TER
TRADUÇÃO

SEVERI, CARLO
AUTHORLESS AUTHORITY: FORMS OF AUTHORITY IN ORAL TRADITIONS

DOI
https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162381

Severi, Carlo. 2018. Authorless authority: forms of authority in oral traditions. In *Capturing imagination: A Proposal for an Anthropology of Thought*. Carlo Severi, 99-121. Translated by Catherine V. Howard, Matthew Carey, Eric Bye, Ramon Fonkoue and Joyce Suechun Cheng. Chicago: University of Chicago Press.

TRADUÇÃO: FRANK NABETA
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

REVISÃO TÉCNICA: SYLVIA CAIUBY NOVAES
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

AUTORIDADE SEM AUTOR: FORMAS DE AUTORIDADE EM TRADIÇÕES ORAIS

Quando os florentinos conquistaram a cidade de Pisa em 1406, um de seus troféus de guerra mais valorizados foi um livro: uma cópia do código de Justiniano redigido no início do século VI e anteriormente preservada em Constantinopla. Anteriormente conhecida como *Littera Pisana*, foi rapidamente rebatizada como *Littera Florentina* e transportada para Florença, onde foi abrigada no *Palazzo dei Priori* e colocada em um tabernáculo como se fosse uma relíquia sagrada. Nas raras ocasiões em que foi exibido em público, o livro foi colocado sobre uma mesa e cercado por velas. Em um rito que remonta à antiguidade, os monges e magistrados responsáveis pelo códice se curvavam quando levados à sua presença. Essa homenagem ritual, tão evocativamente descrita por Settis (1986, 411-412), resume uma série de características que, juntas, constituem a identidade central das noções européias de autoridade. Quer seja definida como o "direito de comandar ou influenciar os outros" ou como uma forma de "poder que confere influência e capacidade de convencimento" (Lalande 1926), a ideia européia de autoridade está intimamente ligada à escrita. Como Jan Assmann (1992) mostrou, a autorização e memorização das tradições da antiguidade são resultados da canonização de um *corpus* de textos cuja veracidade foi estabelecida de uma vez por todas. Assim, o ato

de exercer autoridade (seja religiosa, legal, filosófica ou literária) está necessariamente ligado à figura de um autor. As origens de uma "tradição" intelectual sempre se encontram na obra de um autor, de quem deriva sua autoridade, de onde vêm fórmulas como a tradição "platônica", "homérica" ou "marxista". A canonização de um *corpus* de textos produz um princípio de veracidade reconhecida, que encontra sua *fonte* em um autor real ou mítico. Enquanto o autor ocupa o papel de ancestral *vis-à-vis*, a tradição (pense em Sólon e na lei grega) ou exerce uma forma contextualmente específica de autoridade garantida por essa tradição, a relação entre um *corpus* de textos canonizados entendida como um princípio e um autor como fonte de autoridade permanece fundamentalmente inalterada. Pode-se, seguindo Foucault (1981 [1969]), submeter a noção do autor ao escrutínio crítico, reduzindo-o a uma mera função organizadora. Pode-se separá-lo da fala cotidiana em que, Foucault novamente afirma, não há espaço para a figura do autor. Pode-se, com Florence Dupont, enfatizar que a "função de autor" nem sempre coincide com a pessoa que realmente compôs o texto[1] (Dupont, como citado em Chartier e Calame 2004, 171-189). E pode-se argumentar que o termo "autor" refere-se a uma posição de enunciação específica, a um "ser de pensamento" (Foucault 1981) e não a um indivíduo real. No entanto, permanece o fato de que o conceito ocidental de autoria depende da relação entre um princípio textual e sua fonte real ou mítica. Dentro de nossa tradição, é inconcebível que um princípio de autoridade dependa de algo diferente de um texto canonizado ou que a autoridade careça de uma fonte claramente identificável. *Nulla auctoritas sine auctore*, pode-se dizer.

E em relação às chamadas sociedades "sem escrita", sem qualquer forma de textos canônicos? Como a autoridade nascida de uma tradição é exercida em tais contextos? Quando o conhecimento tradicional é puramente oral e a ideia do autor ausente, como podemos conceber o princípio e a fonte de uma autoridade nascida de uma tradição (e não apenas na esfera política)? Seriam as sociedades "sem escrita" "acéfalas", como costumávamos dizer no século XIX? Os seus conhecimentos tradicionais são condenados, como Goody (1987, Goody e Watts, 1968) ainda afirma, por vezes, a um estado de perpétua desordem e privados de qualquer estrutura abrangente?

1. Em um artigo que adverte contra os perigos de apelar para etimologias latinas, Florence Dupont (2004), no entanto, aponta que o termo latino "*auctor*" (autor) é usado apenas para descrever um historiador e é muito raramente aplicado aos poetas. E, mesmo assim, o historiador em questão deve ter fundado uma tradição (como Tácito). Nesse sentido, um autor é, acima de tudo, uma pessoa que estabelece uma tradição e não (como no uso contemporâneo) alguém que cria uma "obra literária". Além disso, a função-autor também pode ser dissociada da pessoa que realmente escreve o texto. Em tais casos (Dupont toma Virgílio como exemplo) o verdadeiro "autor" não é a pessoa que compõe o texto, mas aquele que o encomenda.

É correto desconfiar de definições negativas. As sociedades sem escrita não constituem um bloco homogêneo em contraste com um bloco equivalente de sociedades letradas. Elas são, ao contrário, altamente diversas e, portanto, nossa análise deve funcionar a partir de estudos de casos específicos. A abordagem que adoto aqui não pode, no entanto, ser definida simplesmente em termos de seu empirismo. O grau de abstração adequado aos conceitos em jogo também é importante. Embora eu tenha o cuidado de evitar a extensão etnocêntrica dos conceitos ocidentais para outras situações, não obstante eu me esforço para identificar conceitos de ordem mais geral, que possam nos ajudar a pensar tradições europeias e outras tradições. Assim, não busco identificar "autores" e "processos de canonização" dentro das tradições orais mas, ao invés disso, concentrar-me nas formas imprevisíveis que os *princípios* e *fontes* de autoridade podem assumir em tais contextos.

EVIDÊNCIAS, PRAGMÁTICA E ARTEFATOS

Vamos começar sublinhando o fato de que o ato de conferir autoridade a uma proposição descrevendo sua fonte não se restringe a tradições escritas. Tal avaliação do valor de verdade de uma proposição pode ser um subproduto simples do uso da linguagem muito antes de um conjunto específico de conhecimento ser instituído como uma tradição. Por exemplo, em uma quantidade de línguas ameríndias, existe um conjunto de partículas lexicalizadas, chamadas classificadores epistêmicos ou evidenciais, que tomam a forma de "partículas lexicalizadas" e cujo papel é explicitamente identificar a natureza da experiência que constitui a fonte de uma proposta e dotá-la de um valor de verdade particular (Landaburu e Guentcheva 2002, Aikhenvald e Dixon 2003, Déléage 2005; 2007b; 2009). Assim, entre os Sharanahua (Déléage 2005, 45-47), o classificador *–quia* denota uma crença derivada do ouvir dizer, ao passo que *–quian* denota conhecimento derivado da experiência direta, e *–quian* conhecimento direto (derivado, por exemplo, dos sonhos) que não pode ser compartilhado com seu interlocutor. O uso de sufixos evidenciais corresponde ao que Landaburu (2007, 23-48) chama de "gerenciamento gramatical da verdade". Em outras palavras, a natureza da fonte de autoridade é totalmente lexicalizada e constitui uma parte integral da estrutura semântica dessas línguas.

Essa avaliação do valor cognitivo de um enunciado também pode ser comunicada pragmaticamente, definindo claramente o *status* do enunciador e as condições sociais do ato de fala. Autoridade, entendida como um processo que leva ao surgimento de uma crença, é o produto de certos tipos de enunciados ou atos de fala baseados em uma definição "particular" da natureza do enunciador. Isto é verdade para muitas tradições xamânicas ameríndias, onde a função de autoridade (que é inteiramente dependente da atividade ritual) surge por meio da definição

de uma complexa identidade do xamã-cantor, baseada na produção de uma série de atos contraditórios de identificação ontológica. O enunciador, que pode fazer uso de formas obscuras de comunicação (línguas secretas, metáforas esotéricas, onomatopeias e verbalização de brigas durante o sono), é visto como pertencente simultaneamente a vários esquemas ontológicos diferentes. Quando ele se envolve em discurso ritual, o xamã é humano *e* animal, animal *e* vegetal, e assim por diante. Apesar disso, esses tipos incomuns de enunciação, muitas vezes restritos a contextos rituais, invariavelmente atribuem autoridade a um ser humano. Embora ele nunca seja autor de seus próprios cantos (mesmo canções improvisadas são obra de seres sobrenaturais), o xamã ameríndio ainda é, em um nível mais prosaico, um enunciador humano. É apenas sua função ritual que tira seu discurso do âmbito do ordinário e confere-lhe um *status* pragmático particular (Severi 2015, 207-244).

Neste artigo, concentro-me em outra maneira de definir uma autoridade que é sem autoria e independente da escrita. Isso se refere a situações em que o direito de exercer uma função de autoridade não é atribuído a um ser humano (por mais que seja excepcionalmente definido), mas é *transferido para um artefato*. Em tais casos, o objeto, em virtude de sua mera presença, exerce uma função de autoridade, colocando em movimento um processo que leva ao surgimento de uma crença. Em tais casos, o que torna obrigatórios os enunciados de uma tradição é o produto de uma constelação de relações muito diferentes da descrita acima. O conhecimento tradicional depende da natureza anônima e não-humana da autoridade que está na sua origem. De fato, o mero ato de transferir autoridade para um artefato é insuficiente para garantir tanto sua independência dos atores humanos quanto seu anonimato. A tradição ocidental nos fornece exemplos claros de situações nas quais a autoridade é transferida para um artefato. A lei romana clássica não distinguia entre pessoas e objetos quando se tratava da atribuição de culpa e do ato de condenação. As estátuas do imperador, por exemplo, em virtude de sua mera presença, foram capazes de legitimar ou fazer cumprir contratos (Bettini 1992, 162). Há também vários exemplos de estátuas sendo processadas, como quando os romanos acusaram uma estátua do general grego Philopemon, cuja defesa foi confiada a Polybus (De Angelis 2007, 37-56). Em Bizâncio, a palavra *legimus*, usada para assinar documentos oficiais, indicava a intervenção direta do imperador em um mundo em que quase ninguém mais falava latim (Settis 1986, 411). Esta palavra quase incompreensível serviu como um índice da presença e autoridade do imperador. Mais próximo de casa, como Lea Dickerman (2001) mostrou, o retrato de Lênin era usado na União Soviética como um ícone e às vezes até um índice de sua autoridade.

Em todos esses casos, no entanto, a autoridade assim indexada já foi definida. O esquema fundamental sobre o qual a autoridade repousa, e que identifiquei na relação entre um texto entendido como um "princípio" e a figura do autor como fonte de autoridade, continua funcionando. O princípio legitimador permanece fixo a um *corpus* de textos, em vez de ser transferido para um objeto. Embora a fonte da autoridade seja indexada ou substituída por um artefato, ela não é identificada com ela. O que nos interessa aqui, em contraste, são situações em que a autoridade é desacoplada de qualquer fonte ou avatar humano. Ao contrário dos exemplos romano e bizantino mencionados acima, tais situações não são simplesmente um reflexo, uma resposta ou o fantasma de algum acoplamento anterior de uma pessoa e uma autoridade. Ao celebrar um ritual ou proferir um canto mítico, os objetos em si podem ser responsabilizados pelo exercício da autoridade. Em tais casos, o objeto é anônimo e sua identidade é opaca, misteriosa ou indecifrável, na medida em que não é um reflexo de qualquer identidade humana, nem de qualquer participante do ritual nem de seu "autor" real (isto é, criador). Em outras palavras, o artefato não tem referente externo: ele contém seu próprio princípio de legitimidade. Como vimos, a fonte da autoridade de uma tradição pode ser expressa de forma pragmática, dotando o enunciador de um *status* particular. No que diz respeito ao uso ritual de artefatos, esse *status* equivale à atribuição de uma definição de identidade extremamente reduzida (na verdade, quase nula) aos objetos em questão. Consequentemente, o objeto está associado a uma forma de intencionalidade vista como independente de qualquer vontade humana e, em certos casos, como incontrolável.

O CASO FANG E O *MVET*

Um bom exemplo disso é a tradição oral do Fang dos Camarões, analisada por Pascal Boyer (1988). Essa tradição compreende um vasto repertório de canções que contam, de certa forma, como uma saga, as relações mutáveis de conflito e aliança que prevaleciam entre três tribos de gigantes quando o mundo ainda era jovem. Os poetas falam das aventuras dos descendentes de Yo (ancestrais dos Fang e de todos os humanos), do povo de Oku (seres míticos, mas mortais de terras distantes) e dos Engong (uma raça de imortais). As duas tribos míticas que não possuem o segredo da imortalidade fazem guerras terríveis contra os outros, geralmente se aliando a seus ancestrais e fantasmas. Essas canções, chamadas *mvet*, são cantadas por músicos-poetas que também tocam um instrumento semelhante a uma harpa (Figura 1).[2]

2. O *mvet* é, na verdade, uma cítara feita de um galho de palmeira de ráfia, cuja casca é usada para cordas. Quatro fatias finas de casca são presas ao galho em pontos diferentes e colocadas sob tensão usando um pequeno bastão plantado na metade do comprimento. Esta vara é entalhada em quatro pontos separados e cada "corda" se encaixa em um entalhe. Assim, as cordas são divididas em duas, dando a cada *mvet* oito cordas no total (Nguema 1972, 10).

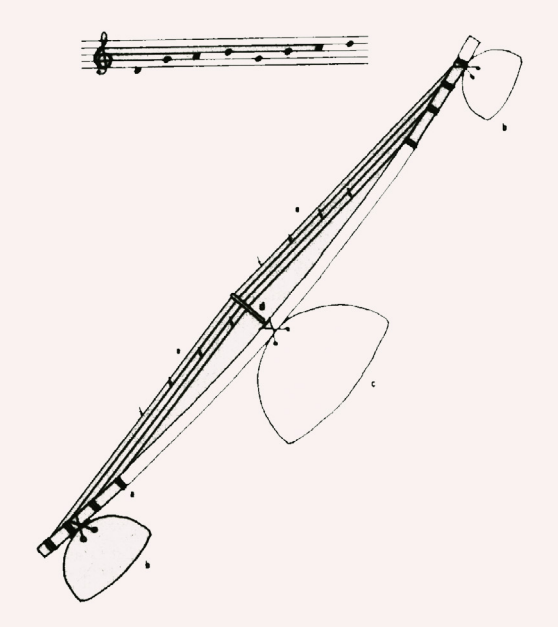


FIGURA 1
A harpa Fang, de Boyer (1988). Reproduzido com a permissão da Société d'ethnologie, Paris.

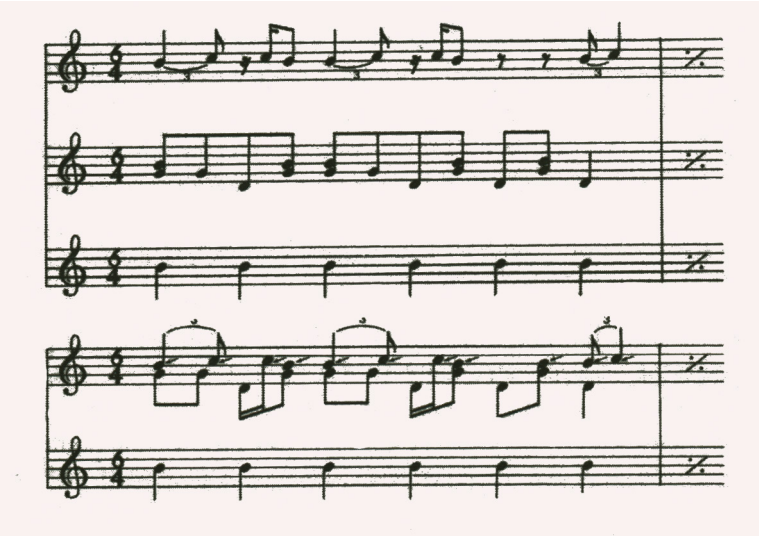
Este ciclo de canções possui uma riqueza de estilo e tema que faz dele uma das jóias da literatura tradicional africana. Alguns de seus cantos são altamente elaborados. Só precisamos olhar para a transcrição de 400 páginas da saga cantada por Zwè Nguema (1972) na década de 1960. Este não é o lugar para detalhar a riqueza dessa tradição, com seus grandes temas, gêneros e escolas. Ao invés disso, vou me concentrar em apenas um aspecto fundamental: a maneira pela qual esse conhecimento tradicional é transmitido ou passado adiante e, mais particularmente, na relação que se estabelece entre cantor, canção e instrumento no ato de enunciação. À primeira vista, o aprendizado dessas canções épicas parece seguir um padrão bastante recorrente. Cada cantor está situado em uma cadeia de transmissão na qual cada elo é nomeado e que remonta do mestre ao discípulo até chegar a um personagem mítico nomeado, mas menos claramente identificável, que teria inventado a tradição. O aprendizado "real" da canção não pode, no entanto, ser reduzido a um mero processo de internalização e reprodução musical ou literária. O domínio do *mvet* passa pela aquisição de uma "voz" específica (individual e em princípio secreta) que implica o contato com um ser sobrenatural. A pesquisa de Boyer descobriu que, para se tornar um cantor *mvet*, é preciso identificar-se com (ou melhor, *adquirir*) uma identidade particular derivada de um princípio indeterminado ou paradoxal, do qual ninguém conhece sua verdadeira natureza. Em termos Fang, é preciso "possuir" um *evur* ou um *byang*. Esses conceitos ambíguos referem-se a substâncias sobrenaturais que supostamente se escondem no "fundo do ventre" de um cantor iniciado. O termo *evur*, normalmente usado para se referir a uma "força mágica" relacionada à habilidade de enfeitiçar, aqui descreve um princípio de conhecimento: para tocar um *mvet*, o cantor necessita de *evur*.

Mas isso em si não é suficiente: ele também deve ter "recebido *byang*", isto é, ter passado por uma forma precisa de iniciação (Boyer 1988, 63). O próprio *mvet* (como um "épico cantado") é entendido em termos dessas substâncias, que representam de forma misteriosa, mas física, a veracidade, eficácia e fidelidade da canção a uma tradição.

Um *mvet* é, portanto, por definição, "feitiço" e "um produto de iniciação secreta". Mas a relação entre o conhecimento de uma canção e o processo de iniciação não para por aí. Os interlocutores de Boyer enfatizaram repetidas vezes que, para cantar bem, o cantor deve "ter comido realmente o *mvet*". Essa metáfora alimentar condensa toda uma rede de relações que o poeta-músico deve estabelecer com espíritos cujas vozes encontram expressão no *mvet*. O que chama a atenção quando se lê a transcrição dos *mvet* de Nguema são os "interlúdios" em que, pouco a pouco, o cantor esboça a história de sua iniciação. Ele começa afirmando que "o *mvet* o amava [o cantor] como uma mulher" e "no final, o *mvet* o amava como as garotas amam os garotos" (Nguema 1972, 77). O poeta afirma então repetidamente que esse contato com as palavras dos antepassados vai "deixá-lo doente" e até fazê-lo morrer: "o cantor da aldeia é morto pelas melodias de *mvet*" (p. 55) que ele canta. "Estou morrendo pela harpa. Por quê? Eu, Zwè Nguema, estou morrendo pelo *mvet*" (p. 77). Os etnógrafos explicaram isso como uma alusão aos riscos da iniciação (Nguema 1972, 230, Boyer 1988), e os perigos de revelar segredos iniciáticos são de fato mencionados várias vezes na transcrição ("Eu corro o perigo de revelar a relíquia do *mvet*" [Nguema 1972, 231]). De acordo com vários exegetas nativos, esse segredo mal guardado pode envolver o sacrifício simbólico de um parente próximo do cantor, como sua esposa ou irmão (Ibid., 233ss.). Quer isso seja verdade ou não, é claro que essa "morte por *mvet*" transforma a identidade do cantor. Nos interlúdios que acompanham as palavras de Nguema, o poeta "morto" é primeiro transformado em uma série de pássaros canoros. Mais tarde, esse contato com o *mvet* consome a identidade do poeta, transformando-o em nada mais do que um instrumento para as vozes dos espíritos. A aquisição pela iniciação da veracidade e eficácia da enunciação do *mvet* coincide com a aniquilação da identidade humana do cantor. Várias declarações de cantores (que aparecem na transcrição de Nguema e na etnografia de Boyer) apoiam essa interpretação. Os cantores declaram que são "meramente uma tecla de um xilofone" ou "nada mais do que a corda de uma harpa". Depois da iniciação, o cantor e seu instrumento, seu discurso e sua voz – bem como a música em si – tornam-se um único ser. Os três são conhecidos coletivamente como "*mvet*". Uma vez que essas diferentes identidades foram colapsadas em uma, o iniciado é definido por sua dependência de uma força que permanece fundamentalmente estranha a ele. Como um único cantor de *mvet* expressou a Boyer: "Quando eu canto o *mvet*, o que eu digo é um sonho, não consigo me lembrar disso"; nas palavras de outro, "é a fala do *mvet*; estas coisas não estão no meu coração" (Boyer

1988, 27). A veracidade e a eficácia do *mvet* não são expressas pela pessoa do cantor nem pelo seu conhecimento das palavras do canto (que mudam constantemente), mas sim pela natureza do artefato que ele empunha: sua harpa. É somente analisando o artefato que podemos entender a relação entre a autoridade que funda a tradição (representada pela voz oculta dos espíritos) e seu intérprete.

Na verdade, quando o último se define como "placa" ou "tecla" de um instrumento, ele se refere não apenas à estrutura do instrumento, mas também a uma técnica instrumental específica. Os cantadores geralmente descrevem uma etapa específica no processo de aprendizado como crucial. Vamos descrever isso em detalhes. Primeiro, o jovem músico Fang deve devagar e meticulosamente aprender várias linhas melódicas de cor. Uma vez que certo grau de dificuldade é alcançado (por exemplo, ao tocar simultaneamente duas linhas com estruturas rítmicas diferentes, uma binária, a outra ternária), o aprendiz deve fazer uso de uma forma diferente de aquisição de conhecimento, que os psicólogos cognitivos chamam de "chunking". O jovem músico terá uma experiência curiosa: em vez de aprender gradualmente as linhas, ele se esforça bastante, aparentemente sem resultados, para adquiri-las, até que um dia a capacidade de fazê-lo parece se materializar do nada. Ele apenas "sabe" como tocá-las. De fato, ele descobrirá que é quase incapaz de tocar as duas linhas separadamente. Seu orgulho em dominar a difícil sequência é contrabalanceado pela consciência de que algum aspecto da organização da música lhe escapa. Para os músicos Fang, é precisamente esse tipo de experiência que traz as "vozes ocultas" dos espíritos. Examinemos mais de perto esta forma musical da "presença" do espírio *mvet*. Seguem-se duas transcrições de um trecho musical transcrito e analisado por Boyer (Figuras 2 e 3).



FIGURAS 2 e 3
A célula musical, de Boyer (1988, 121). Reproduzido com a permissão da Societe d'ethnologie, Paris.

Cada linha é atribuída a uma das mãos do instrumentista: a mão esquerda toca tercinas, enquanto a direita toca uma colcheia altamente regular. Quando as duas mãos tocam juntas, as duas de ritmos diferentes se cruzam, produzindo um trecho surpreendente melódico. Se tocarmos as duas linhas em um piano, fica claro depois de algumas repetições (ou seja, uma vez estabelecida a distinção entre a forma acústica e o fundo) que o que realmente ouvimos em primeiro plano é uma sequência de trechos compostos de um semitom repetido (aqui, BCBCBC etc.). O resultado é uma melodia extremamente simples que surge da combinação dos diferentes ritmos. Esses dois ritmos criam o que é chamado de "ritmo resultante". Isso é análogo ao que é produzido quando dois pandeiros tocam sequências ligeiramente diferentes. Em tais casos, *outra* célula musical é produzida – "uma que é claramente reconhecível, mas que não é tocada por nenhum músico, já que é o resultado da própria combinação" (Boyer 1988: 121). Da sequência tocada na harpa Fang, Boyer diz:

> um efeito semelhante é criado. As mãos dos instrumentistas parecem estar operando independentemente uma da outra, mas a combinação das duas produz uma melodia resultante que o instrumentista não tocou e que parece que ele não pode tocar, exceto repetindo toda a sequência. (Boyer 1988, 121)

Embora essa melodia seja, propriamente falando, o resultado de uma interação entre duas linhas melódicas separadas, ela parece ter sua própria existência independente e autônoma.

Os teóricos da música ocidental chamam esse fenômeno (que tem um aspecto rítmico e melódico) de uma "melodia resultante". Seus aspectos técnicos não nos dizem respeito aqui. Basta notar que esse fragmento *mvet* incorpora a mudança vital de um som produzido intencionalmente pelo toque de um instrumentista nas cordas e o surgimento de uma "voz" que não é inteiramente sua. A *voz oculta* que vem disso é composta de traços pertencentes a linhas melódicas anteriores; essas linhas ocupam a atenção do músico tanto durante o processo de aprendizagem quanto depois, quando ele as toca. Por meio de uma reversão típica de figura e fundo, a terceira voz ressalta uma convergência entre as duas linhas que, de outra forma, tendem a permanecer latentes ou implícitas. Em outras palavras, essa célula musical não é o resultado intencional do toque das melodias, mas parece emergir do próprio instrumento. O artefato adquire assim sua própria voz – independente do poeta. Para os músicos Fang, é essa voz que expressa a fonte da tradição e, portanto, a autoridade sobre a qual ela é fundada. Embora os Fang interpretem essa voz espiritual como a imagem sonora da presença dos espíritos, eles estão cientes de que ela é o produto de uma técnica particular; os músicos entrevistados por Boyer não tinham dúvidas sobre isso. Não obstante, essa voz – a voz da tradição que ela autoriza – é vista como "oculta" e anônima.

A identidade de “quem canta”, que é independente do instrumentista, permanece de algum modo inapreensível e vagamente ameaçadora. É essa definição paradoxal de identidade – ao mesmo tempo “evidente”, no sentido de ser um portador de “verdade” e não decidível – que transforma o artefato em uma fonte de autoridade.

Neste momento, talvez seja útil explicar a natureza desse processo de empoderamento de uma tradição “oral” por meio de uma analogia. Em outro trabalho (Severi 2015), analisei o papel desempenhado por representações visuais plásticas ou pictóricas particulares – que chamo de “objetos quimeras” – na transmissão do conhecimento tradicional. Esses objetos são tipicamente compostos de fragmentos extraídos de representações de diferentes seres. Essa dupla ou múltipla referência às representações de diferentes seres em uma única imagem produz uma forma de presença que não está fisicamente inscrita na superfície de um objeto ou em sua forma esculpida, mas, sim, uma presença que emerge de sua conjunção. Nós vemos isso claramente na seguinte máscara Haida (Figura 4).

FIGURA 4
Uma máscara Haida, Museu Americano de História Natural, Nova York.

A imagem é reduzida a um punhado de traços, simplificando assim sua estrutura e fazendo com que o observador perceba uma representação que mobiliza a figura de um corvo e uma face humana. Este tipo de quimera é, portanto, um conjunto de índices visuais em que aquilo que o observador é dado a ver necessariamente evoca uma presença implícita, algo invisível que é inteiramente produzido a partir de índices presentes em um espaço mental. Um princípio cognitivo fundamenta a estrutura dessas imagens quiméricas: a condensação da imagem em um punhado de traços essenciais depende da interpretação projetiva dos espectadores sobre a forma final, preenchendo as lacunas. Este princípio, que confere particular relevância à imagem, pode desempenhar um papel crucial nas práticas sociais ligadas à memorização e à evocação do conhecimento tradicional. Como vimos no texto *L'Univers de l'Art de la Mémoire*, a saliência visual dessas imagens torna-se uma saliência mnemônica, tendo a capacidade de incorporar e preservar o significado. Esse processo pode ser descrito como a intensificação da eficácia cognitiva de uma imagem que, por meio de um ato de inferência visual, coloca suas partes ausentes em funcionamento. Esse processo é generalizado e seria fácil mencionar outros exemplos desse tipo de representação.[3]

Se retornarmos à harpa Fang, poderíamos interpretar este instrumento, que tem uma voz independente que lhe confere vida própria, como uma *quimera acústica*. Sua voz é inteiramente composta de elementos implícitos do som "real", e sua existência depende de um ato de reconstrução mental, expresso por uma reorientação da percepção auditiva. Aqui, como nas quimeras visuais, uma forma indireta de presença é produzida, emergindo do jogo de *outras* linhas melódicas. Esse modelo de um artefato vivo, que nos permite olhar por trás do objeto e vislumbrar a forma de uma voz sem autor, pode ser considerado uma extensão do modelo de representação quimérica: ele produz uma forma análoga de saliência, mas, dessa vez, no domínio auditivo.

Esta noção de uma quimera acústica pode ser estendida ainda mais; pode nos guiar para a compreensão de outras formas de exercício de autoridade até então opacas. Em sua análise da tradição *mvet*, Boyer (1993, 121) tende a enfatizar seus aspectos paradoxais, sua falta de determinação racional e até mesmo o uso de "conceitos vazios". Para ele, "essas sagas são tipicamente feitas de declarações confusas e contraditórias que não

3. Se nos restringirmos à África Ocidental, vale a pena mencionar as análises de Lamp (1996) de máscaras rituais entre os Baga Mandori da Guiné e, em particular, da díade Tongkomba-Bana. O Tongkomba incorpora elementos da terra e do mar, enquanto o Bana tem "um longo cocar horizontal, composto da mandíbula de um crocodilo, um rosto de um ser humano (com marcas de cicatrizes Baga e um penteado elaboradamente trançado de uma mulher), chifres de um antílope, o corpo de uma serpente e a cauda de um camaleão" (Lamp 1996, 144). Esses personagens são desenvolvidos no que só pode ser descrito como uma dança quimérica, quando o dançarino deve imitar cada um desses animais por vez (p. 148).

produzem proposições claras" (Boyer 1988, 17). Se é possível falar de harpas Fang como autorizando uma tradição, é porque "objetos particulares ou, melhor dizendo, os usos específicos em que eles são colocados, exibem qualidades que chamam a atenção de tal maneira que a imaginação pode se desdobrar em um processo de repetição indefinida" (Ibid., 40).

Eu diria, em vez disso, que devemos concentrar nossa atenção nas formas de enunciação da verdade com as quais essa tradição nos confronta. Para este fim, devemos entender não apenas seu conteúdo, mas também alguns traços mais abstratos e talvez generalizáveis. No caso Fang, podemos identificar três traços formais: 1) uma série de "identificações" (colapsos de identidades) que levam à criação de um ser composto, o *mvet*, que compreende um canto, um instrumento e um cantor; 2) uma fraca definição da identidade da fonte da verdade tradicional (uma voz aparentemente sem autor, no sentido de que está associada a uma identidade quase nula); e 3) a transferência do efeito de autoridade para um artefato, ao qual é atribuído um princípio de autonomia, dotando-o de subjetividade.

Podemos usar esse modelo inicial para explorar outros exemplos de atribuição de artefatos rituais com a capacidade de um tipo de ação, ao invés de discurso, que autoriza uma tradição. Em um contexto mais complexo de exercer autoridade sobre a tradição, vemos uma definição análoga da identidade ritual de um artefato, especialmente em relação a um elemento que é crucial para a harpa Fang: sua aparente autonomia.

O ZINGANGA *'NKISI*: UM REEXAME

Em *Art and agency* (1998), Alfred Gell argumentou que os artefatos em nossos museus que chamamos de "arte primitiva" não são meramente instâncias de um instinto universal subjacente à criatividade artística. Além de serem produtos da estética particular das sociedades em que foram concebidos, muitos desses objetos também foram originalmente tratados como seres vivos, notadamente, dentro de sequências de ações rituais. Por meio do processo que Gell chama de "abdução da subjetividade", esses artefatos são dotados de sua própria "agência". Como tal, eles são capazes de se tornar o meio de expressar redes específicas de relações entre membros da sociedade. Seja uma questão de realizar um sacrifício, marcar um espaço simbólico ou realizar corretamente um rito de passagem, os artefatos "vivos" desempenham um papel crucial. Em tais contextos, a autoridade exercida por um artefato em uma tradição "sem texto e sem autor", como a dos Fang, só pode ser entendida como uma expressão específica de sua própria agência. Para entender melhor como funciona essa atribuição de uma capacidade de ação para o funcionamento do artefato, vamos reexaminar um dos exemplos de agência ritualística de Gell: fetiches pelo uso de pregos '*nkisi* (Figura 5).

FIGURA 5
Uma *'nkisi* congolesa, de Gell (1998). Reprodução com permissão do Musée du Quai Branly e da Réunion des Musées Nationaux, Paris.

'*Nkisi* foram usados ao longo de uma ampla faixa da África Ocidental, comparável em escopo à zona *mvet*. O registro etnográfico sugere que esses fetiches por pregos foram usados principalmente em contextos legais, seja como um registro ou como uma garantia de um pacto ou promessa. O *'nkisi* puniria os transgressores e também poderia ser usado para vingar-se. Gell extrai seu material da etnografia de Richard Dennet (1968 [1906]), que descreveu a fabricação e o uso ritual de '*nkisi* pelo Zinganga do Congo nos seguintes termos:

> Organiza-se uma reunião e se decide o *kulu* (alma) de quem irá entrar na árvore de muamba e decidir o fetiche a ser feito. Um menino corajoso ou então, acima de tudo, um grande e ousado caçador, é escolhido. Então eles vão para o mato e chamam o seu nome. O *Nganga* [sacerdote] corta a árvore e diz-se que o sangue jorra. Uma ave é morta e seu sangue se mistura com o sangue que dizem que vem da árvore. O nomeado então morre certamente, dentro de dez dias. Sua vida foi sacrificada pelo que os Zinganga consideram o bem-estar do povo. Dizem que o nomeado nunca

> deixa de morrer [...]. As pessoas passam diante desses fetiches (*Zinkici Mbowu*) chamando-os para matá-las se elas fizerem, ou tiverem feito, tal e tal coisa. Outros vão até eles e insistem que matem isso e aquilo, quem fez ou está prestes a causar-lhes algum dano terrível. E como eles juram e fazem seu pedido, um prego é colocado no fetiche, e se resolve a reunião no que diz respeito a eles. O *kulu* do homem cuja vida foi sacrificada no corte da árvore se encarrega do resto. (Dennet 1906, 93 apud Gell 1998, 61)

Ao elaborar uma tabela das relações implícitas (ativas ou passivas) que o uso do '*nkisi* implica (Figura 6), Gell (op. cit., 28) faz uso de duas noções principais: o papel ativo do "*index*", isto é, "a coisa material que motiva a abdução" e o papel passivo do "receptor". Nessa análise, o '*nkisi* legal e vingativo do Zinganga é capturado em uma cadeia de relações que liga índices a receptores; essa cadeia descreve a "agência cumulativa" do objeto. A autoridade exercida pelo fetiche (como um índice ativo) sobre sua vítima (o receptor passivo) emerge da cadeia de ações que compreende a invocação do suplicante pelo fetiche, a morte do caçador, causada pela árvore de muamba e, finalmente, a realização da escultura do fetiche pelo sacerdote de madeira de uma árvore.

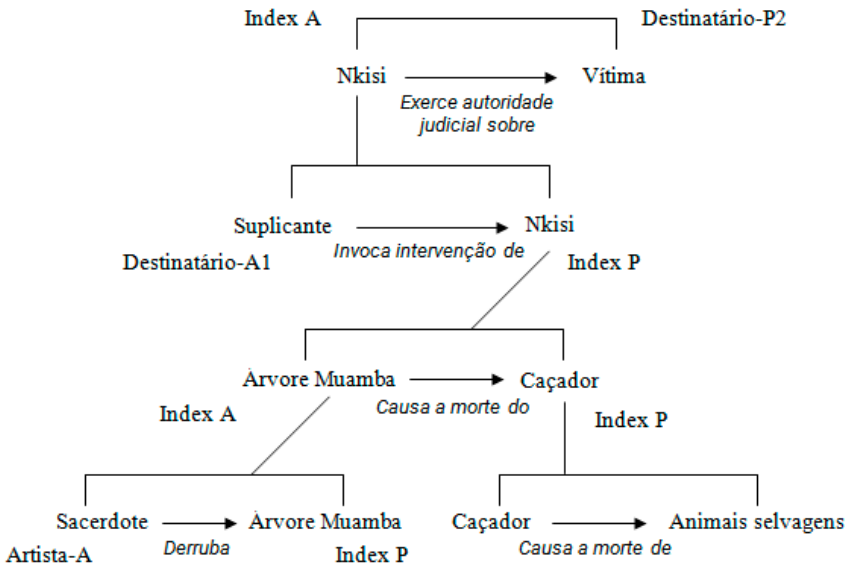


FIGURA 6
A meada das relações mobilizadas pelo uso do *'nkisi*, de Gell (op. cit.).

O esquema de Gell mostra claramente como um objeto pode implicar um grupo de relações. Em suas próprias palavras, "uma pessoa instruída, aproximando-se de tal fetiche, não vê uma mera coisa, uma forma à qual ele pode ou não responder esteticamente. Em vez disso, o que se vê é o nó visível, que une uma meada invisível de relações, espalhando-se no espaço e no tempo sociais" (Ibid., 62). A idéia, no entanto, de que redes de relações podem ser lidas no uso de um objeto, deixa um ponto central não esclarecido. O fetiche é aqui concebido para ser um agente completo

e não meramente o ponto final de uma cadeia de ações. O objetivo da ação ritual é transformar o *status* do artefato, movendo-o de uma posição de passividade para uma de atividade. Como Gell (1998, 62; grifos do autor) corretamente observa, "tem a capacidade de agir (como um fetiche) *porque foi posto em prática*". Quando o prego é cravado no fetiche, ele é colocado no papel de vítima simbólica e reage contra isso. A força gerada por essa reação transforma o fetiche do objeto em sujeito de um ato violento. O movimento do prego também transfere a agressão simbólica do sacerdote contra a árvore muamba para o fetiche. Nesse único ato, o objeto é transformado de vítima em vingador ao mesmo tempo em que sua identidade é parcialmente colapsada na identidade do suplicante, que passa por uma transformação paralela de vítima a vingador de um erro. Nesse sentido, também podemos dizer que o fetiche age como um substituto do vingador, já que temos vários exemplos de '*nkisi* em que um pequeno espelho é preso à estátua. No entanto, mesmo no caso do '*nkisi*, o comportamento real do objeto permanece imprevisível: sua intencionalidade sempre retém certa independência ideal daquela do suplicante. Embora seja difícil imaginar uma situação na qual a ação do fetiche possa ser diretamente contrária à intenção de vingar o suplicante ou obter justiça, o último, no entanto, nunca exerce controle direto sobre o objeto. Segue-se que o que precisamos explicar não é tanto a série de eventos que levam à transformação do objeto, mas sim a independência (ou autonomia) que ele parece adquirir no processo ritual.

Vamos voltar à narrativa de Dennet e tentar entender o tipo de transformações dinâmicas que ela pode envolver. Dizem-nos que, uma vez tomada uma decisão coletiva, um sacerdote é instruído a derrubar uma árvore. Ele a corta e se dirige a ela usando o nome do jovem caçador que está destinado a morrer, nesse momento ela começa a sangrar como um corpo humano. A madeira da árvore é então usada para fazer o fetiche. O sangue da madeira é misturado ao sangue de um frango sacrificial. Em sequência, vemos o *kulu* do jovem caçador (sua capacidade de matar) transformado de um papel passivo (como um elemento associado ao caçador morto) a um ativo (como fonte do poder do fetiche). A ação ritual gira em torno da transformação de um tronco de árvore, que representa o jovem caçador como vítima de um ato violento, em um fetiche que o representa como vingador e, portanto, entidade ativa. Mas como essa transformação ocorre? Gell (op. cit., 61) escreve que a árvore "causa metonimicamente a morte do caçador". Vale a pena lembrar, no entanto, que, na descrição de Dennet, a árvore não é apresentada como uma entidade ativa ou como se fossse um *index*. Pelo contrário, é o sacerdote que coloca o processo em movimento ao atingir a árvore muamba. Também está claro que a árvore, sendo chamada pelo nome do jovem caçador, é ritualmente comparada com um corpo humano em virtude de seu sangramento.

Não nos esqueçamos de que o contexto em que essas ações são realizadas é um *ritual*. As ações estão situadas em um espaço simbólico em que as identidades dos agentes e dos "receptores" devem mudar ou, em qualquer caso, efetuar transformações. No entanto, a análise de Gell é limitada à dupla agente/receptor, o que obscurece a natureza dinâmica da ação ritual e as metamorfoses resultantes. Ele está forçando os dados aqui, sem dúvida enganado por certo amor à simetria. A origem de seu erro, no entanto, está mais na própria natureza do vocabulário analítico que ele adota ("índices" e "receptores"). De fato, se o jovem caçador morre "certamente dentro de dez dias" (Ibid., 61) após o ataque do sacerdote à árvore, é com certeza porque seu *kulu* (alma) foi assimilado ao da árvore; suas identidades se colapsaram. Sua identidade foi progressivamente redefinida no curso do ritual; essa transformação é revelada assim que o sangue flui da árvore. Na verdade, o colapso das duas identidades, a identificação do caçador e da árvore, é a questão crucial em jogo no ritual. Ao longo do ritual, essa identificação é intensificada e reforçada. O processo ocorre em três etapas. No primeiro, como vimos, um jovem caçador é escolhido e seu nome pronunciado para extrair, liberar e manipular seu *kulu*. O sacerdote corta uma árvore, que então "sangra como um humano", estabelecendo a primeira identificação. Na segunda fase, uma galinha é sacrificada e, como a árvore e o humano, seu sangue flui. A segunda equivalência é efetuada quando o sacerdote mistura o sangue do frango e da árvore, identificando um com o outro. Na terceira e última fase, quando o caçador morre, sua identificação simbólica com a árvore se completa: o sangue que o sacerdote derrama é o do caçador.

Aqui, a ação ritual produz mudanças que afetam cada elemento da cadeia de identificações. O colapso das identidades do caçador e o muamba de madeira destinado a se tornar um fetiche é produzido por dois atos explícitos de conotação: sangramento e nomeação. Estes alicerçam o caminho para outra identificação crucial (embora indireta), que tanto liga o fetiche ao caçador por meio de uma transferência de *kulu*, assim como transforma a madeira de uma coisa passiva em um agente ativo. Assim, o fetiche nasce como um sujeito ritual que *participa da natureza da árvore e do caçador*; sua identidade combina elementos passivos (árvore abatida e galinha sacrifical) e ativos (o *kulu* do caçador). O suplicante, buscando um meio de se vingar, identifica-se (talvez usando o espelho) com esse artefato-sujeito ambíguo ou híbrido, que é simultaneamente passivo e ativo. Nós devemos concluir que o fetiche tem uma natureza híbrida, não uma natureza de face única.

A subsequente etnografia do *'nkisi*, que complementa e aprofunda o testemunho fragmentário e um tanto datado de Dennet (op. cit.), confirma essa conclusão. A análise detalhada e esclarecedora de Wyatt MacGaffey (1986) amplia enormemente o escopo etnográfico do *'nkisi*. Ele primeiro

demonstra que há uma distinção entre um uso público oficial do fetiche, próximo a um culto ancestral, e um uso privado, associado à feitiçaria. Ele também argumenta convincentemente que o uso ritual do *'nkisi* – incluindo seu papel na iniciação (Ibid., 111) – é sempre específico, girando em torno de conjuntos particulares de relações claramente definidas, por exemplo, entre pai e filho, ou mãe e futuro filho. O uso legal dos *'nkisi* congoleses é então, ao contrário das afirmações de Dennet, apenas um exemplo entre muitos (Ibid., 111-112, 140 e 264). Outros pontos levantados por MacGaffey são relevantes para a análise que venho desenvolvendo aqui. Ele observa que a equivalência simbólica de corpo e árvore (que sustenta minha explicação do uso do *'nkisi*) é tão difundida nessa tradição ritual a ponto de ser considerada uma característica constante e geral dela (Ibid., 128-130). Ele também enfatiza que um *'nkisi* é, em primeiro lugar, o avatar de uma pessoa morta (Ibid., 137). Os túmulos, por exemplo, são invariavelmente chamados de "a casa dos *nkisi*" (Ibid., 145), o que confirma nossa identificação hipotética do jovem caçador e da árvore derrubada. Mais crucial, no entanto, é a ideia de que os *'nkisi* não são figuras, isto é, categoricamente não (como nosso olhar ocidental nos levaria a assumir) a representação material de um ser sobrenatural. Ao invés disso, é um espaço de reunião de vários elementos heterogêneos, cada um dos quais remete a uma substância sobrenatural, como *evur* e *byang* entre os Fang (Ibid., 122, 137, 139ss.). O fetiche é "a imagem plural" (Ibid., 120) desse agenciamento. Isso explica porque o protótipo do *'nkisi* não é uma estátua, mas uma cesta ou uma bolsa" (Ibid., 112). A estátua é sempre concebida como uma espécie de recipiente. Para dar outro exemplo, as cruzes cristãs no Congo contemporâneo são muitas vezes consideradas *'nkisi*. É claro que o conteúdo desse símbolo do martírio de Jesus está sujeito a um processo de reinterpretação radical no contexto dos cultos tradicionais. Como observa MacGaffey, Jesus é visto no Congo mais como um poderoso mágico do que como uma vítima. Mas não é apenas o conteúdo do símbolo que muda; sua forma também é reinterpretada. É menos um símbolo unitário do que o sinal de transição. A linha horizontal da cruz refere-se à fronteira entre os reinos visíveis e invisíveis, enquanto a linha vertical é um feixe de energia que a divide. Quando a cruz é entendida como *'nkisi*, ela é o símbolo da morte, pois representa "o lugar onde os caminhos se separam". Isso serve para destacar um ponto crucial: a cruz, como um *'nkisi*, não é um símbolo, mas uma "declaração de relacões" (Ibid., 119). Em outros contextos, o mesmo símbolo pode representar as quatro linhagens (pai, mãe, pai da mãe e pai do pai) que compõem a alma de um indivíduo (Ibid., 123).

Em outras palavras, o *'nkisi* sempre representa um ser composto ou, melhor ainda, a soma das relações rituais estabelecidas entre os diferentes seres. É sob essa luz que devemos considerar seu significado. No entanto, a etnografia de MacGaffey nos permite avançar ainda mais.

Ele afirma que o '*nkisi* vingativo, cujo uso está ligado ao derramamento de sangue, é sempre composto de *seres antagônicos*: "o fetiche é ao mesmo tempo vingador e vítima" (Ibid., 142). Isso confirma nossa visão do fetiche Zinganga como uma entidade composta de elementos positivos (correspondentes à identidade do agressor) e negativos (correspondentes aos da vítima).

Podemos apenas concluir que, tanto no exemplo dado por Dennet quanto naqueles analisados por MacGaffey, nossa abordagem analítica deve descrever a *natureza composta* das identidades rituais atribuídas ao objeto (e não, como Gell teria feito, uma alternância entre posições ativas e passivas). Essa análise lança a autoridade exercida pelo fetiche sob uma nova luz. No caso do fetiche, a transição de um papel passivo para um ativo só pode ser efetuada estabelecendo-se uma cadeia de identificações parciais, que pode ser descrita nos termos mostrados na Figura 7.

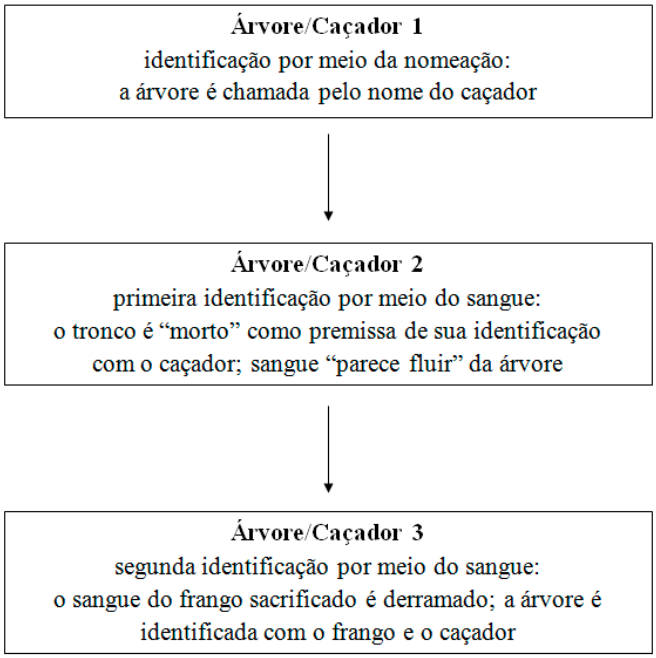


FIGURA 7
Cadeia de identificações rituais atribuídas ao 'nkisi.

Essas identificações, que funcionam como pressupostos das ações que estruturam o ritual, são elos da cadeia de transformações que orientam a transferência simbólica do *kulu* (alma) do corpo do caçador para o do fetiche. Essa análise nos permite ver as modalidades do exercício da autoridade atribuídas ao *'nkisi* de uma maneira nova. Essas modalidades envolvem a criação de uma série de relações de identificação, levando à definição, por meio do artefato, de uma entidade autônoma, semelhante ao que emerge, aparentemente por si só, das cordas de uma harpa Fang. Essas identificações, que são articuladas em série em torno de

uma única conotação (de sangue, galinha sacrificial, um nome e assim por diante) são sempre parciais. Cada participante (caçador, sacerdote, vítima sacrificial e suplicante legal ou vingativo) realiza sua parte do rito, mas nenhum deles tem uma relação direta com todo o conjunto de relações que, juntos, constituem a identidade composta do fetiche. Nenhuma pode ser identificada com a totalidade da esfera de atividades que é atribuída ao objeto ritual. Embora cada um contribua para o todo, a identidade que habita esse contêiner é o *resultado* do conjunto de identificações parciais realizadas em uma sequência particular de ações. Podemos assim dizer que o fetiche do prego tem uma identidade complexa, inteiramente diferente da atribuição cotidiana da identidade.[4] Continuando nesse sentido, podemos agora formular uma resposta a duas questões principais deixadas por Gell na sua teoria do artefato, referente à identidade do objeto ativo e às relações que contribuem para sua definição. Gell não definiu o tipo de identidade que é transferido aos objetos, nem se preocupou em especificar quais tipos de relações estão por trás da abdução de agência transferida para esses objetos. Sem lidar com essas duas questões, a natureza ritual de objetos vivos como o '*nkisi* é deixada sem explicação. Se esse tipo de objeto realmente desempenha o papel de mediador das relações sociais, é no contexto da ação ritual que sua agência é mais levada à fruição. Nesses rituais, o antropomorfismo passa de um estado difuso e instável, típico dos comportamentos cotidianos, para um estado estável que pode se cristalizar dentro de um conjunto de crenças inscritas em uma tradição. Para entender o estabelecimento de uma crença estável, é essencial seguir a produção de identidades complexas ou convergentes por meio do estabelecimento de relações rituais, não apenas a simples transferência de um aspecto do pensamento humano para o mundo dos artefatos.

O ARTEFATO COMPLEXO

Vamos agora retornar à comparação entre a harpa Fang e o fetiche Zinganga. Mencionei anteriormente que, na tradição *mvet*, a voz dos espíritos parece emergir da harpa – um fenômeno que podemos conceituar por meio de um apelo à teoria musical e à ideia de uma *melodia resultante*. Na mesma linha, a identidade do fetiche do prego pode ser descrita como uma *identidade resultante*, surgida das identificações parciais que direcionam a ação ritual. Como a melodia da harpa Fang, essa identidade parece existir independentemente dos participantes do ritual. Sua aparente autonomia pode ser explicada em termos da dinâmica que anima todo o conjunto de relações envolvidas em seu uso.

Em ambos os casos, vemos uma figura (e, portanto, uma fonte) de autoridade ritual, que é ao mesmo tempo mal definida, elusiva e atribuída a

4. Para análises de outras instâncias de identidades complexas geradas através do ritual, ver Houseman e Severi (1998) e Severi (2002, 2004, 2007).

um artefato. Esse tipo de autoridade se constitui a partir da ausência de uma pessoa real: o tocador da harpa "reduzido a uma corda" ou o caçador morto que eventualmente se torna um *'nkisi*. Como tal, sua identidade é definida negativamente. É ao mesmo tempo materialmente produzida por uma ação intencional (arrancar as cordas da harpa ou esculpir a madeira ensangüentada) e desacoplado de qualquer forma direta de intencionalidade[5]. Seja harpa ou fetiche, o artefato é portador de uma autoridade que é tanto provocada quanto constrangida, tão imaginada quanto respeitada. A conclusão a ser tirada é que, nas tradições sem texto, a autoridade não é exercida por meio da referência à figura do autor, mas sim definida como uma complexa rede de relações ligadas à ação ritual. O artefato aparece como a imagem de um conjunto de relações e não de um indivíduo, um autor mítico ou um espírito sobrenatural, e isso depende da produção de uma série de identificações parciais. Uma tradição é assim autorizada por meio de uma declaração anônima. Embora seu poder de agência e seu discurso surjam de uma série de interações claramente definidas, eles nunca coincidem com uma intervenção real de um participante ritual. Por trás da suposta presença de um enunciador, cuja identidade permanece indiscernível, podemos vislumbrar a função evidencial do objeto, que liga a harpa e o fetiche à imagem de uma verdade. Em outras palavras, o espaço (paradoxal, pelo menos de uma perspectiva ocidental), onde o artefato é dotado de agência, é o de uma autoridade sem autor. O objeto pode assim se tornar um portador de uma verdade.

No caso do *'nkisi*, no entanto, isso pode acontecer apenas por meio de uma ação ritual. O que acontece quando a agência do objeto é expressa através da fala? O que acontece com o *status* do "sujeito indiscernível" que aparece aqui? Quais são as condições e quais são os efeitos do seu discurso? Que papel a imagem do interlocutor desempenha nesses casos? Uma análise de um ritual funerário na Grécia antiga, como desenvolvo no texto "A palavra emprestada, ou como falam as imagens", publicado em 2009 na *Revista de Antropologia*, volume 52, número 2, páginas 459-506, me permitirá formular algumas respostas para essas questões.

CARLO SEVERI é professor na École de Hautes Études en Sciences Sociales, Diretor de Pesquisa no *Centre National de la Recherche Scientifique*, e autor de *The Chimera Principle: An Anthropology of Memory and Imagination* (2015).

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 04/10/2018
Aprovado em: 29/03/2019

5. Para uma discussão mais aprofundada sobre o desacoplamento da intencionalidade individual e da ação ritual, ver Humphrey e Laidlaw (1996) e Houseman e Severi (1998).