

Dossiê: Abordagens antropológicas contemporâneas sobre técnica e tecnologia

Objetos ressonadores: apontamentos sobre a fabricação do bichinho guarani

Julia Marques Faraco

Mestranda em Antropologia Social – PPGAS/UFSC
 jufaraco@gmail.com

RESUMO

Este artigo procura descrever o processo de fabricação dos *bichinhos* – esculturas em madeira pirografadas produzidas pelos Guarani – a partir da análise de uma cadeia operatória. Refletindo sobre o potencial de uma abordagem centrada sobre as técnicas, sugere o “fazer *bichinho*” como algo constitutivo para os Mbyá-Guarani, capaz de nos dar índices de sua forma de apreensão do mundo.

Palavras-chave: Cadeia operatória; Antropologia das técnicas; Mbyá-guarani; Artesanato.

Introdução

Em esteiras ou tecidos estendidos nas calçadas, cores e texturas do artesanato indígena quebram a monotonia do chão da cidade. Colares de miçangas e sementes ornados com penas em cores vibrantes, cestos e balaios coloridos pela anilina, além de *mbarakás*¹ e esculturas em madeira na forma de animais são expostos no nível do chão, onde repousam mulheres e crianças guarani que diariamente fazem o trajeto da aldeia ao centro da cidade para vender seu artesanato.

Dentre as peças expostas, as esculturas zoomórficas em madeira pirografada se destacam por sua graciosidade e apuro técnico: uma família de onças está ao lado de diminutos quatis com rabos em riste, dividindo espaço com cobras sinuosas, tamanduás, tucanos, altivas corujas e letárgicas tartarugas. Os *bichinhos*, ainda que associados aos coletivos guarani, são sub-representados nas etnografias e geralmente equacionados de maneira simplificadora.

Foram as particularidades e a personalidade impressa sobre as esculturas zoomórficas que inicialmente motivaram a pesquisa realizada junto ao grupo Mbyá-Guarani da Aldeia Itaty – Terra Indígena Morro dos Cavalos (Palhoça/Santa Catarina)². Procurando evitar as perspectivas que subsumem a produção de artesanato ao contato com a “sociedade envolvente” e às atuais (e precárias) condições da existência guarani, minhas interlocuções estavam baseadas na expectativa de compreender o *bichinho* desde uma perspectiva êmica. Não tardou a necessidade de reavaliar os termos dessa interlocução, na medida em que a referência ao “artesanato” restringia a compreensão destes objetos e nos lançava diretamente às últimas etapas dessa cadeia: a comercialização e a relação com os não indígenas (*jurua*³).

De fato, quando apreendidos a partir do contexto comercial, as esculturas guarani são absorvidas na relação com os não indígenas em um contexto interétnico que remete a privações e precarização da vida indígena. O artesanato, assim perscrutado, implica na troca por dinheiro para alimentação, conforme afirmado em uníssono pelos guarani – *o bichinho serve somente para vender*. Mas quando distendemos a abordagem sobre estes objetos e nos propomos a apreender as instâncias envolvidas nos processos de fabricação, descobrimos de que modo estas peças engendram uma miríade de relações fundamentais. O *fazer bichinho*, mais do que o objeto finalizado, emerge como algo constitutivo da vida guarani.

Ao redescobrir um interesse etnográfico nas esculturas zoomórficas, liberado da visão que as reduzem ao artesanato para venda e, logo, da ênfase na relação com os *jurua*, a fabricação desses objetos evoca uma série de princípios e categorias nativas que revelam aspectos ecológicos, etológicos, cosmológicos e mesmo mitológicos. Mais do que entrevisto a partir das peças prontas, o processo técnico permite uma apreensão mais ampla da relação dos sujeitos guarani com os bichinhos, oferecendo índices de sua forma de “habitar o mundo” (INGOLD, 2000). Empenhada sobre a fabricação desses objetos, a pesquisa utiliza a cadeia operatória como principal recurso metodológico para observação do processo.

A fim de reafirmar o potencial metodológico da cadeia operatória, Coupaye (2015) propõe algumas inflexões no modo como é utilizada, principalmente no quadro da antropologia. Considerando que as técnicas em si não são

“observáveis”, senão “as pessoas fazendo coisas”, Coupaye reafirma a validade da cadeia operatória enquanto ferramenta utilizada para descrever, tornar visível e analisar aquilo que as pessoas fazem (COUPAYE, 2015, p. 72). O autor procura conjugar abordagens da tradição anglófona, associada sobremaneira à perspectiva hermenêutica, em consonância à antropologia das técnicas francesa. A tradição anglófona ressalta o discurso em detrimento à descrição dos processos técnicos, acusando as limitações da cadeia operatória enquanto ferramenta analítica por se tratar de uma descrição sequencial de ações sobre a matéria, de caráter excessivamente linear, cuja ênfase na dimensão física dos processos antecede a compreensão das dimensões sociais.

Coupaye propõe a conjunção de duas posições metodológicas complementares, a saber: a perspectiva que destaca o caráter descritivo da cadeia operatória, observando que se trata de um evento único, dado em um momento e lugar específicos; e a posição maussiana, cuja noção de “eficácia” pode ser acionada para a compreensão dos processos técnicos desde uma perspectivaêmica (COUPAYE, 2015, p. 73). A partir de sua própria experiência etnográfica, o autor aponta a importância de outros fatores geralmente não identificados como integrantes do “processo técnico”. É o caso de prescrições e interdições alimentares e comportamentais, rituais coletivos ou individuais, substâncias e entidades, o universo do visível ou invisível, que compõem o sistema técnico da mesma maneira que o fazem os componentes materiais, ferramentas, energia, gestos e conhecimentos. A inclusão desses elementos ou etapas e suas representações na cadeia operatória implicam na apreensão das ações que não são diretamente ligadas à matéria, mas permite apreender uma lógica indígena, evitando atribuir às operações executadas um princípio irracional ou aleatório (COUPAYE, 2015, p. 74-75). Através dessa abordagem, na qual as representações ou “realidades mentais” são agregadas ao horizonte de fatores técnicos, é possível compreender a eficácia dos atos, contextualizados e apreendidos a partir das práticas nativas.

De maneira empírica, Coupaye assevera o potencial da cadeia operatória para a compreensão das relações que os seres humanos estabelecem com não-humanos – artefatos, plantas ou animais – de modo a visibilizar o caráter social e subsídio imaginário implicados nesses processos. Assim considerada, a ca-

deia operatória resguarda o lugar da perspectiva êmica e seu valor propriamente etnográfico. Tal como proposto neste trabalho, ela consiste na descrição de uma trajetória particular, ainda que fruto de uma tradição técnica (coletiva). Ao elencar elementos mobilizados pelos sujeitos e reconhecidos como necessários – logo, eficazes e tradicionais, no sentido maussiano – a cadeia operatória não procura oferecer um modelo prescritivo de ação sobre a matéria (COUPAYE, 2015, p. 77). Nesta descrição, os processos físicos dividem o protagonismo com elementos sociais e simbólicos entremeados na fabricação do bichinho guarani.

Como outros autores associados à Tecnologia Cultural, Pierre Lemonnier destaca a importância da visibilização dos processos físicos na fabricação dos objetos, frequentemente reduzidos a um valor simbólico adicionado ao término do processo. A partir da ideia de sistemas técnicos, Lemonnier (1992, 2012) reinstalou a ênfase sobre a materialidade ao equiparar os obliterados aspectos técnicos a outros objetos de interesse antropológico. Diferente de uma coleção ou “conjunto de técnicas”, a noção de sistemas técnicos sugere a “concatenação” (Cf. MURA, 2011) de aspectos ao mesmo tempo físicos, sociais e simbólicos na relação com a matéria.

Tim Ingold (2000), alertando à perspectiva evolucionista expressa no conceito de “tecnologia”, indica de que modo essa noção opera uma separação indevida entre prática e conhecimento, consequência de uma lógica maquinal associada às atividades técnicas. O autor destaca a experiência sensorial implicada na habilidade – uma ação sobre a matéria desenvolvida enquanto atividade perceptiva, logo, multidimensional. O conceito de habilidade ingoldiano sugere ainda o tema da transmissão versus educação da atenção (INGOLD, 2010), correlato à noção maussiana de ato “tradicional”, ainda que adicionadas algumas ressalvas acerca da definição de “aprendizado”. Ingold destaca o aprendizado enquanto possibilidade de transformar, um potencial que não se esgota ou restringe à ideia de representação, isto é, não consiste em um *corpus* de conhecimento previamente instituído, mas antes um aprendizado e concepções desenvolvidas no ato de fazer. Nos processos habilidosos, Ingold (2015) ainda tratará sobre a intencionalidade a partir da ideia de um “projeto guarda-chuva”, indicando que as ações possuem uma orientação desejada, porém, os objetivos são incorporados ao conjunto das coisas que compõem o ambiente do sujeito

executor de uma tarefa. Portanto, não se trata de um conjunto de representações anteriores, povoando a mente dos sujeitos, mas um complexo relacional que dirige e condiciona constantemente a ação.

Deste modo, concebem-se as técnicas como uma relação entre a materialidade do mundo e o modo como o homem se relaciona com a (e se constitui face à) materialidade. Os procedimentos técnicos, desde essas perspectivas, são reinseridos em um tecido social, onde integram um processo de constituição de sujeitos e socialidades. É a partir desse ponto de vista que proponho abordar a produção guarani. Apresentados sumariamente, os relatos etnográficos descrevem o processo de fabricação de um *bichinho* (neste caso um tucano), fruto de uma experiência compartilhada junto a um jovem escultor⁴ Mbyá-Guarani.

Fabricando o bichinho

Karai Nheeny (Julinho de Oliveira), é um jovem mbyá-guarani que contou sua história e compartilhou comigo a prática do fazer bichinho. Este artigo baseia-se substancialmente no aprendizado que obtive ao seu lado, abordando técnicas tradicionais de fabricação do bichinho, somadas às inflexões que ele próprio adicionou ao processo e derivam de seu desenvolvimento familiar e pessoal.

Segundo Karai, há dois tipos de árvores utilizadas para produzir o bichinho: *Parapara'y*, com madeira da qualidade vermelha e branca, e *Kurupika'y*, sendo esta última a mais comumente utilizada⁵. A *Kurupika'y* é uma árvore perenifolia de porte e diâmetro maiores, cuja madeira de coloração amarelo-claro, reconhecida pela alta maleabilidade, é utilizada exclusivamente para fazer bichinho⁶. Diferentemente da *Parapara'y*, por conta do maior diâmetro de seu caule essa árvore deve ser cortada com uso do machado. As árvores não são abatidas indiscriminadamente, dando-se preferência à utilização daquelas de tronco mais fino. Para o corte da árvore leva-se em consideração a quantidade de bichinhos e o tamanho das peças comportadas em cada tronco – em média, em um tronco de diâmetro pequeno “cabem” até trinta bichinhos.

Parapara'y é uma árvore caducifolia de tronco mais fino e altura modesta que de abril a janeiro perde sua folhagem e dá origem às sementes. Estas per-

manecem dependuradas nos galhos até estarem secas, quando, ao caírem no chão, podem originar uma nova árvore. Não há manejo das sementes com o intuito de “domesticar”⁷⁷ esta planta, de modo que as novas árvores crescem no local onde ocorrem os brotos, sem interferência humana. Durante as incursões à mata poderá ser observada a existência de um novo broto, porém, uma vez germinado recomenda-se não voltar ao local por algum tempo. O interlocutor indígena alerta para o fato de que as sementes em processo de germinação não devem ser olhadas com frequência sob o risco de atrapalhar seu desenvolvimento. Neste sentido, Karai explica que o tratamento das plantas é análogo ao das crianças: olhá-las demasiadamente inibe seu crescimento, uma vez que a observação frequente e muito próxima obscurece a percepção daquilo que está em vias de se desenvolver. O tutoramento diário não permite reconhecer e surpreender-se com o crescimento das plantas, portanto, a partir do momento que um novo broto é identificado, recomenda-se abandonar o local até “esquecer-se” que lá nascerá uma nova árvore.



Prancha Fotográfica 1 – A procura pela madeira. Fonte: Acervo da autora.

A *Parapara'y* possui madeira de duas qualidades diferentes apesar da idêntica aparência exterior do tronco, cuja variedade (madeira branca ou vermelha) só pode ser descoberta a partir de uma pequena incisão no caule. A retirada dessa pequena fração do súber (ou “casca” da árvore) permite entrever a qualidade da madeira após alguns segundos de exposição, ainda que as diferenças de tonalidade sejam mais perceptíveis na madeira seca. A variedade vermelha da *Parapara'y* não é comumente utilizada por conta de sua característica menos tenra, de modo que nosso escultor teve que operar algumas incisões até descobrir finalmente um exemplar da variedade branca.

A primeira etapa da fabricação do bichinho se inicia com as incursões na mata para avaliar as características da madeira que será coletada: a opção pela qualidade branca ou vermelha, conforme sua disponibilidade, e o tamanho da árvore (diâmetro e comprimento do caule) sugerem os bichinhos a serem feitos e sua quantidade. Cada porção do tronco propicia a fabricação de esculturas diferentes: a parte superior comporta aves menores, tartarugas, sapos ou cobras; a parte inferior é utilizada para aves maiores, como gavião e tucano, além de onças, tamanduás ou quatis. Note-se que o bichinho encontra-se inscrito na árvore antes mesmo dela ser abatida, de modo que o processo de fabricação tem seu início desde a busca pelos materiais. A escolha do escultor em fazer um tucano, por exemplo, implica na retirada de uma parte específica do tronco e no descarte da madeira excedente. As sobras de madeira útil não serão necessariamente utilizadas para outros bichinhos e eventualmente se tornam lenha, o que indica a inexistência de um cálculo racional que visa à maximização da produção.

Esta experiência indica a falta de um pragmatismo produtivo que cercaria a fabricação do bichinho enquanto “artesanato” e sugere outras formas de relação com esse ofício. A premissa do escultor não é a quantidade de peças, ao contrário do que se supõe, a lógica não é a da produção serial em que há otimização de recursos. Se assim fosse, há de se supor que a madeira derrubada seria empregada integralmente visando o maior número de bichinhos para venda. A forma de extração do material indica o interesse do escultor em executar um projeto específico, o que pode se limitar a um único bichinho por vez. Portanto, o que dirige os projetos do artífice guarani não são produções em maior escala, regidas por imperativos comerciais, mas antes as interações ambientais, com o

espaço da mata – o modo como a madeira e o tronco, em suas qualidades físicas, orientam escolhas e sugerem os bichinhos disponíveis.

A noção de “projeto” comumente nos remete a concepções hilemórficas, apreendido como uma forma pré-concebida a ser aplicada sobre a matéria inerte (INGOLD, 2012). A concepção de projeto ingoldiano implica pensá-lo como um “processo de crescimento”, onde o artesão está inserido nos fluxos de forças e materiais, a partir dos quais ambos se constituem mutuamente. A concepção ecológica de Ingold vai de encontro àquela que sugere um projeto desenvolvido primeiramente na mente do sujeito que o executa visando aplicação de formas sobre uma matéria supostamente inerte.

Para fazer um tucano é necessário cortar a parte inferior do caule, desprezando aproximadamente um metro de madeira acima. O corte da árvore é precedido pela permissão silenciosa dos *espíritos guardiões*, requisito para a intervenção do artífice. Os golpes ritmados do facão derrubam o caule e com a mesma ferramenta é calculado o tamanho da madeira extraída – a medida de “um facão” corresponde em média a quatro ou cinco palmos. Estima-se um palmo por bichinho, portanto, para fabricar dez bichinhos seria necessário o comprimento de dois facões. Galhos e partes irregulares são dispensados.



Prancha Fotográfica 2 – A modelagem. Fonte: Acervo da autora.

Após retirar uma porção do tronco, procede-se a primeira etapa de preparo da madeira, descascando-a com o mesmo facão. Retira-se o súber e as primeiras formas são talhadas na madeira, esboçando um trabalho que posteriormente será completado com o uso de outra ferramenta – a *faquinha*. Este desbaste inicial é orientado conforme as figuras animais que serão esculpidas, havendo diferenças caso o desejo seja fazer uma tartaruga ou jacaré, por exemplo, quando seria necessário cortar a madeira longitudinalmente e utilizar métodos diferentes para aplainar as superfícies. O bichinho é encontrado na madeira bem antes de assumir sua forma definitiva, havendo na árvore mesma um potencial que se restringe somente a partir do momento em que é abatida e os primeiros cortes são operados. Ainda que isso pareça indicar a existência de um projeto prévio, leva-se em conta, porém, as possibilidades inscritas na árvore e a percepção que tem o artífice dos atributos do caule selecionado. É durante a manipulação da madeira que as escolhas do escultor vão sendo desenhadas, conforme opte por métodos diferentes que se aplicam a cada um dos bichinhos.

O artífice não costuma readequar suas pretensões face aos imprevistos que podem interpor-se, de modo que a partir desse momento a escolha do animal a ser esculpido torna-se definitiva. Quando insistia em perguntar sobre o destino dos bichinhos que deram “errado”, o escultor reafirmava: *eu não erro, nunca errei um bichinho*. Isso me levou a considerar a inadequação das noções de “erro” e “acerto” que aplicava baseadas sobremaneira na ideia de uma representação fiel que se aproximaria mais ou menos de um “modelo ideal” e, logo, serviria de parâmetro ao erro ou acerto do artífice. Nas questões abordadas mais adiante ficará evidente a impertinência dessa afirmação.

Após esta etapa, cumpre esperar alguns dias para a secagem da madeira. Cada escultor opta, conforme sua disposição e *vontade de fazer bichinho*, por definir um tempo de intervalo mais ou menos longo. No caso desse tucano em particular, as pausas definiram três etapas do processo: o preparo da madeira, a modelagem do bichinho e por fim a finalização com a queima da madeira. O modo como cada escultor executa suas peças é muito variável, seguindo ímpetus descritos como *vontade* ou *preguiça*. Alguns preferem, ao cabo de cada intervalo necessário, finalizar as peças por completo, outros podem deixá-las inacabadas por tempo indeterminado, retomando de onde pararam em outro momento

oportuno. Outros ainda optam por finalizar as peças em um único dia, embora haja recomendações de esperar o tempo mínimo de secagem da madeira. O artífice guarani não segue um cronograma rígido, tampouco se obriga a produzir suas peças em série – *fazer bichinho* é uma atividade intermitente, regida principalmente pelos humores ou a disposição do escultor.

Quando indagados sobre isso, a *preguiça*⁸ era a resposta mais frequente para justificar a menor produção em dado momento. A noção de preguiça é bastante acionada para se referir à indisposição em realizar alguma tarefa, aplicada de maneira ampla, pode se referir ao fato dos homens não costumarem ir à cidade vender artesanato com as mulheres e crianças por terem *preguiça de ficar sentados no chão*; ou a associação de um comportamento mais reservado pode ser descrito como *cara de preguiça*. Longe de implicar qualquer julgamento estereotipado enquanto uma qualidade individual, a preguiça aparece contextualmente, como um sintoma oposto ao ímpeto alegre que insufla disposição e ânimo⁹.

A atitude mais expansiva que denota *vontade* é fundamental para a realização de diversas tarefas, logo, a necessidade da venda de artesanato não desenvolve nos guarani o imperativo para sua produção – cada artífice possui uma disposição e motivação espontânea, a *vontade de fazer bichinho*. Contrariando os discursos que limitam as esculturas zoomórficas guarani ao artesanato para venda, os critérios do artífice indígena não se dirigem às demandas comerciais, antes são definidos conforme quando, como e quais bichinhos deseja fazer. Isso visibiliza a existência de outras lógicas arregimentadas na produção do bichinho que não remetem ao imperativo comercial correspondente ao “artesanato”.



Prancha Fotográfica 3 – A escultura. Fonte: Acervo da autora.

Após o período de secagem a madeira sofre mudanças físicas perceptíveis, apresentando muitas pontas lascadas, farpas ou *fiapinhos*. Alguns artífices podem deixar a madeira imersa na água antes da secagem a fim de torná-la mais tenra. Para esculpir a peça se faz uso da *faquinha* – uma faca pequena e sem dentes, previamente afiada. A fabricação do bichinho comporta riscos de ferimentos e as cicatrizes advindas desta atividade são frequentemente referenciadas: a partir de cada cicatriz um bichinho específico é lembrado. Alguns escultores atribuem preços diferenciados às peças que lhe produziram algum ferimento ou estiveram associadas a outros percalços (como a caminhada mais longa para buscar madeira, ferimentos em qualquer etapa ou outras dificuldades inerentes ao pro-

cesso). Cortes e queimaduras podem interromper a fabricação de uma peça e mesmo fazer com que todo o trabalho seja descartado, de modo que fica expressa uma relação com o bichinho particular e não apenas com o ofício.

O bichinho fere pela indocilidade da madeira ou sua resistência em ser esculpida, sendo a tolerância ou firmeza em face dessas interposições uma parte fundamental da relação do artífice com esses objetos. Dominar uma técnica consiste, além dos anos de prática, em um exercício resiliente e habilidoso que leva em consideração materiais e forças envolvidos no processo. As cicatrizes rememoram esta relação com os bichinhos – aquele mais avesso que produziu um corte na mão ou outro que gerou queimaduras ao resistir à pirografia – representam uma memória inscrita no corpo, associado ao aprendizado e desenvoltura do artífice, bem como a resposta dos materiais frente à domesticação de suas formas.



Prancha Fotográfica 4 - A pirografia. Fonte: Acervo da autora.

Na última etapa de confecção do bichinho apuram-se os detalhes: o desenho do bico e penas do tucano, destacados pelo relevo na madeira, são pirografados. Os animais esculpidos são conhecidos em encontros nas matas (tatu, quati e tucano são vistos com frequência), outros como onças, girafas e figuras imaginárias (sereias e outros seres fantásticos) podem ter sido observados na televisão, zoológicos ou ilustrações de livros. No entanto, esses seres não são tomados como *modelos*, com uma ênfase sobre a verossimilhança. O que está em jogo no design dessas esculturas é antes um modo de fazer mais ou menos perene, aprendido com os pais, avós ou maridos artífices.

É possível que o bichinho-tucano do escultor guarani tenha um parentesco muito mais próximo com o bichinho-tucano de seu pai, com quem aprendeu a esculpir e de quem herdou caracteres técnicos, do que propriamente com o modelo tucano-animal. Eis que o bichinho guarani não se trata de uma representação – a preocupação do artífice não é reproduzir um modelo ideal de tucano, tal como avistado nas matas. Tampouco é imprescindível representar nas esculturas as características “naturais” desses animais. As lógicas arregimentadas na produção desses objetos implicam uma diversidade de relações, as quais são visibilizadas ao longo do processo. O bichinho expressa uma miríade de princípios e relações que abrangem vários domínios da vida guarani sem, no entanto, representá-las (ou “materializá-las”). Latentes no processo de fabricação, estas instâncias são omitidas ao término das esculturas, quando as peças acabadas são inseridas em um novo domínio social, silenciando sobre outras relações. Durante o processo de fabricação que esses objetos adquirem existência, a qual se fundamenta primordialmente sobre a prática e os processos técnicos, mais do que no suposto modelo representativo das figuras animais. Não à toa que tudo termina (ou reinicia) quando é concluída a queima. A passagem pelo fogo – elemento transformador por excelência – é marcada pelo *choro do bichinho*. A verga, ou *ferrinho*, utilizado na pirografia das peças, no contato com a madeira crua emite um som agudo identificado ao choro – o choro do bichinho inaugura uma nova fase de sua vida e o autonomiza em relação ao seu criador. Este objeto, cujo potencial já fora entrevisto no tronco da árvore, gradativamente vai adquirindo uma existência – o choro indica esse nascimento. Por fim, é o fogo que traz o bichinho à vida, produzindo os detalhes que o tornam singulares. O

escultor lastima o término do processo, admitindo que seu apreço pelas peças o leva a guardar para si ao menos um bichinho de cada “safra”. Isto é, dos bichinhos que produz para a venda ao menos um é reservado para si.

Após finalizar o processo o *petyngua*¹⁰ que o acompanhou ao longo desta última etapa permanece aceso, assim como o fogo utilizado para pirografar, de modo que a relação do artífice com esses objetos também levará algum tempo para ser consumida.



Prancha Fotográfica 5 – Nascimento do bichinho. Fonte: Acervo da autora.

Ressonadores Perissológicos

Os tambores Ankave e as cercas Baruya são chaves para a discussão de Lemonnier (2012, 2014) sobre os “objetos mundanos” e seu papel ressonador. O caráter ordinário desses objetos é destacado ao receberem um tratamento especial na teoria antropológica, atenção outrora limitada a categorias de obje-

tos rituais. Estes objetos são alçados à atuação ressonadora, assumindo papel importante na estabilidade de um sistema de pensamentos e práticas nativas. Apesar das divergências e discrepâncias levantadas por alguns de seus críticos (LATOUR, 1996, 2014; INGOLD, 2014), a abordagem de Lemonnier sugere a relevância desses objetos mundanos – sem consagração ou interesse ritual – enquanto peças chave para a compreensão da vida social. Para Lemonnier somente certos objetos são ressonadores perissológicos, porquanto apenas alguns deles oferecem potencial reflexivo e a capacidade de comunicar preceitos fundamentais que permitem uma existência coletiva.

A perissologia refere-se à utilização de variados termos (ou objetos neste caso) que procuram expressar uma mesma ideia. Lemonnier enfatiza a diferença do perissológico e do polissêmico, no sentido de que não se trata de apreender de que modo um mesmo objeto adquire diferentes sentidos conforme os contextos, mas antes como um mesmo objeto veicula uma mensagem coerente através de sistemas diferentes. Um determinado objeto pode estar cercado de perissologias, mas o que ele irá ressoar é um tipo de mensagem não verbal que torna inteligível princípios fundamentais de uma socialidade. Dentre uma série de contextos perissológicos implicados nos objetos, apenas algumas coisas estão aptas a ressoar – são justamente aqueles elementos necessários à estabilidade social e manutenção de certa coesão. São os elementos compósitos de um sistema de ideais e práticas que configuram imaginários sociais ou representações coletivas.

A abordagem de Lemonnier é enriquecida com ponderações de Ingold (2014) e Latour (2014): o primeiro advertindo sobre a reafirmação de um social dado, o outro alertando sobre a reprodução de dicotomias que urgem serem dissolvidas. Apesar das ressalvas, a concepção de Lemonnier ainda é capaz de oferecer contribuições interessantes. Os objetos que se prestam à qualidade de ressonadores são desprovidos da necessidade de “simbolizar” ou “representar”, podendo ser vistos como parte de um processo elementar de cognição e práticas na construção da vida coletiva. E ainda, a ênfase sobre um contributo propriamente social retoma a preocupação com os aspectos “tradicionais” nos processos técnicos, assim como o destaque da “eficácia” enquanto categoria nativa remete às proposições maussianas. Estes pontos, dos quais Tim Ingold e

Bruno Latour se distanciam, cada qual por inclinações distintas, estão presentes na abordagem de Lemonnier.

Os ressonadores aparecem como elementos sociais constitutivos de relações complexas e representações coletivas, acrescidos à perissologia que oferece capacidade comunicativa a essa categoria de objetos. A eles é creditado um potencial estabilizador e a emergência de relações a partir da materialidade. O exemplo etnográfico dos tambores funerários Ankave ilustra uma qualidade de “ação” das coisas que, contudo, se distingue da noção de “agência” – o tambor não representa ou simboliza, ele permite uma ação. Ao permitirem a emergência daquilo que não pode ser propriamente verbalizado, os objetos ressonadores instituem sistemas – é esta dimensão técnica e material que permite que aquilo sendo feito possa ser concebido e estruturado de maneira inteligível. Logo, estes objetos proporcionam aos sujeitos comportamentos culturalmente padronizados, estando no cerne de um conjunto de ideias fundamentais para a constituição de uma coletividade – eles reforçam, atualizam e, conseqüentemente, estabilizam uma configuração sociocultural. Através de uma afirmação “não verbal” e “não-proposicional” derivada dos contextos de sua fabricação e utilização, estes objetos permitem que as pessoas compartilhem ideias, relações sociais e práticas através de referências multissensoriais (LEMONNIER, 2012, p. 538). Não apenas a fabricação e os materiais, mas também os usos, aspectos mitológicos, determinadas relações sociais e familiares, rituais e outros aspectos convergem para o objeto em questão enquanto um elemento-chave que conecta as pessoas em termos cognitivos, emocionais e sociais.

No caso dos bichinhos, o relato de um artífice guarani sobre sua primeira escultura (uma coruja) faz referência a eventos que antecederam esse aprendizado, destacando a primeira vez que foi à mata completamente sozinho. Sua narrativa rememora passeios com o pai para montar armadilhas, cada qual construída visando a captura de um animal específico. Após algum tempo o pai sugere ao jovem que vá até a mata, desta vez desacompanhado, para tentar capturar um animal. É depois do seu retorno que ele anuncia a hora do filho *aprender a fazer bichinho*. Ainda que a narrativa não apresente precisão cronológica sobre o tempo decorrido desde sua empresa na mata até a iniciação com o pai, o que parece significativo é a associação entre esses dois momentos e distintos aprendizados:

caçar e fazer bichinho. O escultor elegeu a primeira experiência de caça como ponto de inflexão, referindo-se ao momento em que se tornou apto a desenvolver outras tarefas, como a fabricação do bichinho. Esta associação também fora objeto nas narrativas de outros artífices, ainda que de maneiras distintas.

Ainda que os Guarani afirmem não haver restrições de gênero em quase nenhuma atividade, destaca-se a proeminência masculina na caça e na fabricação de bichinhos¹¹. As especificidades das armadilhas sugerem um amplo conhecimento etológico, sendo possível imaginar o modo como a atividade cinegética oferece um acesso diferenciado ao universo da mata e dos animais. Alfred Gell (2001) reflete sobre o tratamento de armadilhas de caça enquanto objetos artísticos capazes de expressar aspectos da relação entre homens e animais e uma série de representações envolvidas no processo de captura. Para ele as armadilhas seriam capazes de “ler a intenção do seu autor e o destino de sua vítima” além de oferecerem um “modelo de seu criador”. O autor sugere que sejam consideradas “como textos sobre o comportamento animal”, capazes de sintetizar ideias, veicular significados, uma vez que é considerada uma representação de seu produtor – o caçador – e de suas vítimas – a presa animal – expressando assim uma relação que entre os povos caçadores é fundamentalmente social e complexa (GELL, 2001, p. 183-184). A poética das armadilhas, correlata à poética mitológica, é impressa sobre uma forma e funcionamento específicos, concatenando aspectos da relação entre homens e animais, representações e princípios expressos através de sua materialidade e que podem ser percebidos nos processos de fabricação e uso desses objetos (Cf. LEMONNIER, 2013).

As narrativas masculinas com frequência referem-se a temporalidades distintas: o *tempo da caça* e o *tempo hodierno*, este último caracterizado pelo desuso da caça com armadilhas, redução da população de animais e outros recursos. Na mesma sentença estão colocadas duas questões: a preocupação com a baixa adesão às incursões de caça e a dificuldade de encontrar certos animais, de modo que a atividade cinegética não mais ocupa o centro da vida doméstica guarani. Associa-se a isso a afirmação de que o artesanato passa a assumir o protagonismo no sustento familiar, como fonte de renda destinada preferencialmente à compra de alimentos.

A produção de peças para venda e a formação familiar são coincidentes.

A caça, associada à subsistência familiar de outrora, encontra um paralelo possível na venda do artesanato para compra de alimentos nos dias atuais, ambas referentes a um papel predominantemente masculino. A fabricação dos bichinhos preenche lacunas da relação dos homens com o universo da mata e dos animais, assim como institui relações no âmbito doméstico e das dinâmicas da vida familiar.

As esculturas em formato de animais não fazem do bichinho uma representação destes. É, sobretudo, sua forma(ação), o processo que permite a emergência de relações, aprendizados e sentidos que alude ao tucano-animal. O aprendizado sobre o comportamento animal (imprescindível para as operações de caça e construção de armadilhas), ao lado da composição familiar e organização social guarani, aspectos mitológicos, religiosos e da relação com os não-indígenas são aspectos que incidem diretamente sobre as técnicas, implicando tradições coletivas, familiares e inflexões individuais – constituem propriamente “linhagens de bichinhos”.

O bichinho não está ancorado sobre o paradigma representativo, tampouco nos atributos “simbólicos” que são agregados. Note-se que estes atributos constituem um discurso coerente com os objetivos comerciais das peças, atribuindo qualidades e simbolismos genéricos às figuras animais. Sem dúvida, não são irrelevantes as formas como essas qualidades são distribuídas, porém, insuficientes para a compreensão sobre o modo como o fazer bichinho é significativo para os Guarani. Muitas vezes, o simbolismo agregado às peças finalizadas, como a ideia de que “onça representa liderança” ou “coruja representa visão”, emergem em um contexto demandado pelos compradores do artesanato, ávidos por significados culturais que denotem a “autenticidade” dos objetos étnicos que colecionam. O bichinho possui uma trajetória e realidade próprias, calcadas no aprendizado técnico e nos modos de fazer que ecoam sobre as diversas instâncias da vida social guarani.

A apreciação estética dos bichinhos também diz menos respeito a sua semelhança com os animais do que aos detalhes técnicos empregados. Um escultor habilidoso é reconhecido, sobretudo, pela sua técnica apurada e a criatividade com que apresenta os bichinhos em situações ou poses inusitadas. Questionados sobre esculturas bonitas ou feias, as respostas invariavelmente eram

evasivas ou indiferentes. Os adjetivos “belo” ou “feio” não são acionados neste caso, porém, com menos ressalvas podem indicar um bichinho bem feitinho. Novamente, esta qualidade parece remeter menos à referência do animal retratado do que às habilidades e o nível de detalhamento empregado pelo escultor. A apreciação das peças tem como critério o bichinho *bem feitinho* – aquele em que o artífice imprimiu particularidades identificadas à sua trajetória familiar, o aprendizado com os parentes e sua criatividade pessoal – ao invés de referir-se ao bichinho *bem parecido*, no qual se destacaria a semelhança com seu modelo animal.

O bichinho que vi nascer era um *tukãmiriy*, apresentado como um tipo menor de tucano. Há pelo menos três variedades identificadas pelos Guarani que costumam ser retratadas nas esculturas e que possuem algumas particularidades nas asas e cauda. Note-se, porém, que para falar sobre as diferenças entre os animais, o bichinho era novamente acionado: a partir da pirografia aplicada nas esculturas alguns índices eram observados, como a cauda sem destaques no caso de um, com listras no caso de outro ou diferenças na forma de esculpir as asas e pescoço. A literatura especializada (Cf. SICK, 1997) indica que os tucanos possuem um dimorfismo sexual muito sutil, com ausência de diferenças visíveis em alguns casos e em outros apenas algumas variações no bico da ave. Os últimos detalhes incorporados no bichinho foram pequenas bolinhas no dorso da escultura que, segundo o escultor, é um aspecto distintivo entre machos e fêmeas. Os fatores que permitem distinguir os indivíduos *tukãmiriy* de outros bichinhos-tucano dizem respeito menos à etnotaxonomia guarani do que aos caracteres técnicos – variações no entalhe e pirografia – revelados nas esculturas e que são capazes de atribuir uma identidade específica aos bichinhos.

Os detalhes que o artífice imprime à sua peça revela a complexidade envolvida na relação com os animais – o modo como os percebem e apreendem suas características, comportamentos e histórias – mas também envolve um viés criativo que expressa a *vontade*, denotando um artífice dedicado a *fazer bichinho*. Na etapa derradeira, em que são adicionados os detalhes, o tucano-bichinho sofre intervenções que não dizem respeito às características do tucano-animal, mas antes são referências ao modelo primeiro – o bichinho-tucano do pai ou professor nas mãos de quem as primeiras configurações do tucano foram apre-

sentadas. Em cada nova escultura há uma vasta “herança técnica” familiar, conjugada à imaginação e habilidades do artífice – qualidades relacionais do homem, ambiente e materiais envolvidos. Tais atributos são estimados e revelam a valorização do processo mais do que sobre a peça pronta e acabada. A percepção das diferenças do trabalho de cada escultor povoa o mundo dos bichinhos com perspectivas diferentes, histórias e visões particulares que são expressas através das técnicas.

Em Ingold (2000) a noção de habilidade indica a potencialidade de um saber fundado sobre as práticas, e se refere a um conhecimento construído através do contínuo engajamento com o mundo. Assim concebidas, as habilidades admitem um processo permanente de recriação, incorporadas no *modus operandi* de desenvolvimento dos organismos humanos através da prática e da experiência em realizar certas tarefas. Apresentam-se como histórias de um contínuo envolvimento com os agentes em um ambiente, através das quais são desenvolvidas capacidades de atenção e resposta. A partir da vivência e da adequação perceptual as gerações se sucedem desenvolvendo um processo de “habilitação” (*enskilment*). Este contributo geracional se refere à “educação da atenção” que indica maneiras, através da experiência, de engajar-se no mundo. Neste sentido, a produção de conhecimento não corresponde ao conjunto de informações sedimentadas no intelecto e imaginário social, transmitido geracionalmente, que supõe um mundo exterior a ser apreendido pela mente humana. Ao contrário, trata-se de uma criação contínua e dinâmica, desempenhada a par de um emaranhado de agentes, cuja vivência e “acondicionamento” perceptual desenvolvem um conjunto de habilidades. A ênfase na interação, engajamento e experiência prática oferecem indícios sobre as formas de habitar o mundo.

No caso aqui descrito, o *fazer bichinho* nos dá índices sobre uma série de concepções visibilizadas através da prática. Em sua fabricação estão contidos conhecimentos e técnicas que remetem a uma relação com animais da mata, com as esculturas zoomórficas, com um sistema cosmológico e trajetórias pessoais - com matizes individuais, familiares e coletivas. O aprendizado sobre a fabricação dos bichinhos implica um conhecimento etológico mais amplo e, sobretudo, indica uma maneira particular de se relacionar com esses seres (independente de sua substância – carne ou madeira). Os animais também são

conhecidos a partir do bichinho, da observação de sua anatomia e traços distintivos, seu comportamento e sua história:

A memória do convívio próximo com os seres da mata é repassada às novas gerações não só através das práticas de caça, mas também pelas histórias contadas pelos mais velhos e pela prática do artesanato. Os jovens aprendem a fazer os vixoranga – as esculturas de madeira – observando os seus pais durante todo o processo de produção das peças de artesanato. Dessa forma eles adquirem as habilidades necessárias para dar continuidade à arte Mbyá e a valorizar cada um dos seres da mata representados nas esculturas vixoranga (CHRISTIDIS & POTY, 2015, p. 46).

Essa relação emerge da materialidade, enquanto as esculturas vão assumindo sua derradeira forma e tornam-se “artefatos ressonadores” (LEMONNIER, 2012). A fabricação destes objetos, as técnicas empregadas nesse processo mais do que as peças finalizadas, fortalece a apreensão (do ponto de vista intelectual e prático, isto é, de apresamento) das espécies animais, fato que não pode ser dissociado de outras instâncias da vida guarani.

Conclusão

O ressonador perissológico de Lemonnier remete ao potencial estabilizador dos objetos e à manutenção de uma coesão social. Não são artefatos que representam, antes permitem uma ação. Do mesmo modo, os bichinhos não consistem em representações de animais, antes estão implicados em diversas instâncias da socialidade guarani e fazem emergir uma miríade de relações sociais. A narrativa produzida a partir da cadeia operatória deriva de uma experiência particular com a fabricação do bichinho e procura oferecer alguns índices sobre a potencialidade de diferentes abordagens sobre os objetos. Ao invés de produzir uma versão definitiva sobre os bichinhos, ou elencar etapas de sua fabricação de maneira tipológica ou prescritiva, trata-se aqui de perturbar e distender a problemática do “artesanato indígena” e apontar a rentabilidade analítica da observação dos processos e técnicas envolvidas na fabricação e usos de objetos. A fabricação do bichinho nos convida a pensar sobre outros aspectos que não necessariamente serão visibilizados no objeto final. Oferece índices sobre a relação com a mata e os animais, com o não-indígena (*jurua*), com um modo de

vida ancestral e concepções míticas e cosmológicas que permeiam a vida guarani. Neste sentido, os objetos fazem emergir sistemas à medida que permitem a comunicação ou tornam inteligível aquilo que não pode ser veiculado de outro modo.

Ao incidir sobre o estudo da materialidade, Lemonnier visa ações técnicas, os contextos de fabricação e uso em que alguns objetos atuam não enquanto símbolos, mas como elementos fundamentais que permitem comunicar o indizível – exprimem através de mecanismos não verbais aspectos culturais imperscrutáveis. Trata-se de uma abordagem que não se limita a apreender os objetos sob a rubrica de uma lógica ou simbolismo, mas antes permite visibilizar a emergência de relações fundamentais e constitutivas de uma coletividade a partir da fabricação e uso dos objetos. É através desses processos que variados domínios da vida humana estão concatenados, não enquanto esferas autônomas e concretizadas, mas enquanto fluxos relacionais emergentes.

No filme “Os seres da mata e sua vida como pessoas”, de Rafael Devos, Viviane Vedana e Vhera Poty (2012) estão registradas as falas dos mais velhos da Terra Indígena Cantagalo, na região metropolitana de Porto Alegre, sobre o tempo em que gozavam da plenitude das matas, do espaço de seus territórios como suporte de laços familiares e relações com os animais – descrevem a história desses primeiros parentes antes de se tornarem papagaio, caturrita, onça e João-de-Barro. A narrativa do filme é tecida através do depoimento dos antigos em uma conversa afável ao redor do fogo, e outra ação que se desenrola no espaço da mata, desta vez entre os mais jovens (também em torno do fogo, diga-se): a fabricação dos bichinhos. A montagem do filme conecta dois diálogos, virtualmente sobre o mesmo tema: as transformações. No primeiro caso, Nhanderu foi o responsável por transformar os ancestrais em animais da mata, cada qual com seus atributos e histórias que permeiam um mundo habitado pelos Guarani em sinergia com esses seres. No segundo caso, trata-se de sintetizar outros fluxos de transformações da vida guarani, que se desenrolam desde o tempo primevo – reencontrado na fala dos antigos – até os dias atuais, onde declaradamente as condições de vida são diferentes. O final do filme ressoa o testemunho guarani através de suas próprias palavras e poética – no canto intitulado “*nhanderopy’i*” (Já não temos mais o que precisamos) assim relatam:

Na nossa aldeia já não temos mais os belos taquarais já não temos mais as belas florestas, para construir a nossa Opy¹² e nossas moradas que tanto nos alegravam, porque os não índios acabaram com toda a bela criação de Nosso Primeiro Pai, com a bela criação de Nosso Primeiro Pai.

Enquanto objetos ressonadores, os bichinhos estão aptos a conectar temporalidades descontínuas – uma ancestralidade antes-do-branco até o tempo presente. E ao processar a condição hodierna, resumida entre outras à vulnerabilidade e expropriação – facetas da violência imprimida aos povos indígenas – os bichinhos subvertem a lógica mesma que os aprisionou sob a noção de artesanato. A condição de subsistência encontra aqui algo mais próximo da resistência (ou existência), ancoradas nos processos de fabricação desses objetos. Aqui emergem lógicas nativas que não restringem a utilização das peças prontas e encerradas aos fatores econômicos e contingenciais do contato com a sociedade envolvente que mascaram sua forma particular de *habitar* o mundo.

A narrativa indígena fala sobre como a divindade Nhanderu ensinou o artesanato aos Guarani antecipando a condição de suas terras e a vida após o contato com o *jurua*. De modo similar o comportamento cinegético remete a um modo tradicional de viver e implica conceitos associados sobremaneira à vida masculina de outrora; também os não indígenas, principais consumidores de “artesanato étnico”, através da relação comercial estão passíveis de um processo “domesticatório”. Todos esses fatores exercem seu potencial reflexivo e fazem com que o bichinho tenha a capacidade de remeter a um tempo primevo, sem deixar de confrontar a situação vigente. É, portanto, mediador desse processo de contínuas (re)leituras implicadas na vivência e resiliência guarani.

Os ressonadores concatenam diversos domínios da vida social – sua fabricação, materiais, histórias, utilizações que fazem destes artefatos elementos sintetizadores. Desta maneira possibilitam a permanência dos coletivos, construindo e propagando uma concepção sobre o mundo (LEMONNIER, 2012, p. 541). Do mesmo modo, os bichinhos guarani não existem para representar qualquer coisa que seja. É principalmente nos processos de fabricação que podemos visibilizar diversas dimensões da vida guarani que se encontram entrecidas nestes objetos, os quais, por sua vez, fazem algo – constroem a possibilidade de inteligibilidade e manutenção de uma forma de ser estar no mundo

própria dos Guarani.

As técnicas não versam apenas sobre funcionalidade ou interações físicas entre homem e matéria, mas revelam algo fundamental sobre as relações sociais envolvidas. No domínio ordinário das práticas cotidianas está contida uma infinidade de possibilidades, representações, cosmologias, histórias que só podem emergir no ato mesmo do *fazer*. Os bichinhos produzidos pelos Guarani, dentro e a partir de seu universo simbólico e cosmológico, mais do que artesanato, são objetos ressonadores, acionando princípios e categorias nativas que ecoam em um discurso sobre “as origens”. Análogo à condição de inteligibilidade proposta pelas narrativas míticas, esses artefatos rememoram e atualizam uma história, conectando domínios da vida social a fim de compreender e atualizar o que de outro modo não pode ser expresso, senão através da materialidade. Mais do que impresso sobre o uso e comercialização dos bichinhos, nos meandros dos processos técnicos estão contidos valores e categorias que imprimem ao mundo facetas guarani – permitem que esses princípios ressoem muito além daquilo que as peças prontas e predadas pelo mundo não indígena podem representar.

Notas

1. *Mbaraká Mirim* (chocalho).
2. Pesquisa realizada entre os anos de 2014 e 2015, da qual derivou meu trabalho de conclusão de curso.
3. Destaco em itálico os termos nativos, preservando as frases e expressões (em guarani ou português) conforme enunciadas pelos interlocutores.
4. Os termos nativos *Ava rembiapo* e *Kunhã rembiapo* denominam respectivamente homens e mulheres que “trabalham com arte”. Contudo, não foram aplicados com frequência nesse contexto e, em geral, não eram autoatribuídos. No caso específico das esculturas zoomórficas é mais comum referenciar um sujeito “que faz bichinho” em detrimento às categorias de “artesão”, “artista” e seus correspondentes em guarani. A utilização dos termos “artífice” e “escultor” neste artigo é uma opção menos equívoca que busca evitar associações com a problemática categoria de “artesanato” e também com a noção de “arte”, cuja aplicação careceria de discussões mais densas sobre este conceito no contexto nativo.
5. Diferente da *Kurupika’y* conhecida pelos escultores também como Caixeta, a *Parapara’y* só foi apresentada pelo nome nativo. A observação da árvore me leva a crer que consista em uma espécie do gênero *Jacaranda sp.*. Assis (2006) identificou a *Kurupika’y* como *Sapium gladulatum*.

6. Para outras esculturas antropomórficas em que são empregadas técnicas similares como os *ava ra'anga*, (figuras de homens e mulheres indígenas) faz-se uso de outra variedade de madeira.

7. O conceito de domesticação tem uma longa trajetória na antropologia (Cf. HAUDRICOURT, 2011 [1962]; SIGAUT, 1988; DIGARD, 2012) e vem sendo retomado com novo fôlego em discussões mais recentes (Cf. INGOLD, 2000; DESPRET, 2004; CASSADY & MULLIN, 2007; SWANSON et aliae, 2018) onde a ênfase sobre as práticas domesticatórias, em sua imensa variedade, permite apreendê-las sob perspectivas diferentes daquelas anteriormente enfatizadas. O idioma da dominação e a ênfase sobre o controle, então preponderantes na caracterização da domesticação, cedem espaço para discussões sobre biossocialidades, co-evoluções e simbiose em um horizonte mais abrangente de relações com não humanos. À luz destas discussões seria possível apreender o relacionamento com essas espécies no espaço da mata de maneira diferente e menos simplificadora ou ainda problematizar a noção de “interferência humana” (Cf. TSING, 2012) na constituição dessa paisagem. Porém, não sendo este o enfoque do artigo, opto por não adentrar no escopo dessas discussões e apenas utilizar o termo “domesticação” em seu sentido mais “arcaico”, isto é, como indicativo de uma ausência de práticas de manejo que visem o controle sobre a reprodução dessas plantas. Os Guarani destacam aqui a espontaneidade da disseminação das sementes, sem o intuito de operar um manejo específico.

8. *Ateyja* é o termo em guarani para “preguiça” e se refere tanto ao animal quanto ao estado de prostração. Por sua vez, *avy'arei* é o termo que denota “vontade” ou “estar contente em fazer as coisas”.

9. O estado de preguiça e seu cognato animal é um tema recorrente na etnologia. O lugar do bicho preguiça como símbolo cosmológico foi abordado por Lévi-Strauss (1986) nas Mitológicas. Philippe Erikson (1999) também abordou as conotações da preguiça entre os Matis, onde há uma associação imediata entre preguiça e avareza. Para os Matis a preguiça pode ser considerada um caso específico de mesquinhez, uma vez que denota “ingratidão com o próprio corpo” da forma análoga à relação com os bens e o sexo. A relação entre as duas coisas segue uma lógica causal, no sentido de que uma pessoa que não se entrega ao trabalho não adquire os meios necessários para manifestar sua generosidade. O estado preguiçoso implica na falta com o imperativo social da reciprocidade, configurando um comportamento anti-social. A postura guarani frente à preguiça não me pareceu gerar acentuadas recriminações, de modo que não implica necessariamente um prejuízo ético. Tampouco parece ser uma qualidade imanente ao sujeito, senão disposições transitórias. Comumente a preguiça é acionada como justificativa ou negativa a certas demandas. Não dispondo de um contexto etnográfico que me permita tecer maiores considerações sobre o assunto, me limito a sugerir que o estado de atonia corresponda, em certa medida, à melancolia associada a certas demandas ou trabalhos que não representam o modo de ser guarani ou seu *tekoha*.

10. Cachimbo guarani.

11. Essa relação pode ser apreendida na fala de Karai ao afirmar que ensinaria sua filha a caçar após a avó lhe dizer que “hoje em dia não existe mais homem caçador e as mulheres têm que se virar”. Ainda que existam mulheres caçadoras, esta ainda é uma atividade associada sobremaneira aos homens e um conhecimento acessório no caso das mulheres.

12. Casa de reza.

Referências

ASSIS, Valéria. *Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2006 (Tese de Doutorado).

CASSADY, R.; MULLIN, M. (Eds.). *Where the Wild Things Are Now: Domestication Reconsidered*. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 2007.

CHRISTIDIS, Danilo; POTY, Vhera. *Os Guarani-Mbyá*. Porto Alegre: Wences Design Criativo, 2015.

COUPAYE, L. Chaine opératoire, transects et théories: quelques réflexions et suggestions sur le parcours d'une méthode classique. In: André Leroi-Gourhan - *l'homme, tout simplement*, Soulier Ph., éd., 2015, p. 69-84.

DESPRET, V. O corpo com o qual nos importamos - figuras da antropozoo-gênese. *Body and society*, v. 10, n. 2-3, p. 111-134, 2004.

DIGARD, J.-P. A biodiversidade doméstica. *Anuário Antropológico*, v. II, 2012.

ERIKSON, Philippe. Del decorado al decoro etica y ritual In: ERIKSON, Philippe. *El sello de los antepasados: Marcado del cuerpo y demarcación étnica entre los Matis de la Amazonía*. Lima: Institut français d'études andines, 1999.

FARACO, Julia M. *Bichinhos Guarani: de artesanato a objeto*. Florianópolis. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Ciências Sociais, 2015.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

HAUDRICOURT, A.-G. Domesticação de animais, cultivo de plantas e tratamento do outro. *Série Tradução*, v. 1, Brasília: DAN/UnB, 2011.

INGOLD, Tim. *Perception of the environment: essays on livelihood, welling and skill*. London: Routledge, 2000.

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan./abr., p. 6-25, 2010.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

_____. Resonators uncased: Mundane objects or bundles of affect?. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1), p. 517–521, 2014.

_____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes, 2015.

LATOUR, Bruno. Lettre à mon amis Pierre sur l'Anthropologie symétrique. *Ethnologie Française*, n 26 (1), p. 32-37, 1996.

_____. Technical does not mean material. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1), p. 507–510, 2014.

LEMONNIER, Pierre. Elements for an anthropology of technology. *Anthropological Papers*, n 88 (Museum of Anthropology), p. 51-78, 1992.

_____. *Mundane Objects: Materiality and non-verbal communication*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2012.

_____. Cadeias operatórias míticas. *Amazônica Revista de Antropologia*, Universidade Federal do Pará - UFPA, 5 (1), p.176-195, 2013.

_____. The blending power of things. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1), p. 537–548, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

MURA, Fábio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de antropologia da técnica e da tecnologia. *Horizontes Antropológicos*, 17 (36), p. 95-125, 2011.

SICK, Helmut. *Ornitologia brasileira*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1997.

SIGAUT, François. Critique de la notion de domestication. *L'Homme*, v. 28, n. 108, p. 59–71, 1988.

SWANSON, Heather Anne; LIEN, Marianne; WEEN, Gro B. (Eds.). *Domestication gone wild: politics and practices of multispecies relations*. Duke University Press, 2018.

TSING, Anna. Contaminated Diversity in “Slow Disturbance”: Potential Collaborators for a Liveable Earth. In: MARTIN, G; MINCYTE, D.; MÜNSTER, U. (Ed.). *Why Do We Value Diversity? Biocultural Diversity in a Global Context*. Munich: Rachel Carson Center Perspectives, 2012, p. 97–99.

Filmes

DEVOS, R. V.; VEDANA, V.; POTY, V. *Nhande va'e kue meme'i* – Os seres da mata e sua vida como pessoas. 2010 (cores, 27 min)

Objects as resonators: Notes on manufacture of the bichinho guarani

Abstract

This article tries to describe the process of manufacturing *bichinhos* - pyrography wood carvings produced by the Guarani - from the analysis of an operational sequence (chaîne opératoire). Reflecting on the potential of a technique-centered approach, suggest the *bichinho*-manufacturing as something constitutive for the Mbyá-Guarani, capable of giving us indices of their way of apprehending the world.

Keywords: Chaîne opératoire (operational sequence); anthropology of technique; mbyá-guarani; handi-craft.

Objetos resonadores: apuntes sobre la fabricación del bichinho guaraní

Resumen

Este artículo busca describir el proceso de fabricación de los *bichinhos* - esculturas en madera pirografadas producidas por los guaraníes - a partir del análisis de una cadena operatória (chaîne opératoire). Al reflexionar sobre el potencial de un enfoque centrado en las técnicas, sugiere el “hacer *bichinho*” como algo constitutivo para los Mbyá-Guaraní, capaz de darnos índices de su forma de aprehensión del mundo.

Palabras clave: chaîne opératoire (cadena operatória); antropología de las técnicas; mbyá-guarani; artesanía.

Recebido em 02 de outubro de 2018

Aceito em 18 de abril de 2019