

## O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana The amerindian perspectivism and the idea of an American aesthetics

Denise Maria Cavalcante Gomes

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** O artigo discute a ideia de existência de uma estética pré-colonial própria do território americano, tendo por base a ampla distribuição geográfica de um mesmo fundo cosmológico, cuja expressão material seria as diversas classes de objetos arqueológicos envolvidos na ação ritual. O conceito que orienta esta discussão é o perspectivismo ameríndio. Formulado originalmente para dar conta da singularidade do pensamento indígena amazônico, abordando as relações simbólicas entre os homens e outros seres, este conceito, que possui uma amplitude pan-americana, é reconhecível não só a partir das etnografias, dos mitos, mas também por meio das representações presentes na iconografia dos artefatos revelados pela Arqueologia, sobretudo aqueles que exibem corpos em estado de transformação. Vistas como parte de sistemas de pensamento e organização social, as representações artísticas contidas em objetos pré-coloniais amazônicos, andinos e da costa noroeste da América do Norte indicam uma unidade mitológica e cosmológica do mundo ameríndio, que ultrapassa distintas morfologias sociais e estruturas políticas.

**Palavras-chave:** Perspectivismo ameríndio. Arqueologia. Etnologia. Estética pré-colonial americana. Metamorfose corpórea. Cosmopolítica.

**Abstract:** The article discusses the idea of the existence of a pre-colonial aesthetics of the American territory, based on the great geographic distribution of a same cosmological substrate. Its material expression would be the different classes of archaeological objects involved in ritual. The concept that guides this discussion is the Amerindian perspectivism. Originally formulated to deal with the singularity of the Amazonian indigenous thought, working on the symbolic relationship between the humanity and other beings, this concept with a Pan-American distribution is recognized by the ethnographies, the myths, and the representations in the iconography of artifacts revealed by Archaeology, particularly those that shows bodies in the state of transformation. These artistic representations of Amazonian, Andean and the North American Northwestern Coast pre-colonial objects are considered part of the systems of thought and social organization. They make it possible to recognize a mythological and cosmological unity in Amerindian world that goes beyond social morphologies and political structures.

**Keywords:** Amerindian perspectivism. Archaeology. Ethnology. American Pre-Colonial Aesthetics. Bodily metamorphosis. Cosmopolitics.

---

GOMES, Denise Maria Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.

Autor para correspondência: Denise Maria Cavalcante Gomes. Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quinta da Boa Vista, s/n – São Cristóvão. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. CEP 20940-040 (denisecavalcante@yahoo.com).

Recebido em 20/06/2011

Aprovado em 05/03/2012



## INTRODUÇÃO

Os estudos simbólicos tiveram grande impulso com os debates pós-modernos da Arqueologia europeia e americana, a partir da década de 1980. No Brasil, a interpretação arqueológica dos significados das expressões artísticas esteve quase sempre restrita a abordagens histórico-culturais que buscavam descrever os estilos e as regras de organização da decoração dos artefatos de acordo com uma perspectiva cronológica. Esta tendência crono-estilística também foi adotada no tratamento dos registros rupestres. Uma exceção são as análises das pinturas rupestres da Serra da Capivara, Piauí, que exploram o simbolismo de cenas de caça, de combates e de rituais xamânicos das pinturas associadas à tradição Nordeste (Pessis, 2003; Pessis e Guidon, 1992).

Embora existam antecedentes de análises formais que também resgatam o significado de objetos cerimoniais líticos, tais como os zoolitos provenientes dos sambaquis do sul do Brasil (Prous, 1977), interpretações simbólicas da iconografia de artefatos cerâmicos podem ser encontradas em ensaios muitas vezes especulativos, escritos por amadores, tais como os do colecionador Frederico Barata (1950, 1951, 1953a, 1953b). Contribuições científicas neste campo representam um desenvolvimento recente na Arqueologia brasileira, tendo como marco os trabalhos voltados à compreensão da arte como expressão das sociedades complexas pré-coloniais da Amazônia (Barreto, 2008; Guapindaia, 2001; Gomes, 2001; Roosevelt, 1988, 1991; Schaan, 2001). O xamanismo tem sido outra chave interpretativa para explicar as representações artísticas de artefatos líticos bastante elaborados, conhecidos como ídolos, originários do baixo Amazonas, cujo contexto permanece desconhecido (Porro, 2010; Aires da Fonseca, 2010). Fora da Amazônia, Prous (2005) correlacionou os padrões geométricos da pintura policrômica de vasilhas Tupiguarani às práticas de canibalismo.

Interpretações recentes que associam as representações artísticas de artefatos arqueológicos do baixo Amazonas aos sistemas cosmológicos pan-

amazônicos, especificamente ao perspectivismo ameríndio (Lima, 1996, 2005; Viveiros de Castro, 1996, 2002), tiveram como motivação uma crítica à correlação destes objetos à emergência das sociedades complexas pré-coloniais amazônicas, apontando, de um lado, a grande profundidade temporal desses sistemas e, de outro, a sua permanência entre as sociedades indígenas contemporâneas (Gomes, 2007). Em síntese, o que este simbolismo revela não seria exclusivo das chefias complexas pré-coloniais amazônicas e nem mesmo um reflexo direto de ideias de poder e domínio, que alguns estudiosos apontam como características destas sociedades, muito embora, em contextos específicos, alguns objetos tenham sido usados em rituais conduzidos por chefes e xamãs, expondo outra dimensão do poder ameríndio – a da cosmopolítica (Sztutman, 2005; Viveiros de Castro, 2006; Lagrou, 2007; Barcelos Neto, 2008b).

A ideia que estrutura este artigo considera a existência de um fundo cosmológico comum pan-amazônico, de longa duração temporal e em permanente mudança histórica, embora marcado por lacunas ou descontinuidades geográficas, que possui, além de um valor etnográfico, uma expressão estética. Essa proposição segue as formulações de Viveiros de Castro (1998; 2008, p. 126), ao discutir a unidade do pensamento ameríndio, identificando a ocorrência do perspectivismo ameríndio na Amazônia, em outras regiões da América e na Ásia. O que tem sido demonstrado por meio de um esforço coletivo envolvendo diversos pesquisadores é a expressão deste conceito em contextos etnográficos além da Amazônia, tais como o norte da América do Norte (costa noroeste, norte atapascano, norte algoquino e na região cincumpolar), com referências que se estendem à Mesoamérica, Sibéria e Mongólia. Ainda assim, é necessário matizar esta noção de unidade cosmológica, pois é evidente que o perspectivismo ameríndio não se aplica a todas as realidades americanas.

É possível sugerir que tais concepções cosmológicas são reconhecíveis nas etnografias, nos mitos, mas também nas representações artísticas da cultura material. No caso

da Arqueologia, a iconografia dos artefatos, considerada à luz das cosmologias, representa uma via de acesso a diferentes sistemas de pensamento, que, apesar das variações de suportes materiais e soluções estéticas, expressam certa coesão de ideias. Exemplos relativos a distintas morfologias sociopolíticas foram escolhidos para ilustrar estas semelhanças observadas. Por fim, a compreensão da natureza do simbolismo dos objetos, junto com a possibilidade de correlação destes a diferentes rituais, representa ainda uma chave para desvendar a natureza do poder político nas sociedades americanas do passado.

### DOS CONCEITOS COSMOLÓGICOS ÀS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS

A partir da revisão das noções de natureza e cultura, Descola (1986, 1998, 2005) e Viveiros de Castro (1996, 2002) trouxeram contribuições à compreensão das ontologias ameríndias em termos de sua socialização, demonstrando que a intencionalidade e a consciência também são características compartilhadas por outros seres não humanos. Entretanto, estes esquemas possuem diferenças conceituais. Enquanto Descola (1998, 2005) recuperou o conceito de animismo de Tylor, junto com autores como Bird-David (1999), Viveiros de Castro deu destaque à caracterização de uma ontologia ameríndia baseada em diferentes perspectivas ou pontos de vista dos seres do cosmos, com exemplos documentados pelas etnografias não só na Amazônia, mas em distintas partes das Américas e da Ásia (Viveiros de Castro, 1996, 1998, 2002, 2008).

Para Tylor (1977 [1871]), os objetos e seres da natureza, tanto os animados como os não animados, possuíam alma, o que os dotava de consciência e personalidade. Em sua reformulação do conceito de animismo a partir da experiência com os Ashuar, além de levar em conta outros exemplos etnográficos, Descola (1998; 2005, p. 183) julga que esta interioridade idêntica aos humanos permite aos animais e às plantas se comportarem segundo normas sociais e preceitos éticos dos humanos, e estabelecerem com estes relações de comunicação e sociabilidade (proteção, sedução,

hostilidade, aliança ou troca de serviços). Entretanto, ao abordar a metamorfose como uma característica comum aos sistemas anímicos e que, segundo o próprio Descola (2005, p. 196), “culmina numa relação onde cada um modificando a posição de observação que sua fisicalidade original lhe impõe, se agarra à perspectiva que o outro tem sobre ele mesmo”, deixa entrever que seu conceito de animismo é caudatário do perspectivismo ameríndio, embora atribua a este último uma ocorrência mais restrita no universo dos sistemas anímicos.

O perspectivismo ameríndio consiste num conceito formulado a partir de uma base etnográfica, que sintetiza as visões indígenas sobre as interações entre seres humanos e não humanos enquanto relações sociocosmológicas. Este descreve uma concepção encontrada entre diversos grupos do continente americano, segundo a qual no mundo existiriam diferentes classes de pessoas que concebem a realidade a partir de pontos de vista próprios, levando em conta sua forma corpórea (Viveiros de Castro, 1996, 2002). Ao lado dos humanos, estariam os deuses, os animais, os espíritos da floresta, os espíritos dos mortos, os espíritos patogênicos, os mestres dos animais, os fenômenos meteorológicos e mesmo alguns artefatos – todos considerados pessoas. Estes diferentes seres são dotados de consciência e intencionalidade e se percebem como humanos, tendo as suas próprias casas, roças e outros atributos culturais da vida humana. Os seres de outras espécies são vistos por eles tanto como predadores quanto como presas.

Bastante frequente nas etnografias ameríndias é a noção de que o corpo constitui somente um tipo de roupa, encobrindo uma mesma humanidade dos seres, visível apenas para os da mesma espécie ou para os xamãs. Considerada uma expressão da metamorfose interespecífica (espíritos, mortos e xamãs que assumem formas de animais, animais que viram outros animais, humanos que se transformam em animais), a noção de roupa possui uma distribuição pan-americana, embora elaborada de modo desigual pelas

cosmologias ameríndias. Além da Amazônia, esta forma de transformação imaginada, uma vez que não implica necessariamente uma mudança corpórea real, tem sido verificada com maior intensidade nas etnografias do noroeste da América do Norte e da Ásia (Viveiros de Castro, 2002, p. 351-352).

Os mitos nos quais esta ideia de transformação se baseia indicam que humanos e animais tinham no princípio uma origem comum ou humanidade ancestral, mas esta foi perdida. Hoje, embora conservem a mesma essência, sua alteridade é dada pela forma. Oakdale (2005, p. 163) descreve que em tempos míticos, de acordo com os Kayabi, os humanos, os animais, os espíritos e, ainda, os objetos não se distinguiam, sendo que aqueles que viviam no segundo céu eram simultaneamente animais e pessoas. Este modo de existência, no qual todos os seres do cosmos viviam em harmonia, terminou quando estes perceberam que eram diferentes uns dos outros.

De maneira recorrente, o perspectivismo está correlacionado à valorização simbólica da caça, mesmo em sociedades onde esta não possui maior valor ecológico, e também à instituição xamânica. Vista como uma ideologia que possui sua gênese entre grupos de caçadores, sendo a interação entre presa e predador uma espécie de relação ideal que propicia o intercâmbio de pontos de vista, o perspectivismo é, em última instância, considerado uma ideologia de xamãs (Viveiros de Castro, 2002, p. 258). Os xamãs são tidos como seres que possuem a capacidade de adotar outras perspectivas e interagir com os espíritos predadores durante os sonhos e em suas jornadas pelo cosmos nas situações de cura. Neste sentido, o xamanismo pode ser entendido como uma espécie de “diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (Viveiros de Castro, 2006, p. 320). Aos homens comuns, a adoção de outra perspectiva quase sempre leva à morte ou a situações limite, descritas pelos que conseguem retornar de suas jornadas na floresta.

Lima (1996, p. 25) se refere à experiência da caça de porcos-do-mato entre os Yudjá (Juruna) do Xingu

para ilustrar a questão das diferenças de pontos de vista. De acordo com a narrativa, os porcos, por se verem como humanos, consideram a caça como um confronto, uma atividade de guerra, quando tentam capturar estrangeiros. Estes, ao serem mortos pelos porcos, são aos olhos destes últimos apenas capturados, a fim de torná-los parceiros. Os caçadores se alimentam de cocos e minhocas, participando das danças e bebendo o cauim barrento; com isto, o caçador vai aos poucos assumindo o aspecto do animal, embora nunca se adapte completamente ao meio. Tentam curar os ferimentos que adquirem na mata e se fazem benzer pelo porco-xamã. Finalmente, o caçador é transformado em chefe da vara. Lima (2005, p. 216), que chama a atenção para o papel constitutivo da metamorfose na relação de troca de perspectiva, assim sintetiza o significado deste encontro entre caça e caçador: “Se a realidade mental da caça se torna a do caçador, isso, sem dúvida, dota-o de um corpo animal: ele vira bicho. E assim a mudança de perspectiva implica necessariamente mudança de corpo”.

Jara (1996) aponta que, entre os Akuriyó do Suriname, não só os xamãs, mas alguns caçadores experientes têm acesso ao conhecimento dos confins do mundo, sendo levados por animais, tais como a anta, a visitar os limites da terra, para aprender a se comportar com diferentes espécies de animais e a enfrentar os perigos da floresta. Estes relatos falam da entrada acidental ou involuntária dos homens nos caminhos dos animais, que se passam por humanos, tomando a forma e o comportamento destes. Nesse caso, a jornada resulta sem maiores consequências.

Un *püjaj* va al pueblo de Maipuri. Primero se encuentran en la selva. ‘Tamusi’, dice el hombre, ‘estoy perdido’. Tapir saluda al hombre. Le dice ‘Ven conmigo a mi aldea, vamos a caminar lento, comeremos bananas en el camino’. El hombre no sabe que este personaje es un tapir. Lo ve, pero Tapir parece un hombre viejo. Un poco más adelante encuentran el fruto del mico (árbol no identificado), una fruta parecida a la mapaya (*Carica papaya*). El viejo le dice: ‘Ven, descansaremos aquí,



comeremos estas bananas'. Entonces el hombre se da cuenta que el viejo es tapir, pero come del fruto. Ya quiere volver a su aldea, pero sigue caminando con Tapir. Llegan antes del anochecer al campamento de Maipuri donde está su familia, la mujer del tapir, su hija y su hijo. Las mujeres los reciben con una bebida de makala. Maipuri invita al hombre a quedarse un tiempo en la aldea de su familia. Le dice: 'Beberemos juntos esta bebida'. El hombre dice: 'Abuelo, yo debo regresar a mi aldea, mi esposa está allá y debo ir', pero Maipuri insiste... Maipuri invita al hombre a visitar a su familia que vive en otra aldea. Van caminando lento, caminan largo tiempo por la huella del tapir... Maipuri dice: 'Aquí descansaremos, vamos a tender nuestras hamacas'. Pero el hombre no ve las hamacas, el suelo es la hamaca de Maipuri. Entonces el hombre se tiende en el suelo al lado del tapir y duerme... Un tiempo después se despiertan, para seguir caminando... Caminan por largo tiempo, el hombre está muy cansado, casi desfallece... Siguen caminando y poco antes de llegar a la aldea del hombre pasan por la aldea de *wukapau* (*Mazama americana*). Mazama celebra una fiesta, allí también comen y beben. Por fin el hombre llega a su aldea, pero Maipuri no lo acompaña (Jara, 1996, p. 70-72).

Arhem *et al.* (2004) destacam em sua etnografia aspectos fundamentais do xamanismo Makuna, do rio Caquetá, seus conceitos metafísicos, entre eles o jurupari, que representa a fonte primordial de criação e vitalidade do universo e de onde emana todo o conhecimento e poder. Dentro do jurupari habitam espíritos de jaguares que possuem conhecimentos e que dão aos sábios (*kumus*) os seus poderes, sendo o pensamento destes como um jaguar que conhece tudo o que existe e pode viajar pelo mundo. Estes espíritos são predadores e podem se metamorfosear em outros seres:

El yuruparí es *jê būkūrā* (yuruparí antiguo), es decir, espíritus jaguares depredadores que pueden ir lejos sin necesidad de caminar y que está en todas partes vigilándonos para que no nos pase nada. Ellos van en forma de chicharra por las noches a visitar al kumu cuando está haciendo alguna curación y luego regresan a su maloca a mambear: por eso, a partir de la seis de la tarde la casa tiene que estar en silencio. Cuando están en la época de chontaduro se van para el río

Caquetá a comer las tortugas que están en las playas y los peces... Ellos están caminando por el mundo y no están pendientes de la gente en ese tiempo, pero van y vuelven a su maloca; si acaso se ausentan por un día. Al estar caminando constantemente y con ganas de comer, pueden encontrarse con una persona y comerla, por eso esa época es peligrosa y no se debe andar solo de noche en la selva o en el río. En realidad, son seres sobrenaturales que pueden tomar fácilmente otro aspecto o pueden convertirse en otro ser y moverse con rapidez de un lado a otro; también pueden viajar en alma sin necesidad de ir en persona (Arhem *et al.*, 2004, p. 89).

Estas ideias, que tornam viável aos humanos e espíritos se colocar no corpo de um animal ou um animal se despir de seu corpo e aparecer na forma humana, estão presentes nos mitos e disseminadas nas etnografias indígenas do continente americano, aparecendo, conforme mencionado, não só na Amazônia, mas na região subandina, entre os Kogi, e em outras áreas, como a costa noroeste da América do Norte – região que compreende desde o Alaska até o norte da Califórnia – entre os Esquimós (Inuit), Ojibwa, Kwakwaka'wakw, Haida, Tsimshian e Tlingt (Figura 1). As populações ribeirinhas da Amazônia e de algumas áreas urbanas também partilham destas concepções historicamente modificadas. Diz-se, na região do baixo Tapajós, que os humanos 'engeram' em animais, assim como algumas plantas, a exemplo do tajá que protege as casas dos invasores e pode se transformar em gente ou mesmo em onça para defender os habitantes locais.

Gow (2001, p. 134) discute o modo como os Piro da Amazônia peruana lidam com os vários níveis de transformação. Para estes, a transformação de uma formiga em bromélia ou de uma tartaruga em cobra pode ser intrigante, mas não perigosa. Já a transformação de um animal em humano é de uma ordem diversa, e quando está relacionada a uma entidade invisível ou não humana marca a entrada num discurso xamânico específico. Por outro lado, Lagrou (2007, p. 138) enfatiza que estas transformações não só são parte da mitologia amazônica, mas são cruciais na experiência cotidiana, aplicando-se ao



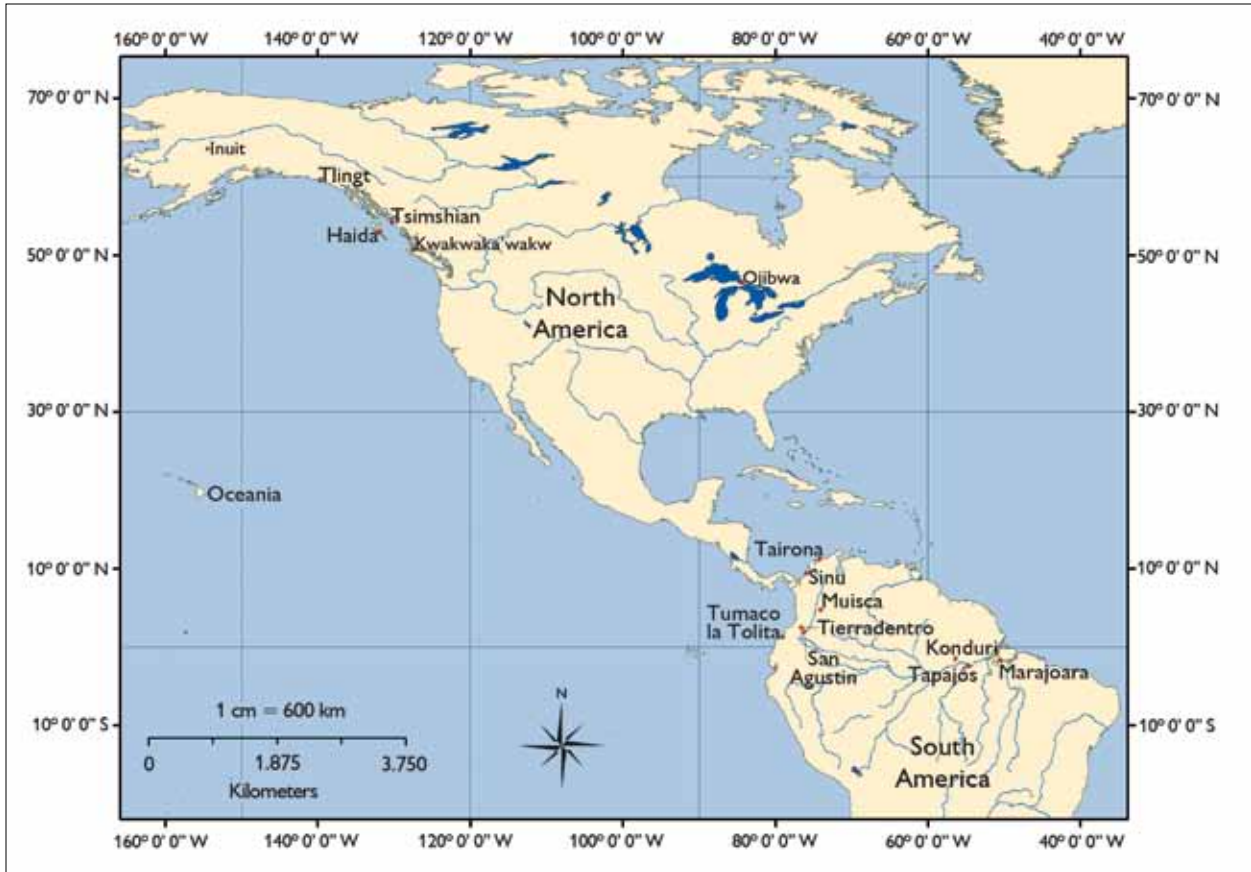


Figura 1. Mapa do continente americano e áreas culturais mencionadas no texto.

xamanismo, mas também à ontologia ameríndia como um todo. Segundo a autora, entre os Kaxinawa, o princípio da transformabilidade do mundo pode ser encontrado em todos os campos de pensamento e ação, desde a experiência da morte que transforma o corpo da pessoa; aos rituais coletivos de ingestão de ayuasca, quando a floresta e seus animais se transformam em humanos e espíritos na percepção dos que ingerem a bebida; ao consumo de certos alimentos, a exemplo do milho, que faz com que a pessoa que o ingere se transforme em milho; e, por fim, na convivência com os *yuxin*, que são seres indefiníveis e mutáveis, sendo alguns capazes de transformar a si mesmos no que desejam.

Para Descola (2005, p. 202), o perspectivismo consiste num subtipo do animismo. Calavia Sáez (2004)

entende que o perspectivismo não é um atributo inseparável de um universo simbólico animista, mas sugere um estatuto para este “mais autônomo e portátil, porém socialmente mais denso”. Nesse sentido, esta autonomia e portabilidade não seriam uma categoria redutível a um esquema tipológico tal qual proposto por Descola (2005). Seguindo esta sugestão de Calavia Sáez (2004) e a partir da leitura dos textos de Viveiros de Castro, é possível compreender o perspectivismo como uma noção de maior fluidez, presente nas cosmologias ameríndias, mas que subjaz diferentes cosmologias e morfologias sociais, sendo um aspecto constitutivo do mundo ameríndio, ainda que muitas vezes de modo latente, tendo em vista algumas referências pouco consistentes presentes nos mitos (Viveiros de Castro, 2002, p. 483-484).



Daí a possibilidade de generalização do modelo, mesmo onde o xamanismo é pouco expressivo, tanto na Amazônia quanto em outras áreas das Américas, em especial no noroeste da América do Norte e na Ásia<sup>1</sup>. Há um reconhecimento por parte dos pesquisadores de variações internas deste modelo no âmbito da Amazônia, bem como de descontinuidades cosmológicas num plano geográfico mais amplo nas Américas, embora se possa atestar sua presença desde a Sibéria até a Amazônia. Willerslev (2004), por exemplo, defende uma base plausível do perspectivismo relacionado à experiência de caça, ao xamanismo e à dança, entre os Yukaghirs, caçadores do nordeste da Sibéria. Para o autor, é por meio da prática mimética que o perspectivismo vem à tona, pois, do contrário, esta seria uma noção abstrata, separada da experiência real do mundo. Embora durante a caça o ponto de vista de outro não possa ser experimentado de maneira direta, mas somente por meio da imaginação, ao mimetizar o corpo do outro e agir de forma empática, isto possibilita assumir temporariamente a perspectiva do outro. Neste sentido é que o autor afirma que a troca de perspectivas não é pura fantasia, e que esta adquire um sentido de realidade por meio da conexão com o corpo vivo.

No que tange às variações internas do perspectivismo na Amazônia, Londoño Sulkin (2005) argumenta que, embora esta ontologia seja válida para os Muinames da Amazônia colombiana, estes possuem esquemas cosmológicos mais hierárquicos a fim de lidar com seres não humanos, que podem ser identificados não nos mitos e outros relatos cosmológicos, mas nos julgamentos morais e nas interações sociais do cotidiano. Para os Muinames, os animais eram humanos na sua forma no tempo da criação, mas, posteriormente, passaram a exibir diferenças morais e comportamentos inadequados comparados às pessoas de

verdade, o que fez com que o criador os transformasse em animais. Os animais tornaram-se agressores dos humanos e responsáveis por doenças, acidentes, morte e outros efeitos antissociais, tais como atitudes descuidadas com respeito a seus pares, agressões verbais e ciúme, que se chocam com os ideais de convivência do grupo. Segundo o autor, apesar de se considerarem gente e experimentarem uma vida tal como os humanos (com suas malocas, alimentos, danças, rituais etc.), os animais são vistos como moralmente e ontologicamente inferiores pelos Muinanes.

E o que dizer das diferenças encontradas entre sociedades do continente americano com distintas morfologias sociais, políticas e cosmologias? O argumento defendido no presente artigo é que o modelo permite a coexistência de variações desde formas sociais mais igualitárias até as mais hierárquicas, bem como portadoras de cosmologias muitas vezes híbridas. Quanto à aproximação entre as ontologias amazônicas e as do norte da América do Norte, estas foram vistas por autores, a exemplo de Fausto (2007), como parte de uma mesma tradição, a xamânica sibero-americana.

Tradicionalmente identificadas pela Antropologia como sociedades totêmicas a partir das referências dos Ojibwa, as culturas do norte da América do Norte se encaixariam, de acordo com Descola (2005, p. 238), na definição de totemismo como esquema classificatório proposto por Lévi-Strauss (1985 [1962]), uma vez que fazem uso das descontinuidades empíricas do mundo natural (plantas e animais) para organizar a segmentação social observada e delimitar unidades sociais. Segundo Descola (1998, p. 114), os totens seriam signos para expressar em termos metafóricos as diferenças internas da ordem social e o totemismo poderia ser visto como uma inversão simétrica do animismo, pois trata animais e

<sup>1</sup> Consultar citações que relacionam o perspectivismo aos Esquimós (Inuit) e outros grupos do noroeste da América do Norte, tais como os Cree, Ojibwa, Kawkiutl, Tsimishian e Haida, além de grupos asiáticos, em Viveiros de Castro (2002, p. 352, 376); em "Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere", também de Viveiros de Castro, manuscrito a ser publicado na revista "HAU: Journal of Ethnographic Theory", que reúne diversas conferências ministradas pelo autor na Universidade de Cambridge, no ano de 1998, sobre o perspectivismo na Amazônia e sua ocorrência em outras regiões; e no número especial de "Inner Asia", v. 9, n. 2, 2007, com diversos estudos dedicados ao perspectivismo na Amazônia e na Ásia.

plantas como signos, enquanto os sistemas anímicos os tratam como pessoas.

Nesse sentido, no entendimento do mesmo autor, o totemismo nesta região consistiria num esquema classificatório e não propriamente uma ontologia, ao contrário do que se verifica na Austrália. Descola aponta que os Ojibwa e outros grupos algoquinos da mesma região apresentam um modo de identificação anímica, no qual atribuem aos não humanos uma intencionalidade similar à deles, o que implica o reconhecimento de modos híbridos de estruturação da prática e percepção do mundo coexistindo na mesma sociedade (Descola, 2005, p. 234, 238). Esta análise possibilita compreender a relação do perspectivismo com as sociedades do norte da América do Norte associadas a modos totêmicos, vistos, neste caso, como simples sistemas classificatórios regidos por princípios metafóricos, e não como ontologias. Viveiros de Castro (1998, p. 37) compartilha desta visão, destacando que o totemismo não é uma ontologia como o animismo, mas um sistema baseado em correlações e não em relações.

Sobre a propriedade relacional e ativa dos seres não humanos e eventualmente de alguns artefatos, que faz com que estes sejam considerados gente, esta é apenas identificada numa dimensão etnográfica. Objetos estáticos recuperados em contextos arqueológicos dificilmente terão seu estatuto ontológico reconhecível. Etnografias e estudos de antropologia da arte têm abordado a capacidade de agência dos objetos sobre os coletivos humanos, tanto na produção de efeitos sensoriais relacionados à eficácia ritual, como no que se refere a diversas outras interações sociais, nas quais os artefatos materializam ideias sobre o mundo, ou ainda em termos da afirmação de seu estatuto ontológico enquanto pessoas (Goldman, 1975; Gell, 1998; Velthem, 2003; Lagrou, 2007, 2009; Barcelos Neto, 2008a, 2008b; Santos Granero, 2009; Gordon, 2011). Tais análises, que evidenciam a personitude dos artefatos e suas relações com os humanos e não humanos, têm auxiliado a expandir as concepções dos arqueólogos acerca dos objetos para além das interpretações simbólicas, expondo a dimensão sociocosmológica na qual

se inserem no contexto das sociedades indígenas. Uma vez que os arqueólogos não dispõem do discurso nativo sobre os objetos, não se pode afirmar apenas a partir das características formais ou iconográficas dos artefatos arqueológicos pré-coloniais que eles tenham sido considerados gente pelas populações que os fabricaram.

Por outro lado, alguns contextos arqueológicos, tais como os de retenção dos objetos cerimoniais da cultura Tapajônica, que reúnem num bolsão intencionalmente cavado artefatos que supostamente deveriam ser isolados do contato com as pessoas e com outros objetos, parecem apontar a capacidade de ação destes mesmos objetos sobre os humanos, o que justificaria seu isolamento (Gomes, 2010, p. 228-229). Lagrou (2009, p. 65) sustenta que a maioria dos povos ameríndios não guarda artefatos depois de tê-los usado nos rituais, uma vez que fora do contexto da encenação eles perdem sua eficácia e representam perigo, precisando ser destruídos. Gordon (2011, p. 209), ao analisar a relação dos Xikrin com diversas classes de artefatos, também destaca a necessidade de ressubjetivar alguns objetos por meio do ritual, a fim de transferir agência e capacidade de maneira controlada e benéfica, pois, do contrário, estes poderiam causar danos às pessoas.

O conjunto destas observações faz com que a arte ameríndia possa ser pensada como um modo de transmitir, por meio da experiência estética, estas formas de pensamento. A iconografia dos objetos rituais e de prestígio é a principal fonte de acesso às concepções cosmológicas dos povos do passado pré-colonial. Artefatos oriundos do baixo Amazonas, especialmente das culturas Tapajônica e Konduri (1000-1600 A.D.), indicam a interação entre homens e animais, em particular sua capacidade de metamorfose, a existência de seres não humanos, além de apontarem diferentes possibilidades de apreensão visual ou perspectivas, dependendo do ângulo do observador. O mesmo pode ser dito da iconografia de San Agustín e dos artefatos de ouro das culturas que floresceram na Colômbia entre 500-1500 A.D., que, embora consistam em símbolos de hierarquia e poder, apresentam um universo associado à ideologia perspectivista,





incluindo representações de xamãs se metamorfoseando em diversos animais. No extremo do continente americano, na costa noroeste da América do Norte, os postes totêmicos e as caixas de madeira, com as suas representações desdobradas (Boas, 1996 [1927]), são também compreendidos como parte deste mesmo universo.

## MARCOS TEÓRICOS DA INTERPRETAÇÃO SIMBÓLICA EM ARQUEOLOGIA

Desde os anos 1930, a Arqueologia histórico-cultural se estabeleceu como um paradigma, cujo objetivo era a classificação e ordenação dos artefatos em tipologias que possuíam uma expressão cronológica. A cultura material era vista como uma manifestação da cultura e as regularidades observadas consideradas indicadores temporais de afiliação cultural, enquanto as variações sugeriam contatos e difusão. Após os debates liderados por Binford, nos Estados Unidos, a Arqueologia processual surge nos anos 1960 como uma reação à incapacidade de explicação da mudança cultural. Baseada num modelo de ciência hipotético-dedutiva, esta vertente percebia a cultura material como um reflexo passivo do comportamento humano adaptado ao meio ambiente, restringindo-a a uma dimensão funcional. Em geral, os aspectos simbólicos e ideológicos eram ignorados (Trigger, 2004 [1989]).

Nos anos 1980, por influência do pós-modernismo, diversas correntes aplicadas à Arqueologia formularam críticas à concepção positivista de ciência vigente. Um dos legados da abordagem pós-processual foi refletir sobre os aspectos cognitivos da cultura e sobre o papel ativo do indivíduo na sociedade, o que possibilitou pensar a cultura material como portadora de intencionalidade e de uma dimensão simbólica que afeta a relação entre as pessoas. Autores como Ian Hodder, Michael Shanks e Christopher Tilley contribuíram na formulação destas ideias.

“Symbols in Action” (Hodder, 1982) constitui um importante marco teórico para a Arqueologia, abrindo novas possibilidades interpretativas do universo simbólico por meio da adoção de uma perspectiva etnoarqueológica.

Nesta obra, que reúne o resultado de estudos sobre cultura material de sociedades contemporâneas de pequena escala da África, o papel do indivíduo como sujeito ativo na produção e manipulação social da cultura material é discutido, bem como a importância do contexto e das associações derivadas para a construção de interpretações. Outro marco foi a publicação de “Reading the Past” (Hodder, 1986), que defende a possibilidade de a cultura material ser lida como um texto e seus significados simbólicos inferidos. Para o autor, a cultura material é parte de estratégias sociais, sendo seus significados estabelecidos a partir da noção de contexto arqueológico. Estes últimos representam redes de associações entre os artefatos, que se relacionam a diversos aspectos da cultura.

Desse modo, apenas quando considerados em conjunto e estruturados a partir de inter-relações funcionais, de ideias e símbolos, os objetos podem expressar seus significados culturais únicos. Segundo Hodder (1986), o significado simbólico das ideias e dos símbolos pode ser definido a partir das abstrações feitas sobre as funções simbólicas dos artefatos, vistos num sistema relacional amplo, que de modo dialético associa e contrasta diversos tipos de evidências materiais. A interpretação vai além dos dados concretos, envolvendo um esforço de identificação das ideias contidas nos símbolos materiais e seu papel de estruturação da sociedade. O autor enfatiza que a análise da iconografia é um dos caminhos para se abordar as ideologias.

A publicação de “Re-Constructing Archaeology” (Shanks e Tilley, 1987) representa outra contribuição significativa. Um dos aspectos de interesse da obra reside na maneira pela qual os autores concebem o registro arqueológico. Para eles, este é constituído pela produção estilística, encontrada em qualquer variação da cultura material. Os autores julgam que os termos ‘arte’ e ‘estilo’ são, em certo sentido, sinônimos. Um primeiro nível de significado da arte é o reconhecimento de que, nas sociedades de pequena escala, esta tem relação com os princípios de ordem social. Um segundo, sugerido pelos autores, é sua função transformadora. Os mesmos autores

são contrários à ideia de que a arte reflete a realidade social, uma vez que esta sugere uma relação passiva entre arte e sociedade, como se a arte meramente registrasse o que ocorre no mundo externo. Para eles, não há uma relação direta entre arte e sociedade, mas uma relação transformadora que tende a reestruturar a realidade.

Embora polêmicas e vistas por alguns arqueólogos como especulativas, as abordagens pós-processuais ampliaram as possibilidades de análise dos significados simbólicos da cultura material, permitindo, de um lado, tratar a cultura material e especialmente a arte como uma via de acesso aos sistemas de pensamento e, de outro, reconhecer a capacidade transformadora dos objetos. Ainda que estas referências não tenham sido incorporadas de modo direto pela maior parte dos estudiosos da arte pré-colonial na Amazônia, é possível destacar sua influência, tornando o terreno mais fecundo para interpretações que lidaram com aspectos subjetivos da cultura. Em um primeiro momento, além dos atributos formais que evidenciavam estilos altamente elaborados, os significados da arte pré-colonial amazônica foram associados à mitologia indígena, ao xamanismo, aos ancestrais e, por fim, às chefias hierárquicas (Gomes, 2001; Guapindaia, 2001; Roosevelt, 1988, 1991; Schaan, 2001). Havia, ainda nesta fase, a ideia subjacente de que a arte seria um reflexo da sociedade, estando correlacionada às noções de poder, prestígio e dominação que acompanhavam as discussões sobre a emergência das sociedades complexas na Amazônia. Uma tensão se colocava, uma vez que grande parte dos símbolos remetia às cosmologias indígenas, no entanto, eram vistos como metáforas para expressar estas morfologias sociais.

Um segundo momento desta produção sobre a arte pré-colonial amazônica volta-se para as conexões da arte com os sistemas cosmológicos amazônicos, tendo por base a analogia etnográfica e as reflexões teóricas sobre a agência dos objetos (Gomes, 2007, 2010; Barreto, 2008). Esta vertente tem se beneficiado dos debates no campo da antropologia da arte, cujas contribuições sobre os sistemas artísticos das sociedades indígenas da Amazônia vão desde

Roe (1982), Gow (1988, 2001), Ribeiro (1989), Velthem (1992, 2001, 2003), Müller (1992), Vidal (1992), Gallois (1992), Lagrou (2007, 2009), Barcelos Neto (2008a, 2008b), Santos Granero (2009) e, mais recentemente, Silva e Gordon (2011).

Els Lagrou observa uma mudança de foco na antropologia da arte, da ênfase na representação para a agência das imagens e dos artefatos, tendo como principal referência o trabalho de Gell (1998):

A arte era vista como reflexo e confirmação da estrutura social, algo sensível sem sentido e estrutura próprios, um código visual confirmando o que pode ser igualmente dito em palavras. Os sistemas dos objetos eram deste modo lidos como códigos que ajudavam na classificação de fenômenos extraestéticos. Esta visão "representativista" da arte obscurecia a maneira dinâmica de a arte agir sobre e dentro da sociedade, sendo um discurso silencioso sobre a condição humana e uma relação com os mundos naturais e sobrenaturais, ou sobre a própria sociedade (Lagrou, 2009, p. 16-17).

Se a antropologia da arte realizou um deslocamento do significado para a eficácia do artefato, livrando-se do modelo representacionista, o mesmo não se pode dizer dos arqueólogos, que têm na iconografia dos artefatos rituais sua principal fonte. Os estudos formais são essenciais ao desenvolvimento de qualquer análise da arte no campo da Arqueologia, cujas influências remontam a Boas (1996 [1927]) e Lévi-Strauss (2008 [1958]). Seu propósito é recuperar as qualidades da forma: as regras de simetria, os procedimentos estilísticos de adaptação do campo decorativo à forma (por exemplo, distorção, translação, corte, espelhamento, desdobramento etc.), a complexidade rítmica dos elementos decorativos, bem como o reconhecimento dos signos individuais que compõem a totalidade do artefato, a fim de permitir a emergência de uma cadeia de símbolos.

Tomando como referência as críticas realizadas pela teoria antropológica contemporânea, que rejeita o formalismo excessivo em favor de uma abordagem que considera os artefatos artísticos sínteses dos sistemas

de pensamento e organização social, sendo capazes de afetar as pessoas (Gell, 1998), os significados dos artefatos arqueológicos pré-coloniais podem, após as análises formais, ser apreendidos numa escala mais ampla. Estas levam em conta não só os símbolos identificados, mas as funções dos objetos, os contextos arqueológicos específicos a eles relacionados e os contextos culturais, o que inclui o recurso à analogia etnográfica e às cosmologias dos grupos indígenas, abrindo campo para discussões sobre a agência dos objetos, sua capacidade de transformação do mundo, por meio de processos cognitivos gerados a partir da interação das pessoas com estes mesmos objetos.

### A ESTÉTICA PRÉ-COLONIAL DO BAIXO AMAZONAS

A conexão da iconografia cerâmica das sociedades pré-coloniais do baixo Amazonas a uma estética perspectivista é bastante distinta do que se observa nas representações artísticas originárias da região circumpolar. Ingold (2000, p. 121-123) analisa ilustrações contemporâneas produzidas pelos Inuit (Esquimós), que retratam o mesmo tipo de cena de caça descrita pelas etnografias e pelos mitos ameríndios, na qual ocorre o encontro entre a presa e o predador, seguida pela troca de perspectivas. Nestas, segundo o autor, animais e caçadores possuem postura e movimento reveladores de uma situação de interação e tensão entre ambos, bem como indicam explicitamente a metamorfose por meio da noção de 'roupa' (por exemplo, lobo que se revela sob a pele de um alce). Por outro lado, na iconografia de sociedades pré-coloniais de agricultores da Amazônia não existem cenas de caça, mas certas noções cosmológicas ligadas ao perspectivismo, tais como a transformação interespecífica e as diferentes perspectivas dos seres, que podem ser identificadas revelando um modo de apreensão mais sutil desta mesma estética.

No baixo Amazonas, a iconografia das urnas antropomorfas Marajoara foi analisada por Roosevelt (1988, 1991), que reconheceu na figura central destes objetos uma mulher, destacando a representação do ventre e

dos órgãos reprodutores femininos (útero, ovários e trompas). De importância aparentemente secundária, seriam pequenos animais e outros seres não reconhecíveis (seres antropomorfos com elementos zoomorfos), que ocupam uma posição lateral nestas urnas (Figura 2). Este conjunto parece apontar, de um lado, a proeminência da figura feminina, conforme sugerido por Roosevelt (1988, 1991), e, de outro, a inserção da humanidade num cosmos ocupado por animais, espíritos e outras subjetividades. Este tipo de composição contido nas urnas funerárias permitiria reconciliar símbolos associados a noções de hierarquia social e ancestralidade, aspectos considerados centrais nos cacicados amazônicos por alguns autores, com uma ideologia perspectivista (Barreto, 2008).

Além das urnas antropomorfas, uma ampla gama de objetos da cultura Marajoara é encontrada em contextos habitacionais, cerimoniais e funerários. Pratos, vasilhas de formas diversas, estatuetas, tangas e adornos são decorados por meio de pintura vermelha ou policrômica, associada a elementos plásticos (incisão e excisão). Estes últimos apresentam uma elaborada composição

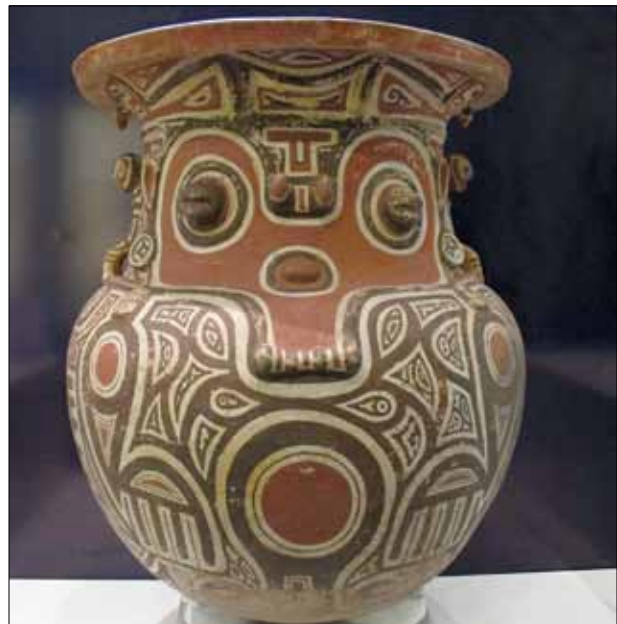


Figura 2. Urna marajoara antropomorfa com apêndices laterais zoo-anthropomorfos. Acervo MPEG. Foto: Pedro Oliva.

geometrizante, organizada segundo regras de simetria, sendo combinados a apêndices modelados de forma naturalista. Tais artefatos, produzidos entre 500 d.C. e 1500 d.C. e oriundos de contextos cerimoniais e funerários, vêm sendo compreendidos como índices de um processo de constituição de identidades regionais e afirmação dos limites políticos e de hierarquia social dos cacicados em Marajó (Schaan, 2004).

Schaan (1997, 2001) demonstrou a existência de uma linguagem icônica da cerâmica Marajoara, por meio da comparação de representações zoomorfas e gráficas, que possibilita identificar uma crescente estilização de determinados animais, tais como a cobra, o escorpião, a lagartixa e o jacaré. Estes ícones são progressivamente reduzidos a unidades mínimas significantes, reconhecíveis a partir da identificação deste processo. De modo geral, estes animais foram interpretados pela autora como parte do universo mítico desta sociedade, cujos objetos estiveram envolvidos em contextos cerimoniais. Mais do que um elaborado processo de estilização, esta linguagem icônica da cerâmica Marajoara decodificada por Schaan revela sucessivas transformações formais.

Essas transformações formais poderiam ser interpretadas como recursos para representar a capacidade de metamorfose corpórea dos seres, cuja ênfase, neste caso, estaria nos animais. Conforme se pretende demonstrar, a metamorfose constitui uma das principais características identificadas em diversos estilos cerâmicos e de artefatos líticos do baixo Amazonas, o que permite reforçar a noção de existência de uma unidade cosmológica ameríndia associada ao perspectivismo. São ideias comuns que ganham diferentes contornos culturais, sendo estas trabalhadas de acordo com as regras estilísticas de cada sociedade. Estilos aparentemente distintos e marcadores de identidades teriam, portanto, elementos ideológicos comuns com uma distribuição pan-amazônica. Roe (1982, p. 1-12) defende a existência de uma cosmologia bastante inclusiva nas terras baixas da América do Sul, com uma simbologia recorrente (a exemplo dos felinos e das cobras

reportados nos sonhos e nas alucinações), cujos significados são equivalentes, embora não universais, e transcendem as especificidades culturais dos grupos indígenas.

A cultura Tapajônica, encontrada numa ampla área no entorno da região de Santarém (PA), é limitada nos sentidos oeste-leste pelos rios Trombetas e Xingu, norte-sul por Almeirim, no rio Amazonas, até o médio rio Tapajós (Gomes, 2001, 2002). Sua cerâmica ritual da fase tardia (1000-1600 d.C.) também tem sido considerada uma expressão das sociedades pré-coloniais complexas, centralizadas e hierarquizadas (Roosevelt, 1996). Trabalhos de campo recentes sugerem a existência de uma área cultural consistente, demonstrada pela distribuição de um mesmo estilo cerâmico, mas não parece haver evidências de centralização política.

Comparada à iconografia Marajoara, a cerâmica ritual Tapajônica se destaca por um estilo naturalista de representação tridimensional, bastante padronizado, cujos vasos se assemelham a esculturas, sendo compostos por diversos apêndices modelados de animais, humanos e figuras zoo-antropomorfas. Palmatary (1960) considerou sua iconografia um reflexo do mundo natural, enquanto MacDonald (1977) reconheceu em alguns dos artefatos expressões dos mitos indígenas. Roosevelt (1996, p. 29) interpretou a ocorrência de diversos animais predadores (o jacaré, a onça, a serpente, aves de rapina etc.) como uma metáfora para expressar o caráter guerreiro e expansionista das chefias complexas e hierarquizadas.

Ao abordar a arte Wayana – grupo Carib do rio Paru –, Velthem (2003) sustenta que esta representa a visualização de elementos estéticos ligados ao universo cosmológico, cujos padrões foram revelados ao grupo pelos demiurgos ou seres primordiais. Desse modo, a arte evoca entidades sobrenaturais, conceitos cosmológicos e inimigos que vivem em outros domínios, sendo estes últimos imbuídos de características predatórias e transformacionais. Segundo a autora, entre os principais animais representados estão os grandes predadores: onça, aves de rapina e cobras constritoras. Este esquema conceitual, comum a

outras sociedades amazônicas, revela uma arte de caráter predatório, cujos elementos permitem interpretar a simbologia Tapajônica de maneira diversa do que havia sido anteriormente proposto pelos autores já referidos.

Outras interpretações da iconografia Tapajônica foram sugeridas por Gomes (2007, 2010) a partir da análise de uma ampla amostra de artefatos museológicos provenientes dos acervos do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), além de coleções reunidas por meio de escavações sistemáticas, realizadas na região de Santarém entre 2007 e 2010. Estas associam artefatos rituais que exibem características de predação a uma estética perspectivista. Embora centrada na recorrência das representações de transformação corpórea, esta estética conjuga temas como a estrutura do cosmos e as narrativas míticas, além de assinalar a existência de animais de presa e de grandes predadores, com os quais o xamã se identifica durante os estados de transe.

Tais objetos rituais parecem fazer parte de uma classe especial de artefatos que podem ser considerados poderosos e repletos de agência, devido aos seus atributos formais e, supostamente, por seu *status* cosmológico, conforme sugerido por Gell (1998) em contextos da Melanésia. Estes foram empregados em cerimônias domésticas nas aldeias, rituais funerários e rituais coletivos com um maior número de pessoas, envolvendo o consumo de bebidas, bem como a posterior destruição intencional destes mesmos artefatos e seu armazenamento em estruturas designadas para este fim (Gomes, 2010).

Os vasos globulares podem ser tomados como um primeiro exemplo de análise. Sua forma compreende um artefato de formato esférico, com um gargalo estreito e uma base em pedestal, contendo apêndices de cabeça e cauda colocados simetricamente opostos. Estes animais geralmente são efígies de predadores, tais como a onça, o jacaré, o gavião real e a cobra, mas também de animais de presa (por exemplo, a cutia e a paca), de seres híbridos (homens deitados com caudas de animais, em processo

de metamorfose) (Gomes, 2007, 2010), o que remete à menção de Viveiros de Castro (2002, p. 353) sobre o fato de o perspectivismo raramente se aplicar a todos os animais e incidir sobre os grandes predadores carniceiros (jaguar, sucuri, urubus e harpia) e sobre as presas típicas (pecari, macacos, peixes, veado e antas). Este aspecto representa uma chave simbólica para se compreender as diferentes perspectivas: os grandes predadores como inimigos dos humanos e determinadas espécies como presas dos humanos (Viveiros de Castro, 1998, p. 19).

Já os vasos de cariátides, assim definidos por Frederico Barata, são compostos por três partes: uma vasilha semiesférica, três figuras femininas que sustentam a mesma vasilha, fazendo às vezes de colunas, e uma base de formato hiperbolóide, que dá sustentação ao conjunto. Estes vasos aludem à representação da estrutura do cosmos, com sua organização vertical em camadas, tal qual descrito para diferentes sociedades americanas, sendo, neste caso, composto apenas por três principais patamares – o patamar inferior, representado pela base do vaso, que constitui a morada de diversos seres do inframundo; o patamar intermediário, onde estão sempre três figuras femininas sentadas, correspondente ao mundo ocupado pelos humanos; e o patamar superior ou céu, formado por uma vasilha com uma base de formato convexo, lembrando a abóbada celeste, rodeada por urubu-reis ou também por outras criaturas míticas, tais como o urubu-rei de duas cabeças, animais que, em diversas etnografias amazônicas, conduzem os mortos ao céu (Gomes, 2007, 2010).

A noção de um cosmos vertical é bastante recorrente nas cosmologias de grupos amazônicos, tais como os Araweté, Tenetehara, Tukano, Wayãpi, Shipibo-Conibo, além de outras culturas sul-americanas, a exemplo dos Kogi, da Serra Nevada de Santa Marta, na Colômbia, possuindo variações quanto ao número de patamares do cosmos (Reichel-Dolmatoff, 1990; Viveiros de Castro, 1986, p. 602). Velandia (1994, p. 119) menciona a organização do cosmos entre os Ufaina ou Tanimuka, que vivem entre os rios Mirití e baixo Apaporis, no noroeste amazônico, que

consiste numa articulação de treze plataformas circulares superpostas, sustentadas por um poste em torno de um fogo que esquentava a base do cosmos. Tais plataformas se distribuem em seis céus, em um dos quais vivem os espíritos dos mortos e em outro, os urubu-reis, sendo que estes animais vivem como gente em suas malocas. Em outras plataformas vivem as pessoas.

De modo complementar, é possível reconhecer um caráter narrativo nas composições de alguns dos vasos rituais Tapajônicos, tal como proposto por MacDonald (1977). Nos vasos de gargalo, este aspecto é mais evidente. Estes são constituídos por um corpo formado por quatro saliências esféricas, dispostas em cruz, que possui na parte superior um gargalo. Abaixo dele, há um colo com uma face antropomorfa e, na parte inferior, uma base que o sustenta. Ao corpo do vaso são fixados, lateralmente, apêndices em forma de asas de pássaros ou de cabeça de um jacaré, que sustentam diversos animais: cachorro-domato, urubu-rei, pássaros diversos e também criaturas híbridas (homens com caudas de animais). Este conjunto parece representar uma narrativa mítica, possivelmente associada aos mitos de diferenciação das espécies, documentados por Lévi-Strauss (2004 [1964]).

As estatuetas naturalistas de homens sentados, portando adornos corporais e segurando maracás, consistem no elo de ligação entre o universo simbólico dos objetos descritos e a instituição xamânica de floresta tropical. Outras estatuetas de xamãs exibem um corpo híbrido de homem e animal, cuja extremidade inferior se assemelha a uma cobra (Figura 3). A noção da metamorfose, recorrente na cerâmica cerimonial Tapajônica, foi identificada desde os estudos estilísticos pioneiros de Barata (1950, 1951, 1953a, 1953b), tendo sido reconhecida nas figuras que mudam a expressão facial de acordo com a posição dos vasos; nos urubu-reis de asas fechadas dos vasos de cariátides, que representam figuras meio homem meio urubu-rei; nas cariátides que, de acordo com o ângulo de observação, representam mulheres com características de pássaros (orelhas que se transformam em bicos de pássaros); e

nas figuras zoo-antropomorfas dos vasos globulares. Segundo os mitos e as narrativas etnográficas ameríndias, a transformação pode ser empreendida pelos animais, pelas plantas, pelos espíritos predadores e também pelo homem, a exemplo dos rituais xamânicos, sendo que estas ideias estão presentes em diversos outros aspectos da vida cotidiana, conforme mencionado (Figuras 4 e 5).

Alguns exemplos de apêndices, tais como as figuras duais, o urubu-rei dual e as cariátides que, embora sejam humanas, possuem algumas características zoomorfas, além da capacidade de transformação, evidenciam um recurso estilístico que possibilita ao observador diferentes perspectivas e apreensões da realidade. Esta solução formal do artefato documenta a noção de diferentes perspectivas como uma ideia presente no imaginário indígena. Lagrou (2007, p. 22-23) discute o papel ativo da atenção na fabricação do mundo, refletindo sobre a dinâmica da atenção gerada em torno do objeto enquanto elemento discursivo, cuja visão não é transparente, mas passível de diferentes percepções pelos mesmos ou por outros sujeitos. Embora esta possa ser considerada uma característica geral relativa aos artefatos, na cultura Tapajônica ela é recorrente e está correlacionada a elementos intencionalmente formalizados.

Ainda no baixo Amazonas, a cultura Konduri (1200-1600 d.C.), encontrada na região dos rios Trombetas e Nhamundá, também tem sido comumente relacionada à emergência das sociedades complexas amazônicas, embora os resultados de pesquisas recentes não confirmem esta hipótese (Guapindaia, 2008). Esta cultura também apresenta uma iconografia com representações de seres metamorfoseados, bem como a figura de alter-egos ou duplos – animais que se sobrepõem a estes seres, sendo situados acima de suas cabeças (Figura 6). Tais noções parecem ganhar maior expressão, considerando o recurso típico da cultura Konduri, que consiste na utilização do ponteadado em profusão na superfície cerâmica, capaz de diluir os contornos da forma. Novamente, esta consiste em outra forma de alusão às diferentes perspectivas (Figura 7).





Figura 3. Estatueta antropomorfa representando um xamã com corpo de serpente. Documentação pertencente ao Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foto: Bruno Netto.



Figura 4. Fragmento de vaso de gargalo com representação de um ser humano se transformando em animal. Sítio Aldeia, Santarém, PA. Acervo: Museu Nacional-UFRJ Foto: Denise M. C. Gomes.

Nimuendaju (1948) reconheceu na região do Trombetas e Nhamundá um dos limites da cultura Tapajônica. Interações entre ambas as culturas foram postuladas a partir de elementos tecnológicos e formais (Palmatary, 1960). Mas o que parece notável nesta área do baixo Amazonas é a presença de concepções cosmológicas

comuns, que ganham diferentes expressões regionais, apresentando maior ou menor rendimento dos mesmos conceitos artísticos, ao mesmo tempo em que consistem em marcadores de identidades.

#### ARTE DO NOROESTE DA AMÉRICA DO SUL

Culturas que floresceram na Colômbia entre 500 e 1500 A.D. indicam que, apesar das diferenças estilísticas e de suportes materiais, o mesmo universo associado ao perspectivismo ameríndio está presente na região andina e subandina. Velandia (1994, 1999), em seus estudos sobre San Agustín, uma elaborada cultura do sul da Colômbia, com a presença de templos e estruturas arquitetônicas indicadoras de urbanismo, demonstrou, por meio de uma refinada análise metodológica de diferentes classes de representações iconográficas presentes nas esculturas de pedra, a existência de ícones compostos por distintos animais, a exemplo do jacaré associado à serpente. Além deste sincretismo estrutural envolvendo animais, foram identificadas pelo autor esculturas formadas por cabeças antropomorfas articuladas a outros animais, tais como o iguana e a rã, que exibem traços de metamorfose,



Figura 5. Detalhe de um vaso de cariátides cuja figura feminina apresenta elementos zoomorfos, tais como orelhas em forma de bico de pássaro. Acervo MAE-USP. Foto: Cláudio Wakahara.



Figura 6. Apêndice de estilo Konduri com uma face, sendo que acima da cabeça desta se ergue uma serpente. Acervo: MPEG. Foto: Vera Guapindaia.

bem como representações xamânicas do homem que se transforma em jacaré ou do homem com olhos de águia e dentes de jaguar. Um jaguar copulando com uma mulher e segurando uma criança, que possui como traço distintivo dentes de jaguar, é um outro tema recorrente nas esculturas. A interpretação dos significados destas representações de San Agustín é realizada por meio da conexão com a mitologia sul-americana, de culturas tais como a dos Barasana, Kogi, Ufaina, Cuna, Desana e Cubeo. Destas esculturas, emergem imagens do cosmos e de cenas mitológicas, que possuem expressão nos Andes e nas terras baixas amazônicas.

Outros exemplos são as culturas Tairona, Tierradentro, Tumaco la Tolita, Muisca e Sinú. Estas sociedades alcançaram um nível elevado de desenvolvimento material, algumas delas com obras de arquitetura monumental. Nos objetos sagrados de ouro, utilizados por chefes e xamãs como



Figura 7. Apêndices de estilo Konduri com decoração constituída por ponteados em profusão. Acervo: MAE-USP. Foto: Cláudio Wakahara (Gomes, 2002).

emblemas de visibilidade e prestígio (peitorais, narigueiras, máscaras, diademas, pendentes, cetros, estatuetas votivas, artefatos para uso de alucinógenos etc.), são abundantes as imagens de grandes animais predadores e vários animais, tais como mamíferos, peixes, répteis e crustáceos, relacionados a distintos estratos cosmológicos. Destacam-se nestes objetos as representações de homens sentados, com seus animais auxiliares e símbolos próprios da atividade xamânica, além de seres transfigurados – os xamãs em transe, representando homens-jaguar, homens-pássaros e homens-morcego (Bouchard, 2000a, 2000b; Camacho, 2000; Legast, 2000; Lleras, 2000; Reichel, 2000) (Figura 8). Esta temática confirma a importância do xamanismo como instituição, em alguns casos associada à chefia, de cerimônias coletivas que veiculavam estes símbolos e, de modo mais amplo, a materialização de uma mesma ideologia entre sociedades americanas de diferentes escalas de organização social.

### A COSTA NOROESTE DA AMÉRICA DO NORTE E A IDEIA DE TRANSFORMAÇÃO

Quando os europeus chegaram à costa noroeste da América do Norte, no final do século XVIII, encontraram grupos de caçadores-coletores complexos, a exemplo dos Haida e dos Kwakwaka'wakw (Kwakwutl), vivendo em aldeias permanentes e semipermanentes de inverno, em casas comunais de madeira de cedro voltadas para o oceano (Muckle, 2007). Estas sociedades, cujo poder das chefias não ultrapassava os limites da aldeia, promoviam cerimônias coletivas, tais como o *potlatch*, destinadas a comemorar eventos sociais importantes ou como forma de demonstração de prestígio e poder dos chefes, tendo como traço distintivo a distribuição de presentes e concentrações de alimentos, além dos grandes festivais de inverno.

Um aspecto característico destes grupos era uma cultura material elaborada, composta por estruturas



Figura 8. Peitoral homem-morcego com tocado de aves, representando um xamã em transformação. Cultura Tairona. Museu do Ouro, Bogotá, Colômbia (Camacho e Uribe, 2006).

arquitetônicas de madeira e por artefatos diversos utilizados em rituais, com uma simbologia relacionada à hierarquia social, à história de chefes, à mitologia e à organização cosmológica. Alguns destes eram os monumentais postes totêmicos, contendo insígnias que simbolizavam as linhagens clânicas, com representações de ancestrais associados a seres sobrenaturais, de quem direitos e privilégios foram obtidos. Estes postes foram esculpidos em cedro, usados no interior de habitações e casas cerimoniais como colunas de sustentação do teto, ou sob a forma de esculturas colocadas na área externa das casas, podendo, ainda, como entre os Haida, assumir a função de memoriais

ou de postes mortuários que continham restos mortais dos chefes (Jonaitis, 2006, p. 165) (Figuras 9 e 10).

Embora não se saiba ao certo quando esta prática de produção dos postes totêmicos começou, existem evidências arqueológicas que apontam os antecedentes desta cultura da costa noroeste entre 2500 e 1500 anos atrás (McLennan e Duffek, 2000, p. 38; Muckle, 2007). Alguns autores enfatizam que a fabricação dos postes totêmicos aumentou no período pós-contato, sobretudo no início do século XIX, com a maior disponibilidade de ferramentas de metal, num contexto social de riqueza devido ao comércio com os europeus, que por sua vez também contribuiu para





Figura 9. Aldeia Haida Hlragilda'Lnagaay (Skydegate), Canadá. Foto: George Dawson, 26 de julho de 1878 (Savard, 2010).

acirrar a competição entre os chefes e a necessidade de expressar materialmente sua posição social (Jonaitis, 2006, p. 162). Mas o que interessa destacar é a grande permanência histórica dos mesmos símbolos que constituem a tradição artística da costa noroeste da América do Norte desde a época pré-contato até os dias atuais, indicando, ainda, a continuidade de um mesmo sistema cosmológico.

Os elementos tridimensionais presentes nas esculturas totêmicas são representações realistas ou convencionalizadas de humanos e animais (o urso, a baleia orca, o tubarão, o castor, o falcão, a águia, o lobo, o peixe-serra etc.), havendo ainda os seres sobrenaturais. Na maior parte das vezes, a forma humana está associada

a elementos zoomorfos, enquanto os seres sobrenaturais são formados por uma combinação de traços constitutivos de diferentes animais – a exemplo do monstro marinho, simbolizado por meio do corpo de um urso com sua grande boca e muitos dentes, que possui as barbatanas da baleia orca (Boas, 1996 [1927]). Outras figuras menores de animais humanizados são identificadas entre as orelhas, a cabeça ou entre as pernas dos indivíduos principais, cuja composição espacial permite estabelecer paralelos com as pequenas figuras híbridas presentes nas urnas antropomorfas da cultura Marajoara.

Diferentes estilos artísticos são reconhecidos na costa noroeste, embora seja possível identificar um



Figura 10. Caixa de madeira Haida, contendo representações desdobradas, além de símbolos de transformação, tais como as mãos humanas. Século XIX. Canadian Museum of Civilization. Foto: Richard Garner (Jonaitis, 2006).

sistema comum de princípios formais que guiaram a atividade artística, incluindo a estilização, a caracterização esquemática, o desdobramento, a representação em perfis, a simetria, a redução e a transformação de detalhes em novas representações (Holm, 2001 [1965], p. 8). É importante enfatizar que existem dois idiomas distintos da arte da costa noroeste da América do Norte – o da arte tridimensional e o da bidimensional. Steward (1979) atribui ao simbolismo da arte desta região um propósito voltado para a representação de uma ordem social e espiritual.

Duff (1976, p. 47) considera este mesmo simbolismo de modo mais amplo. Para o autor, em primeiro lugar estão as imagens literalmente portadoras de insígnias totêmicas, presentes não só nos postes de madeira, mas também em diversos outros artefatos que diferenciam grupos sociais. Em seguida, em um outro plano, vêm as representações de criaturas espirituais e episódios

mitológicos, que se referem a poderes abstratos com um sentido mais profundo. Ao explorar este segundo grupo de imagens, Duff relaciona artefatos, a exemplo das esculturas e colheres esculpidas em argilite que apresentam, de modo realista, episódios mitológicos, alguns contendo imagens de animais que se transformam em humanos ou ainda cenas de interações entre humanos e animais. Um dos exemplos, relativo à mitologia Haida, mostra um urso tendo relações sexuais com uma mulher; outro consiste num poste totêmico, onde um animal se transforma em humano; e, por fim, um artefato xamânico bastante comum em diversas culturas – um chocalho que exibe um xamã deitado, de pernas abertas, inserindo sua língua na boca de um corvo ou, muitas vezes, de um sapo. Para Wyatt (1999, p. 84), que se baseia em interpretações indígenas, este ato simboliza a troca de conhecimento entre xamã e sapo, considerado na mitologia Haida e



de outros grupos da região como o espírito auxiliar e guardião do conhecimento do mundo.

Os mitos da costa noroeste contam que todos os animais tinham a aparência de seres humanos, até que um ser superior, conhecido como o Transformador, decidiu transformar cada um numa espécie, de acordo com a atividade, a atitude e o comportamento na época do encontro. Como estes grupos partilham da concepção de uma origem comum das criaturas da terra, acreditam que animais podem mudar sua aparência e se transformar em homens, e os homens, por sua vez, em animais, em circunstâncias específicas, tais como as danças cerimoniais e as representações mitológicas, com o uso de máscaras (Steward, 1979, p. 34).

Em sua etnografia dos Kwakwaka'wakw (Kwakiutl), baseada numa reanálise dos materiais de Boas, Goldman (1975, p. 183-186) sustenta que os animais se declaram pessoas que vestem roupas de animais e, embora próximos da humanidade, vivem em suas próprias casas e celebram a cerimônia de inverno, assumindo, portanto, uma existência ambígua. Os animais comuns são como as pessoas comuns. Outros animais, a exemplo da baleia orca, do veado, do lobo e do urso pardo, são como os chefes humanos, ativos e poderosos. Já os seres sobrenaturais, que constituem outra categoria, são estruturas duais, tais como o comedor humano, que pode ser representado nos mitos e nas artes como animal ou na forma humana, possuindo o corpo coberto de bocas; o guardião dos mares; o lendário pássaro do trovão, chefe de todos os pássaros do céu; e a baleia Mink. Além de fundadores de linhagens totêmicas, determinadas categorias de animais são a fonte do poder (*nawalak*) que move os chefes e o elo de conexão que se estabelece entre xamãs e outros mundos.

No contexto dos festivais de inverno e dos *potlatches*, objetos associados às danças rituais se destacam: as máscaras. De modo semelhante ao que ocorre no Alto Xingu, estes artefatos ensejam a transformação, uma vez que não só simbolizam animais possuidores de um *status* de seres sobrenaturais, dos reinos do céu, da terra ou do mar, mas, animados por meio do desempenho ritual, estabelecem

a conexão com o mundo mítico e a aquisição de poder. Goldman (1975, p. 200-201) enfatiza que as pessoas que portam estas máscaras tornam-se seres duais. De um lado, retêm a substância humana e, de outro, uma nova substância e atributos dos doadores que são adicionados a eles, sendo esta uma forma de transcender à condição humana por meio de máscaras. De acordo com este autor, aí reside a especificidade da religião dos Kwakwaka'wakw (Kwakiutl), que inclui circulação de formas e poderes.

Jonaitis (2006) aponta que a noção de transformação de um ser em outro é raramente vista de um modo tão concreto como nas máscaras de transformação Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) utilizadas em danças e apresentações dramáticas durante os *potlatches*. A autora assim descreve um destes artefatos:

This example presents the metamorphosis from bird to human form and back. When the mask is open, the central human face is flanked on either side by the fabulous double-headed serpent, *sisiutl*, which is a great privilege for a family to display. Other transformation masks show different animals and humans, or even one human transforming into another (Jonaitis, 2006, p. 117).

Outra classe de objetos que também exhibe esta noção recorrente de transformação são as caixas de madeira esculpidas e pintadas em vermelho e preto, utilizadas principalmente para armazenar mantas utilizadas em rituais, emblemas heráldicos e outros objetos de valor das famílias de posição hierárquica elevada, além de empregadas em certas ocasiões como bancos e para conter restos mortais dos chefes (Holm, 1987, p. 149). Assim como os demais objetos feitos de cedro (esculturas, casas, postes, canoas, máscaras), as caixas são seres vivos, que falam, mas não podem se mover. As pinturas bidimensionais presentes nestas caixas simbolizam a linhagem de seus donos, seu *status* e riqueza. Tais pinturas possuem um significado cosmológico, representando seres míticos ou em mutação, sendo retratados através de um estilo padronizado na forma e na estrutura, que variam



desde figuras realistas a outras abstratas ou com suas partes anatômicas reorganizadas. Uma cabeça ou mãos humanas incorporadas a uma forma de animal podem indicar uma criatura transformada (Steward, 1979, p. 34) (Figura 10).

Além destes, outros símbolos de transformação presentes nestas caixas foram descritos por Boas (1996 [1927]) como representações desdobradas, cujo princípio foi posteriormente discutido por Lévi-Strauss (2008 [1958]). Vários estudiosos destacaram a simetria bilateral ou o espelhamento como característica desta arte de representar animais divididos ao meio. Entretanto, McLennan e Duffek (2000, p. 19), ao desenvolverem uma análise estilística com o auxílio da fotografia infravermelha das pinturas destes artefatos, descobriram que o espelhamento não é uma regra universal e que existem muitas variações e rearranjos de uma metade da pintura em relação à outra, com mudanças realizadas pelo artista a fim de atingir um balanço das formas positivas e negativas. Tais observações evidenciam que as imagens não só se desdobram, mas são desconstruídas, sendo, portanto, um recurso adicional para representar a impermanência destes seres.

## A ARTE COMO INSTRUMENTO DA COSMOPOLÍTICA

A ideia de uma unidade ameríndia, que possibilita estabelecer conexões entre as terras baixas da América do sul, algumas regiões andinas, a América do Norte setentrional e mesmo a Mesoamérica, tem sido construída por meio de paralelos estabelecidos ao longo do tempo por diversos autores (Lévi-Strauss, 2008 [1958]); Descola, 2005; Viveiros de Castro, 1998, 2002; Calavia Sáez, 2009). Conforme observado por Viveiros de Castro (1998, p. 5-6), esta ideia implica considerar diferenças significativas entre morfologias sociais, estruturas políticas, vida cerimonial e religiosa, embora similaridades emergem no plano mítico-filosófico, evidenciando a existência de um mesmo fundo cosmológico. Esta constatação se estrutura a partir dos elementos comuns identificados na mitologia, nos discursos xamânicos, na arte e nos objetos.

Na análise de objetos artísticos pré-coloniais, originários da Amazônia, de regiões andinas e subandinas e da costa noroeste da América do Norte, a recorrência das imagens que remetem à noção de transformação, também documentada por várias etnografias americanas, pôde ser demonstrada. Esta é central no reconhecimento da distribuição geográfica de um mesmo fundo cosmológico – o perspectivismo ameríndio –, no qual se baseia a ideia de existência de uma estética americana, caracterizada por um grande investimento nos conceitos visuais de natureza cosmológica presentes na decoração dos artefatos rituais.

Contrariamente ao esforço de classificação da experiência das sociedades não ocidentais em três principais tipos de ontologias (animismo, totemismo e analogismo), identificadas por Descola (2005, p. 176), que corresponderiam a modos contrastantes de cosmologias, organização social e de teorias de identidade, permitindo, por exemplo, associar as sociedades amazônicas ao animismo, as da Mesoamérica ao analogismo e as da costa noroeste da América do Norte ao totemismo, o perspectivismo seria aqui compreendido menos como um subtipo do animismo e sim de modo mais inclusivo, como um aspecto constitutivo de diversas cosmologias ameríndias, que atravessa distintas formas cosmológicas, de organização social e política, no tempo e no espaço geográfico americano.

No caso das sociedades pré-coloniais de organização social complexa, signos relativos a uma ontologia predatória foram anteriormente interpretados pela Arqueologia como metáfora para expressar relações de poder e dominação, seja na Amazônia ou nos Andes. Esta abordagem, que estabelece uma correlação direta entre a arte e as formas de estruturação social, não tem sido produtiva para se entender o sentido político do desempenho ritual, envolvendo objetos que veiculam representações de seres sobrenaturais e conceitos cosmológicos, especialmente quando estes são encontrados em sociedades de diferentes escalas de desenvolvimento e organização social nas Américas.

A noção antropológica de cosmopolítica ameríndia (Sztutman, 2005; Viveiros de Castro, 2006; Lagrou,

2007; Barcelos Neto, 2008b) e a abordagem de Gell (1998), que insere a estética dos objetos numa rede de relações sociais, permite compreender as contradições colocadas pelo exercício interpretativo dos significados da arte no contexto das interações sociais. Uma forma de atuação política destas sociedades pré-coloniais que incluisse somente os homens não parece dar conta do conjunto de representações iconográficas registrado. Estas apontam para a importância do xamanismo, das relações de predação, além da variabilidade de seres existentes no cosmos. Apenas quando se consideram as cosmologias em seu sentido mais pleno, torna-se evidente que os conflitos e as relações de poder giram em torno da instabilidade existente no mundo ameríndio, no qual, além dos próprios humanos, os animais, as plantas, os espíritos e os fenômenos da natureza podem ser potencialmente humanos, assumindo diferentes perspectivas a serem politicamente administradas pelos xamãs e por outros agentes sociais. Daí a recorrência da noção de metamorfose interespecífica, que seria a própria essência do mundo ameríndio.

A cosmopolítica dos Kaxinawa, segundo Lagrou (2007, p. 28), se baseia na luta pelo controle da forma, na conquista e fabricação de uma forma fixa por meio de relações sociais constitutivas, especialmente os rituais. Para este grupo, as formas das coisas nunca são consideradas como dadas ou naturais, mas são percebidas como fluídas, pois sofrem a interferência de seres não humanos, os *yuxin*, mestres da transformação da forma, capazes de transformar seu corpo ou sua roupa, oferecendo perigo para os humanos, uma vez que estes são seres sem corpo, sem forma, que desejam transformar e mutilar as formas dos corpos humanos. A arte, de modo geral, as imagens gráficas, poéticas, materiais e corporais possuem uma agência capaz de materializar concepções centrais dos Kaxinawa sobre a pessoa humana e suas relações com pessoas humanas e não humanas e com o mundo.

Do mesmo modo, Barcelos Neto (2008b) demonstra em sua etnografia Wauja sobre os *apapaatai* – espíritos

patogênicos potentes que interagem com os humanos, causando-lhes doenças – que estes consistem em vetores da cosmopolítica. Para o autor, a doença e o ritual são aspectos centrais na sociabilidade Wauja, no Alto Xingu. De início, os rituais possuem uma função terapêutica, mas sua continuidade, mesmo após o evento de cura, demonstra a complexa articulação política de chefes, xamãs, donos de rituais, que congregam parentes consanguíneos e afins comprometidos na produção das cerimônias e de objetos de arte e especialistas rituais (flautistas, cantoras e clarinetistas) envolvidos num extenso processo de familiarização dos *apapaatai*. A permanência dos rituais instaura um sistema de trocas, de débito e crédito entre o dono do ritual e o restante do grupo, deixando entrever situações potenciais de disputas e conflitos entre os Wauja, conforme aponta o autor: “Minha hipótese é que as ações desses grupos cerimoniais revestem-se de sentido político, tanto em direção aos homens como em direção aos *apapaatai*” (Barcelos Neto, 2008b, p. 246). Os objetos de arte (máscaras, flautas, cestos, pás de beijus e panelas cerâmicas) não são apenas meios, mas agentes sociais capazes de mobilizar direta e indiretamente coletivos sociais humanos e não humanos.

A cosmopolítica também pode ser apreendida em contextos sociais mais hierárquicos, como os da costa noroeste da América do Norte. Conforme mencionado, Goldman (1975) aponta que o principal foco da religião dos Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) é a aquisição de poder dos animais, árvores e seres sobrenaturais, o que ocorre por ocasião das grandes cerimônias de inverno. Esta transferência de poder é conduzida pelos chefes-xamãs que gerenciam estas forças sobrenaturais, sendo a transformação (de formas e poderes) o meio de transmissão tanto no nível do mito quanto do ritual. Nesse sentido, trata-se de uma atuação xamânica numa escala cósmica (Goldman, 1975, p. 205) realizada por especialistas – xamãs cósmicos –, que diferem socialmente e funcionalmente dos xamãs curadores, sendo que estes últimos têm como privilégios apenas a organização dos

*potlatches*. Ambos podem ser correlacionados aos xamãs verticais e horizontais, descritos por Hugh-Jones (1996).

Os exemplos sobre o papel do ritual e dos objetos na cosmopolítica ameríndia se multiplicam, independente das escalas de desenvolvimento das sociedades. Até mesmo os rituais de canibalismo Asteca, tradicionalmente vistos como parte integrante de um complexo cultural-ideológico de uma sociedade estatal, altamente estratificada, vêm sendo contemplados, nas palavras de Oscar Calavia Sáez, como uma “variante das sociedades selvagens” das terras baixas tropicais. Ainda que controlados por sacerdotes e por uma aristocracia, eles envolvem seres que se transmutam e trocam de roupa assumindo a potência do outro (deuses, homens e animais) e se “equiparam pela capacidade comum de exercer um ponto de vista” (Calavia Sáez, 2009, p. 45).

Assim sendo, ao se inserir num universo sociocósmico, a arte pré-colonial ameríndia, possuidora de uma estética própria, representa uma via de atualização de uma sociabilidade distinta, em cerimônias cujos artefatos empregados durante o desempenho ritual transformaram, a um só tempo, a realidade dos humanos e de outras subjetividades. A sensibilização de pessoas, por meio das formas e das imagens de conteúdo cosmológico presentes nos objetos, da música, da dança e do consumo de alimentos e bebidas produziu um modo de interação capaz de legitimar o poder político de determinados grupos sociais, que atuaram em conexão com o plano espiritual. Conforme exposto, o caminho para se chegar a esta compreensão envolve o resgate dos signos expressos nos artefatos por meio das análises formais, dos contextos arqueológicos, além da analogia etnográfica e do conhecimento das cosmologias ameríndias.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Eduardo Viveiros de Castro, por sua orientação e discussão de ideias durante meu pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizado entre 2006 e 2008; ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

(CNPq) (Processo: 473224/2006-2) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (Processos: 2008/58701-6 e 2010/00685-5), pelo financiamento das pesquisas arqueológicas na região de Santarém, Pará. Registro meus sinceros agradecimentos ao professor Neil Safier, do Departamento de História da British Columbia University, em Vancouver, Canadá, que me recebeu como professora convidada no ano de 2010. Agradeço à Vera Guapindaia, pelas imagens de peças do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), e à Ana Betânia de Sousa Pimentel, pela elaboração do mapa. Por fim, aos comentários dos pareceristas anônimos.

## REFERÊNCIAS

AIRES DA FONSECA, João. As estatuetas líticas do Baixo Amazonas. In: PEREIRA, Edithe; GUAPIDAIA, Vera Lúcia Calandrini (Orgs.). **Arqueologia amazônica**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, SECULT, IPHAN, 2010. v. 1, p. 235-237.

ARHEM, Kaj; CAYÓN, Luís; ÂNGULO, Gladis; GARCÍA, Maximiliano. **Etnografía Makuna: tradiciones, relatos y saberes de la gente de água**. Götterborg: Acta Universitatis Gotheburgensis; Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología y História, 2004.

BARATA, Frederico. Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. **Cultura**, São Paulo, v. 5, p. 185-205, 1953a.

BARATA, Frederico. **A arte oleira dos Tapajó III**. Alguns elementos para a tipologia de Santarém. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1953b. 16 p. (Publicação n. 6).

BARATA, Frederico. A arte oleira dos Tapajó II. Os cachimbos de Santarém. **Revista do Museu Paulista, Nova Série**, São Paulo, n. 5, p. 183-198, 1951.

BARATA, Frederico. **A arte oleira dos Tapajó I**. Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1950. 47 p. (Publicação n. 2).

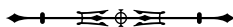
BARCELOS NETO, Aristóteles. Choses (in)visibles et (im)perissables: temporalité et matérialité des objets rituels dans les Andes et en Amazonie. **Gradhiva**, v. 8, p. 113-129, 2008a.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: EDUSP, 2008b.

BARRETO, Cristiana Nunes Galvão. **Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga**. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



- BIRD-DAVID, Nurit. "Animism" revisited: personhood, environment, and relational epistemology. **Current Anthropology**, v. 40, n. S1, p. 67-91, 1999.
- BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Lisboa: Fenda Editorial, 1996 [1927].
- BOUCHARD, Jean François. Regards sur les Mondes Amerindiens. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Sprits, l'Or et le Chamane**. Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000a. p. 27-34.
- BOUCHARD, Jean François. Sprits, Transformations et Passages dans la Culture Tumaco La Tolita. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Sprits, l'Or et le Chamane**. Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000b. p. 55-62.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. O canibalismo asteca: releitura e desdobramentos. **Mana**, v. 15, n. 1, p. 31-57, 2009.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. Moinhos de vento e varas de queixadas: o perspectivismo e a economia do pensamento. **Mana**, v. 10, n. 2, p. 227-251, 2004.
- CAMACHO, Roberto Pineda. Le Labyrinthe de l'identité: orfébrerie, symboles de transformation et de pouvoir dans les sociétés indigènes préhispaniques de Colombie. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Sprits, l'Or et le Chamane**. Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000. p. 35-54.
- CAMACHO, Roberto Pineda; URIBE, Maria Alicia. **The Spirit of Ancient Colombian Gold**. Washington: Smithsonian Institution, National Museum of Natural History, 2006.
- DESCOLA, Philippe. **Par-Delà Nature et Culture**. Paris: Gallimard, 2005.
- DESCOLA, Philippe. Societies of nature and the nature of society. In: KUPER, Adam (Ed.). **Conceptualizing society**. Londres: Routledge, 1998. p. 107-126.
- DESCOLA, Philippe. **La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar**. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1986.
- DUFF, Wilson. The world is as sharp as a knife: meaning in Northern Northwest Coast art. In: CARLSON, Roy L. (Ed.). **Indian Art Traditions of the Northwest Coast**. Burnaby: Archaeology Press of Simon Fraser University, 1976. p. 47-66.
- FAUSTO, Carlos. Feasting on people: cannibalism and commensality in Amazonia. **Current Anthropology**, v. 28, n. 4, p. 497-530, 2007.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. p. 209-230.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOLDMAN, Irving. **The mouth of heaven: an introduction to Kwakiult religious thought**. New York: John Wiley & Sons, 1975.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. In: PEREIRA, E.; GUAPINDAIA, V. L. C. (Orgs.). **Arqueologia amazônica**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, SECULT, IPHAN, 2010. v. 1, p. 213-234.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. The diversity of social forms in Pre-Colonial Amazonia. **Revista de Arqueologia Americana**, n. 25, p. 189-225, 2007.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. Santarém: symbolism and power in the tropical forest. In: MCEWAN, Collin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). **The Unknown Amazon**. Culture and Nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 134-155.
- GORDON, César. Em nome do belo: o valor das coisas xikrin-mebêngôkre. In: SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, César (Orgs.). **Xikrin: uma coleção etnográfica**. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 207-223.
- GOW, Peter. **An Amazonian Myth and its History**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GOW, Peter. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian Art. **Revindi**, Lima, v. 2, p. 19-32, 1988.
- GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Além da margem do rio: a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA**. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 2008.
- GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. Encountering the Ancestors: the Maracá urns. In: MCEWAN, Collin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Orgs.). **The Unknown Amazon**. Culture and Nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 156-173.
- HODDER, Ian. **Reading the past**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- HODDER, Ian. **Symbols in action**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HOLM, Bill. **Northwest Coast Indian Art: an analysis of form**. 17. ed. Seattle: The University of Washington Press, 2001 [1965].
- HOLM, Bill. **Spirit and Ancestor: a century of Northwest Coast Indian Art at the Burke Museum**. Seattle: University of Washington Press, 1987.
- HUGH-JONES, Stephen. Shamans, prophets, priests and pastors. In: THOMAS, N.; HUMPHREY, C. (Eds.). **Shamanism, history, and the state**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996. p. 32-75.



- INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill.** Londres: Routledge, 2000.
- JARA, Fabiola. **El camino del Kumu: ecología y ritual entre los Akuriyó de Surinam.** Quito: Ediciones Abya-Yala, 1996. (Biblioteca Abya-Yala, n. 39).
- JONAITIS, Aldona. **Art of the Northwest Coast.** Seattle: University of Washington Press, 2006.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. 565 p.
- LEGAST, Anne. L'homme-animal. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Sprits, l'Or et le Chamane.** Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000. p. 63-71.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** São Paulo: Cosac & Naiff, 2008 [1958].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido, Mitológicas 1.** Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naiff, 2004 [1964].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Totemismo hoje. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Lévi-Strauss.** São Paulo: Abril, 1985 [1962]. (Coleção os Pensadores).
- LIMA, Tania Stolze. **Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva.** São Paulo: Editora UNESP/ISA; Rio de Janeiro: Nuti, 2005.
- LIMA, Tania Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.
- LLERAS, Roberto. La metalurgia pré-hispanic de Colombia. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Esprits, l'Or et le Chamane.** Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000. p. 19-21.
- LONDOÑO SULKIN, Carlos D. Inhuman beings: morality and perspectivism among Muinane People (Colombian Amazon). **Ethnos**, v. 70, n. 1, p. 7-30, 2005.
- MACDONALD, Regina. The order of the things: an analysis of ceramics from Santarém, Brazil. **Journal of the Steward Anthropological Society**, v. 4, n. 1, p. 39-55, 1977.
- MCLENNAN, Bill; DUFFEK, Karen. **The transforming image: paint arts of Northwest Coast First Nations.** Vancouver/Toronto: UBC Press Vancouver; Seattle: University of Washington Press, 2000.
- MUCKLE, Robert J. **The First Nations of British Columbia: an anthropological survey.** 2. ed. Vancouver: UBC Press, 2007.
- MÜLLER, Regina Porto. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Assurini do Xingu. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena.** São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. p. 231-246.
- NIMUENDAJU, Curt. Os Tapajó. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 10, p. 93-106, 1948.
- OKDALE, Suzanne. **I foresee my life: the ritual performance of autobiography in an Amazonian community.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- PALMATARY, Hellen. The archaeology of the Lower Tapajós Valley, Brazil. **Transactions of the American Philosophical Society**, v. 50, n. 3, p. 1-246, 1960.
- PESSIS, Anne Marie. **Imagens da Pré-História: Parque Nacional da Serra da Capivara.** São Raimundo Nonato: Fumdam, 2003.
- PESSIS, Anne Marie; GUIDON, Niéde. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena.** São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. p. 19-33.
- PORRO, Antonio. Arte e simbolismo xamânico na Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 5, n. 1, p. 129-144, 2010.
- PROUS, André. A pintura em cerâmica Tupiguarani. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 213, p. 22-28, 2005.
- PROUS, André. **Les sculptures zoomorphes du sud bresilién et de l'Uruguay.** Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. 177 p. (Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud, 5).
- REICHEL, Alicia. Continuité Culturelle Tairona-Kogui. In: BOUCHARD, Jean François (Ed.). **Les Sprits, l'Or et le Chamane.** Paris: Musée de l'Or de Colombie, Réunion des Musées Nationaux, 2000. p. 87-95.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Orfeberia y Chamanismo: un estudio iconografico del Museu del Oro.** Medellín: Editorial Colina, 1990.
- RIBEIRO, Berta. **Arte indígena: linguagem visual.** Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1989.
- ROE, Peter. **The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin.** New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1982.
- ROOSEVELT, Anna Curtennius. The origins of complex societies in Amazonia. In: HESTER, T.; LAURENCICH-MINELLI, L.; SALVATORI, S. (Eds.). **The Prehistory of the Americas.** Forli: International Union of Prehistorica and Protohistoric Sciences/A.B.C.O. Edizioni, 1996. p. 27-31.
- ROOSEVELT, Anna Curtennius. **Moundbuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajo Island, Brazil.** San Diego: Academic Press, 1991.



- ROOSEVELT, Anna Curtennius. Interpreting certain female images in Prehistoric Art. In: MILLER, V. E. (Ed.). **The role of gender in Precolumbian Art and Architecture**. Labham: University Press of America, 1988. p. 1-34.
- SANTOS GRANERO, Fernando. **The occult life of things**: native amazonian theories of materialization and personhood. Tucson: University of Arizona Press, 2009.
- SAVARD, Dan. **Imagens from the Likeness House**. Canadá: Royal British Columbia Museum, 2010.
- SCHAAN, Denise Pahl. **The Camutins Chiefdom**: rise and development of complex societies on Marajó Island, Brazilian Amazon. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.
- SCHAAN, Denise Pahl. Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in prehistoric amazonia. In: MCEWAN, Collin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). **The Unknown Amazon**. Culture and Nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 108-133.
- SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**: um estudo da arte pré-histórica da Ilha de Marajó, Brasil (400-1300 AD). Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1997. (Coleção Arqueologia, v. 3).
- SHANKS, Michael; TILLEY, Christopher. **Re-Constructing Archaeology**: theory and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, César (Orgs.). **Xikrin: uma coleção etnográfica**. São Paulo: EDUSP, 2011.
- STEWART, Hilary. **Looking at Indian art of the Northwest Coast**. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1979.
- SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal: ação política ameríndia e seus personagens**. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. 2 v.
- TRIGGER, Bruce. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004 [1989].
- TYLOR, Edward Burnett. **Cultura primitiva**. Madrid: Editorial Ayuso, 1977 [1871]. 2 v.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. **O belo é a fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. The Woven Universe: Carib Basketry. In: MCEWAN, Collin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). **Unknown Amazon**: Culture and Nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 198-213.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. p. 53-65.
- VELANDIA, Cesar Augusto Jagua. The archaeological culture of San Agustín. Towards a new interpretation. In: POLITIS, Gustavo; ALBERTI, Benjamin (Eds.). **Archaeology in Latin America**. Londres: Routledge, 1999. p. 185-215.
- VELANDIA, Cesar Augusto Jagua. **San Agustín: arte, estructura y arqueología**. Santafé de Bogotá: Editorial Presencia, 1994.
- VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. p. 143-189.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 116-129.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, n. 14-15, p. 319-338, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Cosmological Persctivism in Amazonia and Elsewhere**. General Lectures, Department of Social Anthropology, University of Cambridge, 1998 (ms).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, Anpocs, 1986.
- WILLERSLEV, Rane. Not animal, not not-animal: hunting, imitation and empathetic knowledge among the Siberian Yukaghirs. **The Journal of Royal Anthropological Institute**, v. 10, n. 3, p. 629-652, 2004.
- WYATT, Gary. **Mythic beings**: spirit art of the Northwest Coast. Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre Ltd., 1999.

