próprios – quer represente entidades específicas ou séries lógicas. Além disso, os wayana criaram um princípio

recursivo que os permite “embutir” classes de seres em outras “classes de seres”. De um ponto de vista ontológico, tanto o caso yekuana quanto o wayana seguem a mesma lógica. O “aspecto invisível” dos seres não humanos (“o que realmente está lá” em termos ontológicos – além das aparências) é mostrado através da construção de imagens compostas, constituídas seja por figuras individuais “complexas” como Wanadi/Odosha entre os yekuana, seja por seres seriais, ou mesmo por “classes de seres seriais embutidos uns nos outros”, como entre os wayana. É também notável que as imagens são sempre percebidas, em ambos os casos, como manifestantes de sua natureza e de seu poder durante a ação ritual (como no caso das danças de iniciação wayana), ou em conexão direta com ela, como nos trançados yekuana, que também são vistos como seres vivos.



Figura 6: O tema do “caranguejo” combinado com o tema do “olho da anta” (wayana)
Fonte: Velthem (2003, p. 312)

5 A Música dos Wayampi: um exemplo de “transmutação propriamente dita”

A lógica subjacente a esse processo de transmutação de conceitos relativos a “seres especiais” de nomes encontrados em narrativas míticas a signos não verbais ligados a ações rituais pode ser levada ainda mais adiante, à passagem de um código não verbal a outro. Na música dos

wayampi (que também possuem trançados, assim como os yekuana e os wayana têm música) encontramos uma maneira muito semelhante de representar a “natureza verdadeira” de predadores invisíveis como seres coletivos. O primeiro ponto a ser mencionado é que os músicos wayampi tocam [*perform*] nomes de espíritos (utilizados atualmente nas narrativas mitológicas) da mesma forma que os wayana e os yekwana os representam em termos visuais. Na verdade, tocar qualquer música ou instrumento como uma flauta ou com clarinete é, para os wayampi, um ato de comunicação definido de modo preciso, essencialmente direcionado a seres não humanos. Aquilo que podemos chamar de pragmática das performances musicais rituais é, em consequência, tanto complexa como explícita. Um músico wayampi herda o direito de tocar cada uma das composições musicais de um mestre ou de um ancião membro de sua família. Cada composição possui uma ocasião própria na qual deve ser executada, seja por um indivíduo ou por um grupo; uma associação com um lugar nomeado e uma relação com um ser não humano específico (Beudet, 1997, p. 128). Além disso, a música dos wayampi não é apenas “direcionada” aos animais. Ela possui em si mesma uma natureza não humana. Tocar uma composição musical, mesmo que seja a mais simples melodia, é imitar o “dono” não humano (e inventor) da música. Nesse sentido, toda *performance* musical, para os wayampi, é um *chamado*. Em sua forma mais simples este “chamado” envolve uma forma específica de onomatopeia musical que seleciona um único traço acústico (um fragmento melódico, em termos musicológicos) para designar (e para “chamar”) um animal específico. O chamado é a encarnação musical de seu nome. Para chamar um tucano, por exemplo, “canta-se” ou toca-se (numa flauta, por exemplo) um tema chamado “tucano”. Beudet (1997), que apresenta belos exemplos destes chamados, sublinha que este “tema do tucano” não necessariamente imita apenas o “grito” do tucano. Outros aspectos da ave podem ser representados acusticamente como sua elegância, sua agilidade, a vivacidade de suas cores ou coisas do tipo. Um tema como este pode se tornar, em outras formas de composição cotidianas, a “assinatura” de uma composição, também chamada “tucano”, onde este grupo de sons precisamente identificados, tocados ou cantados

por um solista, podem ser repetidos e sujeitos a diferentes tipos de variações.

Quando a música é ritualmente direcionada a um espírito invisível esta relação entre o motivo musicado e o ser ao qual se direciona (e o qual imita) torna-se mais forte. Nesse caso, o espírito invisível não é mais “apenas imitado” pela mpusica. Ele “é” a música. A música se torna o único índice de sua presença durante a performance. “Quando a anaconda ouve a música”, aponta Beudet, “ela vem para escutá-la” (Beudet, 1997, p. 137). Essa é a razão pela qual cantar ou tocar músicas rituais pode se tornar perigoso. Enquanto toca, o músico sabe que o espírito está ali para verificar que a “sua” música seja tocada corretamente. Se a performance é errada, o músico ou mesmo o vilarejo todo pode ser punido ou ficar doente (Beudet, 1997, p. 144-146). Na mitologia wayampí (ver, *e. g.*, Beudet, 1997, p. 143), o conhecimento de certa composição musical (uma canção, uma composição instrumental ou uma suíte longa) é sempre apresentado como o resultado de um acordo frágil com os espíritos, uma espécie de trégua que governa tanto as relações sexuais quanto a agressão entre eles e os seres humanos. Muitos mitos narram que espíritos animais deram certas composições musicais aos humanos como um símbolo deste acordo (Beudet, 1997, p. 156). Cada performance reencena as condições desse acordo e pode, conseqüentemente, tornar-se perigosa. Não se lembrar corretamente de uma composição musical, ou o simples fato de executá-la de maneira ruim, é tomado como uma transgressão, o que pode provocar uma vingança e a reativação de um estado de conflito entre seres humanos e não-humanos.

Na verdade, os wayampí distinguem entre diversos tipos de “chamados” musicais. Em certos casos (em sua maioria performances não rituais) um simples grupo de sons, imitando seu grito, pode ser o suficiente para “chamar” um pássaro ou um macaco, e até mesmo para estabelecer um diálogo com eles. Em outros casos, quando o ser chamado é um espírito importante, a estrutura da música (que adquire, neste caso, forte “conotações xamanísticas”, (Beudet, 1997, p. 172) se torna muito mais complexa. Consideremos, por exemplo, a representação acústica de um predador como a anaconda. Para “fazer

a anaconda presente” é preciso tocar uma suíte de temas particular, composta de uma sequência de peças, tocada por um grupo de clarinetes (e/ou um grupo de dançarinos). A estrutura desta composição é baseada na alternância de peças individuais, cada uma delas caracterizada por um tema e executada por um solista, com as repetições/variações de outro tema único. Esse tema, executado coletivamente por um grupo de músicos, e repetido após a execução de cada peça individual, caracteriza toda a suíte e lhe dá nome.

Vejamos a suíte chamada Moyotule, que representa acusticamente a anaconda, de um ponto de vista formal ela segue o padrão tradicional wayampi. Ela consiste numa alternância de diversas composições, cada uma delas caracterizada por seu tema e tocada por um solista, com um tema que caracteriza a suíte e é executado coletivamente. Executado por um conjunto de clarinetes, o tema da “anaconda” tem a velocidade reduzida e é repetido com pequenas variações depois da execução de cada performance individual. Seguindo a regra de alternância que vimos, uma série de composições pertencentes a *outros seres* são inseridas na versão “grande e coletiva” do tema da anaconda. Na lista de nomes de composições incluídas que Beaudet (1983) registrou aparece uma série de animais. Entre eles o falcão, o macaco, diversos tipos de pássaros, insetos, mamíferos e peixes são “chamados” para construir uma imagem acústica (e para produzir a presença indexical) do predador invisível que é o “dono” desta música. O tema da “anaconda” executado coletivamente torna-se, assim, (do ponto de vista da percepção) uma espécie de fundo musical sobre o qual uma série de temas – mais curtos e executados por um solista – que designam outras espécies animais é introduzida. O resultado deste processo é uma suíte que “tem o nome” (em termos wayana se poderia dizer que “assume a pele”) da anaconda, onde uma sequência de outros seres “existentes na forma do predador” é feita presente. Deste modo uma imagem acústica de um “ser invisível complexo” é criada.

A analogia formal da música wayampi com as iconografias yekuana-wayana é notável, é claro. Os yekuana representam seres invisíveis (como Odocha e Wanadi) ou como composições complexas, nas quais diferentes seres são embutidos, ou como séries de outros seres,

resultantes da variação de uma forma singular. Os wayana expandiram esse modelo inventando formas mais complexas de variação que envolvem classes de seres que existem como manifestações visíveis de predadores invisíveis. Na música instrumental wayampi encontramos sequências de seres visíveis (perceptíveis) como índices de outros seres invisíveis. A sequência de seus chamados (à medida que adquirem saliência em relação fundo) permite inferir a presença efetiva da anaconda (ou de outros seres míticos) durante a performance ritual da “sua” música. Os Wayampi parecem jogar com música o mesmo jogo que Wayana e Yekwana jogam com imagens.

6 Transmutação e Analogia

Podemos agora tentar tirar algumas conclusões da análise desses casos etnográficos. Consideremos primeiro a definição de transmutação como uma forma cultural de tradução, e então o tipo de “cognição acerca de ontologia” que é mobilizada por estes modos musicais e visuais de definir seres não humanos complexos.

Nós já vimos que, nas culturas yekuana e wayana, a transmutação “simples” (envolvendo a passagem de signos verbais a signos não verbais) é seletiva e redundante. Podemos reconhecer as mesmas características na música wayampi. A música de uma suíte wayampi é seletiva porque o seu uso de onomatopeias para designar um ser resulta de uma seleção de todos os aspectos possíveis pertencentes a ele (a forma musical de seu grito, mas também sua elegância, rapidez etc.) que a música “transcreve” em sons. Como vimos, um tema (uma “assinatura”) de uma peça é sempre um retrato estilizado de um ser não humano. Mas a música wayampi também pode ser redundante. A suíte “anaconda” que estudamos rapidamente “diz” mais sobre a natureza de um do que um simples nome. Ela indica que um ser excepcional tal como o espírito da anaconda é descrito não pela sua aparência acústica, mas por uma série de sinais acústicos relacionados a diversos seres que designam indiretamente a sua presença invisível. Tanto nas imagens visuais quanto nas acústicas a passagem de signos verbais a signos icônicos (ou de um código não verbal a outro) mobilizada pela transmutação nunca se limita à descrição da aparência dos seres que representa.

Ao contrário, o processo de transmutação de palavras em imagens (sejam elas visuais ou acústicas) torna a presença de seres sobrenaturais perceptível indiretamente através das aparências de *outros* seres. Para empregar novamente uma noção wayana, a música e as iconografias visuais visam construir *mirikut*, imagens de conceitos e relações, e não *ukutop*, imitações de aparências. É apenas por meio de sequências desse tipo que o não humano representado (ou feito presente) por música ou temas gráficos se torna perceptível e, portanto, imaginável, e mesmo concebível. O objetivo da transmutação propriamente dita é tanto o de tornar as relações entre signos (sejam eles tecnicamente interpretados como ícones ou como índices) perceptíveis — quanto tornar os seres especiais “sobrenaturais” imagináveis como resultantes das relações entre eles.

Como isso é feito? Podemos descrever um tipo de método, uma forma lógica que preside sobre estas formas de transmutação para além das duas operações básicas de seleção e redundância que vimos até agora? Comparemos três casos etnográficos e as formas culturais de transmutação que eles mobilizam. Nos casos yekuana e wayana, iconografias trançadas em cestos tendem a representar seres complexos (designados por grupos de nomes como Odosha/Wanadi, Sapo, Macaco etc.) ou categorias completas de seres através de imagens complexas. Na segunda forma de transmutação (ilustrada pela comparação da cestaria wayana com a música instrumental wayampi), grupos de sons “traduzem” grupos de temas visuais em sequências de sons. A música torna audíveis relações implícitas que designam seres especiais (não humanos e invisíveis) que são desse modo “chamados” e tornados presentes ritualmente.

É notável que em todos os casos que vimos a passagem de um código a outro (linguagem, iconografia, música) nunca é direta. Nunca se busca, como se buscava nas teorias da tradução antigas e medievais, um “equivalente exato”, uma espécie de catálogo de cada palavra (ou signo, ou imagem, ou som). O objeto da tradução é sempre *uma relação intuitiva* entre conceitos.

Transmutação

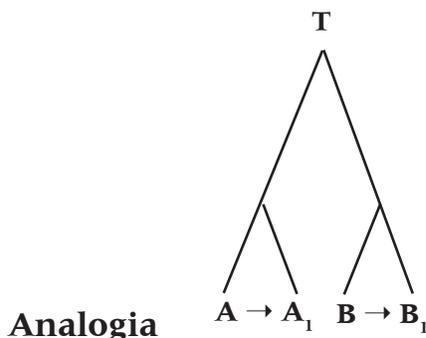


Figura 7: Transmutação e Analogia
Fonte: Adaptada pelo autor de Velthem (2003)

O trançado yekuana “descreve” o antagonismo entre Odosha e Wanadi usando um meio *visual* específico para expressar oposição, seja combinações de diferentes formas em uma, ou mesmo o contraste entre figura e fundo. Em outros casos, os padrões gráficos yekuana podem descrever conexões de outros tipos (relações derivantes das transformações de Odosha) ao utilizar modos visuais de expressá-las: analogias de padrões, inclusão, paralelismo e daí por diante. Quando passamos da comparação das cestarias yekuana e wayana à comparação entre os trançados wayana e a música wayampi descobrimos que sequências ordenadas de imagens são “transmutadas” em sequências ordenadas de sons do mesmo modo. Novamente, o objeto da tradução (transmutação) nunca é a imagem, a palavra ou o som individual. É sempre a relação intuitiva, previamente estabelecida, entre grupos de sons, imagens e palavras. Utilizando um conceito formulado por Saussure, poderíamos descrever este processo como a constuição progressiva de uma analogia de quatro termos (Saussure, 2006 [1913]) entre relações previamente estabelecidas em cada código semiótico envolvido. Esta forma complexa de analogias operaria em dois níveis (Figura 7). No nível inferior poderíamos representar as relações identificadas (por meio de seleção e redundância) no interior de cada código semiótico (verbal, visual, musical). No segundo nível poderíamos representar

a relação estabelecida entre estes grupos de relações. A esta última (e mais complexa) relação, que estabelece uma ligação lógica entre grupos de analogias, e apenas a ela, poderíamos então dar o nome de transmutação. Em ambos os níveis da nossa analogia de quatro termos *apenas* relações representam relações. Relações entre sons na música representam relações entre imagens em iconografias; relações entre imagens representam oposições (e outras formas de conexão) expressas em palavras e daí por diante. Quando uma relação de nível superior é estabelecida entre grupos de relações uma transmutação é criada. O que é representado então não são indivíduos, ou qualidades, ou ações singulares, mas semelhanças, oposições, inclusões, derivações e assim por diante. Em outras palavras, a transmutação supera precisamente, dessa forma, a dificuldade que vimos tantos autores afirmarem: a heterogeneidade dos códigos semióticos. A analogia de quatro termos opera, de fato, como *um modo de estabelecer uma ordem* na aglutinação destes códigos heterogêneos. De um ponto de vista abstrato, deste modo ela reúne entidades que possuem a mesma natureza lógica e a mesma apreensão intuitiva. As substâncias das quais a transmutação “é feita” são as relações. Podemos adicionar a este modelo teórico a hipótese de que a distinção que Jakobson traçou entre o que *deve* ser expresso e o que *pode* ser expresso em uma língua se aplica aos dois níveis do nosso diagrama. Poderíamos concluir que seleção e redundância são passos iniciais num processo de ordenação de relações que pode ser representado, em todas as etnografias que estudamos, por uma forma complexa de analogia de quatro termos constituída por dois níveis lógicos.

Voltemo-nos agora para a ontologia e para as consequências que a nossa análise dos processos de transmutação podem ter para definição deste conceito.

7 Transmutação, Cognição e Ontologia

Num comentário recente sobre o livro *Being, humanity, and understanding*, de Lloyd (2012), eu argumentei (Severi, 2013) que o conceito de ontologia, do modo como foi definido na filosofia ocidental, não é totalmente compreendido pelos antropólogos. Muitos de nossos

colegas tendem a chamar de “ontologia” qualquer discurso sobre as origens e a natureza do mundo. Desde Parmênides, entretanto, o termo “ontologia” não se refere ao vários elementos materiais do universo (fogo, água, ar etc.) e seus diferentes modos de combinação. O argumento ontológico é sobre “o próprio ser”. Seu objetivo é a construção de uma “ontologia” como uma ciência de princípios abstratos (fundamentada na análise de predicados do ser como necessidade versus contingência, possibilidade versus impossibilidade, subsistência *versus* potencialidade, e coisas do gênero) e não como um discurso daquilo que existe fisicamente. Parmênides tampouco busca uma classificação dos diferentes seres que habitam o universo. Ele quer, ao contrário, identificar a relação abstrata entre *nous* e *physis*, e procura as condições sob as quais o mundo é concebível. É por isto que uma classificação das categorias de diferentes seres que segue, por exemplo, as distinções entre animado/inanimado, humano/animal, masculino/feminino (que é geralmente entendida como “ontológica” pelos antropólogos) não conta como uma “ontologia”. Nos trabalhos de Aristóteles, por exemplo, o estudo dessas formas de conhecimento pertence à *Parva Naturalia*, e não à doutrina do Ser, que é o objeto da metafísica. É desnecessário dizer que a abordagem de Parmênides do ser-come-ser foi fundamental para a história da filosofia ocidental, de Aristóteles a Kant, e ainda é discutida em termos muito semelhantes na filosofia moderna – ver, *e. g.*, o famoso sobre a “teoria das descrições” de Russell e suas consequências para a relação entre linguagem e “o que é”: Quine (1943); Russell (2005); Carnap (2009).

Eu cheguei à conclusão de que, se fizermos uma análise epistemológica deste conceito na filosofia ocidental, o tipo de visões de mundo que os antropólogos geralmente estudam *não* são precisamente ontologias, mas filosofias naturais *sem* ontologias. Em resumo, o risco envolvido em ignorar o significado teórico deste conceito é confundir as “concepções de mundo” melanésias ou amazônicas, fundadas em “suposições comumente compartilhadas” sobre fenômenos físicos e sociais observáveis (Lloyd, 2012, p. 67) com ontologias pseudoparmenideanas. E, conseqüentemente, entendê-las como sistemas de pensamento coerentes: “únicas, imóveis e imutáveis” como o conceito de Ser de Parmênides.

Eu penso que não há motivos empíricos para tomá-las de tal modo. Somente uma decisão errada de ver as cosmologias dessa maneira as transforma em ontologias sistemáticas, ou mesmo (adotando um idealismo heideggeriano extremo) em metafísicas indígenas. No último caso as cosmologias se tornariam nada mais do que artefatos antropológicos. Na minha visão, aquilo que os antropólogos tendem a chamar de “cosmologia” são de fato regularidades no estabelecimento de várias suposições compartilhadas, muito raramente expressas na forma de um argumento explícito, e sempre relacionadas a práticas específicas, sistemas de relações e gêneros discursivos. Elas estão ligadas a rituais, mitologia ou contextos da vida cotidiana e, portanto, aos tipos de recursos semióticos nos quais os pensamentos são formulados. Esses discursos podem às vezes se cruzar, gerando a aparência de um “discurso sobre ‘a natureza do que é’ com caráter unitário. Mas o que é particularmente interessante sobre elas é precisamente a sua complexidade semiótica e seu caráter não sistemático, o fato de que elas sempre deixam um espaço aberto para diferentes estratégias de pensamento.

Neste artigo, eu tentei dar um exemplo desta pluralidade estratégica de pensamento que caracteriza as culturas que estudamos e mostrar que tipo de “ponto cego” o uso acrítico de um conceito de “ontologia” pode gerar em nossa compreensão da etnografia. Ao analisar três exemplos de transmutação em três tradições amazônicas fomos capazes de mostrar que a passagem de palavras para imagens e música possibilitada pela “transmutação” tem o propósito de expressar a existência de seres plurais. Entre os yekuana, esta classe de seres interespecíficos é representada por figuras-chave plurais particulares que dominam o ciclo do mito. Entre os wayana, estas figuras quiméricas particulares se resultam em classes (e às vezes em classes de classes) de entidades híbridas embutidas umas nas outras. Na música wayampi, a alternância de temas, ligados à identificação de diferentes animais, substitui a incrustação wayana, mas ainda cria uma forma análoga de denotar seres complexos. Nos três casos, como em outros lugares da Amazônia, este tipo de representação ritual do invisível está ligado à representação de seres vivos cujos traços definidores nunca se sobrepõem completamente àqueles das espécies reconhecidas como humanas, animais e vegetais.

Essa espécie de ordenação ontológica de seres está em nítido contraste com a maneira como a ontologia amazônica foi descrita até agora. Em vários artigos influentes (*e. g.* 1998, 2004) Viveiros de Castro afirmou que a concepção da relação entre almas e corpos que encontramos em toda a Amazônia deve ser entendida como uma interconexão dos diferentes “pontos de vista” gerados pelas “perspectivas” pertencentes aos seres humanos e não humanos. Ele se refere a esse conjunto de ideias (“para simplificar”, como ele diz) “como se fosse uma cosmologia.” “Esta cosmologia”, escreve ele,

[...] imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências subjetivas, tanto humanas como não-humanas, cada uma dotada do mesmo tipo genérico de alma, ou seja, do mesmo conjunto de capacidades cognitivas e volitivas. A posse de uma alma semelhante implica a posse de conceitos semelhantes, que determinam que todos os sujeitos vêem as coisas da mesma maneira. Em particular, os indivíduos da mesma espécie vêem-se (e apenas uns aos outros) como os humanos se vêem, isto é, dotados de figuras e hábitos humanos, vendo seus aspectos corporais e comportamentais sob a forma de cultura humana. (Viveiros de Castro, 2004, p. 6)

Segundo Viveiros de Castro, essa posição estratégica da cultura humana em relação com os não humanos (sendo os animais aqui “os Outros paradigmáticos) devia gerar um outro paradigma epistemológico. Deveríamos passar da ideia tradicional de multiculturalismo (onde uma natureza única encontra culturas diferentes) à ideia de um “multinaturalismo”, em que muitas aparências naturais são assumidas como partilhantes da mesma cultura.⁵ Como é sabido, esta abordagem teórica, que convida a redefinição de “sujeitos” como “pontos de vista” (Viveiros de Castro, 2004), tem sido tanto influente quanto controversa. É obviamente impossível discuti-la em detalhe aqui, mas é inegável que a abordagem de Viveiros de Castro (assim como o trabalho de Descola sobre esse assunto) transformou a distinção tradicional bastante imóvel entre Natureza e Cultura num sistema distribuído de diferenças, onde ambas as características ou propriedades naturais e culturais estão interpenetradas. Eu gostaria de me concentrar aqui em apenas um aspecto desta teoria: o tipo de categorização que é

implicado por este sistema de diferenças. O ponto central, nesse caso, é o papel desempenhado pelas “diferenças corpóreas” (Viveiros de Castro, 1998, p. 470)⁶. Num sistema em que há apenas uma cultura (a cultura dos humanos), Viveiros de Castro sublinha diversas vezes que a diferença entre sujeitos, nesta cosmologia dominada por uma “unidade espiritual”, se dá pelas “especificidades dos corpos” (Viveiros de Castro, 1998, p. 470, 478).

No argumento de Viveiros de Castro, o conceito de “diversidade corpórea” tem dois significados distintos. O primeiro se refere à morfologia dos organismos. “O corpo de cada espécie é único”, escreve Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 1998, p. 478), por exemplo, uma afirmação que enquanto suprime as diferenças individuais dentro de cada espécie supõe uma identidade entre o conceito de “corpo” e a noção de “espécie”. No entanto, ele atribui ao conceito de “corpo como diferenciador” também um segundo significado que se refere a “um plano intermediário” situado entre “as subjetividades formais das almas” e “a materialidade substancial dos organismos”. “O que eu chamo de corpo não é sinônimo de substância distinta ou forma fixa; é uma coleção de afetos ou modos de ser que constituem um *habitus*” (Viveiros de Castro, 1998, p. 478). Viveiros de Castro usa aqui, curiosamente, esta noção – originalmente introduzida por Bourdieu (1977 [1972]) para indicar não apenas como um corpo se parece, mas também “[...] o que um corpo come, como ele se comunica, onde vive, se é sociável ou solitário, e assim por diante” (Viveiros de Castro, 1998, p. 478)⁷. Contudo, quando o conceito de diferença se torna crucial em seu argumento, há constantes referências às espécies (tanto como “conjuntos de hábitos ou processos” quanto como corpos que são morfologicamente diferentes)⁸. Essencialmente, no que diz respeito à categorização das diferenças, a ontologia amazônica é descrita como composta de classes de “seres”, tipicamente humanos *versus* não humanos, em sua maioria predadores ou afins, que definem umas às outras através de suas diferenças “corporais”. Essas oposições binárias concidem criticamente (embora, às vezes, tacitamente) com a aparência e os comportamentos típicos das espécies. Esse é o porquê de vermos constantemente, nesta cosmologia, seres humanos opostos

a várias formas de não humanos, sejam eles animais, plantas, pedras ou artefatos.

Como se sabe, o foco dessa abordagem, e o paradigma dessa epistemologia, é o mito. Como escreve Viveiros de Castro, o mito é “o ponto de fuga onde as diferenças entre pontos de vista são ao mesmo tempo anuladas e exacerbadas”. É por isso que, para o perspectivismo, “[...] os mitos assumem o caráter de um discurso absoluto” (Viveiros de Castro, 1998, p. 483). O estudo de nossos três casos amazônicos mostra que, se nos concentrarmos nas iconografias ligadas à ação ritual e nos processos de transmutação que as mobiliza, um gênero radicalmente diferente de “modo” ontológico “de ordenar seres” emerge. As classes representadas pelas iconografias yekuana e wayana, assim como as “criaturas acústicas” wayampi, não coincidem com espécies para que se oponha umas as outras. Pelo contrário, essas imagens designam classes de seres especiais, onde membros de diferentes espécies são associados em sequências. Em todos esses casos de transmutação, emerge uma lógica focada na construção de seres compostos que possuem uma presença invisível. A análise das formas de pensamento implicadas na transmutação leva a concluir que outra forma de “ontologia”, baseada em princípios muito distintos, existe na mesma área onde o perspectivismo supostamente governa todas as expressões culturais de significados. Podemos chamá-la de uma ontologia plural para seres transmutantes, ligada à ação ritual e ao pensamento visual.

8 A Tradução e a Antropologia do Pensamento

Esta conclusão pode nos ajudar a dar uma definição mais precisa daquilo que pode se tornar o horizonte de uma nova teoria antropológica do pensamento. Nossa análise mostrou que a distinção crucial formulada por Jakobson entre o que deve e o que pode ser expresso numa língua não diz respeito apenas a padrões linguísticos (gramaticais) nas traduções interlinguais, mas também se aplica a outras formas de tradução, como a transmutação intersemiótica e os pensamentos visuais e analógicos que ela mobiliza. Com esta conclusão em mente poderíamos dar um passo adiante e formular a hipótese de

que a distinção lógica de Jakobson caracteriza não apenas a “linguagem” e os códigos não linguísticos, mas também o próprio exercício do pensamento. Desse modo, poderíamos passar de uma oposição abstrata entre “pensamento” (definido como racionalidade e categorização) e “linguagem” (essencialmente definida como padrões gramaticais) ao estudo de um conjunto múltiplas relações entre formas de cognição (relacionadas, por exemplo, à ação ritual e ao pensamento visual) e formas intralinguais, interlinguais e intersemióticas de tradução. Como vimos, essas formas de tradução não existem apenas entre línguas diferentes, mas também entre diferentes códigos e diferentes contextos pragmáticos dentro de uma mesma cultura. Nessa nova perspectiva, variações no uso de códigos e variações no estabelecimento de contextos pragmáticos (não somente variações entre culturas e línguas) se tornariam *fontes* para a variação de processos de pensamento e para a definição ulterior de “estados do mundo”, ou das ontologias.

A pluralidade essencial do pensamento “ontológico”, da qual vimos um exemplo neste artigo, encontraria então seu princípio teórico geral. “Mundos” variam quando, não apenas a estrutura abstrata de uma gramática, mas também muitas práticas de uso da linguagem (das quais a transmutação intersemiótica é um exemplo), geram formas de pensamento onde o que deve ser expresso une-se a um nível diferente do que pode ser expresso. A consequência seria que, se um conceito geral de ontologia pudesse ser formulado para se compreender as culturas, ele não iria se referir a “concepções do mundo” ligadas a diferentes línguas, mas a uma maneira plural e não sistemática de ativar constantemente diferentes formas de pensamento. Em suma, ele não designaria um único sistema, mas uma forma de vida em que sistemas diferentes se combinam constantemente. Olhar para a relação entre linguagem, pensamento e cultura nessa perspectiva poderia ser uma maneira de, como escreveu Wittgenstein sobre mágica em suas *Notes on Frazer’s Golden Bough*, “preservar sua profundidade” completamente.

Notas

- 1 O tradutor gostaria de agradecer o professor Carlo Severi pelo entusiasmo com o qual recebeu a solicitação de permissão para traduzir este texto e pelo seu apoio e disponibilidade ao longo do processo de tradução.
- 2 Para narrar uma história dessa tradição de estudos seria necessário ao menos voltar-se para a questão clássica do relativismo linguístico (das obras clássicas de Boas, Sapir (1985) e Whorf (2012) a Kay (1978); Kay e Kempton (1984) e Gilbert *et al.* (2006); ver também Lucy (1992) ou Gumperz e Levinson (1996) e aos debates recentes sobre a natureza da tradução linguística – ver, por exemplo, Rubel e Rosman (2003). Ambas as tarefas estão muito além do escopo deste artigo.
- 3 Eu escrevi uma primeira análise das iconografias yekuana e wayana num artigo dedicado à natureza das representações “quiméricas” (Severi, 2011). Sobre a pictografia yekuana como um exemplo das “artes da memória” ameríndias ver Severi (2013).
- 4 Para Velthem, os seres considerados “qua-anacondas” são aqueles capazes de esmagar e devorar os seres humanos; entretanto, aqueles associados às lagartas, sendo elas próprias consideradas “qua-onças”, incluem seres capazes de “morder [seres humanos] a partir de dentro”, muitas vezes quase imperceptivelmente, como no caso de doenças (Velthem, 2003, p. 320).
- 5 Encontramos ecos surpreendentes dessas representações de um único “ser complexo” nos documentos coletados por Barcelos Neto (2002) entre os waura (Xingu) que incluem representações de anacondas sobrenaturais compostas de séries de imagens, cada qual referente a um animal distinto.
- 6 “O que muda ao passar de uma espécie de sujeito para outra”, escreve Viveiros de Castro (1998, p. 6), “[...] é o ‘correlativo objetivo’, o referente desses conceitos: o que as onças vêem como” cerveja de mandioca “(a bebida própria das pessoas, do tipo onça ou de outra forma), os humanos vêem como ‘sangue’. Onde nós [humanos] enxergamos um depósito de minerais lamacento na margem de um rio as antas vêem a sua grande casa cerimonial, e assim por diante. Essa diferença de perspectiva – não uma pluralidade de visões de um único mundo, mas uma visão única de mundos diferentes – não pode derivar da alma, uma vez que esta é o solo original comum do ser. Em vez disso, essa diferença está localizada nas diferenças corporais entre as espécies, pois o corpo e suas afetações [...] é o local e o instrumento de diferenciação ontológica e de disjunção referencial”.
- 7 Nas cosmologias amazônicas, “[...] o corpo parece ser o grande diferenciador – isto é, como aquele que une seres do mesmo tipo na medida em que os diferencia de outros seres.” (Viveiros de Castro, 1998, p. 479).
- 8 O uso desta noção para designar a “verdadeira origem da perspectiva” (Viveiros de Castro, 1998) é surpreendentemente ambíguo. É desnecessário dizer que Bourdieu a usou para definir qualquer processo que conduza à constituição de uma tradição cultural.
- 9 Entre as muitas passagens onde essa noção é invocada, veja, por exemplo: “[...] a noção de animais como pessoas está sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é apenas um envelope [...]” (Viveiros de Castro, 1998, p. 470); “[...] teríamos uma distinção entre uma essência antropomórfica de tipo espiritual [...] e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie individual [...] essa diferença de perspectiva [...] está localizada nas diferenças corporais entre as espécies.” (Viveiros de Castro, 1998, p. 471).

Referências

- AUSTIN, J. L. 1975. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. **Apapaatai**: Rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. The (de)animalization of objects: Food offerings and the subjectivization of masks and flutes among the Wauja of Southern Amazonia. *In*: SANTOS-GRANERO, Fernando (Org.). **The occult life of things**: Native Amazonian theories of materiality and personhood. Tucson: University of Arizona Press, 2009. p. 128-153.
- _____. Le réveil des grands masques du Haut-Xingu: Iconographie et transformation. *In*: GOULARD, Jean Pierre; KARADIMAS, Dimitri. **Masques des hommes, visages des dieux**. Paris: éditions CNRS, 2011. p. 27-52.
- _____. O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu. *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras em diálogo**: Grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013. p. 181-197.
- BASSO, Ellen B. A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual as religious performance. **Journal of American Folklore**, [S.l.], v. 94. n. 373, p. 273-291, 1981.
- BAXANDALL, Michael. 1993. Pictorially enforced signification: St. Antonius, Fra Angelico and the Annunciation. *In*: BAYER, Andreas; LAMPUGNANI, Vittorio; SCHWEIKHART, Gunther (Org.). **Hülle und Fülle**: Festschrift für T. Buddensieg. Alfter: VDG Verlag, 1993. p. 31-39.
- BATESON, Gregory. **Mind and nature**: a necessary unity. New York: Dutton, 1979.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Les orchestres de clarinettes tule des Wayápi du Haut-Oyapock**. Doctoral dissertation, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.
- _____. **Souffles d'Amazonie**: Les orchestres tule des Wayápi, Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997. v. 3.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. **Kené**: Arte, ciencia y tradición en diseño. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

_____. Movimento e profundidade no kene shipibo-conhibo da Amazônia peruana. *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013. p. 199-223.

BOAS, Franz. 1938. Language. *In*: BOAS, Franz. **General anthropology**. Boston: D. C. Heath, 1938. p. 127-155.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a theory of practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 [1972].

BRABEC DE MORI, Berndt; SEEGER, Anthony. Introduction: considering music, humans, and non-humans. **Ethnomusicology Forum**, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 269-286, 2013.

CARNAP, Rudolph. 1991. Empiricism, semantics, and ontology. *In*: MCGREW, Timothy; ALSPECTOR-KELLY, Marc; ALHOFF, Fritz (Org.). **The philosophy of science: an historical anthology**. Oxford: Wiley-Blackwell, 1991. p. 356-165.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska, poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DE CIVRIEUX, Marc. **Watunna: An Orinoco creation cycle**. Austin: University of Texas Press, 1997 [1970].

DESCOLA, Philippe; TAYLOR, Anne-Christine (Org.). La remontée de l'Amazone. **L'Homme**, [S.l.], v. 33, n. 2-4, 1993.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Magic, witchcraft and oracles among the Azande**. Oxford: Oxford University Press, 1937.

FAUSTO, Carlos. Masques et trophées: De la visibilité des êtres invisibles en Amazonie. *In*: GOULARD, Jean Pierre; KARADIMAS, Dimitri. **Masques des hommes, visages des dieux**. Paris: éditions CNRS, 2011a. p. 229-254.

_____. Les masque de l'animiste: Chimères et poupées russes en Amérique indigène. **Gradhiva**, [S.l.], v. 13, p. 48-68, 2011b.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Les formes de la mémoire: Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). **L'Homme**, [S.l.], v. 197, p. 41-69, 2011.

FAUSTO, Carlos; PENONI, Isabel. Les effigies rituelles: La figuration de l'humain dans le Haut-Xingu. *In*: SEVERI, Carlo; FAUSTO, Carlos. **L'image rituelle**. Paris: L'Herne, 2014. p. 14-38.

GHEERBRANT, Adrian. **Journey to the far Amazon**. New York: Simon & Schuster, 1954.

GILBERT, Aubrey L. *et al.* Whorf hypothesis is supported in the right visual field but not the left. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, [S.l.], v. 103, n 2, p. 489-494, 2006.

GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Cambridge, MA: Hackett, 1976.

GOW, Peter. Visual compulsion: Design and image in Western Amazonian art. **Revindi: Revista Indigenista Americana**, [S.l.], v. 2, p. 19-32, 1989.

_____. Piro designs: Painting as meaningful action in the Amazonian lived world. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, [S.l.], v. 5, p. 229-246, 1999.

GUMPERZ, John. J.; LEVINSON, Stephen C. (Org.). **Rethinking linguistic relativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GUSS, David. M. Keeping it oral: a yekuana ethnology. **American Ethnologist**, [S.l.], v. 13, n. 3, p. 413-429, 1986.

_____. **To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rain forest**. Berkeley: University of California Press, 1989.

GUTIERREZ CHOQUEVILCA, Andrea-Luz. Imaginaire acoustique et apprentissage d'une ontologie animiste: Le cas des Quechua d'Amazonie péruvienne. **Ateliers du LESC**, 34. 2010. Disponível em: <<http://ateliers.revues.org/8553>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

_____. Sisywaytii tarawaytii: Sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie péruvienne). **Journal de la Société des Américanistes**, [S.l.], v. 97, n. 1, p. 179-221, 2011.

HILL, Jonathan D. **Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society**. Tucson: University of Arizona Press, 1993.

_____. Musicalizing the other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition in the Upper Rio Negro region. *In*: BARABAS, Alicia (Org.). **Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio**. Quito: Abya-Yala, 1994. p. 105-128.

_____. **Made-from-bone: trickster myths, music, and history from the Amazon**. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. **On Translation**. [S.l.], v. 3, p. 232-239, 1959.

JOYCE, James. **Ulysses**. Londres: Penguin Books/Bodley Head, 1972 [1922].

- KAY, Paul; MCDANIEL, Chad K. The linguistic significance of the meanings of basic color terms. **Language**, [S.l.], v 54, p. 610-646, 1978.
- KAY, Paul; KEMPTON, Willett. What is the Sapir-Whorf hypothesis? **American Anthropologist**, [S.l.], v. 86, n. 1, p. 65-79, 1984.
- KUHN, Thomas. S. **The structure of scientific revolutions**. Chicago: University of Chicago Press, 2012 [1962].
- LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009a.
- _____. 2009b. The crystallized memory of artifacts: A reflection on agency and alterity in Cashinahua image-making. *In*: SANTOS-GRANERO, Fernando (Org.). **The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood**. Tucson: University of Arizona Press, 2009b. p. 192-213.
- _____. Le graphisme sur les corps amérindiens: des chimères abstraites? **Gradhiva**, [S.l.], v. 13, p. 69-93, 2011.
- _____. O grafismo nos corpos ameríndios, quimeras abstratas? *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013. p. 38-66.
- LANGDON, Esther Jean. Perspectiva xamânica: relações entre rito, narrativa e arte gráfica. *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013. p. 111-139.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **The savage mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1966 [1962].
- LÉVY-BRUHL, Lucien. **Les carnets**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- LIMA, Tânia Stolze. Towards an ethnographic theory of the nature/culture distinction in Juruna cosmology. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S.l.], v. 15, n. 99, p. 43-52, 2000.
- LLOYD, Geoffrey E. R. **Adversaries and authorities: Investigations into ancient Greek and Chinese science**, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. v. 42
- _____. **Principles and practices in ancient Greek and Chinese science**. Farnham: Ashgate, 2006. v. 849.

_____. **Cognitive variations:** reflections on the unity and diversity of the human mind. Oxford: Clarendon Press, 2007.

_____. **Being, humanity, and understanding:** Studies in ancient and modern societies. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LUCY, John A. **Language diversity and thought:** a reformulation of the linguistic relativity hypothesis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

LUNA, Luis Eduardo, 1992. Icaros: Magic melodies among the Mestizo shamans of the Peruvian Amazon. *In:* LANGDON, Esther Jean; BAUER, Gerhard (Org.). **Portals of power:** Shamanism in South America. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. p. 231-253.

MCGAFFEY, Wyatt. Structural Impediments to Translation in Art. *In:* RUBEL, Paula G.; ROSMAN, Abraham. **Translating cultures:** perspectives on translation and anthropology. Nova York: Berg, 2003. p. 249-267.

MANGIONE, Corrado. **Elementi di logica matematica.** Turin: Boringhieri, 1964.

MENESES BASTOS, Rafael José de. **Etnomusicologia Kamayurá.** Florianópolis: EdUFSC, 1978.

_____. Apùap world hearing: On the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture. **The World of Music**, [S.l.], v. 41, n. 1, p. 85-96, 1999.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

PIAGET, Jean. **The language and thought of the child.** Londres: Routledge, 2001 [1923].

_____. **The child's conception of the world.** Lanham: Rowman & Littlefield, 2007 [1926].

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O canto do Kawoká:** música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. 254p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

QUINE, Willard Van Orman. Notes on existence and necessity. **Journal of Philosophy**, [S.l.], v. 40, n. 5, p. 113-127, 1943.

_____. **On what there is.** Washington: Catholic University of America, Philosophy Education Society, 1948.

RUBEL, Paula G.; ROSMAN, Abraham. **Translating cultures:** perspectives on translation and anthropology. New York: Berg, 2003.

- RUSSELL, Bertrand. **Collected papers of Bertrand Russell**, Hove: Psychology Press, 2005. v. 29.
- SAPIR, Edward. **Selected writings of Edward Sapir in language, culture and personality**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Course in general linguistics**. Chicago: Open Court, 2006 [1913].
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Evanston: University of Illinois Press, 2004.
- SEVERI Carlo. **The chimera principle: an anthropology of memory and imagination**. Traduzido por Janet Lloyd. Chicago: Hau Books. 2015 [2007]. Disponível em: <<https://haubooks.org/the-chimera-principle/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- _____. L'espace chimérique: Perception et projection dans les actes de regard. **Gradhiva**, [S.l.], v. 13, p. 5-163, 2011.
- _____. The arts of memory: Comparative perspectives on a mental artifact. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 451-485, 2012.
- _____. Philosophies without ontologies. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 192-196, 2013.
- SEVERI, Carlo; FAUSTO, Carolos (Org.). **L'image rituelle**. Paris: L'Herne, 2014.
- SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras en diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013.
- SPERBER, Dan. Apparently irrational beliefs. In: HOLLIS, Martin; LUKES, Steven. **Rationality and relativism**. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 149-180.
- STOCKING JR., George. **A Franz Boas reader: the shaping of American anthropology, 1883-1911**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- TAYLOR, Anne-Christine. Les masques de la mémoire: Essai sur la fonction des peintures corporelles Jivaro. **L'Homme**, [S.l.], v. 165, p. 223-248, 2003.
- TOWNSLEY, Graham. Song paths: the ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. **L'Homme**, [S.l.], v. 33, n. 2-4, p. 449-468, 1993.
- VELTHEM, Lucia von. **O belo e a fera**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. Homens, guaribas, mandiocas e artefactos. *In*: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Org.). **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013. p. 139-163.

VIDAL, Lux Boelitz; OESSIS, Anne-Marie; GUIDON, Niéde (Org.).

Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

VYGOTSKY, Lev S. **Mind in society**. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, [S.l.], v. 4, p. 469- 488, 1998.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004.

WHORF, Benjamin Lee. **Language, thought, and reality**: Selected writings of Benjamin Lee Whorf. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig N. **Notebooks 1914-1916**. Chicago: University of Chicago Press, 1974 [1914–1916].

_____. **Philosophical investigations**. Londres: John Wiley & Sons, 2010 [1953].

_____. **Remarks on Frazer's Golden Bough**. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979 [1967].

Recebido em 10/05/2017

Aceito em 25/06/2017