

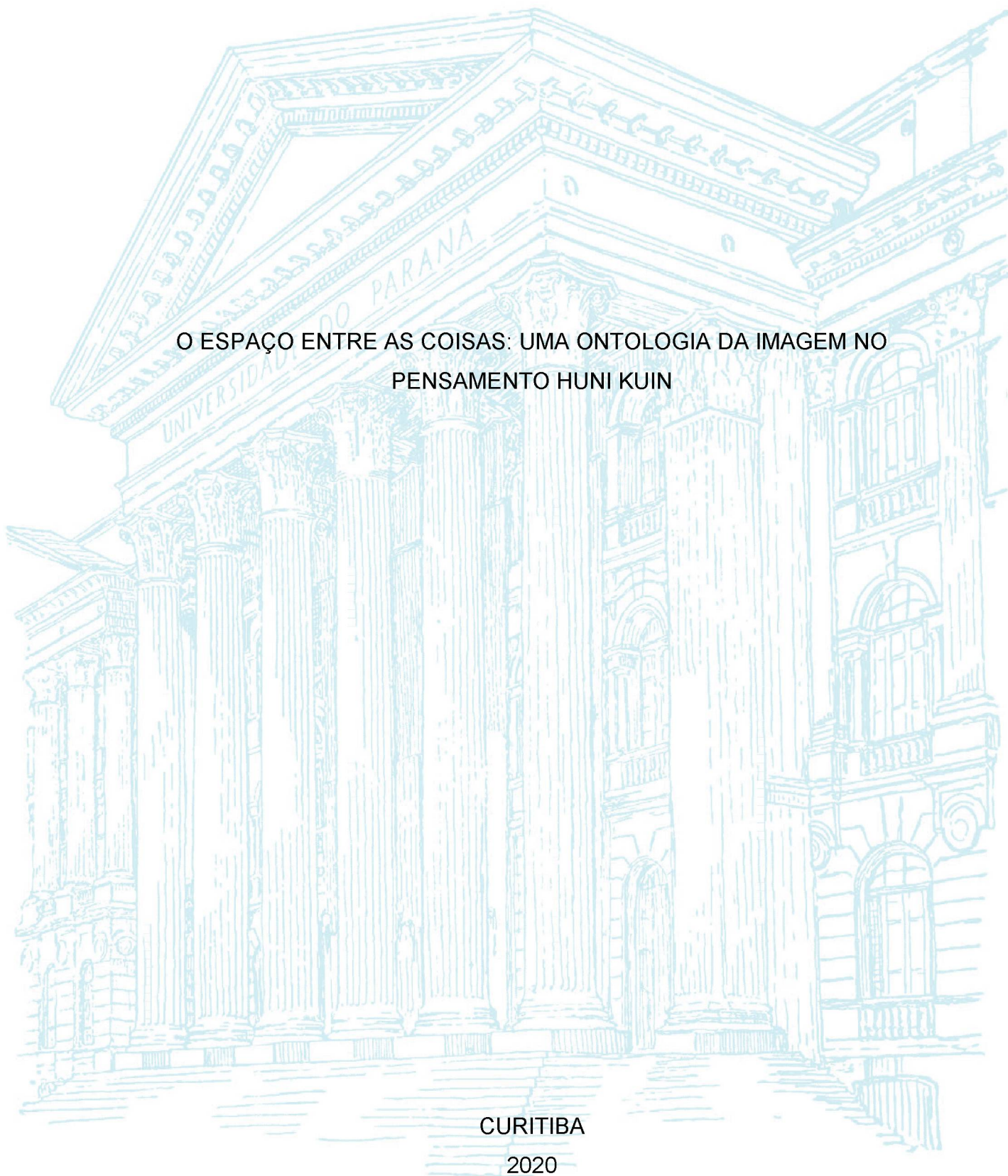
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINÍCIUS ALVES DE OLIVEIRA

O ESPAÇO ENTRE AS COISAS: UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM NO
PENSAMENTO HUNI KUIN

CURITIBA

2020



VINÍCIUS ALVES DE OLIVEIRA

O ESPAÇO ENTRE AS COISAS: UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM NO
PENSAMENTO HUNI KUIN

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Oliveira, Vinícius Alves de

O espaço entre as coisas : uma ontologia da imagem no pensamento Huni
Kuín. / Vinícius Alves de Oliveira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre André Nodari

1. Lagrou, Elsje Maria – Crítica e interpretação. 2. Índios Kaxinawá –
Etnologia. 3. Imagem (Filosofia). 4. Arte - Filosofia. 5. Arte indígena. I. Nodari,
Alexandre, 1983-. II. Título.

CDD – 701

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VINICIUS ALVES DE OLIVEIRA**, intitulada: **O ESPAÇO ENTRE AS COISAS: UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM NO PENSAMENTO HUNI KUIN**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 21 de Fevereiro de 2020.



ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora



MARÍLIA SENE DE LOURENÇO
Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E
TECNOLOGIA DO PARANÁ -IFPR)



RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

via skype

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo apoio integral em me ver chegar aos lugares que sonhei desde criança em minha pequena cidade, assim como aos amigos que apenas me engrandecem em minha pequena presença no mundo. Agradeço também ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Nodari, pelos desafios e incursões complexas que me abriu ao saber. Igualmente agradeço minha professora Dra. Carla Delgado de Souza, minha orientadora na graduação que me apresentou ao pensamento Huni Kuin e às investigações em torno da arte. Agradeço a todos que estiveram presentes neste momento de luta por fazer o conhecimento uma possibilidade quando tudo vinha se tornando impossível.

Xunu kene detia wakinan.

Faço desenho de sumaúma, amarrado.

Txede bedu wakinan.

Faço olho de periquito.

Xena xaka wakinan.

Faço a casca da lagartixa.

Xapu hexe wakinan.

Faço semente de algodão.

Awa bena bena wakinan

Faço borboleta grande azul.

Dacibi em bake kenemiski

Pintava sempre meus filhos com estes desenhos.

Nibu hina hina wakinan.

Faço a cauda do escorpião.

Xamanti bai xamanti akinan

Pego o caminho do xamanti.

*Nawan kene, kape kene,
xunu kene taxamia wakinan.*

Faço o desenho do estrangeiro, desenho do jacaré, desenho de sumaúma, unido.

(Canção huni kuin; Teresa, da aldeia de Cana Recreio. Tradução de Els Lagrou)

RESUMO

Esta pesquisa se baseia em uma tradução específica da noção de imagem que é mobilizada pelos Huni Kuin do Alto Purus através da etnografia produzida por Elsje Lagrou. Partindo da noção de *yuxin* como equivalente de imagem, procuro demonstrar algumas variações que a noção de imagem ameríndia possui quando aplicado às artes huni kuin e suas outras expressões gráficas, como o *kene* e *dami*. Através da ênfase na especificidade dos conceitos estéticos ordenados por Lagrou, procuro uma compreensão da tradução huni kuin de imagem por *yuxin* como um problema à questão das formas e corpos no perspectivismo ameríndio que igualmente reabilita uma ontologia das imagens como buscada na atual Filosofia da Arte.

Palavras-chave: imagem, Perspectivismo, Huni Kuin, arte.

ABSTRACT

This research is based on a specific translation of the notion of image mobilized by the Huni Kuin of Alto Purus through the ethnography produced by Elsje Lagrou. Starting from the notion of yuxin as an image equivalent, I try to demonstrate some variations that the notion of Amerindian image has when applied to huni kuin arts and its other graphic expressions, such as kene and dami. Through the emphasis on the specificity of the aesthetic concepts ordered by Lagrou, I seek an understanding of the huni kuin translation of image by yuxin as a problem to the question of forms and bodies in Amerindian perspectivism that also rehabilitates an ontology of images as sought in the current Philosophy of Art.

Key Words: *image, Perspectivism, Huni Kuin, art.*

RÉSUMÉ

*Cette recherche s'appuie sur une traduction spécifique de la notion d'image mobilisée par les Huni Kuin d'Alto Purus à travers l'ethnographie produite par Elsje Lagrou. À partir de la notion de yuxin en tant qu'un équivalent de la notion d'image, j'essaie de démontrer certaines variations que la notion d'image amérindienne a lorsqu'elle est appliquée aux arts huni kuin et à ses autres expressions graphiques, telles que kene et dami. En mettant l'accent sur la spécificité des concepts esthétiques ordonnés par Lagrou, je cherche à comprendre la traduction huni kuin de l'image par yuxin comme un problème à la question des formes et des corps dans le *Perspectivisme amérindien* qui réhabilite également une ontologie des images recherchée dans la philosophie actuelle de l'art.*

Mots-clés: *image, Perspectivisme, Huni Kuin, art.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO + METODOLOGIA: DA FILOSOFIA DA IMAGEM À ANTROPOLOGIA E DE VOLTA	1.
--	----

PARTE I

1.1 'YUXINDADE'	26.
1.2 O CORPO NO PROBLEMA DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO	28.
1.3 PRODUZINDO CORPOS	39.
1.4 O OUTRO LADO DO CORPO	45.
1.5 A ORIGEM DO <i>KENE</i>	54.
1.6 <i>KENE</i> E A AFINIDADE POTENCIAL	58.
CONCLUSÃO	66.

PARTE II

2.1 TRILOGIA DA PERCEPÇÃO HUNI KUIN	74.
2.2 O <i>YUXIN</i> E O <i>YUXIBU</i>	79.
2.3 <i>DAMI</i>	83.
2.4 O LUGAR DAS FORMAS NA IMAGEM	90.
2.5 A FORMA DO INTERVALO OU O ESPAÇO ENTRE AS COISAS: IMAGEM E O <i>KENE</i>	100.
CONCLUSÃO	112.
REFERÊNCIAS	115.

INTRODUÇÃO + METODOLOGIA: DA FILOSOFIA DA IMAGEM À ANTROPOLOGIA E DE VOLTA

O objetivo deste trabalho é produzir uma ontologia da imagem a partir de elementos do pensamento ameríndio Huni Kuin em sua reflexão sobre uma noção particular de imagem de sua cultura. Essa reflexão dos Huni Kuin é parcialmente encontrada na etnografia de Els Lagrou nesse grupo, e através dessa autora tenho por intenção expandir a estrutura que organiza esse pensamento. O porquê de inserir o pensamento ameríndio no pensamento sobre as imagens requer um contexto a que ele possa ser uma espécie de resposta alternativa ou considerável. Através de uma nova virada na Filosofia que reconsidera a imagem como um fenômeno paradigmático, buscarei atualizar o pensamento ameríndio nos termos de um desvio de nossas premissas possíveis para se pensar o problema da imagem precedendo de uma aproximação de nosso próprio ponto de partida ocidental sobre a questão.

Antes, consideramos: se é certo que um novo paradigma vem sendo estruturado em torno do problema das imagens, não é menos evidente que seu problema, por conta de sua inexatidão, se fragmente em inúmeros elementos que a colocam como questão partilhada por diversas disciplinas. De qual imagem falamos? A imagem é um caráter visual ou invisual? Podendo-se partir da imagem enquanto apenas um fenômeno de caráter visual, muitas vezes sua definição vertiginosa pode se misturar ao problema conceitual sobre o que é a arte, dificultando a compreensão da especificidade do que é uma imagem e como ela se separa dos outros vocábulos estéticos que lhe acompanham. Porém, se as investigações sobre o imagético são amplas, o nascimento de um novo paradigma da imagem nasce bem localizado nos estudos de cultura visual e na filosofia da arte, estas áreas que estabeleceram uma 'virada' epistemológica para digredir sobre uma nova compreensão do visual que busca ultrapassar o problema da arte.

W.J.T Mitchell popularizou nos Estados Unidos na década de 1990 o

termo *Pictorial Turn* para classificar os seus investimentos em afastar as imagens dos modelos linguísticos e semióticos de interpretação, retirando o visual dos métodos da textualidade produzidos pela *Linguistic Turn* para interpretar os diversos fenômenos que teriam por estrutura a mesma organização da linguagem¹. A culminância de uma passagem do mundo comunicado pela letra para aquele comunicado por imagens que colocara os sujeitos em meio a um fluxo vertiginoso de montagens da era informacional ao usar a imagem como um lugar de imediatismo na produção de informação, mais do que isso, administraria um novo lugar de elaboração de sentido. Assim, o projeto de Mitchell é o de localizar a atenção em nossas escassas ferramentas para compreender os fenômenos visuais ainda que com eles estejamos sempre em um tráfego intenso de comunicação, atualizando assim a pergunta problemática sobre a sua presença: ‘o que é uma imagem?’ Conforme a mobilização se acentuou os seus correlatos estiveram em produção também na Alemanha com Gottfried Boehm e Hans Belting naquilo que se acompanhou como *Iconic Turn*² restituindo um projeto de uma possível ciência das imagens (*Bildwissenschaften*).

Porém, a produção de uma epistemologia para a imagem fazendo com ela uma ciência não poderia se encontrar no simples plano de inteligência militar da ‘compreensão para controle e defesa’ frente a sua imensa população. Importa questionar a imagem porque importa questionar a nós mesmos, não porque ela nos habite, nem porque nós habitamos a imagem e sejamos por elas atravessados e influenciados, mas porque com ela estabelecemos um diálogo transformativo, pois operado de outra forma. Esta é uma das estratégias discursivas da *Pictorial Turn / Iconic Turn*, retornar um sentido para a imagem em sua agência, em seu poder de *alterar*, por isso ela pode existir como uma alteridade no interior dessa teoria, pois equivaler-se-ia em modo de ação a um sujeito, ainda que de outro tipo. Dessa forma, assim como o sujeito é visto como aquele que altera as relações do mundo através de sua presença nele, também assim podemos pensar a imagem como uma presença no mundo.

¹ MITCHELL, W. J. T.. The pictorial turn. In: **Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago, 1994. p.11-35. Original na *Critical Inquiry* de Março de 1992.

² BOEHM, Gottfried (org.). **Was ist ein Bild?** Munique: W. FINK, 1994. O termo *Iconic Turn* foi criado por Boehm como um correlato entre *Picture Theory* americana e as reflexões sobre *Bild* alemã.

Assim, Mitchell modifica a pergunta sobre ‘o que é uma imagem?’ para ‘o que querem as imagens?’³, operando o seu paradigma por um correlato animista que fala da vida das imagens como se fala da vida dos sujeitos. A intuição desse poder efetivo de ação das imagens esteve sempre presente em nossas reflexões históricas sobre seu caráter. A exemplo das querelas da imagem na ortodoxia cristã que mobilizaram a última grande filosofia sobre as imagens no Império Bizantino, a sua indagação sobre a representação dos ícones religiosos e de que forma eles se tornam correlatos de uma presença de igual proporção daquilo que representam é um dos indicativos da forma como a imagem estivera sempre no lugar de um substituto do qual deveríamos desconfiar⁴. Essa presença que indagamos não afasta a imagem do sujeito, mas foi também o que comumente colocou-a como um alguém a quem se propõe uma questão que é incapaz de ser respondida, o que apenas legitima a acusação iconoclasta de um ser que se apresenta como esses que “têm uma boca, mas não falam, são dotados de olhos, mas não veem” [Salmo 115].

Para mim, a grande virada que os autores dessa proposta conduzem é também a promoção de um distanciamento da qualidade agentiva restrita a noção de sujeito, isso é, através de um pós humanismo, as viradas pictóricas atravessam a fronteira da ação intencional como característica humana e a atribuem às imagens, tendo entrevista uma crítica ao humanismo e ao personagem central da Filosofia, o sujeito de conhecimento, compondo assim uma abertura teórica que estabelece a continuidade que a *Pictorial Turn / Iconic Turn* possui com a *Linguistic Turn*, isso é, a de dar realidade a um fenômeno de maneira que ele aja fora dos limites da ação intencional e consciente dos sujeitos humanos unicamente. Essa descentralização tem sua descendência direta da Psicanálise naquilo que ela nos ensina sobre o controle que o sujeito teria de sua volição, e a quantidade de autores que se ocupam das formulações

³ MITCHELL, W.J.T. “O que as imagens realmente querem?”, p. 165-191. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 165.

⁴ Uma das mais originais recuperações promovidas da Filosofia da Imagem contida na Patrística grega no período da Iconoclastia foi feita por Marie-José Mondzain. MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário** contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

psicanalíticas em ambas as viradas aponta essa busca em comum de estabelecer a realidade de seus fenômenos como alheia aos seres com que se relacionam. Mas, se o inconsciente e a linguagem são originados no sujeito e tomam suas proporções autônomas ainda ligadas à sua posição, resta nos saber se a imagem seguiria o mesmo caso, concebendo uma dependência do sujeito para existir. A imagem é fenômeno estritamente humano e apenas humanamente originado?⁵

No circuito em que a noção de imagem e de arte se sobreporiam pelo conceito de mimese, o vínculo entre obra e observador fora sempre sintomática de nosso reducionismo antropocêntrico. A relação entre sujeito e objeto na filosofia permaneceu em grande parte baseada sobre uma falsa noção relacional de onde o objeto é sempre percepção do sujeito, encurralando as imagens nas produções do eu⁶. Assim, ainda que a história da filosofia tenha se articulado através de noções como *idea* (no verbo grego *idein* de ver) ou a latina *imago*, próxima de imitação e cópia, não é senão pela produção do sujeito que a imagem se encontrou na reflexão de boa parte dos filósofos, culminando no seu caráter psicologizante nos conceitos de imaginário, imaginação, fantasia e etc, além das formulações sobre a própria obra de arte. A imagem aparece constantemente *diante* do homem, e nisso que ela tem de participação no caráter visual, também a obra de arte em grande parte da Estética se torna uma das expressões da sensibilidade individual, fazendo a arte moderna ser frequentemente vista como o que dá forma concreta às sensações e percepções do sujeito.

Portanto, uma filosofia das imagens constantemente se deu como uma antropologia que reafirma a centralidade do eu entre os modernos. Como escreve Coccia “A proibição de reconhecer qualquer autonomia ontológica às imagens é um dos inúmeros mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou”⁷. O afastamento do conceito de *specie intenzionale*, por exemplo, que fora excluído pelos modernos através da navalha de Ockham, instituiu o sujeito

⁵ COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

⁶ PREVOST, Bertrand. “La perspective des images. Pour un anti-Narcisse esthétique”. Homenagem a Viveiros de Castro, outubro de 2015.

⁷ COCCIA, Emanuele, *op cit.* p. 12.

como fundamento do conhecimento, eliminando qualquer mediação do mundo estabelecida em outro lugar senão no homem ou Deus. Nesse sentido, o duplo caráter do termo também parece ter sido sempre presente, pois se há imagens externas produzidas pelos homens ou imagens como fenômenos, igualmente se falou das imagens produzidas pelo intelecto, as chamadas impressões sensíveis. Nessas condições em que a imagem se tornou um sinônimo das impressões sensíveis fornecidas pelo mundo e representadas no intelecto ou alma de um sujeito cognoscente, articulou-se o problema da possibilidade de se conhecer através das imagens, de onde os sentidos estiveram tradicionalmente atrelados às desconfianças metodológicas do ceticismo. O termo imagem é ainda melhor utilizado na contemporaneidade quando se quer enfatizar o caráter sensível de uma representação, caso contrário o termo ideia permanece mais popular como o resultado dialético de afastamento das impressões sensíveis⁸.

Gottfried Boehm igualmente localiza a exclusão da imagem como um tema de investigação filosófica identificando a lógica proposicional estabelecida em nossa tradição clássica como de tipo linguageiro, operando através da predicação (do tipo *S é a*) que a imagem mesmo tornaria impossível⁹. A mimética e a representação como temas clássicos em torno do conceito acabaram por reproduzir esse impecílio lógico onde a imagem *é* e *não é* ao mesmo tempo aquilo que ela representa. No fim, no entanto, pouco se especulou sobre o que haveria nas aparências que permitiria sua relação de identificação com os seres senão, como hoje se aponta por Mondzain, na fase final da Patrística grega quando os ícones foram questionados em sua possibilidade de representar Deus¹⁰. O que parece é que o tratamento essencialista da investigação ontológica posterior ao problema da Iconoclastia excluiria por estrutura um fenômeno como o imagético em prol da classificação predicativa da ordem da realidade, colocando as imagens novamente como o terceiro excluído.

Boehm encontra em Platão, que precede os modernos, uma passagem

⁸ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 62

⁹ BOEHM, Gottfried. "Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica" In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.29.

¹⁰ MONDZAIN, Marie-José, *op cit.*

profunda de *O Sofista* em que a imagem é até mesmo chamada de *não-ser*¹¹, delineando sua inadequação ontológica e esvaziamento. Quando não se direciona para os paradoxos da diferença contidos nos problemas da representação, a imagem pode se encontrar sob a fórmula de uma tautologia que, ainda que não seja recusada por suas origens sensíveis, estrutura uma realidade extrínseca que não se transforma através do deslocamento imagético.

De fato, a maior parte das imagens, as imagens de uso, cotidianas e típicas, visam ser lidas como uma simples indicação em direção ao que, sempre, se tem já *para além* da imagem. Pouco importa, aliás, se se trata de fotografias banais ou pinturas ditas exigentes: a imagem representa um caso de figura cujo espaço de significação precede, a título de pré-texto, toda representação. Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos. Em tal atitude iconográfica, apelamos a uma concepção implícita da imagem, a da *transparência ideal*. A imagem aparece então como um vidro transparente sobre um universo textual que se tem por trás ou ainda como uma lua que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade apenas provém da luz do sol que ali se reflete.¹²

Essa *transparência ideal* da imagem é também o que a alinha diretamente aos fenômenos visuais de certa forma. Nessa significação externa, é à materialidade dos corpos que a imagem é relacionada, onde a aparência se torna o correlato de uma pele que vai se reconstituir pela arte na tela, na película ou no clichê. Nesse sentido, a aparência e a superfície das formas se misturam, e contra uma possível “superficialidade” das formas artísticas, os trabalhos contemporâneos de arte se engajaram em retirar a ordem da transparência das imagens para colocar o contraponto da opacidade, onde a imagem é ela mesmo a sua própria materialidade.

Talvez os avanços técnicos tenham colocado as imagens do cinema e da fotografia até mesmo em uma linha de distância de sua impressão sensível, colocando a montagem e a colagem como evidência de que as imagens apenas

¹¹ PLATÃO. *Sofista*, São Paulo, Abril Cultural, 1972, 240b.

¹² BOEHM, Gottfried. *op. cit.*, p. 25.

se relacionam puramente com outras imagens, compondo uma linguagem própria de onde investigações filosóficas sobre o seu papel no trânsito da produção do desejo na publicidade ou da alienação televisiva puderam ser cobizados¹³. Há um paralelo mais direto desse caso específico com a filosofia cristã da encarnação que podemos traçar até a Patrística e sua filosofia das imagens, por onde a imagem encontraria um depositário como se fosse também a alma de um corpo, em tudo lhe sendo alheio. Por essa linha, a significação externa igualmente aparece ao comunicólogo como se as representações produzissem uma relação positiva com o mundo que através do filme, por exemplo, só precisaria vir a ser mostrado¹⁴, ignorando pela iconografia o próprio meio ou corpo da imagem¹⁵. A tridimensionalidade, nesse caso, teria uma simultaneidade com sua forma, enquanto a bidimensionalidade não, como se as imagens tridimensionais permanecessem ligadas (presas) à sua materialidade objetiva impedindo a constituição da imagem como um meio de transporte transparente às mensagens. Nesse contexto em que as imagens deixam de ter corpo (são a metáfora da própria rede de informações atuais), a forma sarcástica que um movimento como o Minimalismo¹⁶ encara a arte não é de certa forma uma tentativa de impedir que a imagem seja apenas uma devolutiva do mundo que sempre se esvazia assim que transmitido o objeto que representa? A obra, para grande parte do movimento artístico contemporâneo, deveria coincidir com sua identidade material e assim mostrar que a forma ou imagem reside na matéria não como produto externo que vem adaptar a matéria inerte em sua ordem, mas como seu par.

Como retoma Emanuel Alloa de Arthur Danto¹⁷, pensar a imagem é se encontrar sob um paradigma duplo que lhe é próprio, por isso acaba-se por

¹³ O poder fantasmático das imagens vinculado a esses veículos foi também, é claro, os primeiros sinais de atenção ao imagético, mas junto à crítica cultural da Escola de Frankfurt no que sua relação com a cultura de massa adquiria. A exclusão do homem de uma ordem de objetos ou imagens é uma citação direta que exemplifica o fetichismo e a alienação marxista.

¹⁴ COMOLLI, J.L. Como se livrar dele? In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 73

¹⁵ A discussão dos médias é mais fortemente encontrada em MCLUHAN, H. M; FIORE, Q. **The Medium is the Massage: An Inventory of Effects**. New York: Bantam Books, 1967.

¹⁶ O Minimalismo viria a excluir a significação iconográfica para fazer surgir a matéria como atenção do espectador, ponto debatido entre diversos críticos sobre o pretenso esvaziamento do significado na arte Minimalista.

¹⁷ DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

colocá-las ou ao lado das *teorias da transparência* e as assumir em sua função de referência afastadas de sua materialidade ou corpo, ou ao lado das *teorias da opacidade* e rejeitar sua semiologização, enfatizando seu caráter de *ser-aí*.

Insistir sobre o fato de que a imagem que aparece é *sempre menos* que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irreduzível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é sempre *mais* que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos o sentido. Trata-se, portanto, de negar a eficácia das imagens ou, ao contrário, de defender sua função significante, se está diante de uma busca pela *univocidade* das imagens, permitindo arranjá-las ou bem na ordem das coisas ou bem na ordem dos significantes.¹⁸

Assim, acordar sobre um caminho já bem arraigado na tradição para tomar as imagens pode enviá-las para seu destino de arranjo fechado e unívoco. Uma ontologia da imagem poderia apenas, se separada em duas vias, se tornar uma ontologia do objeto que em nada se afastaria da inquisição moderna de uma investigação sobre o sujeito. É bem compreensível que uma afirmação da materialidade seja uma defesa das artes modernas após a sua acusação histórica de produtora de aparências contra a realidade dos objetos. Mas esse é mais um dos dualismos que devemos enfrentar, ou bem tomar como arranjos estratégicos; o dualismo não é senão uma ideologia prática.

Essa posição de interpretação na arte, claro, não deixa de se assemelhar às pretensões da linguística ao retirar a semântica de campo; a continuidade entre as artes só pode proceder da exclusão do sujeito de percepção que institui seus intervalos. Assim, o pretense projeto ocidental em que as artes possam se reportar umas às outras por um elemento irreduzível poderia fazer uma História da Arte, com H maiúsculo, vir a se realizar. Ao tratar de imagens, as artes só poderiam se colocar junto ao seu problema objetivo. Essa proposição é o que faz Hans Belting iniciar uma antropologia das imagens¹⁹, uma busca pelas

¹⁸ ALLOA, Emmanuel. “*Entre a transparência e a opacidade*”, p. 15. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 12.

¹⁹ BELTING, Hans. **An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

relações condensadas pelo imagético anteriores à 'era da arte'²⁰ em que o autor coloca uma história das imagens contra uma história da arte de já declarado fim²¹. Essa morte anunciada da dimensão estética permite atualizar as imagens em uma ampla discussão que se abre aos diversos campos em que atua para além dos objetos de arte e sua busca pelo progresso dos estilos na historiografia, mas ao mesmo tempo pode tender para busca da imagem como 'expressão' das relações sociais. O que o contexto das posições que a investigação sobre as imagens demonstra é que é a grande dificuldade de seus estudos é se afastar dos extremos que geram ou uma investigação das relações inter-imagens, como faz grande parte da história da arte e filosofia da arte, ou inter-humanas, como fazem as ciências sociais e a Antropologia particularmente.

Sendo um estudante de Ciências Sociais atuando na pesquisa através do ramo da Antropologia Visual²² todas essas questões se tornaram sensíveis para mim enquanto realizava a minha formação. A busca da Antropologia Visual por uma conciliação entre os métodos científicos e os da representação visual, além da procura por estabelecer os fenômenos visuais como objetos legítimos de pesquisa me fizeram entrar em contato com os debates que as viradas icônica e pictórica vinham inserindo na literatura brasileira além de, por extensão, encontrar as renovadas propostas que a Antropologia da Arte parecia oferecer. Os pressupostos desta virada pictórica em torno das visualidades muito comumente parecem ir em direção a um reencantamento do visual, uma demonstração de nossas atitudes mágicas para com as imagens²³. Mas essa busca se apoia em noções de *personitude*²⁴ das imagens e objetos recuperados de um passado que estaria, pretensamente, em partilha com as sociedades não-ocidentais.

²⁰ BELTING, Hans. **Likeness and presence. A history of the image before the era of art** (1990). Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

²¹ BELTING, Hans. **O fim da história da arte** (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

²² A antropologia visual é uma variante da Antropologia da Arte que se voltou para a inserção de novas mídias na pesquisa antropológica, assim como a teorização dessas próprios mídias, principalmente o filme e a fotografia.

²³ MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?** Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p.32.

²⁴ Opção tradutória do conceito de *personhood* comumente utilizado pelos etnólogos da Melanésia e Polinésia. Personitude se trata da extensão do conceito de pessoa, como categoria partilhada entre indivíduos para lhes reconhecer a posição de sujeitos, frequentemente atribuída para além dos seres humanamente reconhecidos.

A noção de animismo, como ela se produziu na antropologia vitoriana, e a noção de fetichismo e magia simpática são as variações neutralizantes que o mundo ocidental fez de um pensamento que coloca a agência fora das fronteiras humanas²⁵. O fetiche, o objeto de arte que age, possui vida e intencionalidade, não passou por nossa filosofia senão como neurose infantil. Mas agora nós falamos das fotografias e dos quadros como sujeitos de vontade em nossa *Pictorial Turn* e tentamos retirar os animais de seu reducionismo maquínico. A lógica do sensível e o *bricoleur* dos indígenas contra a razão classificatória é uma velha história de fronteiras incertas, mas que agora se prolifera novamente na imaginação teórica, momento que, penso eu, só pode ser apropriado para enfim se ouvir o que teriam os outros a dizer, estes que, longe de serem um exemplo passado, são tão nossos contemporâneos quanto qualquer teórico da arte e filósofo da imagem.

A etnografia fornece uma aproximação da imaginação conceitual dessas teorias que me indicavam pontos peculiares de relações possíveis através da noção de imagem. O universo dos objetos de arte, dos sonhos e do grafismo já estava em profunda conexão interpretativa com as ideias que a *Pictorial Turn* conduzia, principalmente pelo conceito de *agência* que a arte ganhava na Antropologia através de Alfred Gell. Apesar disso, me afastava da Antropologia da Arte que Gell buscava instituir, essa em que os objetos de arte passavam a possuir um caráter de abdução de agência²⁶. A arte, em Gell, interessa em sua forma pelo quanto podem condensar as relações que envolvem os objetos artísticos. O conceito de agência em Gell surge nas imagens - que é um termo no autor tomado ainda como sinônimo de figuração - como uma qualidade externa, localizada no sujeito ou melhor, nas relações sociais que, na sociologia e antropologia, é o que agencia as ações individuais como dotadas de

²⁵ O animismo se trata de uma forma qualificada de pensamento religioso que atribui volição e intenção a agente não-humanos, usada na Antropologia Vitoriana como o primeiro estágio do pensamento humano rumo a ciência. Já o Fetichismo seria uma variante do animismo com intenções propiciadoras, atribuindo ação e intenção à objetos de culto. O termo Magia simpática, por conseguinte, refere-se a um modo de ação mágica baseada na possibilidade de ação sobre um semelhante por produção dessa semelhança através de imitação.

²⁶ A noção de agência de Gell propõe pensar os objetos de arte como suscetíveis de causar mudanças substanciais no mundo e na vida social. GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

significação. Ou seja, uma referencialidade retorna onde o corpo do objeto aparece; o que se encontra atrás de um objeto de arte são as relações sociais.

Uma pesquisa inteira que estruture essa crítica em relação a Antropologia da Arte talvez fosse necessária para compreender a continuidade que as suas interpretações fizeram com essa transparência ideal das imagens para o seu próprio objeto, as sociedades. Por enquanto basta notarmos que desde os trabalhos de Franz Boas sobre a arte²⁷ até Alfred Gell, parece se haver localizado a produção de imagens em grande parte da antropologia como uma espécie de tradução estética da ordem social. Nessa tradução, a materialidade dos objetos fora enfatizada em termos de estilo, colocando-os como paralelo dos próprios corpos marcados e transformados socialmente²⁸. Essa sobreposição entre objetos de arte e os corpos é igualmente esclarecedora, tendo em vista que a arte em meios não-ocidentais sempre demonstrou sua relação. Os grafismos corporais, as escarificações, os ornamentos encontrados em outras culturas, são uma das especificidades que sua produção estética teria em relação aos nossos quadros, fotografias e esculturas.

Os corpos dos objetos são marcados e comunicam a sociedade de maneira que a cultura material fora privilegiada na interpretação da Antropologia da Arte. Enquanto, por um lado, essa cultura material se fazia o centro das atenções nas análises, era no entanto através do método da transparência que o objeto produzia o seu rendimento interpretativo, buscando nos campos clássicos de estudo da Antropologia a sua significação, de forma que os temas paralelos ou conceitos ligados à fabricação de tais objetos permaneceram secundários. Essa operação segue uma crítica à velha distinção entre arte e artefato (revisitado por Alfred Gell para a sua crítica de Arthur Danto²⁹) de onde o segundo termo vem indicar uma materialidade pragmática, incluída de forma viva nas também relações de vivência e afastando-se da concepção romântica

²⁷ BOAS, Franz. [1927]. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1955.

²⁸ As interpretações clássicas da transformação social do corpo como marca surgiram no seio da antropologia francesa, como em Marcel Mauss e Pierre Clastres

²⁹ GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaio: 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.

da estética de uma arte autointeressada que se retira de sua fisicalidade, de sua carne, para se abrir às significações de um modo de pensar (de uma atividade contemplativa) que extrapola seu mero valor de uso produzindo uma arte que se ausente do mundo para os espaços museológicos. Ainda assim, esses objetos de arte incluídos na vida social muitas vezes acabaram se tornando questão de uma simples sociologia da arte, onde sua circulação tipifica e exemplifica relações sociais que em pouco caso merecem dar atenção à própria noção de arte ou dos conceitos que são mobilizados ou transformados na produção desses objetos. Nesse caso, a transparência das imagens é usada para fazer a sociedade como entidade se tornar um referente.

A noção de agência dos objetos se expõe de maneira analógica, a personitude da arte adquire um sentido fraco em Gell onde a distinção entre agentes primários e secundários é fundamental para a manutenção da centralidade dos sujeitos³⁰. Mas essa forma de interpretar a ação da arte em grupos não-ocidentais não faria o animismo indígena se tornar novamente uma questão de ventriloquismo? Esses pontos me interessavam conforme tomava contato com as diversas discussões tradutórias que a antropologia inseria em seu horizonte e pensava de que maneira a especificidade que certas noções de que se ocupam as práticas artísticas de outras culturas poderiam ser sublinhadas em suas cosmologias. O Deslocamento de modelos nativos para um esquema compreensivo que não simplifique o sistema de significados do qual os modelos se originam sempre foi uma preocupação da antropologia moderna. Mas tal procedimento tem voltado a ocupar o centro de uma discussão epistemológica de maior densidade nas duas últimas décadas e isso, talvez, devido a aproximação que grupos marginais em contextos coloniais têm feito da discursividade dos centros de poder estatal para articular suas demandas de vida³¹.

Contudo, nessas novas discussões os antropólogos não mais ocupam a

³⁰ A crítica é também formalizada em: LEACH, James. "Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell's theory of the abduction of creativity", in M. Holbraad *et al.* (eds.), **Thinking through things**, Londres, Routledge, 2007 pp.183.

³¹ CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais". In: **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

pretenciosa posição política de mediadores entre culturas de onde o interesse por estabelecer uma comunicação compreensível do mundo nativo se tornava a maneira de produzir uma 'fala autorizada' sobre suas reivindicações aos espaços políticos e intelectuais. Quando muito, a figura política do antropólogo se tornou mais próxima da de um insurgente, sujeito que pode intervir na autoridade do conhecimento de tradição ocidental como forma de desarticular tradições outras para produzir a circulação dos conhecimentos dos outros, tradicionais e/ou marginais às discursividades hegemônicas. Com isso, a questão da compreensão construída sobre esses diferentes conhecimentos tornou-se ainda mais central para a disciplina em seus interesses acadêmicos, uma vez que as produções clássicas da antropologia passaram a demonstrar sua insuficiência conceitual com o avanço das interpretações etnológicas, principalmente no que concerne as discussões promovidas pelas etnografias realizadas nas Terras Baixas do Sul.

Diferentes escolhas metodológicas para revisar os termos utilizados para expressar modelos nativos passaram a ser incluídas como parte significativa do trabalho antropológico, introduzindo a tradução como um de seus modos de ação, como aponta os esforços dos trabalhos de Viveiros de Castro³², Pym³³, Talal Asad³⁴ e Hanks e Severi³⁵. Essas escolhas metodológicas, para além de serem um método de tradução linguística, passam por um procedimento tradutório que inclui o tensionamento entre diferentes sistemas de significado e significação colocando a tradução como o lugar de desencadeamento de *relações 'a+'* que formam uma borda nos conceitos que produzem. Essa margem da tradução cultural se torna um efeito da tensão consequente de uma relação entre dois elementos, no caso, a forma wagneriana da antropologia como invenção controlada; uma forma de estabelecer um terceiro lugar entre a cultura do antropólogo e a de seu interlocutor, um espaço conceitual que possa tornar

³² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. **Tipiti**, San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

³³ PYM, Anthony. *Exploring Translation Theories*. Translated by Eduardo César Godarth, Yéo N'gana, Bernardo Sant'Anna. **Cad. Trad.**, vol.36, n.3, 2016.

³⁴ ASAD, Talal. *The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology*. In: CLIFFORD, James & MARCUS, George (ed.). **Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 141-164.

³⁵ HANKS, W; SEVERI, C. (eds). **Translating Worlds - The epistemological space of translation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

inteligível a diferença entre sociedades distintas³⁶.

A ênfase na inteligibilidade das diferenças se torna fundamental no projeto de uma antropologia contemporânea, esta que agora se mantém afastada das fórmulas analógicas de semelhança que a etnografia britânica do século XX ficara conhecida por utilizar, assim como a própria Filosofia em sua busca pela identidade. Ainda sob o enunciado wagneriano de que o antropólogo se utiliza de sua cultura para inventar seu objeto - a cultura do outro - a questão atual passa a ser sobre o quanto as traduções conceituais que produzimos podem, em sua insuficiência mesmo, deslocar as assunções de nossos modelos e enfatizar a criatividade de outros sistemas de significado. Todavia, parece uma constante haver antes uma dissimulação da criatividade de outros sistemas culturais por meio da representação antropológica de seus modelos.

Wagner denuncia esse efeito do discurso antropológico já na década de 1970 através de uma parábola deísta dos povos do Oriente Médio sobre a *húbris* da representação artística. Nela, o ato de representar um objeto por parte do artista envolve um desafio ao ato criativo divino que pretende demonstrar uma equanimidade entre tais realizações que seria passível de punição. Ao antropólogo, diz Wagner, caberia uma *húbris* particular que buscaria representar a criatividade de seu sujeito-objeto através das ferramentas de invenção de sua ciência. No entanto, os procedimentos antropológicos não fariam muitas vezes senão o efeito de produzir sobre outras sociedades a representação de sua própria criatividade, concebendo modelos de sociedades como sistemas estáticos em contraposição à dinâmica apenas insuflada nestas pela empreitada antropológica do deciframento de seus significados³⁷.

A crítica de Wagner, situada na década em que seu livro *Habu* fora publicado, é, claro, voltada aos métodos de análise do estruturalismo. Ela investe em demonstrar a criatividade dos sujeitos na criação do significado em suas próprias culturas, isso é, realçando sua autopoiese. Mas ressalto que, para fora

³⁶ WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

³⁷ WAGNER, Roy. **Habu. The innovation of meaning in Daribi Religion**. Chicago: The University of Chicago Press, 1973, p. 3.

das fronteiras, talvez a questão da tradução hoje deveria reavaliar o quanto os indivíduos de outras culturas também podem produzir significado no interior de outros sistemas de significação. Os indígenas não apenas agem com criatividade no interior de seu próprio sistema de significações, também sua capacidade de produzir termos em tensão contra sistemas diversos deve ser enfatizado.

A década de 1980 enfrentou os problemas da metáfora totêmica em que a relação entre as séries naturais e culturais só se fazia como analogia. Aquilo que se convencionou chamar de Antropologia Simbólica deu ao campo antropológico seu papel de descobrir de que forma os nativos representavam as suas representações por mediação do símbolo, este outro correlato da imagem que encontra a sua função em deslocar campos para ligá-los de forma metafórica sem exatamente explicitar as razões ou as consequências que uma metáfora produz na relação entre os campos. Foi nesta revisão, em muito devida à Terence Turner³⁸ e Roy Wagner³⁹, além de Viveiros de Castro⁴⁰, que o problema da antropologia passou a se concentrar em como os antropólogos representariam a representação destas representações sem que a criatividade nativa fosse perdida.

“A representação ela mesma descreve uma forma de criatividade, uma vez que envolve a apresentação de elementos, objetos, ideias ou imagens em uma estrutura de significação, isso é, através da mediação de palavras, estilos pictóricos ou outros recursos simbólicos de uma cultura. De certo modo, essas formas representacionais são as “máscaras” que qualquer expressão de sentido deve assumir, e a *húbris* do artista ou do cientista nascem de um todo-demasiado-complexo “mascaramento” de seu objeto, um expressivo uso de suas formas culturais para ocultar em vez de dramatizar a vida interior do objeto. A *húbris* particular do antropólogo que analisa significados culturais é uma consequência de seu interesse pela representação da representação, o problema de esclarecer

³⁸ TURNER, Terence. "'We Are Parrots, Twins Are Birds': Play of Tropes as Operational Structure". In: J. W. Fernandez (org.), **Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology**. Stanford: Stanford University Press, 1991. pp. 121-158.

³⁹ WAGNER, Roy. *op cit.*

⁴⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. **Tipiti** San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

outra criatividade por meio de sua própria. [...]”⁴¹

Poderíamos ampliar esse problema da representação e colocá-la em risco. É possível que criatividade só possa ter sua vitalidade transposta se com ela se traz as suas consequências. Nesse caso, não se trata tanto de como especificar as estratégias nativas de interpretação e ação em sua realidade, mas de habilitar suas ideias a agir em nosso mundo, fazendo com que a representação que fazemos de uma cultura esteja ela mesma também envolvida com essa representação através da ação desta cultura sobre a nossa; a representação de um encontro que toma vida pensando-se e agindo sobre si.

O exemplo de maior magnitude desta proposta se formou no encontro entre David Kopenawa e Bruce Albert na escrita de *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*, o entrecruzamento entre Kopenawa, xamã yanomami e Bruce Albert, antropólogo europeu. Que tipo de representação se implica nesse encontro? Kopenawa fala de si para falar dos Yanomami em um exercício de autoantropologia que só pode ser contra-antropologia quando ele se torna um personagem que adentra também o mundo branco e fala de si nessa fronteira e do branco também como o além da fronteira. É com isso que diversos conceitos e termos são negociados entre Albert e Kopenawa pelo exercício da tradução para provocar essa implosão da representação. O encontro colonial não se dissipa na Antropologia, muito menos na Filosofia, mas qual rendimento estes problemas da representação podem ter ao serem deslocados para o saber filosófico?

O encontro entre estas disciplinas não deveria se manter no entusiasmo de um descentramento antropocêntrico, de onde se retira a história do sujeito de conhecimento para colocar a do xamã, onde o antropocentrismo parece neutralizado como desenvolvimento histórico particular da filosofia, e não epistemologia própria da estrutura de nossa cultura. O que quero dizer é que os problemas antropológicos não se inserem na filosofia apenas como ferramentas de crítica cultural, como podem até mesmo pensar os antropólogos sobre o seu

⁴¹ WAGNER, Roy. **Habu. The innovation of meaning in Daribi Religion**. Chicago: The University of Chicago Press, 1973, p. 4. Tradução do autor.

trabalho no interior seja da filosofia, literatura, artes visuais e etc. Se trata também de dar materialidade às nossas ideias observando a sua ressonância corporal no mundo, isso é, no corpo dos outros. Mas principalmente em conceber um mundo agenciado por outros corpos, esse que acho ser o melhor aprendizado que o encontro entre filosofia e antropologia poderia ter, afinal, foi necessária muita imaginação filosófica para a antropologia deixar de limitar os discursos indígenas em figuras de linguagem.

O projeto que imaginei diante deste contexto de discussões diversas é o de buscar seguir o conceito de imagem em uma outra metafísica através igualmente de um deslocamento entre disciplinas, no caso a Antropologia e a Filosofia. Gostaria de estabelecer essa inserção dos temas contidos nas cosmologias indígenas como paralelo para as discussões que a filosofia da arte produz hoje para reimaginar o conceito de imagem e tornar possível uma ontologia suficiente a um fenômeno esmagado pelas metafísicas do eu, encontrando na filosofia ameríndia essa reabilitação de um tema que, por estar no interior de um paradoxo, só consegue se encontrar em extremos sem acordo pelo qual uma espécie de ampliação da noção de imagem poderia atuar para, longe de resolver, talvez melhor dificultar a discussão. Como o próprio Viveiros de Castro indica sobre a potência conceitual da filosofia ameríndia:

“Não é de se espantar, enfim e sobretudo, que a chamada “virada ontológica” que vem acontecendo na “nossa” filosofia (por isso falei que a metafísica tornara-se novamente uma ocupação respeitável), e que equivale a um certo “dar as costas” para a linguística, ou pelo menos ao abandono da linguagem como paradigma do fenômeno humano, venha cada vez mais mostrando interesse por alternativas ao correlacionismo antropocêntrico derivado da revolução copernicana de Kant, e que as metafísicas indígenas ofereçam aqui um tesouro de ideias para esse projeto de reontologização do que havia sido reduzido ao epistêmico e ao categorial. Trata-se de repor no mundo o que havia sido posto no eu.”⁴²

Esse ato de repor no mundo os fenômenos é exatamente o que vem

⁴² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Transformação na antropologia, transformação da antropologia. *MANA* 18, 2012, pp. 151-171.

buscando essa filosofia sobre as imagens em nossa teoria, mas que para mim parecia ter seu fundo conceitual já presente em diversas cosmologias. Mas por fim, essa possível filosofia ameríndia da imagem não é essa dissoluta “comunidade dos índios” que algumas generalizações podem dar a impressão de existir, mas tem demiurgos bem localizados que escolhi como interlocutores por sua rica produção estética que despertou o interesse de diversas etnografias sobre a arte no Brasil: os Huni Kuin. No entanto, esse diálogo com o pensamento Huni Kuin não se dá aqui na forma de contato direto. Não desenvolvi uma incursão de campo etnográfica, de maneira que minha entrada em sua cosmologia só pode se dar através destes que estiveram em contato direto com os Huni Kuin e outros povos pano, em especial a antropóloga que no Brasil melhor tem aplicado os novos conceitos desenvolvidos na Antropologia da Arte, Elsje Maria Lagrou.

Os Huni Kuin habitam a floresta amazônica no Noroeste brasileiro, onde fica o Estado do Acre, com suas aldeias dispersas entre diversos rios, como Bréu, Envira, Jordão, Murú, Taraucá e Purus, rio este último que acompanha a demarcada Área Indígena do Alto Rio Purus onde Els Lagrou realizou sua pesquisa de campo. Do outro lado da fronteira do estado-nação estão os Huni Kuin do Leste Peruano, instalados às margens do rio Purus e Curanja que junto com os Huni Kuin do lado brasileiro totalizam uma população estimada entre 7.000 indivíduos.⁴³

Os Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawás (caxinauás), são parte do tronco linguístico Pano de onde diversas variações do termo que irei aqui enquadrar como *imagem* em sua cosmologia, o termo *yuxin*, encontra uma rica possibilidade de conceitualizações, como alma, duplo, imagem e pensamento. Assim, não posso enganar que busco de alguma forma trocar um problema complexo de um conceito da filosofia ocidental por um bem definido entre os pano⁴⁴. É na verdade essa borda formada entre as duas multiplicidades

⁴³ Lagrou recolhe os números da Comissão Pró-índio.

⁴⁴ Sugiro um sobrevoo feito por Longano de Barcellos que me foi útil para comparação: LONGANO DE BARCELLOS, Larissa. Habitantes de tantos mundos. **A noção de yuxin entre os povos Pano** / Larissa Lonagano de Barcellos. Orientação: Tânia Stolze Lima - Niterói, 2015. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense – UFF.

de definições que me interessou, esse que é o seu excesso, o que chamei de relações 'a+', o que poderão fazer trazer uma nova complexidade do encontro a se apresentar.

Essa aproximação com o pensamento Huni Kuin se dá, como citei, através do trabalho de campo de Lagrou, etnografia essa que escolho por seus interesses estéticos e indicação pioneira da relação entre a noção de *yuxin* e a de imagem. Lagrou acaba, dessa maneira, se tornando outra interlocutora por quem me interesse neste trabalho. Explorarei as relações estabelecidas pela autora através dos dados de sua experiência etnográfica e da de outros panologos que ela possui como fonte. Achei uma forma mais concisa me guiar majoritariamente através de uma fonte principal por conta da grande quantidade de bibliografia possível de ser consultada sobre os panos e os Huni Kuin e por conta de estar produzindo um trabalho filosófico que não se pretende mais do que um sobrevoo sobre a complexidade dos panos. Há principalmente um interesse na autoira porque a leitura de Lagrou já estrutura terminologias e relações sobre os dados Huni Kuin que centralizam a produção artística dessa sociedade, permitindo que uma nova combinatória de sua própria interpretação pudesse me ajudar a expandir alguns aspectos de sua leitura sobre as noções que se aplicam aos fenômenos em torno da noção de *yuxin* e sua presença na arte huni kuin, especialmente para os meus interesses de um desvio da leitura da noção de *imagem* contida na exposição de seus próprios dados.

Os trabalhos de Bruce Albert, Grunewald⁴⁵ e de Viveiros de Castro⁴⁶ produzem já uma ampliação da noção de imagem no pensamento ameríndio, mas junto a uma ontologia das almas, esse termo que enfrenta diversas dificuldades de definição junto às cosmologias indígenas. Porém, como o fizeram com o problema da imagem para compreender a noção de alma, desejo extrair consequências estéticas desse termo e aplicá-las a cosmologia Huni Kuin e a produção visual resultante da mesma, assim como faz o trabalho de Lagrou, ou

⁴⁵ GRÜNEWALD, Leif. Cartografia das Almas: imagem ameríndia e estética da não representação. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal Fluminense, 2011.

⁴⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 14/15, p. 318-338, 2006.

ainda melhor, gostaria de demonstrar as consequências que a própria tradução Huni Kuin de *yuxin* por *imagem* podem mobilizar para as nossas teorias estéticas no que concerne a relação entre imagem e formas. Assim, a etnografia de Lagrou é um guia de leitura e também um bom candidato para demonstrar outras relações que podem advir da análise da autora para adentrar a especulação filosófica do imagético. Que espécie de imagem estamos descrevendo com isso?

Estou, também, limitando-me ao enfoque visual da imagem, mas apenas no sentido em que parto desse vocabulário visual para buscar outras possibilidades. É pouco concebível uma pureza do visual na arte, onde os fenômenos visuais se separariam do som, do movimento, da escrita e da linguagem, principalmente quando a sinestesia para as artes indígenas parece ser um ponto forte⁴⁷, mas essa ênfase no visual é um pragmatismo para sublinhar a importância conceitual dos termos que são utilizados na prática artística huni kuin. É claro que desejo conceber formas de ultrapassar a noção de imagem como sinônimo de figuração, mas sem que seja preciso excluir a questão da representação como seu problema próprio. As aplicações do conceito de imagem na filosofia aparecem em diversos correlatos que utilizam sua operação nas teorias contemporâneas, como o conceito de imaginário, imaginação, representação, fantasia e etc. Por isso, me parece tão proveitoso acarretar outros deslizos para o seu lugar comum de metáfora visual e é na tradução Huni Kuin da noção de imagem que pensei no início dessa possibilidade.

A exemplo tópico, o *yuxin* entre os Huni Kuin é, entre outras coisas, um agente cosmológico com quem os humanos mantêm relações diversas, o que faz a inserção da tradução de imagem como *yuxin* incluir a agência das imagens como um tema de presença natural. A indicação do *yuxin* como personagem central das visões obtidas pela ingestão do *nixi pae* (*ayahuasca*) e as descrições da experiência onírica como de uma relação com uma outra parte da realidade igualmente posiciona o fenômeno imagético para fora da produção individual de

⁴⁷ A atual pesquisa de Lagrou é exatamente sobre isso. Ver: LAGROU, Els. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. **Horizontes Antropológicos**, v. 24, p. 17-49, 2018.

um mundo perceptivo que seja subjetivo para posicionar a imagem como um fenômeno da ordem natural (ou sobrenatural) do mundo. Já os grafismos *huni kuin* (*kene*) estabelecem sua arte tendo por referente - como específico em minha hipótese ao fim deste trabalho - o próprio *yuxin*, ou seja, o objeto de sua representação é a imagem, subvertendo a utilização terminológica que faz a imagem se tornar o resultado da ação figurativa, ou mesmo a relação que se produz entre sujeito e objeto⁴⁸. Por fim, as intenções de minha leitura tradutória seriam duas: pensar como o conceito de imagem se insere na cosmologia *huni kuin* pela noção de *yuxin* por eles propriamente também traduzido pelo termo imagem em português, e como as relações estabelecidas nesse conceito, que é tanto nosso, quanto deles, poderiam propor extensivamente um novo problema para pensarmos as nossas noções de imagem e talvez assim desenhar uma nova conceitualização desse termo que encontre a sua prometida reontologização.

No entanto, escolhi não ir em direção à uma comparação propriamente dita como planejei ao imaginar essa pesquisa. A tradução seria uma forma de filosofia também, filosofia que lida com os mesmos problemas que a própria imagem já colocou para o pensamento filosófico entre original e cópia. É comum que ao se realizar uma tradução, busque-se conservar a reversibilidade entre representação e modelo, indicando essa impossibilidade de fidedignidade. Acredito que a filosofia que quer se desafiar em dialogar com essas filosofias outras só pode fazer isso no desaparecimento dessa reversibilidade.

Ainda que haja qualquer impossibilidade de ser integral a um pensamento em sua tradução - que aqui também já faço pela mediação de outros tradutores, como Lagrou - é possível se partir do modelo de Goethe da tradução como *saída-de-sí*, capacidade de se tornar outro, fazendo a tradução ser idêntica ao modelo, como um abandono de nossa pátria⁴⁹. E essa medida vale para os dois lugares, o nosso que busca nos modelos indígenas essa implosão da filosofia ocidental

⁴⁸ Essa leitura da imagem como efeito é central na obra de autores como Georges Didi-Huberman.

⁴⁹ SILVA, Márcio Seligmann-. Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, 1998, pp. 16-17.

por sua entrada plena e idêntica ao nosso *métier* e aos modelos indígenas formados pela entrada do mundo branco em seu mundo, deixando de lhes aplicar uma ingenuidade de saída às relações que estabelecem com outros sistemas de pensamento. Isso é, deixar a opinião de que, enquanto a tradução indígena é uma analogia que se relaciona apenas parcialmente com os nossos conceitos, a nossa tradução de seus mundos se basearia no conhecimento completo de seus modelos por uma apuração científica. Também seria assumir que os termos transitam em uma partilha, que os indígenas tanto compreendem nossos termos em relação às suas culturas, como em relação as nossas, utilizando da mão dupla da tradução em plena participação de dois sistemas de significado. O que realizarei é apenas uma ampliação da tradução huni kuin de seu próprio mundo no termo *imagem* indicando como esse deslocamento é uma tradução, uma filosofia também, de nosso mundo e de nosso conceito de imagem.

Para isso, optei por dar a esse trabalho o método de seguir os elementos da cultura Huni Kuin, como arranjados etnologicamente por Lagrou, uma exposição total. Ao invés de esquadrihar os desenvolvimentos e transformações do conceito de imagem desde a filosofia platônica, senão pré-platônica, ou fazer uma arqueologia do conceito como tão bem faz Auerbach quanto ao caso da *Figura*⁵⁰, pensei haver melhor rendimento começar de uma etnografia onde o pensamento ameríndio aparecesse pleno, e não como entrelinhas dos problemas de nossa filosofia. Busquei deixar os seus próprios problemas encontrarem uma forma de responder a um conceito compartilhado como o de imagem, abrindo espaço para explorar a complexidade que os termos em torno da produção artística entre os indígenas podem nos apresentar, transformando a produção de sentido e os termos localizados em outras esferas da vida social.

Da mesma forma que o pensamento indígena vem reconsiderando nossas categorias para desconstruir as definições de uma Literatura (Alexandre Nodari) e das posições do conceito de natureza humana e ser na topologia

⁵⁰ AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

filosófica (Marco Antônio Valentim), gostaria de me aproximar do problema da Arte pelo próprio conceito que hoje a desconstrói por superar as restrições institucionais do conceito e mesmo a imediata relação com cultura material ou discursividade: o conceito de imagem. E nesse sentido o que busquei aqui foi fazer um desvio que possa ampliar a possibilidade de leitura desse conceito ele mesmo. Por isso, ainda que os trabalhos de W.J.T Mitchell, Emanuel Alloa, Hans Belting, Jacques Rancière, Emanuele Coccia, Jean-Luc Nancy, Gottfried Boehm, entre outros, apareçam no horizonte de minhas considerações, preferi dar aos Huni Kuin todo o protagonismo de uma filosofia sobre as imagens. No demais, talvez o caminho de quem mais me aproximo seja o de Mondzain quando vai atrás da esquecida filosofia da imagem na patrística grega antes de considerar os vertiginosos caminhos que o problema teve na posteridade.

A instabilidade do conceito de imagem produz um espaço especulativo de diversas proporções, ainda que apenas recentemente se esteja buscando criar uma episteme icônica propriamente dita nos desenvolvimentos da História da Filosofia⁵¹. Assim, minha escolha por começar a investigar um tema na filosofia fora dela não é assim de todo enigmática, da mesma maneira que trarei um tratamento a dados da Antropologia distante de fins antropológicos. Me pareceu mais produtivo concentrar-me em buscar um caso descritivo desse fenômeno longe das derraçagens especulativas que prendem a noção de imagem ou ao lado do imaginário ou ao lado da mimética e percepção ou mesmo das variações históricas do termo no Ocidente, o que só poderia acabar por atrasar uma ontologia para realizar uma arqueologia indicial que levaria muito tempo para se concluir, ainda que fosse de grande valor. Com isso, vou atrás de uma certa minoridade que prefere responder à questão de onde ela não parte para realizar algum descentramento nelas. Aqui, eu pretendo um pequeno furo na história da filosofia, começando a investigar um problema que lhe pertence como se ela não existisse. Faço-o na tentativa de participar de qualquer tímido projeto de filosofia brasileira que possa ter surgido das elaborações do Perspectivismo de Viveiros de Castro, Filosofia que se volta para os seus próprios personagens (Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Oswald de Andrade, os ‘todos’ indígenas)

⁵¹ BOEHM, Gottfried. op. cit.

protagonizando um pensamento em sua própria paisagem, em todo alheio às rebuscadas metafísicas continentais e europeias, ainda que isso seja apenas imaginado e estratégico.

Será por meio de uma incomensurabilidade que gostaria de me aproximar da complexidade Huni Kuin em seus sistemas. Não se faz qualquer pretensão a alcançar uma filosofia indígena, essa filosofia que só pode existir inserida nos corpos com o grafismo que comunica esse conceito de imagem enquanto *kene*. Se ela existe, não passarei aqui senão de um comentador, fazendo filosofia como qualquer um de nossos historiadores. Faço deste trabalho um contorno que cria um objeto mais ou menos opaco às nossas abstrações, apenas para depois tentar compreender os ecos que retornam de nossas interpretações sobre um pensamento que resiste a ser incluído em uma linha direta com o devir heraclítico, ainda que assim possamos por vezes ingenuamente acreditar ao inserir as cosmologias indígenas na Filosofia.

Seguindo Lagrou em suas interpretações e, oportunamente me afastando delas, divido a pesquisa em duas partes. Na primeira parte apresento os dados etnográficos sobre a cosmologia Huni Kuin no que concerne a discussão sobre a produção e subjetivação dos corpos, assim como sua relação com os grafismos em sua estrutura social. Na segunda parte, inserindo minhas próprias interpretações de certos elementos que julgo centrais para compreender a noção de *yuxin* sob a tradução imagem, apresento a interpretação de Lagrou sobre a Trilogia da Percepção Huni Kuin e proponho novas relações extensivas de suas ideias, enfatizando o papel do *yuxin* na transformação e produção de 'relacionalidade' entre os corpos e interpretando o conceito de *dami* e *kene* como sugestões de um outro conceito de imagem entre os Huni Kuin que descreve uma relação particular entre as formas.

PARTE I

1.1 - 'YUXINDADE'

Uma vez que parto da categoria Huni Kuin de *yuxin* como central para este trabalho é preciso localizar a sua inserção no complexo de referências que este faz ao problema da identidade, pois sendo um ser que habita o mundo em sua cosmovisão, esse ser se relaciona diretamente com o problema da alteridade. As traduções realizadas do termo pelos próprios Huni Kuin dos *yuxin* que aparecem na mata é o de alma ou espíritos de vontade e personalidade própria⁵². Ainda que estes termos tragam consigo outros pressupostos na cultura ocidental que devam ser afastados ao pensar a noção de *yuxin*, não há distância disruptiva que não relacione os *yuxin* à uma força vital ou energia que reside em tudo que existe. A ideologia dualista presente em sua cosmovisão organiza a relação entre duas partes de igual proporção; os *yuxin* habitam os corpos. Como nota Lagrou, tudo possui corpo e *yuxin*⁵³ e é a interação entre esses dois lados que modifica os fenômenos. O *yuxin* não tem uma uniformidade diante de suas manifestações e nem, como se pensaria o espírito, mantém-se aquém de modificações por suas interações com diferentes corpos. Há mesmo uma categorização diversificada para os *yuxin* que se localizam em diferentes partes de um corpo, seja ele humano ou não⁵⁴, de maneira que um corpo é formado por diversos *yuxin*.

Dessa forma, há um cuidado constante com a expressão deste outro lado dos corpos entre os Huni Kuin, influenciando os regimes alimentícios e medicinais por uma ordem de nocividade ou não que o *yuxin* de cada corpo pode trazer para a pessoa. Por essa categoria ser atribuída a tudo que há no mundo, Lagrou concebe o termo '*yuxindade*' para enfatizar seu caráter qualitativo que permeia tudo que é vivo - a terra, as águas, o céu -, tendo papel central na

⁵² LAGROU, Elsje Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 28.

⁵³ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁴ Erickson nota a variação semântica do uso do termo *Yuda* entre os Huni Kuin. Empregado como 'corpo humano', *Yuda* por extensão é usado como 'corpo' ao dizer-se que todo *yuxin* possui um *yuda*, um corpo em que habitam. Ver ERIKSON, P. **Altérité, Tatouage et Anthropophage chez les pano: La Belliqueuse Quête du Soi**. Journal de la Société des américanistes, LXXII. 190, 1986.

possibilidade de se estar vivo. Dessa forma, entre os Huni Kuin, separam-se duas esferas de experiência, uma ligada ao cotidiano visível dos corpos e outra de sua *yuxindade* invisível. Veremos, por exposição de Lagrou, como as figuras das mestras dos desenhos e os xamãs mantêm papel central na comunicação com a *yuxindade* do mundo através de meios diversos. Mas antes, é necessário expor como a noção de corpo se insere nessa relação com os *yuxin*, considerando o estado das formas em seus regimes extremos: a fluidez e a fixidez.

A reavaliação do trabalho de Lagrou entre os Huni Kuin (Kaxinawá) em sua segunda edição publicada⁵⁵ se baseou em um enfoque da economia entre a identidade e a alteridade influenciada pelo perspectivismo amazônico como descrito na teoria antropológica recente por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stoltze Lima. Esse enfoque interpretativo permite enfatizar o caráter relacional na definição dos termos da identidade e diferença, além de suas gradações variáveis. As posições relativas dependem, entre os Huni Kuin, de uma organização cosmológica dualista em que a definição substancialista é abandonada por uma definição de complementaridade na definição dos opostos, apontando para um complexo de medidas de controle que possa separar e individualizar posições e qualidades diferentes, bem como permitir a interação decorrente da própria constituição complementar que encerram. Neste sentido, um controle advém, claro, de um saber constituído sobre os fenômenos, saber este que busca estabelecer relações com a alteridade de maneira a permitir a dinâmica necessária às transformações dos termos tendo em vista um equilíbrio ideal que mantenha ainda sua identidade (definida na relação e não igualdade).

Com isso, é através de um saber especificamente humano que os Huni Kuin produzem a si mesmos. O sujeito não é tido por um fenômeno sem a necessidade de que sua definição participe também em outros fenômenos como o indivíduo moderno⁵⁶. O sujeito entre os Huni Kuin é uma produção constante,

⁵⁵ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

⁵⁶ No sentido de uma substância. DUMONT, L. **O Individualismo — Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1985.

nunca um produto de identidade fixa alheio às suas alterações formais. Sujeito e corpo se equivalem, por isso o saber da produção da identidade, do controle das posições nos fluxos relacionais, é tido como um saber evidenciado pela forma⁵⁷.

O etnônimo *huni kuin*, (*huni*, nós, propriamente (*kuin*) humanos⁵⁸) se reserva dessa maneira àqueles cuja a pessoa (sua forma) está imersa em uma rede de relações “mutuamente constitutivas” através de afetos que conduzem à uma consubstancialidade⁵⁹. Essa constatação encontra o sentido que Viveiros de Castro propõe ao corpo no pensamento ameríndio: um feixe de afecções e capacidades que se encontra entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos⁶⁰, enfatizando a pessoa ameríndia como a expressão de um saber coletivo. Por isso os etnônimos devem ser pronomes⁶¹, uma vez que não buscam instaurar uma humanidade como espécie natural, mas sim especificar um modo de humanidade particular que evidencia qualidades contrastivas, mas não excludentes, com outras formas de humanidade que habitam o mundo. Esta forma de pensar a identidade já produz um certo distanciamento com uma metafísica ocidental que separa uma definição substancial de uma definição accidental como no aristotelismo. Uma vez que essa diferença nos parece importante para compreender as relações com a imagem entre os Huni Kuin, detenhamo-nos sobre algumas distinções necessárias para compreender o corpo Huni Kuin no interior do perspectivismo ameríndio.

1.2 - O CORPO NO PROBLEMA DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

Tomemos a noção virtualmente universal de um estado originário de indiferenciação entre humanos e animais que está largamente presente na

⁵⁷ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 24.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996, pp. 128.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 125.

mitologia ameríndia⁶². Tema tratado por Lévi-Strauss, os mitos estariam ligados à descrição de uma condição original e originária na humanidade, mas nessa humanidade como o conjunto de atributos que a especificam de maneira geral como expressão de uma posição. Neste sentido, este conjunto de qualidades que nos definiriam o sujeito ocidental, como intencionalidade e agência, não pertencem apenas a humanidade como espécie particular da série paradigmática que é a Natureza, mas a todos os seres definida em sua posição de sujeito. Dessa maneira, um ‘fundo comum’ entre os seres seria a humanidade como identidade ‘essencial’ ou a “natureza”, em nossos termos, como humana. Além disso, como explicita o animismo de Philippe Descola, essa posição de sujeito inclui uma continuidade sociomórfica que além de atribuir disposições humanas a entes naturais⁶³, postula o caráter social das relações entre humanos e não-humanos localizando nesse tempo originário da mitologia a “natureza” como socialidade englobante⁶⁴; “cultura”, compreendida por nós como a série paradigmática da criatividade sobre os dados da espécie, se torna nesse pensamento um inverso: a morfologia social é aquilo mesmo que se vê como “dado”. Este caso de similitude entre humanos e não-humanos a partir dos atributos que lhes definem é permanente no espaço-tempo atual das relações entre os seres. Essa condição virtual do mito, no entanto, não descreve uma ideia de “Uno” religioso onde as diferenças eram/são subsumidas na igualdade entre os elementos, tornando-o uma descrição de indistinção mística do múltiplo em um espírito universal, mas sim a ideia de um tempo-espaço onde seres de uma mesma classe possuiriam similaridade suficiente para garantir o entendimento entre eles⁶⁵.

A diferença com este espaço-tempo do mito está justamente na dificuldade atual de intercomunicabilidade entre as espécies, estado advindo dos diversos acidentes e infortúnios cosmológicos deste ‘primeiro tempo’ que afastaram os humanos de uma inteligibilidade comum. A ênfase que coloco nesta não-igualdade busca sublinhar exatamente os motivos pelos quais tais

⁶² *Ibidem*, pp. 118.

⁶³ DESCOLA, Philippe. “Societies of Nature and the Nature of Society”. In: A. Kuper (org.), **Conceptualizing Society**. London/ New York: Routledge, 1992, pp. 107-126.

⁶⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, pp. 121.

⁶⁵ LAGROU, Elsje Maria. *op. cit.*, p. 146.

acidentes ocorreram, uma vez que a falta de equivocidade não é presente nas descrições desse tempo de humanidade semelhante, tendo ainda presente neste cenário a figura dos não-humanos, seres que implicam já uma distinção de natureza variada mesmo participando dos atributos gerais da posição de sujeitos. Estes humanos nos mitos agem já manifestando a condição distintiva dos animais que viriam a ser, mostrando as diversas interações entre diferentes variedades⁶⁶. Embora o infortúnio da separação ontológica desses ancestrais humanos seja marcada em geral pela perda de suas qualidades secundárias, seu corpo e língua humana (qualidades que permitiriam o entendimento mútuo), suas qualidades primárias de subjetividade e sociabilidade comum são mantidas⁶⁷. Diante dessa perda de seus corpos e vozes originárias vieram a existir os diferentes corpos (peles; roupa⁶⁸) de sua condição atual, a forma corporal contingente de animais da floresta. A partir da continuidade com suas qualidades primárias, os animais apreendem-se sob a espécie da humanidade conquanto estejam ocupando a posição de sujeito que define esse atributo, sendo de certa forma irrelevante sua pretensa distinção ontológica com os outros humanos, uma vez que, para eles, continuam assim⁶⁹.

O que produz o chamado perspectivismo nessas condições é a compreensão de que, apesar de mantida a posição universal de sujeitos humanos, seus novos corpos produzem uma situação que impossibilita a compreensão direta entre os seres. Daí decorre a sugestão de Viveiros de Castro para o uso do termo multinaturalismo, onde diversas naturezas se constituem variantes contingenciais sobre a humanidade como forma de representação universal do mundo. A forma, a nova “natureza” do corpo, impele a assumir uma

⁶⁶ O modelo Yanomami é exemplar, os *Yarori pë* (humanos com nomes animais) dá indicações de que o nome estabelecia uma variação intraespecífica que é indicativa nas diferenças interespecíficas. ALBERT, Bruce. “La forêt polyglotte”. In: B. Krause. **Le grand orchestre des animaux**. Paris: Fondation Cartier, 2016, pp. 98 (nota 31).

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 98.

⁶⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, pp. 133.

⁶⁹ Há uma possível digressão do discurso amazônico com isso. Ainda que os indígenas se afirmem humanos e não casos de ex-humanos, essa é uma afirmação *sine qua non* de sua própria perspectiva relacional que não parece permitir saber se os humanos de agora possam ser talvez também animais. Esta relação, sublinha-se, não se trata de um paradoxo, mas de uma total adequação do discurso com as acepções cosmológicas; não haveria como se dizer de outra forma. Um exemplo de exceção notável se passa entre os Aikewara que não parecem ter certeza se continuam humanos. Ver CALHEIROS, Orlando. **Aikewara: esboço de uma sociocosmologia tupi-guarani**. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2014.

nova perspectiva do mundo sem, contudo, alterar a posição que ocupam. A perspectiva não é uma outra forma de representar as relações, mas de alterar o mundo com o qual essas relações se dão, concebendo da mesma maneira coisas diversas devido à diversidade de seus corpos⁷⁰, como uma alteração de referentes para o mesmo quadro de estruturas conceituais.

Que outro corpo é este que possuem os animais? Tal noção não se refere a uma diferença fisiológica que define e fixa uma morfologia, mas sim ao conjunto de afetos e afecções a que se refere Viveiros de Castro para definir o corpo como um feixe. As capacidades que singularizam cada espécie adviriam da maneira como se comportam e o que comem⁷¹, provindo dessa atividade distintiva a alteração da forma visível dos corpos⁷². Porém, essa diferença só se expressa significativamente de maneira exterior, já que a posição de sujeito produz para os seres a percepção de si mesmos também como morfologicamente humanos, existindo uma forma (a antropomórfica) que indicia o que seria uma qualidade; o corpo é o grande diferenciador cosmológico, o lugar imediato da noção virtual de *Outro*, podendo ser dito de outra forma que o corpo é um efeito produzido entre duas perspectivas.

Dessa maneira, não há, com esse caso da animalidade, como especificar se o corpo é algo intencionalmente produzido pelos animais através de suas afecções ou como sendo efeitos/consequências do *habitus* que os instituíram nos sucessivos afastamentos da similitude ontológica entre os seres⁷³. No entanto, isto insufla uma outra dificuldade para apreendermos o corpo enquanto constituído/fabricado por um saber como atribuem os Huni Kuin.

⁷⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, pp. 128.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 128.

⁷² Uma referência à perpetuidade da diferenciação parece estar, neste sentido, na modificação dos referentes às estruturas conceituais humanas. A mitologia ameríndia não marca a descontinuidade ontológica como um evento que aconteceu, mas que vem acontecendo. No entanto, essa interpretação só parece plausível do interior do pensamento ameríndio se de fato também for válido afirmar que os referentes indígenas são de alguma forma aqueles “adequados” à continuidade de sentido de que se gozava nos primeiros tempos, uma vez sendo “ainda humanos” e não “ex-humanos”, como descrito em VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996, pp. 119.

⁷³ Há, no entanto, uma grande quantidade de mitos em que os animais aparecem produzindo seu próprio corpo, principalmente através do roubo de materiais de outras espécies, ainda que haja igualmente extensas descrições da causa de sua morfologia pela inclusão acidental de certos objetos em seu corpo. Ver novamente: CALHEIROS, Orlando. **Aikewara: esboço de uma sociocosmologia tupi-guarani**. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2014.

Em nossa metafísica naturalista, o corpo se inclui em uma continuidade à série natural que o insere em um substrato universal que integra o corpo à matéria em uma unidade com as espécies animais, um corpo fisiológico possuidor de certos comportamentos inatos não construídos culturalmente, mas sim biologicamente, de onde provém a definição das relações que a matéria (*res extensa*) produz com os elementos de mesma substância, como o alimento. Toda expressão variante é de ordem morfológica, ou expressa de maneira a não alterar a mínima definição orgânica de sua constituição: o corpo, como da ordem da Natureza, é um fundo sobre o qual a agência inventiva da Cultura como série diferenciante pode atuar, ainda que não superar. No pensamento ameríndio, porém, se a série paradigmática da Natureza inclui já as estruturas das relações sociomórficas, além das capacidades intencionais da posição de sujeito, como poderia o corpo ser um saber, uma constituição criativa, uma vez tidas como “dadas” as estruturas que estabelecem sua constituição?

A criação, na maneira que a entendemos, produz o estabelecimento de uma variação sobre estruturas rígidas de determinação, colocando uma dinâmica entre Natureza e Cultura como se a invenção se referisse a uma “realidade” externa. Roy Wagner desmistifica essa descrição ao propor que a dialética da invenção está ela mesma determinada por um contexto convencional (visto como “dado”) que cumpre a função de controlar a variação, mas que ao mesmo tempo a invenção cria a demarcação de um polo de determinações naturais para produzir a dinâmica da criação⁷⁴, visto por outro ângulo, é a própria série demarcada que estabelece o “dado” que pode mais imediatamente ser considerada inventiva. Essa dialética pode esclarecer o que seria o corpo como uma produção entre os Huni Kuin.

Ainda que um polo demarcado do pensamento ameríndio em geral, e Huni Kuin em particular, inclua a socialidade e o que conhecemos por ‘criatividade’, isto não permite afirmar que as produções sociais não sejam vistas como operações dialéticas de criação. Existe uma fabricação de especificidade intrasocial sobre uma estrutura universal da socialidade afirmadas nessa cosmologia. Neste sentido, Viveiros de Castro é feliz em indicar que “a ênfase

⁷⁴ WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ameríndia na construção social do corpo não pode ser tomada como culturalização de um substrato natural, e sim como produção de um corpo distintivamente humano, entenda-se, naturalmente humano.⁷⁵ Daí que a *noção de pessoa* ameríndia se une indistintamente da noção de corpo se novamente nos atentarmos a ideia do corpo verdadeiramente humano como um feixe de afecções, isso é, incluindo por definição sua condição relacional e diferenciante mesmo no interior de uma série que para nós apenas institui a determinação da passividade do sujeito. Dois exemplos são: a autodefinição mais inclusiva para os Huni Kuin é *nukun yuda* e é traduzível como ‘nosso mesmo corpo’⁷⁶ e o outro é que as mudanças de lugar social da pessoa são elas mesmo indicadas pelo corpo, como se alteração do corpo ao mesmo tempo fosse produzida pela nova posição na estrutura social e produzisse essa nova posição como posição de um outro corpo.

Com relação aos mitos dos primeiros tempos, a ênfase que indiquei sobre uma não igualdade entre os humanos (por vezes denotada com diferentes nomes, como homens-pássaro⁷⁷), parece seguir essa diferenciação pelo fato destes humanos variados possuírem diferentes saberes. Entre os Huni Kuin, sua mitologia apresenta diversas transmissões de saberes entre humanos de diversos nomes e entre humanos e não-humanos, como o próprio desenho que lhes identifica Huni Kuin sendo ensinado pela sucuri *Yube* a um humano⁷⁸, e o caso do roubo do fogo pelos humanos dos primeiros tempos do estrangeiro avarento *Inka*⁷⁹. É uma relação com o exterior que faz do saber uma forma de apropriação mais do que uma criação *ex nihilo*. Nesse contexto Huni Kuin, corpo e saber se tornam indissociáveis. Uma vez sendo os saberes algo que circula entre diferentes modos de humanidade, como um encontro, também o corpo com ele se relaciona como um efeito entre diferentes perspectivas.

Com isso, podemos apontar uma definição do corpo como saber de maneira dupla: é um saber que envolve a produção/fabricação do corpo e é

⁷⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, pp. 130.

⁷⁶ LAGROU, Elsje Maria. *op. cit.*, p. 163.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 264.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 194-195.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 263-264.

designado corpo um conjunto de saberes “encorporados”⁸⁰ e diferenciantes. Logo, o corpo postula a identidade e a diferença, ele equivale a fabricação do lugar social da pessoa, assim como implica a dinâmica essencial da relação com o Outro que caracteriza esse lugar. Essa economia da alteridade ameríndia no próprio corpo impele a uma posição enunciativa relacional em que o Outro só o é por uma condição de distância insubstancial: o *Outro* é um outro corpo.

Os casos que as formulações do perspectivismo ameríndio não contemplam inteiramente se exemplifica aqui. Na etnologia alto xinguana e na região Huni Kuin do Alto Purus existe uma inversão de caracterização do mundo humano; o exemplo xinguano e médio xinguano com que Viveiros de Castro estabelece suas primeiras generalizações concebe o mundo humano em continuidade com a propriedade altamente transformacional que se observa no tempo-espço mítico originário⁸¹. Enquanto isso, no Alto Xingu e principalmente no Alto Purus, há uma caracterização do mundo humano como estéril em transformação. Para os Huni Kuin do Alto Purus o mundo humano é rígido e sólido, ligado ao mundo terrestre como correlato pouco maleável. Sendo assim, a noção de corpo que Viveiros de Castro busca descrever como “distintivamente humano”, isso é, estabelecido como uma demarcação diferenciante em torno da intenção de manter sua perspectiva na iminência do “devir” do mundo, não encontra ecos imediatos entre os Huni Kuin onde o corpo não deve ser marcado em oposição a alteridade mais radical⁸², mas se tornar permeável, uma vez que o corpo só existe no encontro.

Porém, o caso em que um corpo distintamente humano aparece como a distinção de uma especificidade de modo em relação a categoria geral de

⁸⁰ Tradução do inglês *to embody* para evitar os termos “incorporar” e “incarnar”, proposto por Viveiros de Castro. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*

⁸¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, pp. 128.

⁸² Viveiros de Castro parece enfatizar mais a consubstancialidade entre afins para descrever a noção de corpo ameríndio por conta de sua etnografia no Médio Xingu, ainda que descreva a modificação corporal no complexo xamânico como causa de sua capacidade de se relacionar com outros seres cosmológicos. Podemos especular sobre o caso Huni Kuin se, ausente um complexo espiritual-xamânico centrado em figuras particulares entre eles para dar lugar a uma capacidade geral de relação com outros seres cosmológicos, os Huni Kuin não passam a ser um exemplo de busca por produzir um ‘corpo de xamã’ em todos os seus particulares, justificando sua alta valorização das qualidades extremas da transformação e seu papel na produção do corpo, como veremos mais adiante.

humanidade é um ponto forte que devemos guardar. Dele, colocamos a categoria corpo em um prisma onde o termo ganha diferentes camadas. Esse corpo, socialmente concebido, ocupa centralidade nas preocupações cotidianas das sociedades indígenas e estrutura as relações através da partilha de substâncias como sangue, sêmen e comida, colocando um sistema relacional entre corpos em plena ação⁸³. Devemos observar que, pressuposta a qualidade possível de consubstancialidade entre os corpos, uma economia das partilhas se torne um tema importante, colocando o controle das relações entre os corpos e das qualidades transformacionais das relações como um cuidado a ter de ser tomado.

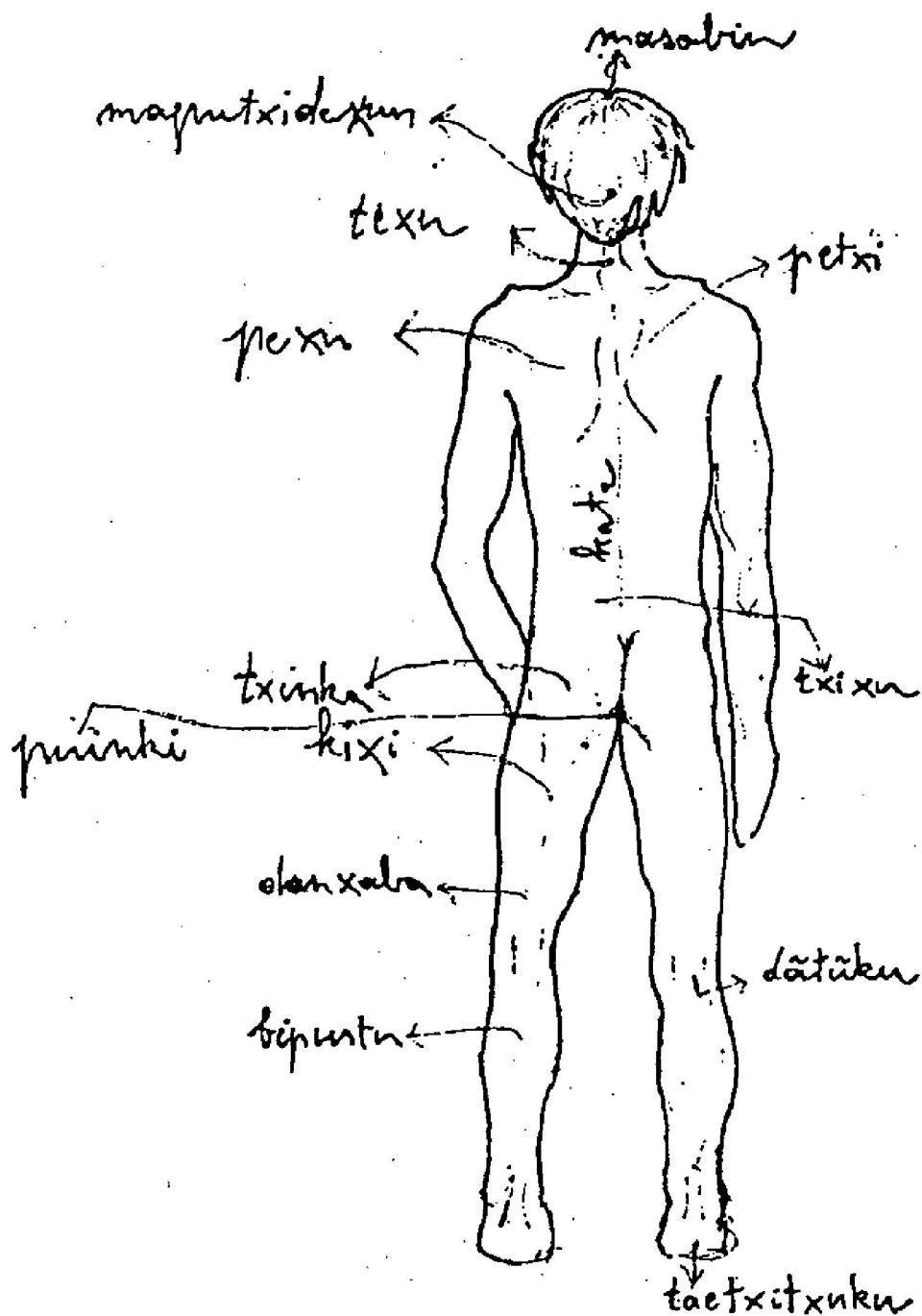
ESPÍRITOS

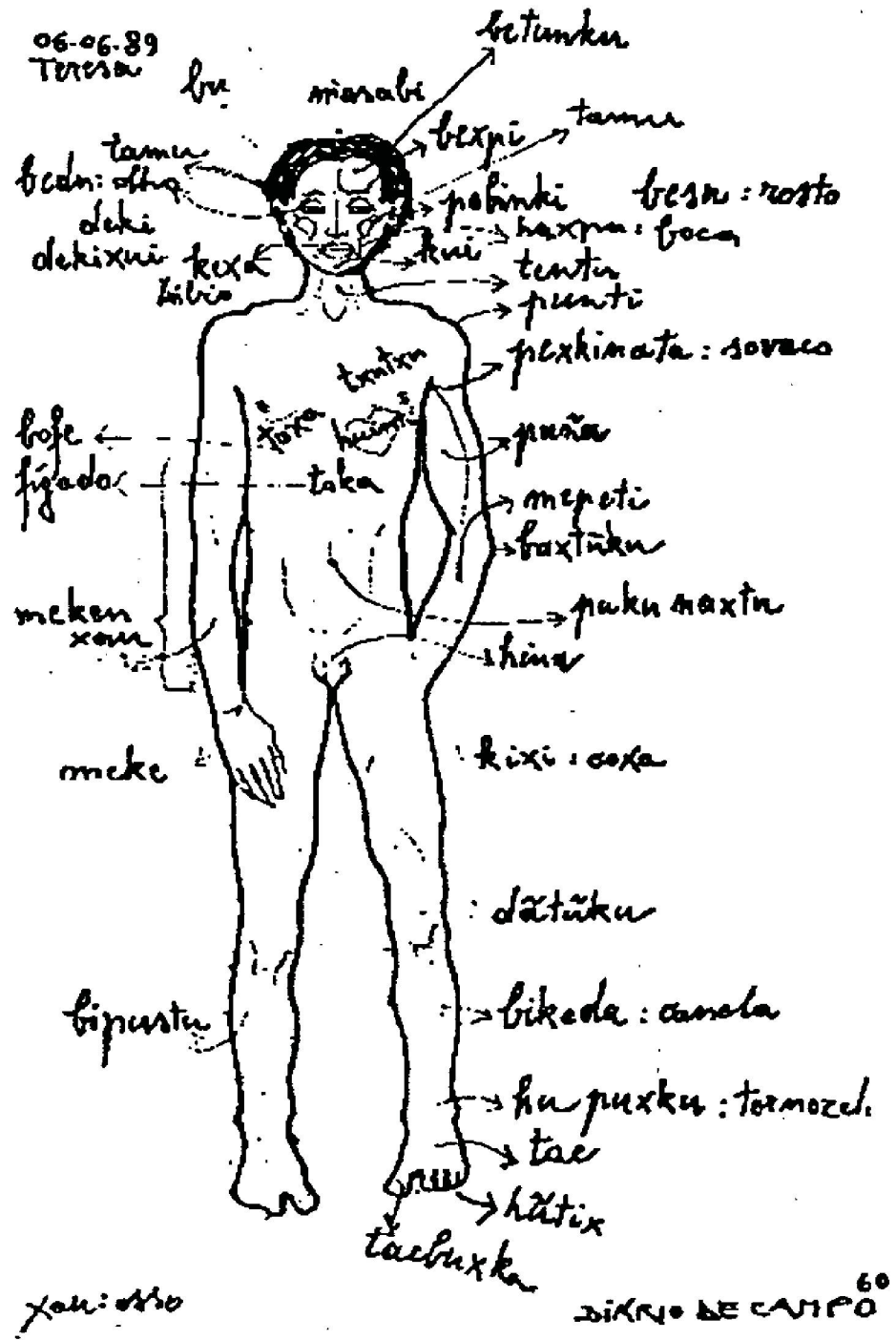
Não-corpo



⁸³ SEEGER, A. R. Da Matta & E. Viveiros de Castro. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional** 32, pp. 2-19, 1979.

Nestas descrições, o Perspectivismo ameríndio nos propõe pensar duas espécies de corpos: um que aparece como o grande diferenciador ou descontinuidade entre os tipos de humanidade nas relações intersociais e outro como um grande assimilador, estabelecendo as relações intrassociais como o sistema de parentesco. A relação entre estes dois se tornou importante para os pontos finais discutidos nesta pesquisa, afinal, de que maneira se relacionam e de que forma se posicionam os Espíritos, como os seres *yuxin*, que são pensados através de uma ausência do que se conhece como corpo? O corpo como o sítio das diferenças é exatamente o complexo que institui a noção de humanidade como categoria extensiva e o que faz a forma, indicada pelo Perspectivismo, ter atenção nas sociedades indígenas, afinal nem todo corpo humano pode vir a ser o de 'nossos humanos'. O corpo como idioma da diferença fará o par humano/não-humano (identidade/alteridade) um princípio a ser observado, mas mais do que isso fará também o par corpo/alma se tornar complexo. Buscarei apresentar este corpo intrassocial entre os Huni Kuin e seus elementos de constituição antes de indicar como a noção de *yuxin* como alteridade aparece presente em sua produção e de que maneira, quando interpretado como imagem, a noção de *yuxin* passa a enfatizar outro enquadramento do corpo entre suas duas definições aqui indicadas.





84 Esquema do diário de campo de Els Lagrou.

1.3 - PRODUZINDO CORPOS

Antes de centralizar as maneiras pelas quais a alteridade está sempre presente em produzir o corpo, constataremos algumas das formas pelas quais os Huni Kuin apreendem a feitura constante de seus corpos na sua reprodução. Cabe começar por reconhecer a importância da divisão dos gêneros na vida cotidiana e seu papel dinâmico de complementaridade na vida reprodutiva. Assim como a centralidade ritual gira em torno das estruturas de metades, a reprodução se estrutura a partir de atividades diferentemente localizadas em cada gênero, algo que McCallum chamou de ‘agência feminina’ e ‘agência masculina’. O corpo feminino e o corpo masculino assumem diferentes propriedades diante de sua socialização no interior de atividades generificadas que especificam sua expressão física nas formas como esses corpos se encontram sexualmente e nas atividades que exercem⁸⁵.

A mulher Huni Kuin, personagem que nos será importante para compreender a relação entre a arte e os *yuxin*, tem a sua menstruação associada ao mito de *Yube*, irmão incestuoso que se transformou na Lua, de forma que antes desse evento não havia perda de sangue entre as mulheres como hoje se conhece. Essa relação entre a Lua e o sangue menstrual estabelece a conexão de ciclicidade entre os dois componentes, uma vez que a menstruação viria a ser cíclica como a Lua em suas fases, mas Lagrou nota outra cadeia mais longa que inclui os dois elementos e nos esclarece os termos ligados à feminilidade: *Yube-lua-menstruação-sucuri-fertilidade*⁸⁶.

Yube, o irmão incestuoso que faz as mulheres sangrarem, é também um dos nomes próprios dado a sucuri, responsável por ensinar os humanos a desenhar (*Yube Xeni*). Também a possibilidade de engravidar das mulheres está ligada à sua possibilidade de menstruar, colocando o evento como uma atividade própria ao gênero feminino. Centraliza-se a necessidade que os líquidos possuem na geração de uma criança, tanto os líquidos femininos como os

⁸⁵ MCCALLUM, C. Morte e pessoa entre os Kaxinawá. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.49-84, 1996.

⁸⁶ LAGROU, Elsje Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 100.

masculinos. É dito da sucuri "*dunu hene yumewa*", a cobra criou a água⁸⁷, e enquanto a imortalidade da cobra é indicada por sua capacidade de trocar de pele (ciclicamente) a mortalidade Huni Kuin é marcada por sua incapacidade de realizar o mesmo feito.

Veremos como a sucuri é uma figura central da transição entre mundos (visível e invisível, diurno e noturno, mortal e imortal), fazendo-se protótipo xamânico na cosmologia Huni Kuin, além do fato de esse personagem ter presença intensa em sua cultura em geral. Enquanto os líquidos marcam uma participação no mundo aquático e eterno na figura da sucuri, nos humanos o sêmen e o sangue estão ao lado da geração mortal da reprodução, mas são outros os aspectos do mito de *Yube* que estabelecem o caráter sexual que possui o mundo aquático, justificando seus elementos presentes na reprodução humana. Tanto o mito de origem do *nixi pae*, o uso dos cipós na beberagem ritual para ter visões ensinado aos humanos pelas sucurs⁸⁸, como a descrição da origem da própria sucuri como a união de um casal que namorava em uma rede no momento do dilúvio que varreu os primeiros humanos⁸⁹ possuem relações entre o encontro sexual e as águas que se referem à fertilidade⁹⁰.

São as relações sexuais que iniciam a menstruação feminina, e por um acúmulo de relações é que a gravidez vem a acontecer. Os homens coagulam o sangue menstrual com o sêmen, formando uma bola que toma forma aos poucos através da mistura entre estes líquidos, sendo necessário que a atividade sexual seja recorrente no momento da gravidez para fortalecer a criança. Nesse sentido, uma mulher possui diversos amantes e a paternidade se torna múltipla. O processo de criação do feto, a transformação do sangue e sêmen, é a união entre o processo de dar forma (*damiwa*) e cozinhar (*ba*)⁹¹. *Damiwa* é a agência

⁸⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 167-168.

⁸⁹ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 270.

⁹⁰ É dito de mulheres estéreis que possuem o útero seco. *Idem*. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 100.

⁹¹ *Ba* irá se referir, como nota Lagrou, tanto ao nascer como ao parir (*bawa*), *Ibidem*, p. 105. Ver também McCallum, 2001

masculina de modelamento da criança⁹², e o termo *Dami* (figura) é parte da experiência visionária das beberagens do *nixi pae*, que é hoje predominantemente masculino. Já o cozimento é uma agência relacionada às mulheres. Lagrou nota essa inversão no dualismo entre os gêneros e suas atividades analógicas do modelo ocidental; o cozimento, como processo de culturalização, é uma atividade exclusivamente feminina. É *ba* quem produz a entrada dos alimentos de forma segura e nutritiva aos humanos. Os homens, quando cozinham em viagens não o fazem em panelas, apenas em brasa e sua atividade é designada *Kuaxunpixuki*, que em tradução literal é “comi queimado”⁹³. Essa dificuldade em fixar as posições dos gêneros nos termos de sua agência se dá exemplarmente no caso feminino em que, ligada às atividades culturais, o feminino por outro lado pode também ser relacionado a um caso liminar entre as classificações.

O cozimento, que ocorre em panela, poderia seguir a analogia do útero como uma relação entre interior e exterior que é transformadora no clássico modelo *input/output* ou cru e cozido⁹⁴. Mas não penso ser esse modelo restrito que segue o caso Huni Kuin. A mulher menstruada deve evitar ter muitas relações sexuais, pois a ligação direta entre a penetração e o sangramento a faria perder sangue demais e ficar fraca. E a mulher quando está menstruada não pode fazer cerâmica para produzir panelas, pois as panelas quebram⁹⁵. Uma analogia faria pensar a forma fraca da panela produzida por uma mulher menstruada como espelhada a sua condição de fraqueza menstrual, mas podemos nos atentar às relações que a própria Lagrou produziu na cadeia ‘*Yube-lua-menstruação-sucuri-fertilidade*’. Segue o mito completo sobre *Yube* coletado por Lagrou através de seu informante Antônio para pensarmos essa posição feminina e sua agência:

Yube Nawan buxka

⁹² MCCALLUM. **Gender, Personhood and Social Organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia**. Tese de doutorado. London School of Economics. University of London, 1989, p. 105.

⁹³ *Ibidem*, p.104.

⁹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido. Mitológicas 1**. São Paulo, CosacNaify, 2004.

⁹⁵ LAGROU, Elsje Maria. 1991, *op. cit.*, p. 101.

"*Yube* mexeu na irmã, mexeu, e isso a irmã não sabia. Aí tem que dar fé né? "Quem foi que me mexeu?" perguntou a irmã. Ela ficava cismada, dormindo né?, mexeu dormindo e não sabia. "Vou descobrir", disse, "vou tirar jenipapo". Jenipapo tirou, aí prepara o jenipapo. Quando dormiu, separado, quando abriu as pernas, dormindo, coisava uma mão, do irmão dela, e caiu em cima. Aí ela passava o jenipapo na sua cara. O irmão, dizem que foi embora. E ela esperava a manhã, queria reparar. *Yube* lavou a cara, mas não saía. Era um jenipapo muito forte. Quando começou o dia, o cacique chamava todo mundo. Todo mundo vem comer. Todo pessoal aí, chegando, chegando, chegando, chegando. Aí diz-se que ele veio atrás. Vem atrás, cismado, chegou, mas não mostrava a cara dele para os outros não, escondia. Aí a irmã dele, diz-se que já estava rodeando, até que achou. "Ai meu irmão, é ele que mexeu! Eu estou achando ruim assim, não presta." Aí o irmão dela, cismado, estava com cerimônia. Disse, "embora cunhado, embora matar os brabos?" Fazia essa massa, *xeki dudu* (farinha de milho) e o cunhado dele levou. Foram e encontraram o brabo. "Vou matar primeiro, vou matar só eu", disse. O outro disse, "cuidado! Este brabo é valente!" Aí foi. Porque quis morrer, né? Foi, disse que foi arrastar palha para se esconder. E (o brabo) disse assim: "eu vou pisar a palha em cima". Aí esse brabo, *Benkunawá*, diz que estava botando força, todo pequenininho, dizem que não é grande não, todo pequeno, mas assim mesmo é velho e velha, né? Esse brabo estava jogando, jogava e disse, "o que é que tu tens? Tá encaixado?" e reparava *Yube*. Foi atrás de flecha e avisou o povo dele. Vinha muita gente e ele (*Yube*) ficava de pé, não matava. Aí o brabo matava *Yube nawan buxka*. Ele morreu, cortaram o pescoço, e levaram a cabeça. Queriam flechar na cara dele, mas ele não deixava. Queriam furar o olho dele e ele não deixa, virava a cabeça sempre. Até que ficava noite. O cunhado viu a cabeça amarrada num pau. Juntou no escuro esse *kukix*, essas coisas que dá luz (vagalume) e diz-se que passava no corpo todinho. Aí diz que vai. Pulava para cá e acolá, pulava e gritava "*hai hai hai hai*". Os *Benkunawá* acharam que era *yuxin* chegando e corria todinho no mato. O cunhado pegou a cabeça do morto e disse, "vou enterrar". Enterrava, mas não ficava lá não. Saía todo tempo. Embora que cavava longe mesmo e botava, não fica lá não, sai. Aí começava a falar. "Vamos lá, embora cunhado. Me espera cunhado, eu vou mais tu. Me espera, eu quero água." Aí diz-se que o cunhado dele dava água, mas não ficava dentro não, só jogava fora mesmo. Aí diz-se que arrepiava muito mesmo e subiu num pau. Ficava a cabeça no chão esperando. "Embora cunhado, desce". Desceu e atravessava o rio, grande mesmo, e esperava no outro lado. A cabeça cai na água, atravessa. Aí tem que arrepiar mesmo, diz-se que correu e foi avisar o pessoal dele. Chegou, e mandaram cercar (*kene*) todinho (a maloca). "Tem homem aqui, gente, só cabeça. Aí vamos cercar. O que vamos fazer aqui quando chegar?" Cercaram todinho e chegou a cabeça pulando, *pun, pun*. "Ei, me espera! Abre a porta para mim. Quero entrar e porque vocês fecharam a casa aí? Vocês não me querem não? Abre aí, eu quero morar também!" O pessoal fica calado. Vergonha. Aí tem que virar bicho né? "Então vou ficar barro. Ah, eu não quero ficar barro não, gente me come", disse. "Então, vou ficar pau. Não, não quero ficar pau, gente me corta", disse. Aí disse que, "vou ficar água. Não, não quero ficar água, gente me toma", disse. Aí todas as coisas dizia, né, qualquer bicho disse, formiga, cobra, mas disse que não ficava." (Antônio)

"Porque não queria ficar cobra?" (Els Lagrou)

"Porque não queria matar né? A gente queria matar, mas não quer. "Então eu vou pro céu, vou ficar lua", disse. "Quando lua, sempre me repara, né? Vou pro céu. Agora vocês me dão a linha, encarnado, preto, azul. Aí vocês me dão e eu vou jogar pro céu". Diz-se que pegava com os dentes e ficava lá, a linha né?, no kubudu (estaca) do céu. Aí jogava outro, o azul diz-se que ficava. O preto ficava. Diz-se que jogava três né? Aí queria dizer para sua gente: "Então, saio, me repara, todo mundo, agora vou subir". Diz-se que cantava subindo. "Nenu en eska eska nu, nenu en eska eska nu, nenu en eska pixta nu, nenu en eska pixta nu, puiti adui eska nu, puiti adui eska nu (...) " (estou indo, estou ficando pequeno...) Foi, foi, cantando e disse, "eu vou ficar aqui." Aí mandavam, "mais longe". E ele foi e sempre diziam "mais longe" até que sumiu a fala dele, não escutava mais. Aí ficou. "Vou ficar aqui, ninguém escuta mais minha fala". Aí ficou. "Três dias, vê se me repara, eu estou saindo, aí vocês me chamam Yube nawan buxka. Assim eu fico satisfeito, agora se vocês me chamam uxe bena (lua nova), não acho bom, aí vou cutucar as mulheres com a cauda da arara". Passaram três dias e o pessoal viu, "olha lá a lua!", chamava. Às vezes chama, né? Lua, esquece de lembrar o nome dele. Aí fica doente, doença de mulher (ri), não é homem não, só mulher mesmo. Agora, porque só mulher que é doente? Porque bateu jenipapo na cara. Aí ele botou maldição também, né? (ri). Já tá bom, agora terminou." (Antônio)⁹⁶

O estado de negação da morte de *Yube* é o que faz seu corpo permanecer entre os vivos. Esse estado decorre de uma impossibilidade de seguir os rituais que tratariam de sua morte, separando-o dos vivos⁹⁷. No fim do mito, *Yube* começa a abandonar a sua forma humana para habitar outros seres⁹⁸. Sua decisão de se tornar a Lua relaciona a menstruação às mulheres quando seu nome não é lembrado⁹⁹. O sangramento é uma marca de sua relação sexual também (a penetração masculina causa sangramento), de forma que é por recorrência de um ato incestuoso que a fertilidade entre as mulheres é presente, como bem nota Lagrou¹⁰⁰. Ainda que não fique claro como *Yube* transmite esse saber às mulheres, a relação se estabelece de um lado por sua transgressão incestuosa e do outro lado por sua relativa condição de morto.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 120 – 121.

⁹⁷ *Benkunawá* (anão), possivelmente animal de pequeno porte que no mito rouba a cabeça de *Yube* com seu grupo.

⁹⁸ Nota-se as indicações no mito da presença do endocanibalismo como ritual funerário entre os Pano, incluindo os Huni Kuin. *Yube* pede para ser comido e bebido para não ter de se transformar. Ver sobre o endocanibalismo pano em LAGROU, Els. *op. cit.*, p. 114 e também ERIKSON, P. **Altérité, Tatouage et Anthropophage chez les pano: La Belliqueuse Quête du Soi**. Journal de la Société des américanistes, 1986, LXXII, 194.

⁹⁹ MCCALLUM, C. 1996, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰ Lagrou tem outra variação do mito que dá a compreender que *Yube* tem relações sexuais com as mulheres através da pena da arara, fazendo-as sangrar.

O incestuoso é exterior às relações, mas não totalmente fora delas. O incesto só pode ser resultado transgressivo dos termos do parentesco, acusando uma participação truncada nessa linguagem. Como indica Lagrou, para tornar a fertilidade e a reprodução concebíveis é necessária a rejeição do irmão, caso contrário as relações não seriam possíveis, hipótese ainda atual de Lévi-Strauss¹⁰¹. A vergonha que *Yube* sente o faz “querer morrer”, localizando-o em uma posição de quase-morto que buscará corrigir no fim do mito. *Yube* se torna um morto rancoroso por não ter sido enterrado e sobe aos céus pelo Arco Íris (*sintan*), o caminho dos mortos entre os Huni Kuin.

Lagrou tece um conjunto de imagens que liga o sangue da cabeça decepada de *Yube* à marca da rejeição das irmãs que o impedem de voltar para casa e estabelece o Arco Íris como um caminho que o morto faz para se separar de suas memórias¹⁰². O Arco Íris, feito com os fios coloridos de *Yube*, é a transição entre mundos separados em que o morto se afasta de suas afecções através da perda do sangue. É dito que o Arco Íris chupa a água¹⁰³, separando o líquido humano, que é o sangue, do morto e finalizando sua transição. Nesse caso, podemos pensar de *Yube* que sua condição permanece ligada ao líquido, ao sangramento. Sua revolta contínua contra os que o declaram morto ao chama-lo de Lua Nova exprime a sua eterna condição limiar, *Yube* é antes um quase-morto. A fertilidade não está ligada à morte, como estabelece em primeira análise Lagrou. Acredito que a fertilidade que se conta na agência feminina com a menstruação é uma presença da liminaridade que se dá entre vida e morte¹⁰⁴.

Acredito que na cadeia *Yube-lua-menstruação-sucuri-fertilidade* outro elemento pressuposto é a própria ciclicidade como qualidade “sobrenatural” onde o incesto e a liminaridade entre vida e morte se conectam com o não-humano. Lembrando que da menstruação, não só entre os Huni Kuin, o termo

¹⁰¹ LÉVI-STRAUSS, C. **Les structures élémentaires de la parenté**. Paris: PUF, 1949.

¹⁰² LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 244 - 245.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 245.

¹⁰⁴ É de se enfatizar que indico uma situação irresoluta, ao contrário de como o termo figura na conceitualização antropológica que já toma a morte como um estado ambíguo e de liminaridade, mas sublinhando ainda sua dimensão de passagem que é resolvida pelos ritos funerários. *Yube* não passa por ritos funerários.

“doença” (*doença de mulher*) é comumente utilizado como definição, além da ideia da perda de sangue como processo de morte, localizando o surgimento de novas crianças como um evento sobrenatural que conecta um entre-estados ao mundo humano ao relacionar a fluidez dos líquidos à fixidez da forma¹⁰⁵.

Portanto, as panelas como metáforas produtivas do útero feminino aparecem com sua feitura restrita nos períodos menstruais por essa participação do evento ao entre-estados que gostaria de enfatizar como primeiro pequeno desvio da leitura de Lagrou. O fato de as panelas quebrarem alcança a indicação da ordem necessária da relação entre os sexos para produzir um modelamento produtivo da criança. O artefato é um útero, mas é produzido por processos de modelamento e cozimento parecidos com os das crianças. Nesse sentido, na relação entre nascer e morrer, há também a conexão com o desfazimento do corpo pela eliminação de seus líquidos, processo que se dá na transição do mundo dos vivos ao dos mortos exemplificado pelos rituais endocanibalistas realizados em grandes panelas¹⁰⁶. As panelas me parecem assim sublinhar mais essa conexão do útero-menstruação-fertilidade à liminaridade entre vida e morte do que ao dualismo levi-straussiano entre cru e cozido como apropriação do domínio natural ao domínio humano. O cozimento é um processo de relação, e não apropriação, *Ba* é relacionamento de dois planos¹⁰⁷ da mesma forma, como veremos, que é o *kene* como agência estritamente feminina.

1.4 - O OUTRO LADO DO CORPO

Quando uma pessoa morre, os ritos funerários buscam lidar com os dois lados da pessoa, seu corpo e *yuxin*. A pessoa é composta por diversos *yuxin* e o sentido de *Yuxin* é totalmente diverso de acordo com a sua manifestação. Não

¹⁰⁵ Há nesse caso uma dobra, a relação só se faz entre as mesmas substâncias: sangue e sêmen são líquidos, mas é seu encontro que produz o modelamento da forma. O caso que relaciona as crianças às águas tendo origem no mundo dos mortos tem exemplo análogo nas Ilhas Tombriand. Ver MALINOWSKI, Bronislaw. **A vida sexual dos selvagens** (1929). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

¹⁰⁶ LAGROU, Elsje Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 114-115.

¹⁰⁷ Outro fato interessante que liga as panelas a esse domínio sobrenatural antes do que humano é o fato de o barro de sua fabricação ser colhido nos barrancos, lugar onde há também grande concentração de seres *yuxin*, seres que também se atraem pelo cheiro da menstruação. *Ibidem*, p. 31.

se chama de *yuxin* o elemento que reside no corpo, reserva-se esse termo apenas para a sua exterioridade e para os seres *yuxin* que habitam as florestas. Lagrou encontra diversas classificações dos *yuxin* no corpo, em Kensinger¹⁰⁸ há uma lista com cinco tipos, mas Lagrou segue a classificação proposta por McCallum¹⁰⁹ que separa esses tipos em duas entidades espirituais distintas e de vontades e ações próprias, chegando a estes: o *yuxin* do olho (*bedu*) e o *yuxin* do corpo (*baka*).

O *bedu* seria o chamado espírito verdadeiro (*yuxin kuin*), tendo na morte o seu destino na aldeia dos mortos no céu (*na*). Este está no corpo na pupila, sendo responsável pela visão e percepção¹¹⁰, relacionando-se muito mais efemeramente com as afecções da vida. Já o *baka* representa a pessoa, suas afecções, memórias e saberes. É o *baka* que é nutrido por suas relações familiares e os seus cuidados, ou seja, se identifica com a identidade social da pessoa. A criança tem o *baka* muito fraco, já que essa parte do corpo é a responsável pela fala e pelo movimento, de forma que com o tempo, com suas relações sendo fortalecidas, a pessoa se torna apta ao uso do raciocínio discursivo e a fala e movimento pleno, como os adultos¹¹¹.

A relação do *baka* com o corpo é tão forte que as partes do corpo que podem se afastar da pessoa continuam a ele ligado. Lagrou observa como as “partes separáveis” do corpo (saliva, urina, fezes, dentes, cabelo, etc.) têm um perigo intrínseco por sua ligação à pessoa, de forma que podem ser usados em rituais através de uma relação metonímica e simbólica com a pessoa. Os xamãs e curandeiros comumente lidam com essas partes do corpo em seu poder de manipulação da saúde da pessoa. Os ritos funerários lidam também exatamente com o *baka* (sombra do corpo). Eles têm por intenção apagar os vestígios físicos da pessoa para possibilitar a passagem completa do morto para fora da relação

¹⁰⁸ KENSINGER, K. **Banisteriopsis Usage among the Fenvian Cashinahua**. -Harner (ed.), 1973.

¹⁰⁹ MCCALLUM, C. **Gender, Personhood and Social Organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia**. Tese de doutorado. London School of Economics. University of London, 1989, p.144-146.

¹¹⁰ LAGROU, Elsje Maria. *op. cit.*, p. 50.

¹¹¹ MCCALLUM, C. 1996, *op. cit.*, p. 144.

com os seus parentes para por fim lhe deixar descansar.

O corpo entre os Huni Kuin é assim uma entidade própria, composta por outras entidades que se separam entre os *yuxin* do corpo e o *yuxin* do olho. Quando a pessoa dorme, o *yuxin* do olho pode viajar através dos sonhos e se separar do corpo encontrando-se com outros *yuxin* de parentes que habitam outros lugares, mas também para lugares desconhecidos como outros planos cosmológicos e temporais¹¹², ao contrário de *Baka* que está sempre ligado ao corpo e com ele dorme, só se separando dele na morte. Mas para além do *yuxin* como parte do corpo, existem os seres *yuxin*. Com relação a esses seres, outra cadeia de relações se torna possível, aproximando a experiência visionária dos sonhos com as visões obtidas através do *nixi pae* como proposto por Lagrou:

Desta maneira, podemos considerar o sonho como um caminho que leva a mente para o outro lado da realidade, no caso dos Kaxinawá, para a *yuxindade* do mundo. A resposta do velho Agosto à minha pergunta por que ele não ia tomar *nixi pae* (ayahuasca) naquela noite, era reveladora nesse sentido: "Já tomei muito. Não preciso mais tomar. Sou velho. Vejo nos meus sonhos muita coisa. Tudo que poderia ver com *nixi pae*.¹¹³

A experiência visionária, os sonhos e o xamanismo parecem ser lugares privilegiados de contato direto com a *yuxindade*. Esses três campos de experiência estão todos ligados à visão, mas em sua separação essencial entre os Huni Kuin, aquela entre o visível e o invisível. Ver no mundo cotidiano é feito pelo *baka* e ver no mundo dos *yuxin* por *bedu*. *Baka* é aquilo que se vê quando há sol (a sombra), separando um regime do corpo diurno de um noturno como outra variação do forte dualismo na cosmologia huni kuin. Essa separação do olho em duas experiências já nos aproxima das relações que virão a se agrupar em torno do conceito de imagem dos Huni Kuin. O que são as imagens dos sonhos? Ao contrário de nossa tradição representativa, os sonhos não são a composição pessoal de uma constelação de representações individuais ou resquícios da experiência visual reordenados na estrutura onírica, mas sim um

¹¹² LAGROU, Elsie Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 52.

¹¹³ *Ibidem*, p. 52-53.

mundo à parte onde os seres se apresentam de outro modo e estão em tudo separados de sua sensibilidade individual (*baka*).

O corpo quando sonha está vulnerável aos *yuxin* da mata. A separação das relações verdadeiramente humanas (*baka* dorme com o corpo), faz com que a parte da pessoa que lhe habita e tem relação direta com os espíritos e seres sobrenaturais possa ser com eles levada. Mexer-se e falar durante o sono é um sinal perigoso que pode indicar que a pessoa está sendo levada pelos *yuxin*. Uma vez que a fala e o movimento sejam atributos de *baka* existe a pressuposição de que a pessoa do sonhador se encontre entre os dois lados da realidade e não mais em uma experiência em que os *yuxin* de seu corpo estão agindo separados¹¹⁴. Agosto ao falar que poderá ver em sonho tudo o que pode ser visto no *nixi pae* demonstra como esse mundo de imagens das visões e dos sonhos é o mesmo, o mundo dos *yuxin*.

Essa relação perigosa entre os seres *yuxin* e o *baka* da pessoa é muitas vezes apontada como a origem das doenças. *Yuxin* tem *muka*, que é o poder de matar e curar sem usar força física e esse poder pode ser transmitido para os seres humanos, especificamente aos homens. Um ser humano que recebe *muka*¹¹⁵ dos *yuxin* pode vir a se tornar xamã, pajé, *muyaka* (homem com *muka*)¹¹⁶. O homem com *muka* é pego, escolhido pelos *yuxin*, essa captura lhes parece doença (“cai como se estivesse morto”¹¹⁷). O encontro vem como chamado nos sonhos e no encontro na mata em que o homem passa a ver os animais através de uma agência humana. Antigamente, alguns homens nasciam com *muka*, hoje já são ausentes entre os Huni Kuin fazendo um complexo xamânico estar de maneira fraca inserida na vida; para os Huni Kuin os xamãs desapareceram¹¹⁸. Todas as pessoas se envolvem com os *yuxin* durante a sua vida em diferentes proporções, tirando o *muyaka* de uma instituição exclusiva, ainda que uma função de curandeiro seja essencial ao grupo e se torne análoga

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 55-56.

¹¹⁵ *Muka* vem a se localizar entre os dois tipos de remédios entre os Huni Kuin, os doces (*dau bata*) que são as folhas da mata, secreções de animais e objetos e os amargos (*dau muka*) como poderes invisíveis. Há também as curas com rapé presentes, *Ibidem*, p. 56-57.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

a atividade xamânica, ganhando o nome de *muyaka* também, a figura aparece, como nota Lagrou, com um caráter de possessão que lhe torna específica no contexto do xamanismo amazônico.

Muka é *yuxin*; vive dentro do xamã, e através desta substância espiritual o xamã pode atrair outros *yuxins* aliados. Quando o *muka* está crescido o *mukaya* começa a intermediar na relação entre os dois planos da realidade. Ele procura criar laços no mundo dos *yuxin* e estes lhe darão o poder de curar os humanos. Quanto maior o número de *yuxin* aliados do *mukaya*, maior será seu poder. Porque seu poder de cura reside, de um lado, na sua capacidade de negociação como agente ativo da cura (quando vai buscar o espírito perdido de seu paciente que se juntou aos *yuxin*), e de outro, na qualidade e quantidade de *yuxin* que pode convocar para uma sessão de cura, onde serão os *yuxin* (seus amigos) os agentes da cura, trabalhando através (ou reunidos ao redor) do corpo do xamã. Poder-se-ia considerar esta última modalidade de cura um caso de possessão. Assim o xamanismo Kaxinawá combinaria duas técnicas espirituais: a chamada viagem xamânica (considerada típica e definidora do xamanismo) e a possessão (considerada mais característica de rituais de origem africana).¹¹⁹

O *muka* (muitas vezes interpretado como substância corporal) é o indicador de uma aliança. Quem cura são os *yuxin*, xamã/pajé/*muyaka* é o mediador de sua agência encorporada.

Pajé dá e tira vida. Para virar pajé, vai sozinho para a mata e amarra o corpo todo com envira. Deita numa encruzilhada com os braços e as pernas abertos. Primeiro vêm as borboletas da noite, os *husu*, elas cobrem seu corpo todinho. Vem o *yuxin* que come os *husu* até chegar a tua cabeça. Aí você o abraça com força. Ele se transforma em murmuru, que tem espinho. Se você tiver força e não solta, o murmuru vai se transformar em cobra que se enrola no teu corpo. Você aguenta, ele se transforma em onça. Você continua segurando. E assim vai, até que você segura o nada. Você venceu a prova e daí fala, aí você explica que quer receber *muka* e ele te dá. (Siã)¹²⁰

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 36.

A prova para ganhar *muka* é a de resistir às transformações (*dami*) do *yuxin* até que ele apareça em forma verdadeira, a de gente. Devemos nos atentar que a ideia de uma “forma verdadeira” pouca referência faz a qualquer essência do ser que se revela por detrás de um semblante. A forma verdadeira é *huni kuin*, gente com quem a semelhança permite estabelecer comunicação e troca de saberes.

Dessa forma, a relação os *yuxin* é feita pelo *muka* enquanto aliança estável¹²¹ e pelo *bedu yuxin* através dos sonhos e das visões do *nixi pae*. O *nixi pae* (cipó) consiste na ingestão de uma bebida preparada a partir de diversas espécies de cipó também conhecido por *ayahuasca*, bebida transmitida aos homens pela sucuri¹²² através de sua sedução como uma bela mulher que leva o personagem mítico seduzido ao mundo das águas¹²³. É através da ingestão da bebida que a pessoa pode passar do registro do visível ao invisível, usando o seu *bedu yuxin* para se relacionar com essa outra parte da realidade.

O uso da bebida é ligado aos homens, a quem a sucuri, por meio da sedução, lhes transmitiu o saber de preparação da bebida. A sucuri também é uma das formas mais comuns do *yuxin* entre os Huni Kuin, é ela o xamã prototípico que vive tanto na terra como nas águas (transitando entre domínios). Os homens podem ter visões com seu *yuxin* do olho, relacionando-se com os *yuxin* e expandindo a experiência ordinária da vida, além de poder conceber possíveis visões do futuro. O mundo de imagens revela essa fonte em comum entre as coisas do tempo mítico que permanece através da *yuxindade*, colocando os homens para fora de suas fronteiras, vendo seres que não são visíveis ou seres que não são visivelmente humanos em outras situações.

Uma vez que as mulheres não possuem contato direto com os *yuxin* de forma tão recorrente quanto os homens (tanto em sonhos, como nas

¹²¹ A estabilidade do *muka*, a aliança com os *yuxin*, depende da inserção do xamã em um estado liminar também. É preciso observar certos regimes que fazem crescer seu poder, caso contrário é possível perder seu *muka*. Porém, essa aliança é mais constante do que seria o sonho e as visões como acontecimento eventual.

¹²² Pode-se encontrar o termo jiboia no lugar de sucuri. Entre os Huni Kuin ambas são a mesma espécie.

¹²³ Ver o mito completo em *Ibidem*, p. 168-169.

beberagens), Lagrou supõe, em sua primeira análise, haver uma maior qualidade de relações com o exterior e o não-humano no mundo masculino¹²⁴. A autora, ainda que critique a separação entre artes domésticas e artes espirituais quando fala dos desenhos *kene*, parece seguir essa separação ao medir esses “graus de relação” que os gêneros estabelecem com o mundo invisível. As mulheres seriam “domesticadoras”, seguindo a divisão entre cru e cozido que já fizemos referência e da qual busquei me afastar. Lagrou chama a relação das mulheres com a *yuxindade* de contemplativa através das meditações do tear e das feitura dos desenhos¹²⁵, enquanto os homens estariam em um processo combativo com a alteridade, de onde os seus encontros são sempre polêmicos e intensos.

Dos próprios dados indicados por Lagrou e McCallum talvez seja preciso retornar a cadeia que estabelecemos entre liminaridade e feminilidade, de onde, ao meu ver, se a agência feminina é ligada ao doméstico e ao cultural, sua posição indica uma qualidade menos rígida, de outra forma, como seria possível localizar a arte dos *kene* que se liga à *yuxindade* sem demonstrar uma mínima relação de proximidade entre as mulheres e seu mundo?

De fato, o mundo masculino que envolve o complexo da caça e da beberagem parece relacionado a um regime polêmico de separações entre domínios distintos de onde a passagem de um lado ao outro resguarda diversos perigos que devem ser vencidos e familiarizados¹²⁶. No entanto, é exatamente essa separação produtiva que Gilbert Durand¹²⁷ encontra ao buscar as recorrências dos símbolos ligados aos imaginários do gênero masculino: a separação, o corte, a dicotomia, as formas da agência masculina que parecem em conformidade com os símbolos *huni kuin*. Este poderia ser um tipo de especialização produtiva de polarização dos gêneros, uma vez que a cultura *Huni Kuin* parece estar enfaticamente ligada ao regime de símbolos noturnos

¹²⁴ *Ibidem*, p. 170.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 172.

¹²⁶ Lagrou nota essa relação também. Ver *Ibidem*, p. 178.

¹²⁷ DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

mais que os diurnos¹²⁸, por isso o gênero masculino não se distancia desse mesmo conjunto senão no que diz respeito a sua ação, não de antítese, mas de dialética.

A aparente intensidade das relações que os homens possuem com o outro poderia ser apenas a intensidade da separação que esses polos resguardam produzirem sua posição social. Viveiros de Castro¹²⁹ esboçou uma hipótese breve através da antropofagia Tupinambá em relação aos interesses masculinos serem totalmente voltados a uma espécie de produção da transcendência que se encontra em diversos grupos nos complexos guerreiros, colocando as mulheres em posições suplementares a estes sistemas, colocando as mulheres em um lugar fora das possibilidades de transcendência masculina, mas igualmente e por extensão, localizam sua posição como distante das relações de alteridade. Entre os Huni Kuin, McCallum indica o que se chama de *mae* como o locus da humanidade onde as 'pessoas verdadeiras' são produzidas, o espaço interior que é também produzido pela agência feminina¹³⁰.

Os regimes noturnos ligados comumente ao gênero feminino (parecendo ser esse o caso Huni Kuin também) buscam agir através da reunião e da confusão entre domínios, antes do que por sua distinção, é uma espécie de assimilação, mas não necessariamente ordenada. Ambas as estratégias podem alcançar efeitos similares, mas localizam relações diferentes com sistemas de contato com o exterior. O dualismo Huni Kuin entre mundo diurno e noturno é um ordenador de diversos níveis sobrepostos de relações duais, por isso as investigações de Durand sobre os símbolos ligados a esses regimes pareceram uma boa sugestão de leitura. Através dele, uma simples ordenação de qualidades também aparece como operadores específicos, assim como a agência feminina e masculina está ligada a sua oposição entre noite e dia de onde, como veremos, o masculino está ligado em sua transcendência ao *Inka*,

¹²⁸ Veremos como as duas posições de alteridade radical na cosmologia Huni Kuin são a oposição entre sol e lua, tendo de um lado o estrangeiro *Inka* e do outro o personagem lunar *Yube*.

¹²⁹ Ver: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (Org.). **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹³⁰ MCCALLUM, C. 1996, op. cit., p. 176-177.

como figura da onça.

Já esbocei, junto com Lagrou, como a cadeia de termos relacionados à fertilidade é um conjunto de entre-estados, mais do que uma passagem que pressupõe uma distinção. Acredito que o feminino, ou pelo menos os eventos que se relacionam às mulheres e produzem seu gênero socialmente reconhecido, esteja ligado a essa posição da confusão¹³¹ muito mais do que uma reunião que, acredito, seria o destino masculino de resolução da dialética que encabeçaria a posição do xamã.

A mulher, podemos pensar, está ao lado da indistinção entre domínios e o homem ao lado da separação polêmica em que um lado e outro se relacionam. Para mim este pequeno detalhe não é apenas um capricho de ênfase, mas é importante para explicitar o sentido dos *kene*, os desenhos ditos serem a linguagem do *yuxin* e que estão também presentes na experiência visual do *nixi pae* junto aos *dami*, produzindo um vocabulário perceptivo que nos permitirá, enfim, estabelecer a torção produtiva que o conceito de imagem tem ao se relacionar com a noção de *yuxin*. Se existe um grau de intensidade maior sugerido na relação dos homens com a *yuxindade*, talvez seja porque sua posição interior na socialidade tenha de tender para o exterior como caminho transcendente, colocando o *bedu yuxin* como o seu operador. Igualmente, esse exterior é espacialmente definido na mata, onde a atividade cinegética toma lugar e usa dos conhecimentos obtidos nestes encontros com o *yuxin* através do *nixi pae*¹³². Já as mulheres aparecem ao contrário, por sua posição ambígua na socialidade as suas atividades tendem para o interior, para *mae*, apontando para uma necessidade da alteridade para a identidade concebida pelas relações de

¹³¹ McCallum nota uma certa ambiguidade em relação aos gêneros, principalmente no que diz respeito ao *mae* feminino e seu comportamento de desordem social, o que indicaria parte dessa participação ativa com o exterior. MCCALLUM, C. 1996, op. cit., p. 342. Igualmente as relações de gênero podem assumir as relações análogas entre presa e predador na Amazônia, de maneira que as mulheres ocupam para os homens o lugar de animais de caça que o seduzem ou são por eles capturados, sem retirar a atividade cinegética do seu horizonte sobrenatural já explorado no Perspectivismo de Viveiros de Castro, podemos compreender essa condição 'exterior' do feminino. Sobre a relação entre os Wari', ver: VILAÇA, Aparecida. "Chronically unstable bodies: Reflections on Amazonian corporealities". Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 11, nº 3., 2005, pp. 451.

¹³² LAGROU, Elsje Maria. 1991, op. cit., p. 66.

parentesco e domesticação que seriam suas atividades nas artes, como o *kene*. Essa diferença que altera as formas de relação com a alteridade e os *yuxin* em modos distintos ficará mais clara conforme percebamos as relações entre a produção dos corpos e os *kene* na perspectiva feminina.

1.5 - ORIGEM DO KENE

O *kene* atinge o lugar de uma das principais expressões visuais entre os Huni Kuin que nos interessa neste trabalho. Não é tanto sua expressão gráfica e estilo que importa para esta análise como que buscando-se enfatizar, à maneira clássica da antropologia, sua configuração material, ainda que esse campo nos informe de seu lugar na cosmologia desse grupo e ofereça uma leitura valiosa do lugar da arte na cultura Huni Kuin. O *kene*, em um enquadramento filosófico, é central para observar quais noções são mobilizadas em sua produção e quais conceitos ele elabora, principalmente no que concerne à especificidade do conceito de imagem que acredito que ele estructure e interprete em sua manifestação.

Kene é um desenho de padrões gráfico especificamente estilizado pelos Huni Kuin. O desenho identifica a identidade *Huni Kuin* e torna presente um sistema de padrões que estabelece certos motivos que apresentam uma tradição que singulariza esse grupo em relação a outras manifestações visuais contendo o desenho¹³³. O *kene* é um saber estritamente feminino e segue regras de composição e execução que são ensinadas às mulheres iniciantes no desenho por outras mulheres mestras. Os desenhos são feitos com jenipapo (desenho com jenipapo é *nane kene*) e aplicados sobre as superfícies da pele através de um fino pedaço de madeira com algodão em sua ponta, podendo-se também desenhar cerâmicas, tecer tecidos, cestos, esteiras e os corpos.

O chamado *kene kuin* (desenho verdadeiro), com que os Huni Kuin se identificam, possuiria também um alto valor estético para o grupo, separando-se de seus vizinhos (mesmo os que também possuem um sistema de desenhos)

¹³³ LAGROU, Elsie Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 109.

por esta característica auto atribuída. O *kene kuin* também é uma forma de classificar os seres e artefatos entre aqueles com desenho (*keneya*) e os que são sem desenho, indicando a forte participação da percepção e seu entendimento na filosofia Huni Kuin¹³⁴. Certas plantas, folhagens e animais possuem desenho, apontando uma mais forte ligação (diria, dupla participação) com o mundo dos *yuxin*. Contudo, são os motivos tradicionais e sua forma de execução que identificam o desenho *kene kuin*. Também diversos animais possuem desenho, sendo o principal deles a sucuri, que possui seu corpo todo decorado com desenho.

A iniciação feminina com os desenhos e a masculina com o *nixi pae* ambas se envolvem com a sucuri (*dunuan*) como personagem iniciático, assim como também o xamã se relaciona com a sucuri *Yube* como xamã prototípico. Segue-se o mito de origem do *kene* colhido por Lagrou:

"*Yube dunuan ainbu*, a sucuri lua, ensinou a *Muka bakanku*, uma mulher velha, os desenhos de jenipapo, os desenhos da rede, da cestaria e da cerâmica. *Muka* ia toda madrugada para a mata e sentava-se perto de sua cunhada, a cobra. Esta estava tecendo e cantava *pakadin* para *Muka*:

"Vai aprender logo, não pisca com os olhos, a mão ligeira faz assim também, coloca todo tempo o fio, quero olho de desenhar bem, quero olho de filho de japini, (*toixi*), quero aprender desenho, quero olho de japim, (*txana*), filha de *dua*, não olha todo canto, a mão de onça faz, a mão duas vezes, duas vezes faz."

Assim a velha *Muka* voltava toda madrugada para aprender as artes da sucuri até que um dia a cobra falou: "*Tsabe* (prima cruzada, cunhada), agora você já aprendeu tudo, eu vou me embora", e ela voltou para o rio. *Muka* só tinha um filho, *Napu ainbu*. E quando sentia que ia morrer, ela só tinha a ele para ensinar o que sabia. Ensinou para ele como desenhar, tecer e cantar; e quando morreu e o filho ficou sozinho, ele foi viajar para procurar seus parentes *huni kuin* de outra aldeia.

Quando chegou à aldeia, seus parentes, que não o conheciam, pensavam que *Napu* era mulher, porque *Napu* estava pintado como mulher, vestido como mulher e agia como mulher. "Vem cá *tsabe*", falou para suas primas, "vamos desenhar". "Você sabe?", perguntavam, "sei", disse. E *Napu Ainbu* ensinava às mulheres, o que tinha aprendido com a mãe.

Todos os *huni kuin* da aldeia ficaram entusiasmados com *Napu* e muitos

¹³⁴ *Ibidem*, p. 110.

queriam casar com ele. Certo dia uma das suas primas foi tomar banho com *Napu* e voltou surpreendida. Ela avisou os homens, falando: "não é mulher, é homem, eu vi".

Mas um dos homens estava tão apaixonado por *Napu* que não quis escutar. *Napu* falou, "não faz isso comigo", mas o homem insistia e finalmente convenceu *Napu* de ir com ele para a mata, onde o "namorou na bunda" (*puikini txutaniki*) e assim engravidou *Napu*. A criança cresceu e quando era para nascer, sua cabeça não conseguia sair. *Napu* morreu e os *huni kuin* ficaram com raiva do homem que matou *Napu* que sabia tão bem desenhar."¹³⁵

O mito especifica a ordem das atividades masculinas e das femininas, mas também enfatiza a relação que o fazer do gênero tem nas comunidades indígenas. As atividades femininas transformaram *Napu* em uma mulher, tanto que a possibilidade de engravidar se estabelece em seu corpo, o que confirmaria nossa hipótese de que a cadeia da fertilidade de Lagrou analisada anteriormente tem relação com a atividade do desenho, e que o personagem da sucuri *Yube* se liga ao irmão incestuoso *Yube*. Como Lagrou concebe no interior da mitologia Huni Kuin, *Yube* é um personagem presente em diversas narrativas, vivenciando situações que não o identificam com uma única pessoa, mas que o nome parece ligar mitos diversos.

" Um caxinauá foi caçar, na mata avistou a sucury, gritou por suas gentes. Suas gentes vieram, perguntaram: que é? -Avistei a sucury deitada, vamos mata-la. Foram: levou-as, mostrou-lhes.

A pintura da sucury era bonita, cubiçosos da pintura mataram-na, esfolaram-na, arrancaram-lhe o coração, penduraram a pelle, da pelle fizeram chapéus. Abandonaram o corpo.

O caxinauá que matou e esfolou a sucury, jejuou, armou a rede alto, deitou-se, sonhou. A sucury veio e perguntou: Que te fiz? porque me mataste? -Fiquei com inveja de tua pintura, matei-te. -Não te matei: porque me mataste? Dou-te meu nome: sou iôbõ (*Yube*); agora teu nome é iôbõ. Quando acordou disse a suas gentes: chamo-me iôbõ: iôbõ, que eu matei, me deu seu nome. Depois jejuou, não comeu caça, ficou deitado.

A sucury apodreceu, o urubu estava comendo, o caxinauá fez tapiri para mata-lo. Disse-lhe o urubú: Porque me queres atirar? Não te atirei. Levo-te para o ceu: o ceu é muito bonito. O urubú tomou-o às costas. O caxinauá segurou-lhe as asas, subiram, entraram no ceu (...)"¹³⁶

¹³⁵ LAGROU, Elsje Maria. *op. cit.*, p. 165.

¹³⁶ O mito possui uma continuação em que o personagem volta aos seus e lhes conta o que viu em sua viagem. Colhido por Capistrano de Abreu e respeitadas as grafias do autor. Ver em

O desenho e a sedução se relacionam entre os Huni Kuin. O caráter estético e erótico do desenho suscita o desejo entre os homens pelas mulheres¹³⁷. *Napu* é assim um personagem interessante na origem do mito do *kene* por especificar os atributos produzidos pelo ato de fazer desenho com jenipapo. O personagem é desejado e admirado por todos os homens e, mesmo cientes de que *napu* não fosse mulher, um dos homens se apaixona tão intensamente por ele que ignora o aviso das mulheres. Os ritos de iniciação da mulher no desenho se estabelecem por dois momentos que lembram os elementos de origem do *kene*, a transmissão do saber e produção de desejo, um sendo o acompanhamento intenso da mulher que quer fazer desenho junto à sua avó materna e depois com a mestra dos desenhos da aldeia e o outro sendo a morte de uma sucuri/jiboia pelo marido quando a mulher é recém-casada. Lagrou nota como a morte da sucuri pelo marido remete ao mito do homem *Yube* que viaja aos céus¹³⁸, mas que nesse caso o homem mata a cobra para transferir seu desejo pelo desenho da sucuri para a mulher, que aprenderá a ter desenhos como a cobra e ser desejada por esse motivo.

É exatamente na noite de *Yube nawan buxka* (cabeça de *Yube* morto; lua nova)¹³⁹ que o casal vai até a floresta para buscar *danu keneya* (cobra com desenho) e o homem mata a cobra para lhe tirar o couro, cantando a mesma música que as mulheres comumente cantam para desenhar (Cobra, ajuda para eu pegar olho de desenho, vou pegar *xamanti*, vou pegar *txede bedu / Dunu dua waki / kene bedu en biai / xamanti en biai / txede bedu en biai / badi kedi hadikedi / inka kene yukaiki*). O couro é pendurado na casa do casal onde ninguém pode vê-lo para nunca se perguntar ou responder “quem matou essa cobra?” (como o homem *Yube* que vai aos céus). A mulher toma o couro dizendo “Que desenho bonito você tem *tsabe* (cunhada)¹⁴⁰”. O couro da cobra possui todos os padrões possíveis do *kene*. A negociação entre a mulher e a cobra obriga o casal a jejuar,

CAPISTRANO DE ABREU, J. (1914) 1941 (2a ed.). *Rã-txa hu-ni-kui~: A Língua dos Caxinauás do rio Ibuacú*, p. 523.

¹³⁷ No mito de origem do *nixi pae* a sucuri, que tem desenho em seu corpo, toma a forma de uma bela mulher desenhada.

¹³⁸ LAGROU, Elsje Maria. *op. cit.*, p. 176.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 177.

passando por uma iniciação muito similar com a dos próprios xamãs; jejum, canções, domínio do olho *bedu yuxin*. Notemos outra continuidade mítica em que a primeira mulher que aprende os desenhos com a sucuri *Yube é Muka*, sendo o mesmo termo utilizado para o poder xamânico recebido dos *yuxin* sendo *muka*, aproximando a posição de mestra dos desenhos com a ambiguidade participativa do xamã entre estados diferentes ou lados da realidade.

Também com sua mestra dos desenhos (uma mulher mais velha iniciada na arte de desenhar) a candidata a aprender a desenhar vai à floresta em noite de Lua Nova e tem em seus olhos (pulso e embaixo dos braços) pingado o sumo de três folhas que a ajudariam a sonhar com os desenhos e aumentar sua capacidade de aprendizagem. A mulher passa então horas observando a sua avó desenhando para conseguir ‘pegar’ o desenho também e o fazem cantando diversas canções que ensinam os nomes dos motivos. Fazer bem o *kene* é algo desejado pelas mulheres e que estaria também em relação a sua identidade no interior do grupo. Os homens não produzem *kene*, e mesmo quando tentam os seus desenhos são desclassificados como apenas figuras (*dami*)¹⁴¹. Essa jocosidade não localiza apenas os gêneros junto à suas atividades, mas estabelece uma diferença profunda entre *kene* e *dami*. Lagrou acredita que essas duas expressões visuais se dividem como o feminino e o masculino e suas diferentes formas de contato com a *yuxindade*, e isso parece prosseguir. Mas ao que se aplicam os *kene* e como ele informa sobre a posição feminina e vice-versa?

1.6 - KENE E A AFINIDADE POTENCIAL

O *kene* tem um papel central na produção dos corpos Huni Kuin. Não começamos centralizando esse tema apenas por sua importância nas cosmologias ameríndias, mas também para sublinhar essa relação existente entre corpos e imagens na relação entre *kene* e *yuxin*. A produção dos corpos e dos *kene* está intimamente relacionado a ideologia dualista entre os Huni Kuin

¹⁴¹ *Idem. A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 130.

onde ela se torna mais forte. Como Lagrou localiza, a produção Huni Kuin está diretamente concentrada sobre o problema da fluidez e da fixidez das formas, que se torna análogo ao dualismo entre as duas metades deste grupo, onde cada metade se divide em quatro ou oito seções matrimoniais, se o gênero for levado em conta; há *inu* (metade da onça) e *dua* (metade do brilho), há homens *inu* e homens *dua* e mulheres *inani* (parte feminina da metade da onça) e mulheres *banu* (parte feminina da metade do brilho)¹⁴². Conseqüentemente, as metades desempenham uma função simbólica análoga ao problema da identidade e da alteridade e suas classificações, talvez um dos problemas que melhor vêm definindo os grupos amazônicos na literatura.

Identidade e alteridade entre os Huni Kuin encontram outras complexidades do que um dualismo rígido. As classificações são totalmente contingentes, produzindo uma progressão entre o interior e o exterior e o eu e o outro que ignora qualquer substancialidade dos termos. Porém, a alteridade Huni Kuin parece apresentar duas facetas muito bem detalhadas por Lagrou que se relacionam às metades *inu/dua*. O sistema que poderia classificar esse dualismo não é diametral (estrutura bipartida assimétrica), como na maioria dos modelos do Brasil Central, é junto ao modelo amazônico do triadismo concêntrico que os Huni Kuin parecem se localizar, uma vez que o gradiente que localiza o familiar e o estrangeiro está em uma diferença reversível não dicotômica e exclusiva. Uma das metades *inu/dua* é mais exterior que a outra, ambas se relacionando à alteridade.

Enquanto *dua* (a metade do brilho) é ligado à Sucuri, *Yube*, ao mundo aquático, à fluidez e maleabilidade, aos líquidos, à noite e à Lua, *Inu* se relaciona ao mítico *Inka*, o personagem avarento que possui o Fogo e que tem sua descrição ligado à Onça, construindo uma relação de predação. *Inka* é “donodo ouro, das contas ou miçanga (*mane*), do metal (*mane*), fogo, pedra e gelo, de tudo aquilo que sustenta a qualidade de dureza e do imperecível”¹⁴³. *Inka* aparece como o protótipo da alteridade. É em seu mundo, o celeste, que se localiza a aldeia dos mortos por onde o *bedu yuxin* do morto retorna para a sua

¹⁴² *Ibidem*, p. 176

¹⁴³ *Ibidem*, p. 282.

origem, colocando-o como metade mais exterior que *dua* que se liga aos processos da vida.

Entre os Huni Kuin existe um tempo mítico em que estes três níveis do mundo (mundo aquático, mundo terrestre e mundo celeste) não encontravam separação, sendo a terra uma união entre as qualidades transformativas da água e da fixidez da eternidade solar¹⁴⁴, a relação entre fluidez e fixidez da forma e a complementaridade entre as metade *inu* e *dua* indica essa necessidade da união para produzir vida. E no caso Huni Kuin em que o mundo humano carece das qualidades transformativas de *Yube* e da *yuxindade*, é por um caso de aliança e partilha de saberes que os humanos conquistam a vida por sedução (troca). Nesse sentido, existe um Outro entre os Huni Kuin que pode ser tomado como Afim¹⁴⁵ imediato e um Afim desejado que é o *Inka*, mas que é temido por sua barbárie e predação, sua riqueza que se segue com avareza o faz o outro mais externo, do qual os bens tem de ser tomados a força¹⁴⁶.

Inka é também o destino escatológico dos Huni Kuin para onde o *bedu yuxin* segue na morte. O Arco Íris é caminho dos mortos e também o caminho do estrangeiro¹⁴⁷, localizando o morto entre duas alteridades em caminhos distintos; *bedu yuxin* de origem e destino celeste e *baka*, a sombra ligada às afecções no mundo humano de destino terreno-aquático. Lembremos que na antropofagia Huni Kuin o corpo do morto, e seu *baka*, é cozinhado em panelas (que remetem ao útero e às qualidades líquidas do mundo aquático).

No entanto, *Inka* em si aparece como uma figura mítica dual, há *Inka pintsí*, que parece ser um povo igualmente avarento com quem os Huni Kuin tiveram contato há muito tempo¹⁴⁸, e *Inka kuin* como o ser imortal do céu, o

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 282.

¹⁴⁵ Como esquematizado por Viveiros de Castro, a afinidade é a relação baseada no primado da diferença antes que da semelhança.

¹⁴⁶ Lagrou se refere ao mito da vingança dos animais *huni kuin* para roubar o fogo e distribuir os alimentos de seu roçado que o *Inka* não partilhava apesar de sua abundância. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 34-35.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 90.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 66.

Grande Deus¹⁴⁹, aquele que guia as almas até o céu, este que seria *huni kuin* em sua extrema alteridade; *Inka* é morto e eterno, é *nawa* (estrangeiro), não tendo comportamento social adequado.

Já *Yube* é uma figura que aparece como um humano prototípico, esse que em alguns momentos é *huni kuin* e em outras é *yuxin*. Sua pluralidade não acusa senão essa relação estabelecida entre os humanos e os *yuxin/yuxibu* para a produção da vida. Observo que *Yube* e *Inka* se contrapõem: *Inka* não produz afinidade, *Yube* é incestuoso, *Inka* é o morto eterno e fixo, *Yube* é morto eterno, mas ainda também vivo e mutável (a lua possui fases, é cíclica). O sólido é ligado à esterilidade (a mulher estéril tem o útero seco), o líquido é ligado à potência de formas que não produz estabilidade o suficiente para ser agência incorporada. Pensemos nessas relações quando o *Kene* é localizado como uma arte ligada aos *yuxin*.

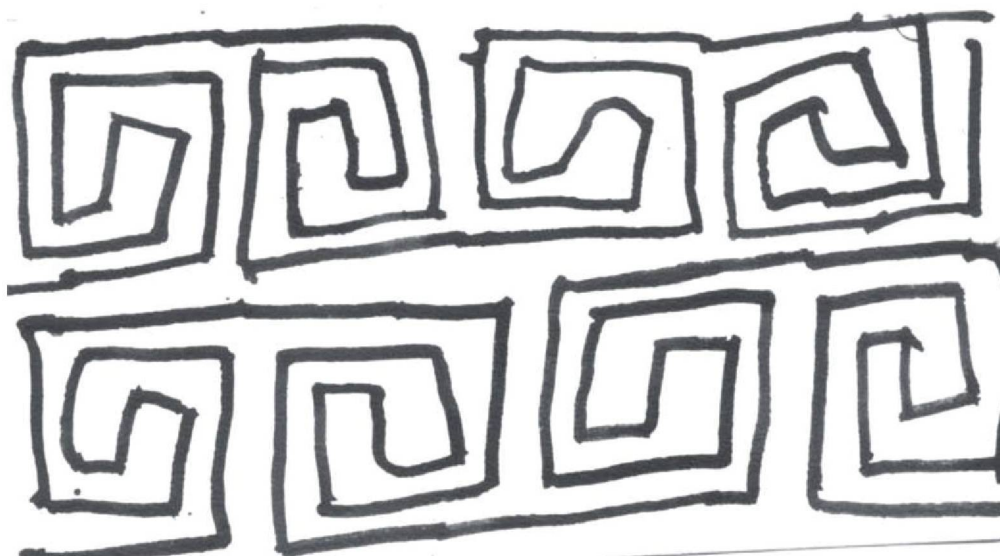
A iniciação da mulher que quer aprender *kene* se faz, como citamos, ao pingar sumos de folhas nos olhos buscando treinar o seu olho para o desenho. A realidade é separada nesses seus dois lados sempre presentes, um visível e um invisível. É *bedu yuxin* que produz o *kene*, mas notemos como é através de uma parte do corpo ligada ao *Inka* que uma arte sobre os *yuxin* se dá, conduzindo ao mesmo princípio que produz a vida na terra como uma união entre fluidez e fixidez. É a luminosidade de *Inka* que possibilita aos Huni Kuin se relacionar com a escuridão amorfa do mundo *yuxin*, revelando a forma como a tensão desejada é entre alteridades, colocando os humanos como um efeito entre dois (a terra sendo união e transição entre aquático e celeste).

Essa relação de afinidade com os *yuxin* é central na produção dos corpos humanos. Os Huni Kuin necessitam das qualidades do *yuxin* para que os corpos estéreis cresçam e se desenvolvam, se transformem, mas essa qualidade deve adentrar o mundo humano de forma controlada. Assim, *kene* é um saber do estabelecimento da penetrabilidade. Lagrou observa como a raiz do verbo *xankeikiki* (“tecer desenho”) tem em *xank-*, da palavra *xankin*, o significado de

¹⁴⁹ A cosmologia cristã é hoje muito presente no grupo.

“matriz ou útero”¹⁵⁰, colocando o interior do útero como um lugar com desenho, onde os corpos são produzidos desde o início a partir de uma negociação nas fronteiras entre humano e não-humano, lembrando-nos imediatamente do caso que estabeleci entre menstruação e *Yube* como estados de liminaridade. O caso entre abertura e fechamento do corpo é análoga à fertilidade e à morte e aparece nas expressões variáveis da pintura corporal. O *kene* pode ser usado em diversas situações, cotidianas e principalmente rituais. O desenho é uma expressão estética que manifesta o *kuin* como qualitativo do verdadeiro, apropriado e belo ao que os humanos se relacionam em sua forma de viver tradicional, o que envolve o desenho como seu saber utilizado em diferentes momentos da vida de uma pessoa.

Uma rede fina de desenho na pele produz um equilíbrio entre interior e exterior, enquanto um corpo todo tingido de preto é fechado. Um desenho grosso, por outro lado, visa a uma alta permeabilidade ritual da pele, como é requerido no ritual de passagem de meninos e meninas.¹⁵¹



Nawa kene, o desenho do estrangeiro em papel. Colhido por Els Lagrou.

¹⁵⁰ *Idem*. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 113.

¹⁵¹ *Idem*. *Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?* In *Revista de Antropologia*, v.54, n.2: 2011, pp. 757.



“Desenho grosso” (huku kene) ou “desenho mal feito” (tubo kene). Fotografia de Els Lagrou.



Desenho fino. Fotografia de Els Lagrou.

Aqui o princípio reverte, a teoria da afinidade de Viveiros de Castro pela leitura de Louis Dumont da torção do modelo dravidiano do parentesco parece plenamente aplicável à arte Huni Kuin do *kene*, “a afinidade é atraída e englobada pela consanguinidade [...]; no plano global é a afinidade potencial que engloba e circunscreve o parentesco com o um todo”¹⁵². É através dessa relação de afinidade com os *yuxin* que os corpos podem ser produzidos, uma vez sendo os corpos afecções produzidas pelas trocas substanciais entre àqueles com quem se vive. O *kene* aparece como um operador entre as duas definições de corpo no Perspectivismo a que nos referimos. Ele produz a possibilidade de um corpo intrassocial através dessa relação com a alteridade; o *kene* é um saber especificamente humano de produzir humanos específicos. No plano humano, portanto, há essa impossibilidade de fundo de se encontrar com o mesmo sem a presença do outro, esse que é preciso seduzir para o mundo humano.

A origem exterior de um interior permanentemente atravessado por fluxos que o alimentam para que possa subsistir na sua existência sem deixar se alterar de modo excessivo: é esta a filosofia que se entrevê nos sistemas estéticos ameríndios, nos quais a *agência* do outro nunca é aniquilada, mas sempre integrada através de uma técnica estética que visa impedir a erupção de sua exterioridade excessiva. A estética, ritual e cotidiana, consiste exatamente nesta integração construtiva e dosada de agências inimigas e predatórias.¹⁵³

O papel dessa arte para Lagrou explicita também a sua relação com o perspectivismo do pensamento ameríndio no Alto Purus. Ainda que haja uma mudança de ênfase, relacionando dois pontos de vista, há sempre suposta a possibilidade de uma troca de perspectivas entre estas posições, daí provindo o cuidado de controlar a proximidade entre os diferentes mundos. Em sua análise material, o desenho amazônico indica por sua qualidade cinética uma constante troca entre figura e fundo através dos padrões labirínticos dos grafismos. Sua simultaneidade na percepção é a busca por engajar uma visão sintética da

¹⁵² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “Ambos Os Três: Sobre Algumas Distinções Tipológicas e Seu Significado Estrutural Na Teoria do Parentesco”. Anuário Antropológico, Brasília, v. 95, 1996, pp. 76.

¹⁵³ LAGROU, Elsjé Maria. *Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?*, in Revista de Antropologia, v.54, n.2: 2011, pp. 761.

própria simultaneidade entre diferentes mundos que a arte trataria de relacionar¹⁵⁴. Para mim, tomando também uma breve análise material, o que chama a atenção nessa troca entre fundo e figura é também a sobreposição entre corpo e não-corpo, afinal, o *kene* é a permeabilidade da agência do *yuxin*, esse que é um ser definido por sua fluidez intensa a quem falta a identidade que fixa um corpo e é posição feminina que agencia o *kene*, como que se, por extensão, o feminino produzisse uma visão sobreposta entre humano e não-humano.

É exatamente assim que um outro corpo (um não-corpo) é que produz a dinâmica necessária à fabricação do próprio corpo Huni Kuin, e seduzi-lo faz parte de um saber importante operado pela arte. Essa alteridade institui a economia da produção indicado por Lagrou que busca conduzir as duas qualidades que permitem a *metamorfose* dos seres: a fluidez e a fixidez da forma. O padrão mais recorrente entre os Huni Kuin é o *nawa*, o padrão do estrangeiro, colocando essa economia em que o outro não é demarcado para fora, mas vem a se transformar no mesmo, assim como o mesmo pode vir a se tornar alteridade quando morto. Esse dualismo tem como ponto de referência uma noção particular de imagem que organiza o dualismo humano e não-humano na busca de um equilíbrio ideal onde se encontraria o corpo. O corpo, como observa Lagrou, é definido por seu estado vivo; ser social que se move, pensa, fala e possui percepção¹⁵⁵ tornando este o que os Huni Kuin chamam de corpo pensante (*yuda*)¹⁵⁶. A alteridade que é a imagem como ser e é chamada de *Yuxin* é um não-humano que condensa os poderes da alteração sem limites. Nesse sentido, a arte Huni Kuin é uma poética e poiética que tem por fim mobilizar as qualidades da imagem-*yuxin*.

Os poderes fluidos e a fertilidade dos agentes ‘sobre-humanos’ devem ser controlados e fixados para produzir seres humanos. Humanos, entretanto, somente conseguem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa ao tornar as fronteiras permeáveis.

¹⁵⁴ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 149.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 303, 309.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 163.

Excesso de fixidez é estagnação estéril, enquanto sua falta é morte prematura. Ser humano significa engajar-se no ciclo sem fim da troca de elementos fluidos vitais, ciclo que implica em diferença e é realizado na terra, a meio caminho entre o mundo aquático enquanto começo e o céu como devir.¹⁵⁷

Mas enquanto vemos o *kene* como aquisição humana, temos por outro lado os conceitos com os quais ele se liga intimamente. Se Lagrou acredita que o *kene* é a tradução do *yuxin* ao mundo humano, o conceito de *yuxin* parece ter outra propriedade quando aplicado à arte *kene* e mesmo *dami*. Para mim, essa é a aproximação entre *yuxin* e *imagem* que faz o *kene* ser também uma representação. Veremos melhor a especificidade possível de se indicar nas expressões visuais entre os Huni Kuin na inclusão plena da tradução de *yuxin* por *imagem* através dos elementos que definem a forma em sua cultura como especificamos até aqui.

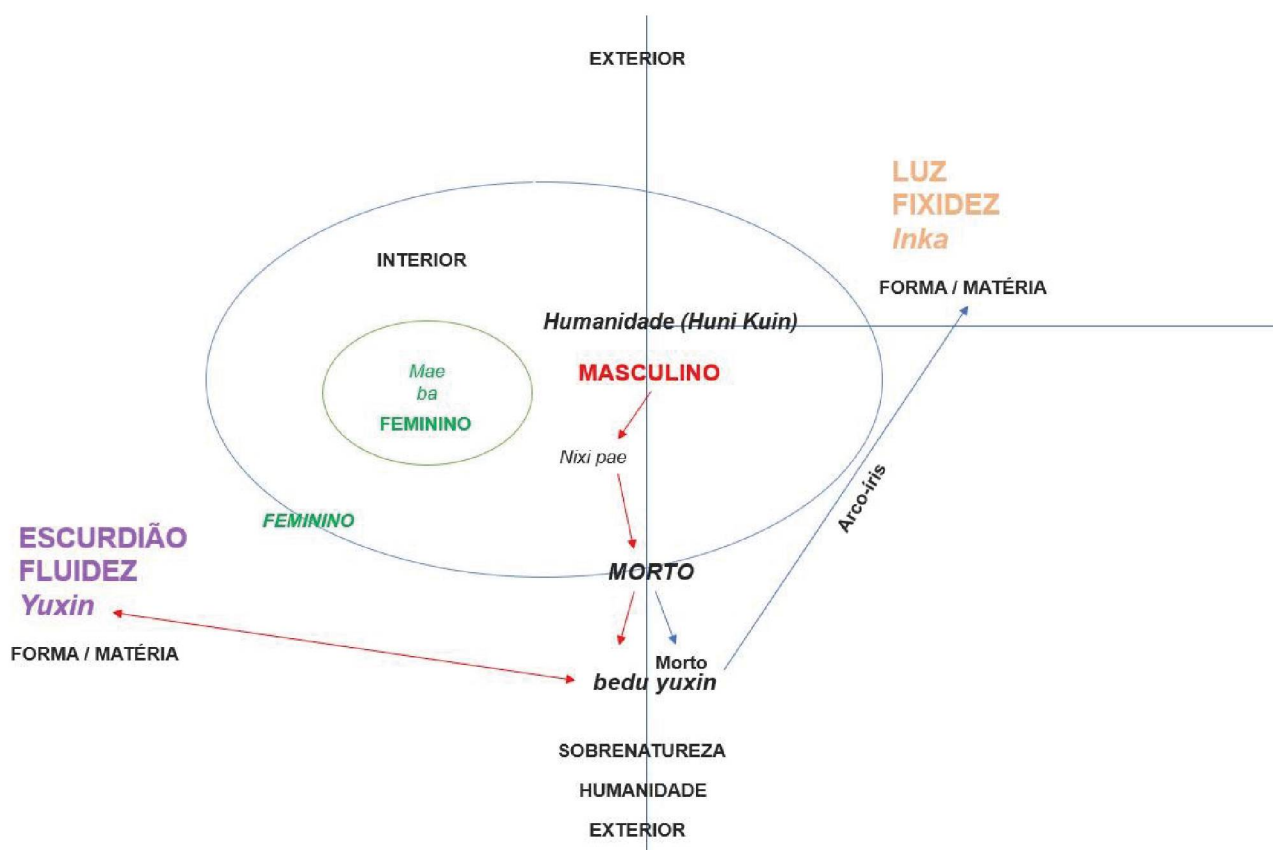
CONCLUSÃO

A Parte I deste trabalho avança para a sua conclusão através de algumas observações necessárias. Concentrei-me em esclarecer o lugar do corpo na cultura Huni Kuin em suas diversas variações para estabelecer a ênfase que suas criações estéticas – os *kene* – possuem com a investigação ontológica do conceito de imagem que busco conceber através das premissas de seu pensamento. Partindo dessa concepção de corpo Huni Kuin, poderei na segunda parte observar como o seu termo relacional, o não-corpo, se mostra em suas diversas manifestações e como ele se relaciona à ideia de ‘imagem’, produzindo tensionamentos e expansões nas interpretações já feitas por Els Lagrou em seu próprio trabalho etnográfico.

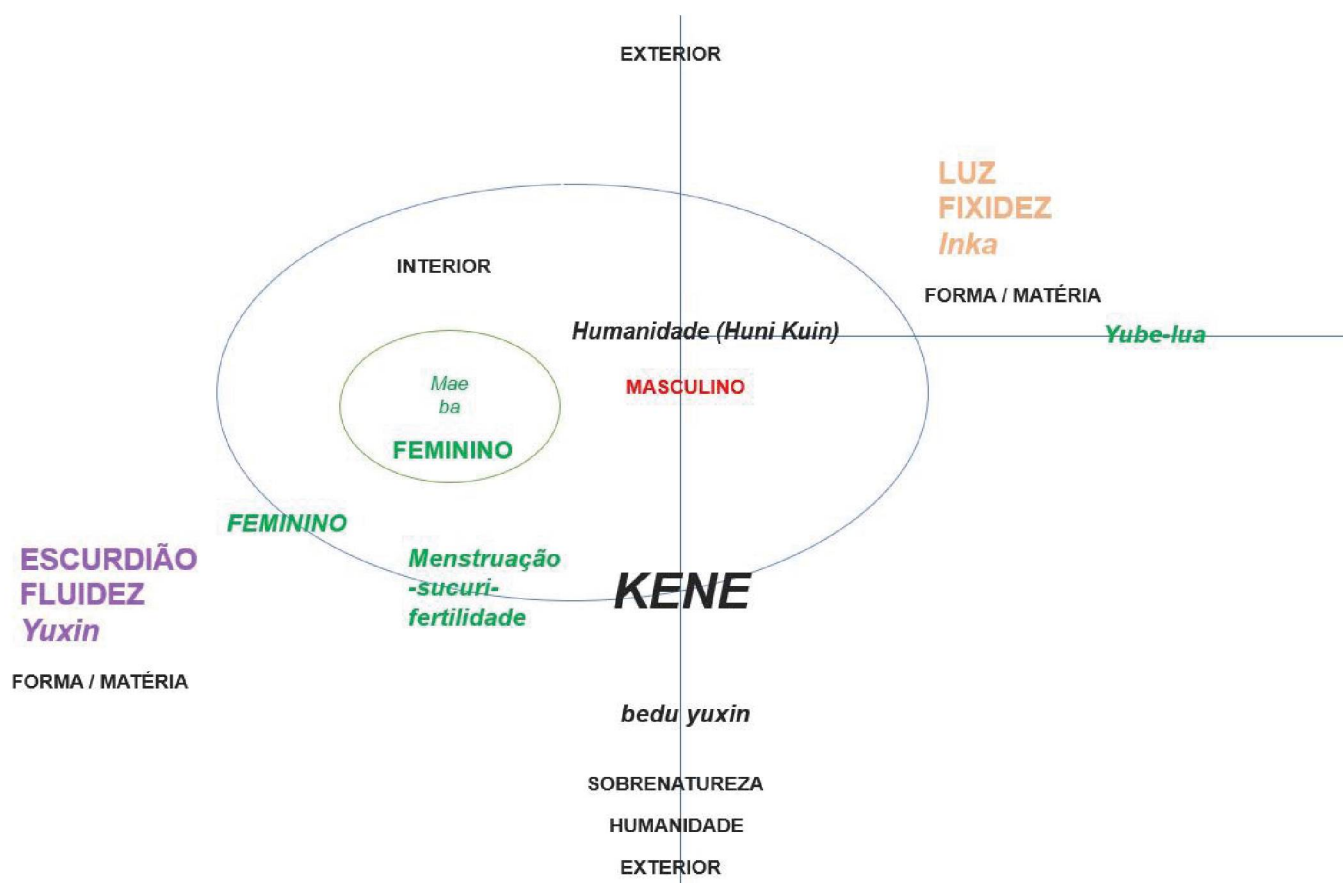
Concluimos também com esse primeiro percurso a posição masculina e feminina em relação a assimetria entre relações interiores e exteriores como medida gradativa do contato com a alteridade. O ponto levantado foi que o feminino e os termos relacionados com seu universo aparecem frequentemente

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 30.

em estados liminares, ou seja, pertencendo a mais de um registro ao mesmo tempo. Produzi a visualização dessa conclusão através de uma topologia cosmológica de alguns dos termos Huni Kuin mais centrais à essa primeira parte do trabalho, organizando os seus dualismos da alteridade entre Fluidez e Fixidez, como estabelecidos por Lagrou. Nele observamos que, enquanto o modo masculino de relação com a alteridade tende para a expressão manifesta do *bedu yuxin* como transcendência da limitação do mundo humano intrasocial, a forma masculina de relação com a alteridade se faz ao ocupar o lugar do Morto através do uso do *Nixi pae*, conduzindo a uma aliança dupla entre o mundo das imagens fluidas do *yuxin* e o lugar eterno da alma no Céu de *Inka*. Nesse sentido, uma linha corta as duas posições de alteridade como representadas internamente na sociedade Huni Kuin pelas duas seções matrimoniais, sendo o espaço da alteridade de *Inka* dividido entre suas manifestações graduais pelo afastamento da sua presença no mundo humano bem como da possibilidade da afinidade desejada.



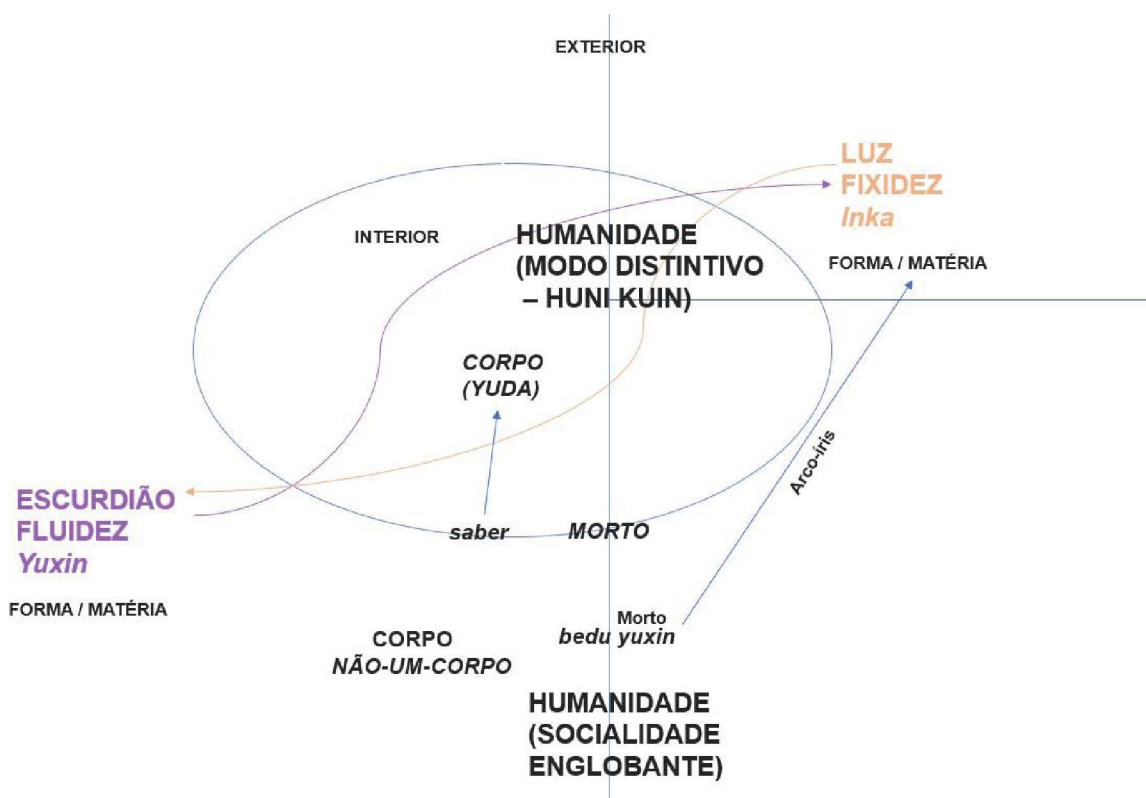
Já o Feminino aparece em estados liminares entre o interior e o exterior, marcando sua dupla participação mítica em diversas figuras que apresentei pela aliança menstruação-sucuri-fertilidade-Yube-lua expandido através do próprio trabalho de Lagrou. Com a ênfase nessa posição, podemos compreender melhor como a produção dos *kene*, a linguagem dos *yuxin*, se torna uma atividade estritamente praticada por mulheres, ou seja, que necessita da agência feminina. Portanto, essa agência feminina trataria de estabelecer uma relação de negociação com o exterior, de uma recepção do que é de fora para transformá-lo no que é de dentro, levando o que está liminar para *Mae*, a parte mais interior no interior da socialidade.



Os humanos, sendo uma combinação entre a Fixidez e a Fluidez, *Yube* e *Inka*, estão nesse mundo como seres fixos e estéreis que necessitam da fluidez *yuxin* para se constituírem, e é exatamente essa fluidez que estabelece a afinidade como anterior ao parentesco. Com as mulheres produzindo um corpo agenciado por *yuxin*, esse corpo se torna possível de estabelecer relações de

afinidade, de produzir a troca consubstancial entre os corpos necessária para o sistema de parentesco. Estabeleci com isso como os Huni Kuin interpretam o corpo especificamente huni kuin (*yuda*) como um saber, uma produção humana que se faz através do contato com a alteridade, posicionando o próprio corpo como um encontro de perspectivas.

Partindo desta interpretação, podemos entender como o *kene*, essa possibilidade, essa negociação, se dá através da produção de um saber especificamente Huni Kuin de abertura do corpo para o que lhe é externo e para o que não é corpo, produzido pelas mulheres exatamente por sua posição também liminar na sociedade; o *kene* é o contato com a *yuxindade* no mundo. Nesse caso, foi necessário que se compreendesse a própria noção de saber como um evento liminar igualmente, feito entre diversas subjetividades, um fenômeno entre o interior e o exterior que demonstra como a identidade deve ser buscada no seu contrário. Seguimos agora na segunda parte explorando quais seriam as propriedades desse não-corpo dos *yuxin* que produz o corpo humano e de que maneira sua interpretação como imagem esclarece o vocabulário visual Huni Kuin e compõe uma interpretação ontológica sobre a imagem.









158

¹⁵⁸ Todas as fotografias acima por João Vianna (Huni Kuin Portraits; 2018). Disponível em 18/05/2020 em: <https://www.flickr.com/photos/joaovianna/albums/72157694142383182>

PARTE II

2. 1 - TRILOGIA DA PERCEPÇÃO HUNI KUIN

Outra cadeia estabelecida por Els Lagrou em seu trabalho e que me impulsionou a buscar a sua aproximação com uma Filosofia das imagens é a concebida entre *kene* / desenho, *dami* / figura e *yuxin* / imagem¹⁵⁹. A inserção da noção de *yuxin* em meio a um vocabulário estético pela autora ultrapassa as interpretações etnológicas sobre os Pano de seu conceito como restrito ao conjunto de investigações sobre os espíritos amazônicos e os duplos da pessoa. É claro, a semântica do termo é vasta entre os Pano e entre os Huni Kuin. Seria de todo interesse realizar esse retorno de forma mais detalhada, traçando a imagem enquanto alma, como já bem iniciou Viveiros de Castro em relação aos Yanomami em “A Floresta de Cristal”¹⁶⁰, mas ainda se carece de uma ênfase da dimensão estética que os corpos e as almas possuem na cosmologia indígena a partir de sua própria tradução de imagem, partindo antes de uma ontologia da imagem para compreender os espíritos e não apenas o contrário. Nessa segunda parte estabelecerei maiores distâncias das interpretações de Lagrou e buscarei outras relações possíveis para a sua indicação do *yuxin* como *imagem* pela tradução Huni Kuin.

Essa “trilogia da percepção” de Lagrou ocorre em seu trabalho de campo por diversas interações que a inserem no vocabulário Huni Kuin das artes. Buscando aprender a realizar os desenhos *kene* quando iniciava sua pesquisa, Lagrou fora diversas vezes dita que o que havia feito era apenas *dami*, uma figura. O *kene kuin*, desenho verdadeiro, é uma atividade que envolve muito mais um modo de feitura do que propriamente uma reprodução visual. Poderíamos também especular a mão dupla que torna o *kene* um produtor da posição feminina no interior da socialidade huni kuin, assim como o gênero situado, o ser mulher *entre* os Huni Kuin (consustancialmente), garante a sensibilidade necessária para o desenho, o que faz as tentativas posteriores de Lagrou de

¹⁵⁹ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 108.

¹⁶⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de Campo, n. 14-15, 2006, pp. 319-338.

produzir *kene* se tornarem bem sucedidas. Situado, o desenho passa a ser essencialmente um padrão gráfico, principalmente pertencente à tradição de estilização própria pelos Huni Kuin¹⁶¹. A presença do desenho é uma importante forma de classificar os seres e coisas como ‘com desenho’ (*keneya*) e ‘sem desenho’, afirmando o papel da experiência visual para mapear o mundo nos termos de proximidade, distância, e, como venho incluindo, dupla participação nos estados possíveis dos seres.

O *kene*, como um saber Huni Kuin conquistado pela negociação com os *yuxin*, marca a identidade desse grupo ao se autointitularem ‘povo com desenho’¹⁶², inserindo os desenhos como parte de um reconhecimento da beleza e vitalidade dos corpos, uma vez que sejam também utilizados com função decorativa antes que estritamente ritual. Ele é a marca de um saber conquistado, de onde a estética se torna um signo de negociação com a alteridade que os identifica como humanos. Por isso, os desenhos finos (feitos em corpos que não precisam de abertura radical) podem ser feitos sempre que alguém desejar e houver jenipapo à mão. Os *kene* não são pensados como seres agentivos, mas estão em tudo ligado aos seres *yuxin*, de onde uma informante de Lagrou explicita que o desenho seria a linguagem do *yuxin* “*kene yuxinin hantxaki*”¹⁶³. Essa afirmação encontra diversas consequências. Que relação entre linguagem e desenho haveria para os Huni Kuin e como isso altera a noção de *yuxin* no interior da feitura dessa produção artística que é o *kene*?

Entre outros desenhos feitos por Lagrou entre os Huni Kuin, a autora nota que seus retratos foram classificados pelos Huni Kuin também como sendo o *yuxin* da pessoa, na linha interpretativa que coloca os duplos na etnologia como uma imagem, ou como o espírito da pessoa fora de seu corpo. Também as fotografias-retratos são assim classificadas como o *yuxin* da pessoa, além do reflexo no espelho ou na água¹⁶⁴. Poderíamos colocar a noção de imagem Huni Kuin a partir desses exemplos facilmente ao lado dos problemas clássicos da

¹⁶¹ LAGROU, Elsje Maria. 2007, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶² *Ibidem*, p. 109.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 117 e MCCALLUM, C. 1996, *op. cit.*, p. 157.

imitação, não fossem as especificidades que essa noção de *yuxin* tem em diferentes contextos, quando aplicada ao corpo e quando se faz indicar os seres que vivem nas florestas. Os duplos parecem com isso serem a parte *yuxin* que compõe todos os corpos, mas que vivendo e crescendo juntos acaba que com ele se torna ligado.

Lembremos que só se é chamado *yuxin* aquela parte da pessoa que não lhe esteja junto, portanto aqui as fotografias e os retratos como semelhança de um corpo apresentam uma ideia da imagem como algo distante de seu lugar de origem. No entanto, é também apenas longe desse lugar de origem que esses semelhantes podem tomar agência própria como *yuxin* da floresta, como nas andanças oníricas praticadas pelo *bedu yuxin* e a viagem ao mundo dos *yuxin* do *nixi pae*. Dessa forma, o *yuxin* que vive nos humanos é uma ponte entre dois lados de ação dos corpos, um totalmente, ou idealmente, controlado pelos interesses humanos, e outro que, sendo parte *yuxin*, pode buscar ter seus interesses e mesmo querer viver e se casar com os espíritos¹⁶⁵. Assim, é claro, o problema da imagem no vocabulário Huni Kuin não deixa de se ligar ao problema da semelhança, mas partir de uma ontologia das almas interrompe o problema em sua metade.

Outro caso que ressoa os problemas da imitação é o termo *dami* como figura. *Dami* é na maioria das vezes indicado como uma representação, uma imitação de fato, de algo. Mas noto que foi apenas por alguns retratos de Lagrou que suas figuras passaram de *dami* para *yuxin*, colocando o duplo quase como uma cópia de alto grau de semelhança com o seu protótipo, mas não exatamente de forma a substituí-lo, uma vez que o duplo é um outro também (*yuxin* de agência própria), inferindo uma diferença no grau de sua exatidão que com *dami* passa em suas expressões a serem vistas como variações do modelo. Assim, a conotação de *dami* também é ampla, como Lagrou bem observa:

Usa-se o termo *dami* para descrever as transformações percebidas na *ayahuasca*: “*dami em uiin*” (veja

¹⁶⁵ Sobre o desejo *yuxin* por um corpo, ver LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 372.

transformações); ou para mencionar a transformação que o próprio tomador percebe em si mesmo: “*em damia*” (‘Estou sendo transformado’ ou ‘Estou transformando’). A mesma expressão *damiaii*, transformar, é usada para expressar o processo através do qual uma lagarta se transforma em borboleta. Do mesmo modo, os mitos que se referem à transformação de animais em humanos e vice-versa usam o verbo *damiai*.¹⁶⁶

Recordamo-nos também do uso do verbo *dami* para descrever a atividade masculina de modelamento do feto na barriga da mãe, da mesma forma como a modelagem de figuras em argila é *damiwai*¹⁶⁷. *Dami* é algo como um disfarce, não é a forma verdadeira, as máscaras usadas para produzir a invasão *katxanawa* nas aldeias são chamadas também *dami*, responsáveis em transformar os que as usam momentaneamente nos animais que pretendem mimetizar.

A separação entre os gêneros de cada tipo de expressão gráfica é algo a se notar também. Os *kene* são feitos pelas mulheres, toda expressão gráfica que os meninos realizam são chamadas de *dami*. No entanto, ambos parecem manter relação direta com os *yuxin* de formas diversas, como observou Lagrou desde seus primeiros trabalhos. Um *dami* pode revelar um *yuxin* e o *kene* seria a linguagem desses seres. E se os Huni Kuin viram o *yuxin* em um dos desenhos de Lagrou, essa não é sua mais comum aparição. É possível que essa identificação em um suporte da alma de uma pessoa, seja no papel ou na fotografia, exemplifique muito mais a forma pela qual os duplos aparecem em sua cosmologia, como a revelação de uma aparência em um lugar alheio à sua identidade.

Esse detalhe é interessante uma vez tida bem estabelecida uma interpretação muito acolhida na antropologia da arte de que as representações entre os grupos fora do Ocidente não funcionam através da distância do suporte e do protótipo que funciona em nossa arte, ou seja, que a representação de um animal, por exemplo, em nada precisa conter desse animal, seja em essência (dada a impossibilidade de a aparência ser algo essencial a definição de uma

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 129.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 129-130.

entidade), seja fisicamente na matéria plástica da obra, vindo a ser antes essa distância o que coloca toda a força na tradição do realismo de um ato de transmutação. Existiria, ao contrário da arte ocidental, uma forma de representação por metonímia na arte indígena de onde as entidades são reduzidas a mínimos elementos que fazem consideração do todo a que se referem ultrapassando qualquer iconicidade para encontrar a representação dos lugares de moção e afecção de um corpo, a forma de sua agência incorporada¹⁶⁸.

No exemplo dos Wayana (do tronco Karib), uma prensa de mandioca estilizada (*tipiti*) busca representar a ação da cobra que constringe e aperta sua vítima ao invés de representar sua imagem visual: a representação de uma ação não passa necessariamente pela representação de uma semelhança¹⁶⁹. Isso é aquilo que Gell¹⁷⁰ chamaria de índices anicônicos: referenciam um protótipo sem o representar, estando voltados à sua agência. Essa interpretação é consistente, principalmente ao pensarmos nos problemas do perspectivismo e a noção de corpo que ensaiamos acima, afinal, um corpo é aquilo que um corpo faz, com o que se relaciona e o que come.

Porém, parece ser no caso dos duplos que a questão da semelhança se aproxima de nossa tradição da distância, ao menos entre os Huni Kuin. O duplo é um suporte em todo alheio às qualidades que definem um corpo, afinal, o *yuxin* não tem aparência ou corpo, se o possui esse é o seu disfarce, seu *dami*. O parente que aparece andando na mata no meio da noite ou nos sonhos pode ser um perigo por contar com essa confusão entre os fenômenos, além de vir a ser uma entidade simulacro, um paradoxo em que é e não é de todo aquilo com o que se parece¹⁷¹. Esse é o perigo e a força dos *yuxin* que buscamos explorar.

¹⁶⁸ SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.) Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

¹⁶⁹ Entre os Wayana a reprodução integral de um corpo garante a reprodução do ser em sua agência completa, sendo perigoso e necessário o desmembramento também. VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: **Contracapa**, 2009.

¹⁷⁰ GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

¹⁷¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. *Cadernos de Campo*, n. 14-15, 2006, pp. 325.

2.2 - O YUXIN E O YUXIBU

Os *yuxin* em um corpo são a força, a agência e a consciência de todo ser vivo, mas assim são sempre percebidos como um corpo, onde estão em seu estado corpóreo eles podem agir nas ordens das afecções particulares de cada sujeito. O que vem a ser um *yuxin* para além do corpo? Os Huni Kuin contam haver árvores onde os *yuxin* moram sem precisarem delas se separar em sua morte. É nela que mora a comunidade dos *yuxin* descorporificados¹⁷², em uma aldeia do tamanho de uma cidade. O chefe destas comunidades é o *Ni ibu*, um monstro¹⁷³ que é o mestre das florestas, o superlativo dos *yuxin* chamado de *yuxibu*.

Ni ibu é o dono da floresta, aquele que a mantém com sua força e energia, e portanto tudo que se tira da floresta deve ter observado os cuidados de não se deixar ser vingado pelos *yuxin* que deixam os corpos quando mortos ou o dono de tudo que é de *Ni ibu*. Enquanto os hábitos dos *yuxin* dos mortos e os *yuxin* descorporificados se misturam, principalmente em seus hábitos alimentares – comem moscas, sangue, folhas, *yuxin* de animais mortos – o superlativo *Yuxibu* apenas se alimenta das formas puras, sem afecções corporais que são os *yuxin* como energia. Esse detalhe coloca uma relação de proporção. Tudo no mundo havendo *yuxin* e *corpo* (corpo esse nesse contexto em sua dimensão material palpável em maior proporção do que sua qualidade afectiva que transforma o primeiro, mas lhe está em tudo ligado), pode ter uma maior proporção de um que de outro. Os humanos são mais *corpo*, é pelos *kene* que eles podem também possuir *yuxin* (agência), conseguindo habitar este mundo como uma agência encorporada. Alguns seres são mais *yuxin*, indo na direção de serem o seu superlativo da pura agência e mobilidade, um *yuxibu*.

Essa proporção se torna clara nos hábitos alimentares de certos animais que são ditos serem *yuxibu*, como o mosquito *bi* e a mutuca *xiu*¹⁷⁴, que por se

¹⁷² A descrição é particularmente forte para a árvore Samaúma. LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 349.

¹⁷³ A monstruosidade como superlativo é um caso comum entre as cosmologias ameríndias.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 351.

alimentaram de sangue, esse veículo de *yuxin* por sua qualidade líquida e ligada à morte, são também classificadas como sendo *yuxibu*. Assim, o caso das manifestações *yuxin* se separam em diversas descrições, mas pode resumir-se em dois que indicam a passagem operada pelo *kene* de entrada e transformações dos *yuxin* em um corpo: há *yuxins* mais próximos dos corpos em que o habitam sendo com eles um só e apenas reencontrando uma distância agentiva quando separado deles por cortes ou morte e há os *yuxibu* como casos prototípicos da própria força *yuxin*, agência descorporificada que não resguarda afecção corporal.

Assim, um ser *yuxin* é idealmente um não-humano, quer dizer, algo e alguém que não possui vínculos, sejam parentais ou corporais, o que é traduzido no mundo humano como uma coisa só. Animais, plantas, objetos e outros fenômenos naturais possuem *yuxin*, o que é também a sua potência de produzir uma agência de outra espécie que aquela limitada por suas ações encorporadas. O “encontro na mata” perspectivista, o evento em que um animal ou entidade outra age como humano em um encontro, passa assim por esse caso de uma virtualidade variada em que a intencionalidade e a agência podem se tornar presentes em diversos seres, e uma vez sendo a agência e a intencionalidade a forma própria da humanidade, um animal e um humano, por exemplo, podem a qualquer momento se encontrar em equivalência. Para dar uma distinção concreta entre *yuxin* e *yuxibu*, Lagrou usa da descrição de dois informantes:

Yuxin tem o poder de virar outra coisa. Se eu estiver falando com você e de repente me torno outra coisa eu poderia ser um *yuxin*. *Yuxibu* é um milagre. Você está com fome e eu sou *yuxibu*. Eu te dou comida na hora. (Paulo Lopes Silva)¹⁷⁵

“Os *Yuxin* são seres. Quero dizer que todos os seres têm *yuxin*. Mas os *yuxibu* nunca formam gente ou animal; vivem nas árvores, na água. Lá eles têm sua família e sua aldeia, sua casa. Se alimentam com as pessoas da terra, com sua urina, seu suor. Mas têm que voltar para suas casas embaixo da água e nas árvores. O vento e a chuva os carregam. Às vezes viajam muito longe, eles vão ligeiro. A terra está viva porque os *yuxibu* vivem nela. *Yuxibu* é sempre de outro mundo, (o mundo) dos *yuxibu* que ninguém vê. A diferença entre *yuxibu* e *yuxin* é como a diferença entre visível e invisível.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 359.

Os *yuxibu* matam o *yuxin* da caça. Nós matamos a caça, e o *yuxin* (da caça) fica para o *yuxibu* matar. Os que matam *yuxin* se transformam em *yuxibu*; nós pessoas, nós matamos somente carne. *Yuxibu* nunca acaba, sempre se transforma.” (Agostinho Manduca)¹⁷⁶

Paulo fala da qualidade *yuxin* de mudar a sua forma. Eles podem se tornar diversas coisas sem sê-las, o que nos remete imediatamente à nossa própria definição de imagem e a possibilidade de sua fixação no horizonte da própria tradução *huni kuin* de *yuxin* por imagem. Já no caso dos *Yuxibu*, esse superlativo ou *Bu* (*Bu* é comunidade, pluralizador, aumentativo¹⁷⁷), esses resguardam não só o poder de modificarem a sua forma, mas tudo ao seu redor, criando tudo por ato de vontade. Essa descrição é condizente ao pensar na experiência onírica ou do *nixi pae* onde o mundo de visões do *yuxibu* não é senão ele próprio, misturando-se a imagem enquanto um ser e um lugar que lhe é sua extensão.

Nesse sentido, a frase de Agostinho que separa os *yuxibu* de sua participação neste mundo humano (‘é sempre de outro mundo’, ‘ninguém vê’), acusa sua manifestação como sendo de uma outra ordem da experiência. Lagrou categoriza esses termos justamente nesse pertencimento a diferentes mundos e ordens. De um lado estão os *yuxin* no mundo visível e do outro os *yuxibu* no mundo invisível. Ainda que sua força seja o mesmo princípio, elas aparecem diferentemente a depender do regime de sua ação. Os *yuxin* também são do mundo visível porque habitam os corpos, os *yuda* do mundo diurno. Quando são almas dos mortos, ainda estão nesse meio caminho entre o corpo e a sua ausência, possuem maior capacidade transformativa que um corpo, mas ainda está preso ao seu peso. O *yuxibu* é descorporificado, participa de um regime invisível em que os corpos não são presentes. Possuem família, como todo ser com agência humana, mas não deixam de ser o que são por sua distância de seus familiares, podem estar longe dela sem perderem sua identidade, uma vez que se qualificam nessa modificação constante que os distancia da socialidade *huni kuin*.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 360.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 359.

Por essa função criadora sem limites são *yuxibu* os maiores demiurgos, *ibu* (criador, genitor, guardião, dono). O mais imediatamente ligado à floresta sendo *Ni ibu* e das águas *Yube*. Nesse caso, parece-me, a qualidade agentiva e de intencionalidade do termo é usada no interior de outro conceito onde *ibu* e a capacidade *yuxin* de dar vida se cruzam. Tudo que protege e guarda é também aquele que reproduz, que lhe fornece força.

Os paradoxos que descrevem o *yuxin* combinam sua dimensão de gente com morada e hábitos alimentares, com o seu aspecto de guardião da floresta, com a sua relação com os corpos como suas almas, sua dimensão de energia que movimenta tudo o que existe, com o seu papel mítico na figura de *Yube*, com sua classificação como um lugar acessado através dos sonhos e visões, etc.

Por conta desses diversos níveis é que o trabalho de Lagrou é feliz em encontrar em um tópico menor da antropologia, como a arte, uma ampliação do pensamento Huni Kuin quanto ao *yuxinlyuxibu*, pois é nele que um aspecto de “sua linguagem” se torna presente, a *yuxindade*. A transformação da invisibilidade do *yuxin*, o *yuxibu*, em uma supervisibilidade conta de um lado com a indicação de um conjunto de agências que se reproduzem fora do controle e visão dos seres terrenos, mas também de um lugar em que aquilo que habita em todos os seres se encontra um estado de transformação intensa, fora dos limites do corpo, agindo na face noturna da realidade de forma a ignorar a separação diurna entre os diferentes seres. *Kene* e o *nixi pae* são exemplos de relação com essa supervisibilidade.

Nessa direção, a tradução Huni Kuin de *yuxin* por imagem poderia se ater ao seu caso de ligação com um corpo, a imagem corporificada onde *yuxin*, visto em fotografias e retratos, é imagem da sombra de um corpo (*baka*), mas não na distância da cópia de um objeto e sim muito mais como uma extensão. Afinal, só se diz *yuxin* de algo quando ele se encontra separado de um corpo, de forma a poder lhe estar ligado e desligado ao mesmo tempo, como é a própria sombra. Assim, o *yuxin* de uma fotografia é a extensão de um corpo, guardando propriedades metonímicas com ele que podem afetar o corpo a que está ligado.

Minha outra proposta para alargar essa tradução entre *yuxin* e imagem é inserir o pensamento estético Huni Kuin em jogo, relacionando aquilo que o *dami* e o *kene* falam do *yuxin* nas suas propriedades de 1) tomar qualquer forma sem assumir a identidade desta forma; 2) ser a agência que transforma o peso dos corpos e sua fixidez lhes tornando mais fluidos e 3) vir a ser a qualidade presente em todas as formas/seres que acusa a sua semelhança.

Se há um corte na definição de *yuxin* como corporificado e descorporificada, se *yuxin* é uma imagem e se ele é também algo que se manifesta entre o visível e o invisível, não poderíamos deixar de pensar como localizar essa outra descrição de imagem entre os Huni Kuin que está relacionada com a invisibilidade e a descorporificação, com essa percepção que pouco tem a ver com o olho físico, mas que se faz presente o tempo todo sem ser vista. Assim, poderíamos dizer haver a imagem *baka*, essa que é uma imagem de afecções com um corpo particular, de forma a ser sua extensão e, portanto, manter com ele ligação através da aparência. E há uma imagem que só se é possível manter relação através do *bedu yuxin*, a imagem descorporificada que habita o lado invisível do mundo Huni Kuin. Há um termo na trilogia da percepção de Lagrou que é pouco explorado longamente, mas que veio a oferecer diversas possibilidades de compreender as formas no interior do pensamento huni kuin, explicitando de que maneira um pensamento que funciona por gradações atualiza a influência de *yuxin* de outras formas. Vejamos como *dami* aparece no dualismo huni kuin entre dia e noite como uma noção crepuscular.

2.3 - DAMI

A categoria de percepção visual de *dami* entre os Huni Kuin foi uma das que melhor me informou sobre a possibilidade de se pensar a presença de outra noção de imagem informada por sua cosmologia. Seu pensamento sobre as formas, assim como sobre o corpo como uma dessas formas, implica uma variação intensa do conceito que desloca o problema de uma ontologia amazônica das almas unicamente, ainda que em tudo a complementa. *Dami*, como mostramos, pode ser traduzido como figura, disfarce, forma momentânea,

transformação¹⁷⁸. O termo é também um verbo, dar forma e modelar, e está intensamente presente no vocabulário da experiência visionária do *nixi pae*.

A experiência alucinógena do cipó, oferecida aos homens pela sucuri *Yube (yuxibu)*, é dita como a entrada no mundo dos *yuxin*. Gostaria de trocar esse termo “mundo” por “corpo”, no sentido de que é misturado o *yuxin* com o seu mundo, como dito fazer o *yuxibu*, e na medida em que já estabelecemos esse corpo como um não-corpo por sua instabilidade com o qual os corpos humanos se relacionam. Também pelo fato de, no mito de *nixi pae*, seja o personagem homem *huni kuin* engolido pela cobra e morto, como é a experiência de transformação do estado humano de experiência mortal para a experiência do *bedu yuxin* como sua parte imortal. O cipó coloca o seu tomador como ‘morto’ momentaneamente para se encontrar com esse lado invisível da realidade. Lagrou colhe entre os *Huni Kuin* que o iniciante no *nixi pae* é engolido pela sucuri e viaja dentro de seu corpo¹⁷⁹, ou seja, esse entrecruzamento entre corpo, lugar e mundo indica a sobreposição da experiência de ter seu próprio corpo abandonado para se encontrar no corpo dos *yuxin*, esse que não é realmente um corpo no sentido humano da acepção; o *yuxin* pode ter todos os corpos, todas as formas. O bebedor por vezes diz *dami em uiin*” (vejo transformações) ou “*em damia*” (‘Estou sendo transformado’ ou ‘Estou transformando’)¹⁸⁰, acusando, penso, exatamente essa confusão.

As transformações vistas durante as visões do cipó são parte da experiência de entrada no corpo *yuxin*. Primeiro se encontram os *dami*, formas diversas em uma transformação vertiginosa até que se possa encontrar *yuxin* diretamente. Nesse caso, o tomador experiencia as formas em sua relação com a capacidade transformativa dos *yuxin*, capacidade essa que em tudo reside, mas que apenas se manifesta totalmente nesse outro lado da realidade que só é visível para o *bedu yuxin*. Nesse caso, os regimes dualistas dos *Huni Kuin* são esclarecedores. As formas sob o Sol, na atividade diurna, aparecem como

¹⁷⁸ MCCALLUM, C. 1996, op. cit., p. 157.

¹⁷⁹ LAGROU, Elsje Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca**. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991, p. 168, nota 6.

¹⁸⁰ LAGROU, Elsje Maria. 1991 op. cit., p. 129.

sólidos, de contornos reconhecíveis. São pesados e possuem identidade. Porém, no regime noturno dos *yuxin* são líquidas, são maleáveis, transformam-se em outras formas sem deixar sua identidade se tornar estável para ser reconhecida. Essa é a distinção entre visibilidade e invisibilidade, ou, como desejo, entre percepção visual e imagem.

A invisibilidade da realidade é a *yuxindade*. Nesse sentido, o que seriam formas na experiência diurna se tornam pura transformação na experiência noturna da imagem. As visões do cipó revelam essa força existente em todos os seres e formas, mas a intenção da ingestão da bebida é ter uma relação direta com o seu dono, o *yuxin*. Só se diz do sucesso do *nixi pae* se houver um confronto direto com o *yuxin*, de onde o tomador poderá produzir outras relações suplementares. Nesse sentido, parece-me, a dissolução do mundo diurno em noturno tem, para além da intenção de revelar a *yuxindade* do mundo, também a de estabelecer um lugar de onde o mundo diurno poderá ser alterado pelas forças dos *yuxin*, buscando revelações sobre o estado ordinário dos eventos e sua previsão¹⁸¹. Assim é que o tempo passado, futuro e presente, se tornam cruzados, realizando os seus níveis virtuais (o mito conta do que aconteceu e vem acontecendo, como um tempo sempre presente) em uma experiência simultânea.

Me chama a atenção que Lagrou, por esse interesse dos tomadores por certas relações propícias (propiciadoras, poderia ser dito), interprete o *dami* através da experiência alucinógena como “imagem deformada” ou “imagem no processo de ser formada” de onde *yuxin* é seu referente, fazendo do paradigma do disfarce a sua interpretação¹⁸². Aquele que toma a *ayahuasca* pode chamar as formas que aparecem no começo das visões como as mentiras (*txani*)¹⁸³ do *yuxin*. Assim, Lagrou interpreta o *yuxin* como o referente de *dami*, sua imagem acabada para a qual a figura deve tender. Gostaria de propor um desvio dessa interpretação.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁸² LAGROU, Elsje Maria. 2007 *op. cit.*, p. 129.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 129.

Passemos pela experiência visionária para ampliar a noção de *dami*. O sucesso da bebida é ver o seu dono enquanto *huni*. O *yuxin* se mostra como gente ao tomador e com ele interage, implicando um conhecimento partilhado. O que significa se encontrar com gente senão que o entendimento mútuo pode ser produzido? A forma da relação é antropomórfica, gente então não denota um tipo substancial, mas uma contingência, a relação. O tomador se transforma, “morre”, é pego pela perspectiva dos não-humanos em que se transforma momentaneamente. É seu *bedu yuxin* que adentra o corpo *yuxin* e com ele se junta durante as visões. Nesse caso, ver figuras, ver corpos, é ainda ver elementos pertencentes ao mundo diurno, indicando a passagem incompleta ao mundo noturno. Contudo, o termo *dami* não é unicamente usado na experiência visionária como mentira ou disfarce que o *yuxin* usa para se esconder do tomador que o procura para partilhar conhecimento, mas também é o substantivo das figuras gráficas feitas para ilustrar formas, seres e pessoas, o que pode ampliar sua interpretação entre os Huni Kuin.



Nesse caso, seguindo a intenção dos tomadores, estaríamos diante de uma classificação das formas em geral como os disfarces de uma agência primeira que nela reside como a sua verdadeira identidade, o *yuxin*? É verdade que o que a bebida revela é o princípio de *yuxindade* que existe em tudo, mas a noção de uma agência que é também uma ‘gentitude’ pressuposta em todos os

seres que se esconde em seus corpos fazendo destes disfarces pode deixar certas relações fora de nosso horizonte.

Teríamos de ignorar a noção de *ibu* com o qual os *yuxin* se relacionam aos seres, no cruzamento entre o que o dono e o responsável por fornecer força e vitalidade ocupam nesses termos sobrepostos. É comum especificar que os animais possuem um ‘dono’ que é gente, antes que sendo eles mesmo gente¹⁸⁴, criando dificuldade em individuar os espíritos que não estão ao modo da humanidade, isso é, o modo em que cada corpo é um conjunto de saberes incorporados único, sendo essa qualidade única o mesmo que a sua posição particular em um conjunto de relações.

Colocar uma certa ênfase sobre as almas como o verdadeiro fundo dos corpos faz os próprios corpos aparecerem como descontinuidades secundárias, e os Perspectivismo evita essa posição substancialista, contudo ainda enfatiza as formas/corpos/roupas como o grande diferenciador amazônico que estabelece a perda da simetria mítica da comunicação. O que gostaria de recentralizar é a relação entre os corpos, entre as formas, a partir de suas almas, ou melhor, da *yuxindade* que reside em cada particular, colocando assim as relações que as formas possuem umas com as outras como o índice de sua *yuxindade* sempre presente, relação entre formas esta que o *dami* parece ser indicador. No entanto, esse ponto parece encontrar uma dificuldade para se realizar uma compreensão plena da relação entre os corpos e as almas.

Diz-se *dami* das figuras feitas, representações. São ‘imagens deformadas’ no sentido de Lagrou, apenas na medida em que a imagem perfeita, o duplo de um ser, é classificado como o seu *yuxin*, Por isso, mesmo sendo uma representação gráfica ou uma fotografia, se julgada de perfeita expressão da aparência de uma pessoa ou ser dirão isso ser o seu *yuxin*, enquanto que a representação imperfeita ou, pode-se também classificar, “não-realista”, virá a ser *dami*. Lagrou é feliz em dizer então que “a imagem de *yuxin* coincide com o

¹⁸⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de Campo, n. 14-15, 2006, pp. 322.

seu ser”¹⁸⁵. Busquemos melhor separar esses dois casos de visualização das formas nesse primeiro conceito de imagem visual. O lugar da aparência no reconhecimento do *yuxin* de alguém explicita uma dupla participação entre alma e corpo, mas já que se o *yuxin* é a “essência” dos seres, sendo seus corpos roupas contingentes, por que seria a aparência do corpo o que permite ser a alma reconhecida?

Em A Floresta de Cristal, Viveiros de Castro descreve esse tempo mítico, onde a humanidade de fundo, a capacidade agentiva virtual dos tempos presentes, era em toda plena e atual, como uma “superposição intensiva de estados heterogêneos”¹⁸⁶, de forma que a metamorfose mítica é um devir que exclui o mito da história por sua falta de processualidade. O tempo mítico é um acontecimento que leva ao extremo a indiscernibilidade, como se as afecções fossem transparentes, causando uma complicação infinita. Já o tempo atual se define por ênfase na opacidade dos corpos e “roupas” somáticas¹⁸⁷. Essa outra definição de transparência e opacidade de Viveiros de Castro me parece profunda, nela a interposição possível entre os termos torna as noções de alma e corpo mais amplas ao entrelaçar a transparência das almas e a opacidade dos corpos como possíveis de se tornarem indiscerníveis, como parece, para mim, ser o caso da imagem ameríndia.

A descrição de Viveiros de Castro complica a simplicidade da passagem estruturalista da indiferenciação à diferença. É antes uma “diferença infinita” que está nesse pré-cosmo da mitologia ameríndia. Entre os Huni Kuin, esse lugar é atingido através dos sonhos e das visões em que a diferença finita e externa dos corpos extensivos é abandonada para uma relação com o *yuxin* como ‘indiferente’ às diferenças. Por isso a alma de um corpo (pensemos nos rituais funerários) continua sendo ela também um corpo. Sua aparência acusa esse bloco de afecções de que faz parte, mas ignorando a sua finitude externa. O que falta a esta alma, porém, é um processo de negociação com o morto em que ele

¹⁸⁵ LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 128.

¹⁸⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2006, *op. cit.*, p. 323.

¹⁸⁷ *Idem*.

é menos apagado do que desafixado de sua posição invariável para se tornar enfim um espírito, algo que pode ser mais do que é ao invés de nada.

Estou me referindo aqui ao fato de que o que define os agentes e pacientes dos sucessos míticos é sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste sentido, cada ser mítico difere infinitamente de si mesmo, visto que é “posto” inicialmente pelo discurso mítico apenas para ser “substituído”, isto é, transformado. É esta auto-diferença que define um espírito e que faz com que todos os seres míticos sejam espíritos. A suposta indiferenciação entre os sujeitos míticos é função de sua irredutibilidade radical a essências ou identidades fixas, sejam elas genéricas, específicas ou individuais (pense-se nos corpos destotalizados e “desorganizados” que vagueiam nos mitos).¹⁸⁸

Dessa forma, há diferentes afecções, como já determinamos em relação ao saber na vida Huni Kuin. Há um saber intrinsecamente humano que produz um corpo de relações familiares e consubstanciais que não se separa das relações próprias à posição de humano de que os Huni Kuin gozam. Uma informa a outra, de maneira que a aparência de um sujeito, sua forma, é sua agência também. A identidade relacional do mundo ameríndio só pode se exprimir nos termos do que ‘não é’, mas há também este corpo que se afirma no coletivo, a natureza corporal do parentesco que se exprime no *yuda*, aquilo que é ‘nosso próprio corpo’ e que se mostra como modo distinto de humanidade. A alma pode ser reconhecida como algo de aparência porque os espíritos são blocos de afecções; onde o duplo se prova espírito é em sua capacidade de ser transparente às afecções de um corpo em particular como dos corpos em geral. Os espíritos são transparentes, no sentido de serem penetrados pela opacidade do mundo, sem necessariamente se limitar às suas formas. No caso em que o *yuxin* é a imagem detalhada de uma pessoa, qual seria o signo que faz o duplo senão um rosto? Isso que coloca a diferença no interior da diferença¹⁹⁰, isso é,

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 324.

¹⁹⁰ Um dos episódios mais belos do trabalho de campo de Lagrou é quando a antropóloga é convidada a participar do parto do bebê de uma das mulheres da casa em que se hospedava. Logo após o nascimento, Lagrou é convidada a passar sua mão no rosto do bebê, como se estivesse a modelar suas feições, fazendo-a participar de sua aparência por conta de sua longa estadia na casa em questão. Esse caso me fez intuir sobre gemelaridade amazônica de maneira breve, pois penso na relação que há de diferença suposta entre os gêmeos entre os ameríndios (os gêmeos não são pessoas iguais) para além da sua semelhança que os

o rosto pode ser pensado nos coletivos ameríndios como o signo da consubstancialidade em relação a agência generalizada da forma antropomórfica, novamente o ponto de toque entre os dois corpos definidos no início dessa pesquisa, um de opacidade social e outro de transparência virtual.

Feita a hipótese para esse tipo de imagem que se assume em relação a semelhança, gostaria de pensar o porquê então de os Huni Kuin classificarem as formas por um termo como *dami* que significa justamente ‘transformações’, esse termo tão fortemente ativo no mito. Seria possível colocarmos o problema das diferenças extensas e finitas dos tempos atuais como compenetradas por esse pré-cosmo de onde, se algo reside sob as suas formas, isso seria o grau de infinitude em que se encontram, fazendo com que opacidade e transparência não sejam tão estanques direções da realidade como Viveiros de Castro indica no mito?

2.4 - O LUGAR DAS FORMAS NA IMAGEM

Uma teoria da imagem que se pretende estética, que vai em direção aos problemas da arte, do fazer das formas e sua presença e ausência (vide, retirada) das relações concretas que as encerram (ou intensificação de sua posição na contingência material do mundo), deve passar a encarar essas formas como corpos no sentido em que o mundo ameríndio o informa. Isso é, enquanto uma multiplicidade agentiva que coloca o interno e o externo em jogo - ou o ausente e o presente, pois nem sempre o que é o interno de uma forma se encontra no lugar em que está sua exterioridade -, além do visível e o invisível, o fundo e a figura ou entidade e lugar manifestando-se em sua troca constante, em sua interpenetração intensiva, enfim, em sua *transparência opaca*, essa definição que buscamos em Viveiros de Castro para especificar o *yuxin* como esse que é e não-é definido por sua forma, sendo melhor definido pela indistinção de formas, como se o opaco fosse uma forma de transparência.

categoriza pessoas diferentes dos outros Huni Kuin por compartilharem o mesmo rosto. Entre os Huni Kuin se falam dos gêmeos como pessoas que são mais próximas dos *yuxin*, como se essa transparência dos espíritos lhes estivesse presente em maior proporção do que a opacidade dos corpos, de maneira que as afecções particulares que fazem um corpo em sua objetividade aparecessem em dois lugares, da mesma forma que os duplos que se fazem iguais, mas são diferentes. O tema é extenso e em muito informaria também uma ontologia da imagem que venho perseguindo, mas me faltam dados etnográficos suficientes para produzir maiores generalizações sobre o assunto. LAGROU, Elsie Maria. 2007 *op. cit.*, p. 129.

Yuxin, assim como a imagem platônica, é o *não-ser* que se insere na forma modificando a sua propriedade, sua identidade. O corpo da imagem, o corpo de *yuxin*, se assume como perspectiva para todos os corpos, tratando-o como almas: transparentes.

Devo dizer também que essa opção é central para desviarmos de uma teoria da imagem toda pautada na invisibilidade que poderia falhar em fazer compreender como a sua presença se manifesta na alteração das relações concretas. A imagem, ainda que possa se ampliar em todas as aplicações e problemas análogos que resolve ou complica, só pode ter sua ontologia, sua intencionalidade, encontrada na maneira particular de como as formas a adentram e nela sentem sua força. Ou seja, conquanto estejamos produzindo uma relação *yuxin = imagem*, enfatizando a *yuxindade* como força sempre presente na cosmologia Huni Kuin, não preciso a imagem enquanto algo que envolva todas as relações existentes no mundo. Por isso mesmo fiz sempre problemática a inserção da corporalidade ameríndia em relação à concepção Pano de *yuxin*, afastando a mais imediata cadeia interpretativa de *imagem - duplo - espírito* para dar à materialidade dos corpos o seu destaque necessário. A imagem é uma condição especial de habitação das formas e o dualismo Huni Kuin, em todo pautado no equilíbrio entre a sua fluidez e fixidez, desenvolveu um esquema conceitual de suas expressões gráficas extremamente complexo para não levar em conta sua centralidade na tensão irresoluta entre os termos para seu mundo.

Por isso, a noção de *dami* me pareceu um ponto de virada muito amplo para um salto interpretativo de *yuxin* e *kene* ao longo desse trabalho. Poder-se-ia apressadamente concluir que, sendo as formas contingentes do mundo atual as metamorfoses míticas de um tempo virtual, chamá-las de transformações em tudo se aplicaria a cosmologia perspectivista dos povos amazônicos, não fosse o fato de *dami* ser um termo resguardado apenas para representações gráficas e modelos produzidos, como esculturas e máscaras, e não para os corpos em geral. A ideia de uma forma grosseira e “inacabada” dos *dami* em tudo veio a me lembrar da eficácia dos ‘desenhos grossos’ *kene*, esses que possuem maior absorção, ou seja, são elementos em uma maior zona de transparência, penetração possível. Nesse caso, a aparência inexata dos *dami* - ou diríamos, a

aparência exatamente, uma vez que no mundo ameríndio mesmo tudo que é igual difere – parece seguir uma intuição de que “o turbulento fluxo mítico continua a rugir surdamente por debaixo das descontinuidades aparentes entre os tipos e espécies”¹⁹¹, mas também de que a arte manipula uma relação de proximidade com essa pressuposição, pois é no deslocamento do lugar dos elementos que ela se expressa como um entendimento distinto das formas.

Minha hipótese se faria da seguinte da forma: seguindo o detalhe classificatório dos Huni Kuin quanto ao corpo e o *yuxin*, tendo em vista a sua sobreposição onde não se fala de um *yuxin* do corpo se ele não está afastado desse corpo, acredito que o *dami* siga uma classificação aproximada onde um corpo está afastado de *yuxin* (como alma particular e não agência generalizada) ao mesmo tempo que em tudo dele próximo. Aqui, se há uma ordem sobreposta entre corpos e almas, e igualmente há uma ordem das almas, poderíamos pensar o que o *dami* indicaria sobre uma ordem dos corpos, não em sua classificação de saída de uma fixidez estéril, mas de onde os corpos sejam equivalentes às almas, retirando uma substancialização dos termos.

Recapitemos essa sobreposição dos corpos: *bedu yuxin*, o *yuxin* do olho, seria o elemento que transita no mundo *yuxin* por ter com ele relações mais fortes (é a parte menos corpo de um corpo, em sua extensão como substância), podendo viajar oniricamente e através das visões do *nixi pae*, sendo o destino escatológico Huni Kuin, a parte da alma que vai viver entre os seus parentes na aldeia do céu de *Inka* após a morte, precisando a sua maior distância do mundo humano, isso é, está no mais exterior da alteridade do triadismo concêntrico que se liga à eternidade e a fixidez das formas ainda que, quando em um corpo, possa estabelecer relações de afinidade com essa alteridade mais próxima que é a fluidez dos corpos *yuxin* por sua direta participação nessa qualidade. Aqui, ao mesmo tempo que *bedu yuxin* parece ser a força *yuxin* que vive em um corpo, mas que com ele mantém certa exterioridade, também é ele que, quando visto nos sonhos ou na mata, quando visto em desenhos, pinturas e fotografias, porta a semelhança direta e idêntica de sua morada, o corpo onde vive. Assim, essa energia *yuxin* em nada vem a ser qualquer força impessoal, como indiquei. É

¹⁹¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2006, *op. cit.*, p. 324.

antes por um sentido de proporção que o *yuxin* habita partes diversas de um corpo, sendo sua agência aquela descrita na ontologia dos espíritos amazônicos de Viveiros de Castro, uma complicação infinita da transparência. *Yuxin*, seu corpo, sua realidade noturna, é atravessado pelas afecções do corpo *yuda*, do corpo relacionalmente localizado em um modo distinto de humanidade. A sobreposição desses corpos aparece na realidade dos duplos, como que conectando a forma da humanidade (a forma da agência é antropomórfica) aos seus modos distintos (a forma do *yuda* é sua aparência moldada pela consubstancialidade que se demonstra nos rostos)¹⁹².

No outro caso, o *baka*, isso que seria a sombra de um corpo, o *yuxin* em sua proporção mais opaca, aparece como metonímia. São as partes destacáveis de um corpo que mantém com ele relação, estando multiplamente presente. O *baka* é também exatamente o *yuxin* que se relaciona ao *yuda*, aos saberes, à memória, ao afeto dos parentes. No entanto, é *bedu yuxin* quem registra a forma das relações que é o corpo em uma duplicidade espiritual, enquanto *baka* está ligado ao corpo em sua visão partida, isso é, nas suas partes e extensões materiais, como as “posses” de uma pessoa. Os rituais funerários tratam de encerrar essa ligação da força *yuxin* aos corpos, retirando-os de sua inserção na fluidez das formas e fechando-o às relações. Por isso o corpo é desprovido de seus líquidos. Incinerado, triturado até as suas partes menores para desaparecer, e por fim, poder ser comido.

Já na linguagem visual que Lagrou estabeleceu, *dami* seria um outro caso de identificação de algo que está, no modo diurno, sobreposto. Acredito que *dami* poderia ser como a posição das formas em relação às almas enquanto o duplo *yuxin* demonstra a posição das almas em relação às formas. A noção de *dami* parece sugerir que as formas são índices da descontinuidade entre modos

¹⁹² Outra conexão que deve ser mais longamente explorado ao se passar aos outros tipos e espécies é a relação que a noção de duplo tem também com a de dono, mas nesse caso o *yuxin* de uma árvore ou animal, para o qual deve se pedir permissão para retirar um fruto ou matar, não é indicado por sua identidade aparente com os seus particulares. É assim que o dono dos animais ou de uma montanha pode ser gente, sem em nada se parecer com um animal ou montanha corporalmente. Discussão detalhada sobre a questão dos duplos e donos é feita por Cesarino entre os Marubo. Ver: CESARINO, Pedro de Niemeyer. *De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios*. MANA, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.

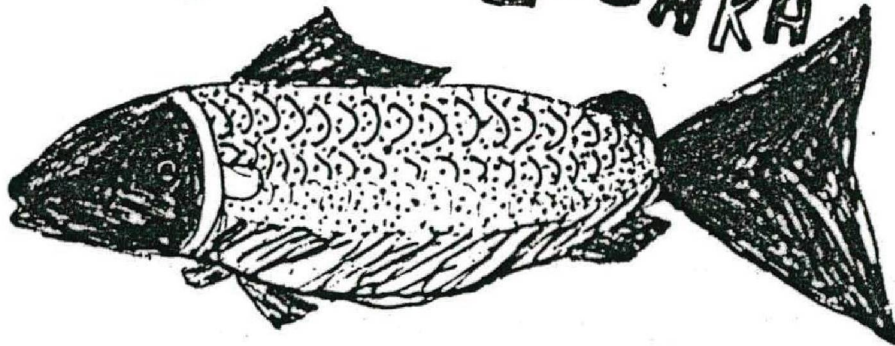
distintos de humanidade, mas que as extensões materiais resguardam relações entre si. Nesse caso, a condição de *yuxindade* que se torna presente em tudo não oferece uma ligação direta entre as descontinuidades do mundo apenas através do que seria o espírito, mas também das formas extensivas, aliás é apenas através das formas que a *yuxindade* é presente. Assim, se aquilo que coincide consigo mesmo é o *yuxin* da pessoa, o *dami* é o que coincide com um outro, a forma como transformação, isso é, um corpo que se refere para algo externo. Nesse caso, as formas como imagens, gráficas ou em visões, se direcionam para uma zona de indistinção material onde as 'entidades elementares' passam a revelar sua continuidade. *Dami* aparece na cosmologia Huni Kuin como um exemplo crepuscular, as figuras estão a meio termo entre o peso diurno dos corpos e a leveza noturna dos espíritos, elas apresentam os corpos materiais distantes de suas posições localizadas. Nesse caso, *dami* apresenta a dinâmica dos corpos pretendida pelos Huni Kuin, apresentando essa interpretação das formas não apenas como formas contingentes, mas também intercambiáveis, podendo serem metamorfoseadas em outras formas.

O *dami* funciona como o índice opaco da *yuxindade*, aquilo que permite a comunicação entre as formas, mas também mostra uma intuição sobre a relação entre as formas que lhe é particular. Isso é, *dami* vai até as extensões materiais concebendo-as em uma ordem de concordância de onde a bricolagem levi-straussiana dos indígenas nos aparece, colocando um repertório de elementos heteróclitos limitado em uma combinação infinita de novas formas. O detalhe que busco indicar disso é a sobreposição suposta ao nível material do cosmos. Se os *yuxin* permitem que as formas se comuniquem na sua maleabilidade, ele também não faria senão agir sobre as diferenças, isso é, instituindo uma série de onde as espécies seriam partícipes. Acredito que o *dami* como produção visual e interpretação do mundo mais do que mostrar o conjunto contínuo dos espíritos como *yuxindade* mostre a *yuxindade* como resistência das formas à diferença. Isso desloca a condição das roupas somáticas como separando os seres e entidades diversas, mas apenas de maneira limitada.

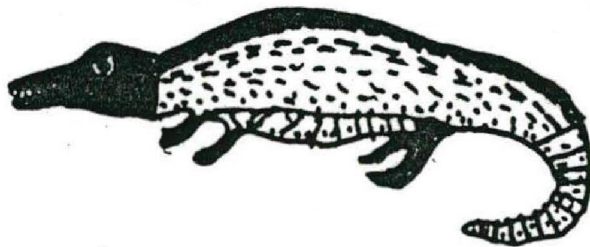
ARARA=KAÏ



PEIXE=BAKA



JACARÉ=KAPE



15 anos
Terri, 01.06.89

Nesse caso, a bricolagem dos corpos míticos que Bruce Albert explora conduz a essa condição da combinatória das formas, fazendo com que um colar de penas possa transformar uma pessoa em um pássaro¹⁹⁴. As formas se comunicam por isso nessa zona que é a imagem, o *yuxin*, como se não pudessem fazer distinção entre seus intervalos. Os espíritos, nesse sentido, aparecem ao contrário também (produzindo uma indistinção entre fundo e figura), como aquilo que individua e não como o que liga, uma vez que eletorna possível as posições diferenciantes de humanidade de outro a perspectiva torna as almas corpos como intervalo. Isso seria análogo, no mundo humano, ao problema das afecções localizadas do parentesco para as relações de afinidade. *Dami*, como uma figura gráfica, como uma forma de arte demonstra-se como a fixação momentânea de uma forma, o que não informa senão a realidade extensiva em relação à *yuxindade* presente no mundo, classificando-se como uma transformação no vocabulário huni kuin. A taxonomia Huni Kuin dos nomes de animais e tipos naturais passa a se tornar nessa interpretação uma identificação de afecções e funções antes que de aparência, o que nos recorda os casos em que o que seriam para nós animais e plantas similares ganham diferenças profundas nos mundos indígenas enquanto diferenças comuns para nós se tornam indiferentes em sua classificação.

No entanto, *dami* é a sobreposição material antes que a pura transformação espiritual em que a emergência virtual da transformação é em toda atual e atuante. Por que se diz *dami* apenas nas representações? Podemos pensar que a figura acusa uma comunicação de tipo material presente na imagem em que o ato de representar pode fazer demonstrar uma momentânea distância das afecções particulares que fazem os modos distintos de humanidade do perspectivismo permanecerem entidades individuadas.

Essa hipótese parece se tornar mais convincente se nos recordarmos que as máscaras e disfarces Huni Kuin usadas no *katxanawá* (rito coletivo de fertilidade) também são chamadas de *dami*, o *katxanawá* sendo a dança dos *yuxin* que invadem a aldeia.

¹⁹⁴ ALBERT, Bruce. "La forêt polyglotte". In: B. Krause. **Le grand orchestre des animaux**. Paris: Fondation Cartier, 2016.

“Um grupo de homens, todos da mesma metade, começa a dança saindo da mata como *yuxin* da floresta, que invadem a aldeia, cantando *ho ho, ho ho*. Este é o elemento central do rito: os invasores da floresta são inicialmente recebidos com hostilidade: a outra metade, que não foi para a mata, representa o "interior", os *huni kuin*, e pegam suas armas para receber os inimigos. Mas logo depois de se aproximar dos *yuxin* da floresta, as armas são deixadas de lado e os dois grupos dançam juntos ao redor do *katxa*¹⁹⁵, chamando todas as plantas cultivadas pelos nomes.”¹⁹⁶

O *katxanawá* faz pinturas corporais diferentes do *kene*, máscaras e disfarces de palha que são chamados de *dami*, como o disfarce dos *yuxin*. Como outra interpretação possível que busco explorar aqui, o disfarce é também não tanto algo que coloca uma mentira aparente sobre uma essência verdadeira, mas que realiza a ligação entre materialidades distintas. As pinturas com urucum do ritual fazem motivos diversos pelo corpo, concebendo o *yuxin* que habita os disfarces como algo que coloca as formas figurativas em relação, isso é, a imagem é uma agência que torna as relações entre formas possíveis, tornando a opacidade uma forma de transparência. Enfatizo esse caráter também exatamente porque o ritual é pautado na fertilidade e nas relações jocosas entre os sexos¹⁹⁷ que tematizam a reprodução, isso é, a produção material das formas que necessita da fluidez *yuxin* para se realizar.

O verbo *damiwai* é, como citamos, o modelamento da forma do feto na barriga da mãe. Nesse caso, não é uma representação que está em jogo, ou seria? Os bonecos e outras modelagens em argila são também *dami*, o que nos poderia fazer novamente pensar na distinção ou indistinção que os termos tomam a depender de sua localização de um ponto de referência, lembrando que tudo se trata de proporção na cosmologia Huni Kuin. Se pensamos *dami* como a forma na sua proporção menos localizada entre as afecções particulares (como se a pura matéria fosse também puro *yuxin*), o bebê não iniciado na sociabilidade Huni Kuin ainda está carente de *yuda*; não se tornou um ser de memórias e

¹⁹⁵ Tronco oco onde se fermenta a *caičuma*, bebida ritual do *katxanawá*.

¹⁹⁶ LAGROU, Elsje Maria. 1991 *op. cit.*, p. 88-89.

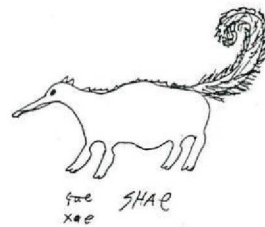
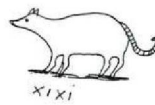
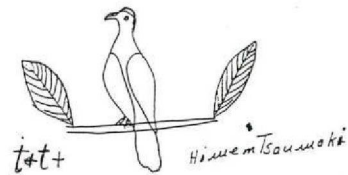
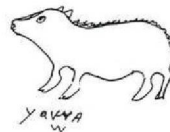
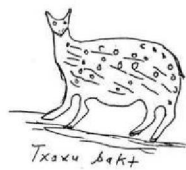
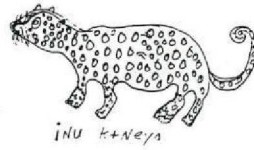
¹⁹⁷ LAGROU, Elsje Maria. 1991 *op. cit.*, p. 91.

experiências particulares entre os seus até que se desenvolva e cresça, desde a barriga até suas entradas rituais nos papéis particulares que lhe cabem.

Se em um conceito de imagem, como a de duplo, explicita também as afecções de um modo distinto de ser, *dami* parece afastar a matéria de sua proporção distintiva para uma ordem das formas longe de seu lugar, isso é, de sua identidade constituída por suas relações no mundo. Por isso, o deslocamento da aparência como figuras me parece ser interessante como uma interpretação do *yuxin*. *Dami* também faz uma visualização da *yuxindade*, da agência da imagem, nisso que ela teria de agir produzindo as formas não mais como entidades, mas como um fluxo que é o de pura transformação. Essa intensificação, veremos, está no *kene* que irá, ao invés de representar as formas em sua equivalência de alma, de transparência *yuxin*, representar o próprio *yuxin* como imagem, seu corpo como o lugar em que essas formas habitam, mas apenas no lado noturno da realidade. Por isso, o *dami* ainda é uma aparência identificável, ele interpreta o que há de aparente como indistinto em outro lugar, que é nas visões do *nixi pae* onde o termo retorna indicando movimento e não fixação figurativa, como nos meios em que ele pode se dar, como o próprio papel, introduzido na cultura Huni Kuin através do contato com o mundo dos brancos.¹⁹⁸

¹⁹⁸ O coletivo de artistas Huni Kuin agindo hoje em diversos meios contemporâneos da Arte, o MAHKU, é um caso exemplar dessa pintura do movimento, da relação transformativa entre as formas que no mundo diurno só é possível de ser visualizado na fixação representativa. Sua produção, porém, me parece melhor para investigar as relações tradutórias entre as artes no mundo ameríndio do que o projeto que esboço aqui de buscar uma ontologia da imagem.

DAMI : FIGURA



Sabino Moises
22.05.89, 28 anos

2.5 - A FORMA DO INTERVALO OU O ESPAÇO ENTRE AS COISAS: IMAGEM E O *KENE*

Espero ter, com a exploração das noções de *yuxin* como imagem e *dami* como forma e figuração, ampliado os conceitos da estética Huni Kuin bem como ter as colocado no centro das produções visuais a que são aplicados, fazendo a sua prática ter um sentido transformativo da percepção visual comum, bem como compreensivo de sua cosmologia. Acredito que as interpretações de Lagrou sobre os padrões *kene* sejam em tudo reveladoras e amplas o suficiente, mas não posso deixar de seguir também uma caracterização particular dessa arte através das interpretações promovidas aqui para dar cabo da compreensão que este trabalho procura desse conceito múltiplo de imagem entre os Huni Kuin.

O que busquei com a descrição de *dami* e *yuxin* foi traçar duas linhas paralelas de relações, a das formas materiais e da ligação promovida pelos espíritos pela força vital existente no mundo que é a *yuxindade*. Paralelas em sua descrição, mas que são, contudo, sobrepostas, mostrando que a imagem é também um caso de desvio, uma zona onde o que está separado se une em outras relações quando habita outro lugar. Transparência e opacidade se alteram e se interpenetram em modos de comunicação similares. É a *yuxindade* que permite que as extensões se relacionam, mas apenas na medida em que se separam de suas modalidades afetivas onde a forma é em tudo idêntica à alma particular dos modos de humanidade distinguíveis, como na consubstancialidade humana. Por isso, a referência às teorias da pessoa Huni Kuin foi importante, uma vez que é o corpo o grande centro de referência no pensamento ameríndio para estabelecer a alteridade. A forma que não é pessoa está livre para se comunicar infinitamente com outras formas, mas apenas na medida em que nessa modalidade a opacidade e a transparência se confundem se especificando como outro tipo de agência que é o da imagem.

O mundo humano, como citamos, seria para os Huni Kuin estéril dessa penetrabilidade entre as formas, enfatizando o papel do *kene* como a entrada da

yuxindade no mundo humano para produzir os corpos. O que é uma imagem entre os Huni Kuin assim senão um corpo que permite que os corpos se produzam? O *yuxin* tem um corpo de outra forma, um corpo não localizado que pode assumir todas as formas, um não-corpo ou um *não-um-corpo*, pois não limitado, incluído na fluidez intensiva das transformações. Nesse sentido, poderia ser dito que o corpo do *yuxin*, que é um lugar, uma realidade paralela, é onde a relação de consubstancialidade se estabelece a partir da afinidade, no corpo do Outro. A partir da entrada nesse corpo, na sobreposição com esse corpo, os Huni Kuin podem produzir os termos que encerram as relações consanguíneas.

É a partir dessa possibilidade de transformação infinita dos *yuxin* que a intuição Huni Kuin infere a relação entre as formas. Ao invés de enquadrar um ser que toma todas as formas como expressão dos corpos como contingentes dispensáveis a favor das almas, o *yuxin* explicita que os corpos estão todos em relação, e assim são vistos na realidade noturna do mundo. Se é possível conceber uma transformação infinita, diríamos que o *yuxin* atua na matéria aquilo que ela tem de semelhante, ao invés de apenas subsumir sua diferença.

A riqueza da tradução de imagem por *yuxin* por parte dos Huni Kuin alcança uma ampliação gigantesca ao termo que só posso aqui começar por esboçar hipóteses interpretativas. O que vemos desse deslocamento é que no corpo da imagem as formas demonstram a sua afinidade umas com as outras, a *yuxindade* é o *continuum* dos corpos, como mostra o *dami* como referência ao *yuxin*. “A semelhança não existe em si: ela não passa de um caso particular da diferença, aquele em que a diferença tende para zero”²⁰⁰. Aqui a agência das imagens, sua ‘gentitude’, sua intencionalidade, se expressam como um ser que transforma as diferenças em semelhanças, mas apenas por deslocamento de níveis ou proporção. A imagem tende as formas à sua semelhança até que sua relação mesma se torne a forma, fazendo do espaço também uma ‘coisa’. Chegamos assim ao que acredito ser a contribuição original à uma Filosofia das Imagens por parte da cosmologia Huni Kuin: a imagem é a forma do intervalo

²⁰⁰ LÉVI-STRAUSS. *L’Homme Nu*. Paris, Plon, 1971, p. 32.

entre as formas, o que é escrever que o *yuxin* é o corpo que se estende a todos os corpos. Nesse caso, ela não é tanto a dissolução do intervalo, sua suspensão, como é a relação como forma e, nesse sentido, a relação como agência, como gente. Isso é como escrever que *o espaço é para duas coisas o que ele é para outro espaço: uma coisa*. Dessa maneira, o espaço, o intervalo entre as formas, é o mesmo que uma transformação para a imagem. Essas descrições é o que parecem ser a intuição contida no *kene* como variação em tudo próximo ao *dami*. Na contrapartida de ser necessário incluir a fluidez no mundo humano Huni Kuin, é igualmente necessário controlar esse fluxo pela fixação dos corpos, voltando-os novamente ao modelo ameríndio mais comumente descrito.

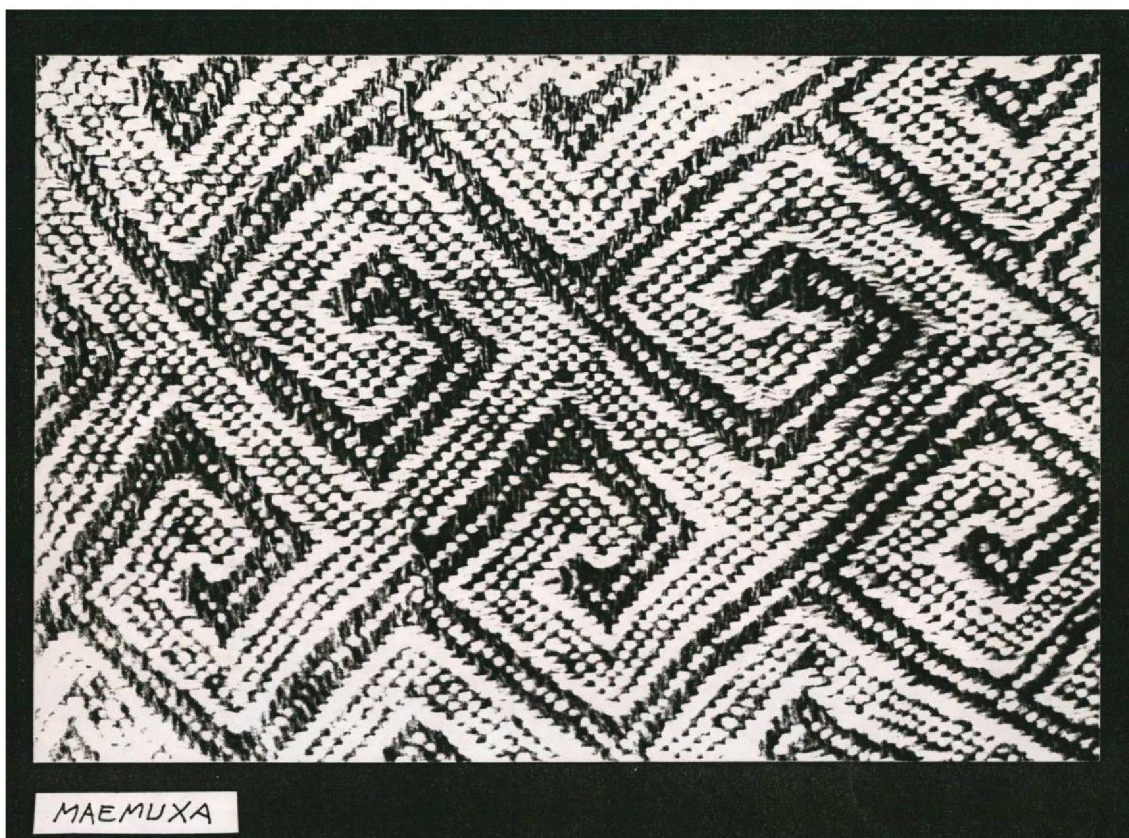
In other words, the potential for metamorphosis has to be annulled in order for a specific humanity to be defined. Hence, the Wari' insist that healthy and active people do not have a soul (jam-).²⁰¹

O paralelismo entre espírito e matéria fornece uma metáfora para relação entre fundo e figura que acredito aparecer também no estilo gráfico do *kene*. A indistinção entre traço e espaço é essencial para as formas produzidas pelas mulheres. Essa cinética parece ser o que localiza o *kene* como a linguagem do *yuxin*, isso é, sua forma de ação. O *kene* escreve sobre as imagens, escreve o corpo do *yuxin* como lugar em que a transparência estabelece uma confusão infinita entre domínios e corpos. O paralelismo entre duas figuras contínuas que se misturam em suas posições de fundo e figura pode ser interpretado como o próprio paralelismo entre corpo e alma, aparecendo no desenho por uma troca. O que essa possível troca entre figura e fundo na experiência da visualização poderia igualmente mostrar na arte Huni Kuin do *kene* é a preciosa intuição que Aparecida Vilaça realiza sobre a relação entre os termos imagem, reflexo, sombra e alma entre os ameríndios partindo dos Wari'i, isso é, a de que a alma pode ser atualizada como um corpo em uma outra realidade como busquei estabelecer, sendo essa realidade a imagem.

These authors, as well as myself, did not draw any further conclusions from this fact, and chose not to associate the

²⁰¹ VILAÇA, Aparecida. Chronically unstable bodies: Reflections on Amazonian corporealities. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 11, nº 3, 2005, pp. 453.

term's different referents, taking the soul, as a principle of subjectification, and the shadow to be essentially distinct. However, it now seems to me that the homonymy between the principle of subjectification/transformation and the shadow implies that the soul is actualized as a body in another world, very often conceived as a world in negative, exactly like that of the shadow. The Wari', as well as a number of other peoples, say the world of the spirits experiences night when it is day in the world of the living, and vice versa.²⁰²



Também acrescentaria, sobre as linhas do *kene*, que elas estão próximas de linhas de trajetórias que vão de uma forma a outra em reverberações sobre si mesmas na forma de um labirinto que nunca encontra um centro inatingível, mas sim que sempre consegue encontrar uma maneira de se comunicar com o de fora, acusando tanto a relação entre corpo e alma como entre identidade e alteridade que se traduz em humano e não-humano.

²⁰² VILAÇA, Aparecida, *op cit.* pp. 453-454.

Se o *kene* não é representativo, se não é uma figura, também é porque o *yuxin* não tem uma forma individuada que se possa fixar. O *kene* parece escrever apenas a ação do *yuxin* no mundo, mas lembremos que o *yuxin* tem a sua ação e seu corpo e seu mundo sobrepostos, eles são todas estas coisas. Por isso, a relação que estabeleci do equilíbrio entre as formas humanas dos Huni Kuin vir a ser um equilíbrio obtido pela sobreposição entre dois corpos não é apenas uma analogia. O *kene* funciona como o corpo do *yuxin*, aplicado às formas que precisam adentrar uma maior relação de comunicação e serem retiradas de seu próprio centro para habitar outros corpos: esse é o efeito da imagem. Uma imagem agencia as formas a se comunicar como se fossem almas.

Para outro caso contido nesse estilo gráfico chama-nos a atenção do minimalismo estilístico das linhas sempre em ligação. Poderíamos dizer que essas linhas são as linhas de transformação que compõem o corpo da imagem, do *yuxin*? As linhas são igualmente o que Lagrou observa na nomeação das unidades mínimas dos desenhos, chamados de *bai*, caminho²⁰³. O espaço/imagem como um caminho, aquele intervalo entre as formas que é o corpo do *yuxin*, é também o caminho que liga os modos paralelos de continuidade como um mesmo, além de, claro, ser o caminho que se faz do mundo humano ao mundo das imagens (não-humanos) pelo *nixi pae*. A linha se liga também ao próprio corpo da sucuri como o animal mítico que pode habitar tanto o domínio terrestre quanto o aquático e que contém em seu corpo todos os desenhos; ela contém o mundo em suas manchas²⁰⁴.

Na experiência do *nixi pae* é o *kene* que recebe os tomadores durante a visão. Chama-se *hawen kene* (desenho dele), o desenho de *Yube*, formas geométricas luminosas similares ao *kene kuin* dos Huni Kuin de onde as formas surgem em sua transformação infinita como *dami*²⁰⁵. Com a entrada nesse mundo de imagens, os desenhos na pele da jiboia se transforma ele mesmo em figuras, animais, plantas e gente. É apenas nessa invisibilidade que a supervisibilidade dos *yuxin* aparece aos Huni Kuin, ou seja, no mundo humano em que os corpos não estão livres para assumir qualquer forma o *kene* é de fato

²⁰³ LAGROU, Elsje Maria. 2007 *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ LAGROU, Elsje Maria. 2007 *op. cit.*, p. 111.

como um outro índice da presença sempre eminente da imagem como um campo de deslize perigoso às perspectivas, mas no mundo noturno a supervisibilidade é como a revelação da alma como corpo, infinitamente transformacional.

A ligação se dá assim como se a linha conotasse também movimento e transformação, além de ligação. Lagrou observa como no estilo do *kene* a interrupção do suporte ao desenho nunca o fecha, ele sempre se inscreve em uma abertura que dá a impressão de uma continuidade invisível do desenho para além do perceptível. Lagrou indica que conjunto de linhas aparece em um dos motivos *xamanti* muito usado em redes, que se traduz como “passar a mão na virilha”, expressando sua conotação sexual também.

Esta tradução encontra confirmação na tradução *xamanti* que me foi dada por Paulo Lopes, professor kaxinawa de Moema: “colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado”. Paulo fez um gesto que cruzava as mãos na altura do púbis, indicando que o local da junção das coxas com o tronco representava o ato de juntar e de envolver: o desenho une as linhas (a região da virilha une tronco e pernas), englobando outro desenho em seu interior. Paulo me explicou que “colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado” é um modo de se referir à relação sexual. Interessante notar que o próprio nome do desenho e a descrição do estilo, quando se diz que “tem que juntar as linhas senão o desenho não fica bom” remetem à união sexual, a mesma imagem a qual remete o corpo da jibóia: sua pele sendo a rede no qual o casal estava deitado na hora do dilúvio.²⁰⁶

O lugar da relação entre os gêneros e a relação sexual se mostrou desde início forte em relação aos *kene*. Por que seriam as mulheres as únicas a produzirem o *kene*? Essa posição de mestras dos desenhos, uma posição de maestria análoga ao dos xamãs, parece incluir as mulheres em uma posição igualmente liminar na sociedade. Elas possuiriam uma relação outra com as formas e com a *yuxindade* por sua posição, onde para os homens a relação com a *yuxindade* é apenas contingente na experiência do *nixi pae*. Já expus a cadeia

²⁰⁶ LAGROU, Elsje Maria. 2007 *op. cit.*, p. 114. O dilúvio referido é o dilúvio mítico Huni Kuin que dá aos seres suas novas formas, sendo a sucuri/jiboia a junção de um casal que tinha relações sexuais em uma rede.

'*Yube-lua-menstruação-sucuri-fertilidade*' produzida por Lagrou para dar conta da reprodução como um ato de exposição ao liminar, ao entre-estados, ao que acredito estar em tudo relacionado a essa interpretação dos conceitos estéticos Huni Kuin sobre a imagem e a forma.

Enquanto o modelamento contínuo do corpo (*damiwai*) aparece como atividade masculina, o papel feminino é expor a forma à *yuxindade* através de seu próprio corpo, duplamente participe do interior e do exterior da sociedade. Se o *kene* torna os corpos penetráveis, e já também citamos o curioso fato de o útero ser desenhado em seu interior, essa complementaridade se dá onde *dami* é a exposição da forma ao campo da imagem como um correlato, isso é, é a forma excessivamente fluida que não se torna ser de memórias e afecções. Podemos seguir essa interpretação também no que diz respeito ao útero como aquele que produz a ação de cozimento (*ba*), sintetizando as duas qualidades do mundo. O útero feminino é ao mesmo tempo o que fixa as formas e o que as torna fluidas. Esse equilíbrio é a busca particular do mundo humano. Se o cozimento ainda se refere à metáfora da inclusão das coisas em uma ordem de relações humanas (diz-se, culturais), a mulher está também nessa posição de ação de estabelecer um corpo possível de se tornar *yuda*, um corpo distintamente humano, entre fluidez e fixidez, mas apenas por um desvio liminar de sua posição.

. A menstruação como marca incestuosa é igualmente um caso de entre-estados onde os nomes do parentesco, uma ordem de diferenças, se tornam indiferentes. Assim, a autoria dos *kene* pelas mulheres parece unir sua posição social ao próprio *yuxin*, seu corpo estando frequentemente associado a um lugar de maior transparência entre as formas. Se a metáfora domesticadora que acompanha a relação dos xamãs com os espíritos quando este age a favor do mundo humano puder ser aplicada também às mestras do desenho, poderia ser dito que sua relação com os espíritos está voltada à produção de formas penetráveis, de onde o ato de produção dos *kene* é também a produção de um entendimento de sua linguagem no mundo, que é o mesmo que sua forma de ação. A mulher aprende com *Yube*. Nos casos antropológicos em que a posição feminina se liga ao interior, à domesticação como sedução, à consubstancialidade, poderia até mesmo ser dito que a produção feminina busca

multiplicar o *baka*, isso é, o *yuxin* no peso dos corpos, em todo penetrado pelas afecções humanas que estabelecem o parentesco. Enquanto isso, a atividade masculina vai em direção à escatologia do *bedu yuxin* e sua experiência de máxima alteridade, colocando o seu lugar no exterior, na caça como relação polêmica de contrato e perigo que os encontros promovidos pela bebida do cipó reproduzirão para treinar sua percepção.

Porém, no caso do *kene*, esse parece estar muito mais distante do que seria *baka*, *yuxin* corpuscular. Se o interesse feminino se produz em termos do interior, a arte em tudo altera essa ação, pois a compreensão necessária a usar a *yuxindade* para criar ‘formas humanas’ (sejam corpos, sejam objetos e utensílios), é estabelecer uma visão completa da ação do *yuxin*, compreender a imagem como uma zona de troca constante entre o humano e o não-humano. O *Kene* formaliza esse entendimento, esse *saber*, por fim, exclusivamente feminino que os homens não sabem produzir: a imagem é sempre encontro paralelo entre transparência e opacidade ou a identificação da transparência como opaca. O *kene* tenta reproduzir a perspectiva da imagem que vê os corpos como almas e as almas como corpos.

É portanto, apenas uma posição liminar que poderia produzir essa percepção sintética das duas direções que a imagem carrega, aquela em que as unidades se relacionam apesar do espaço contido entre elas e aquela em que o espaço entre elas é que o se torna uma espécie de unidade disjuntiva das fronteiras entre corpo e alma na perspectiva humana²⁰⁷. O corpo é uma intuição particular sobre as formas, ele é comumente sinônimo de uma realidade do mesmo tipo que as relações de parentesco que o faz ser também um ponto de vista, uma perspectiva²⁰⁸, é a indicação que já fizemos do corpo como encontro com o Outro. Essa posição particular faz com que as almas sejam vistas como um corpo em todo diferente daquele que ocupa a posição de *ego* (de referência), mas os espíritos, esses que não são humanos e não produzem um corpo humano, acabam por ver os corpos como almas.

²⁰⁷ VILAÇA, Aparecida, *op cit.* pp. 453-454.

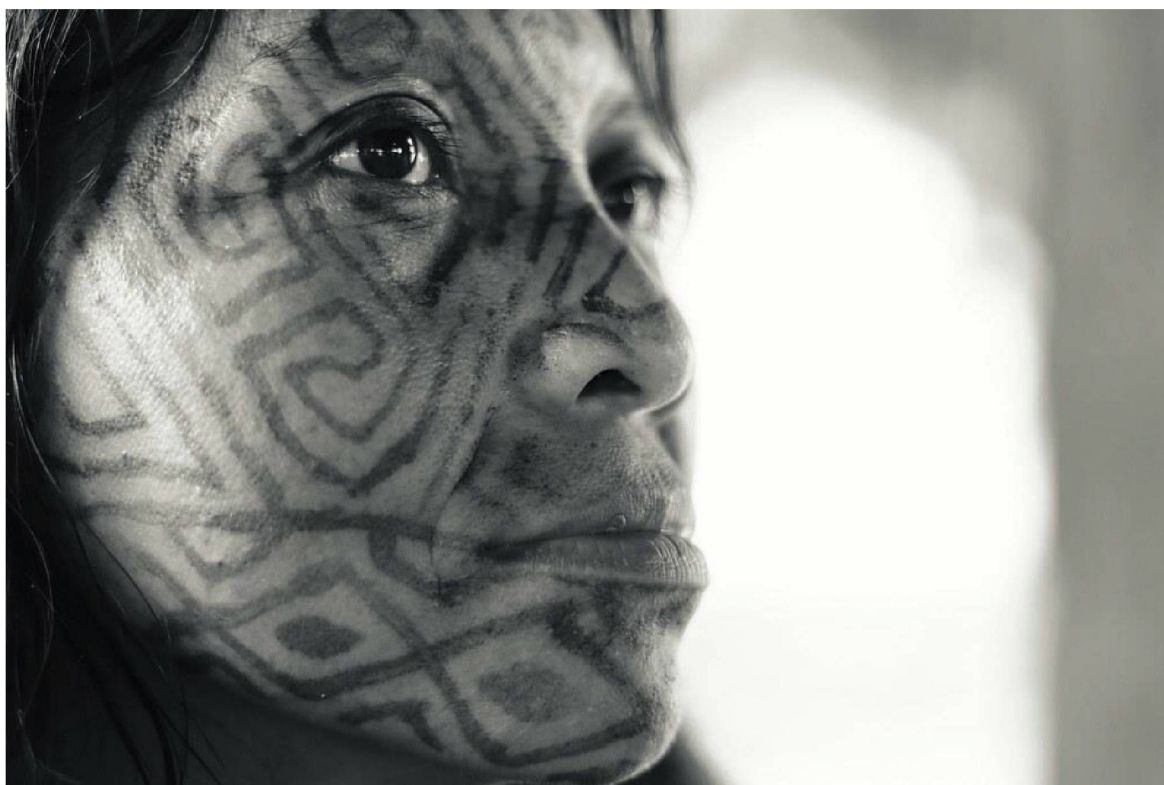
²⁰⁸ LIMA, T. O que é um corpo? **Religião e Sociedade**, 22, 2002, pp. 3

Penso aqui na diferença da representação entre *dami* e *kene*. *Dami* produz as representações figurativas comuns que transpõem uma semelhança como se esse elemento deslocado pudesse sobrepor a restrição relacional de seu protótipo na ordem das descontinuidades, das perspectivas que produzem os corpos como unidades incomunicáveis. *Kene*, por outro lado, não reproduz figuras totais, mas parcialidades que podem ser as ações de um corpo, seus hábitos, algum traço minimalista de sua anatomia, enfim, seus índices que se tornam no *kene* os motivos que guardam o nome dos animais e plantas no que há de sua incompletude corporal. Pata de onça (*inu tae*), o rabo de jacaré (*kape hina*), as costas da anaconda (*dunuã xate*), o olho do periquito (*txede bedu*), semente de algodão (*xapu buxe*), escama do peixe tambuatá (*baxu xaka*), bico de tucano (*pisa xeta*), espinho (*maemuxa*), cauda de escorpião (*nibu hina*), bunda de sapo (*upitxinka*), braço de macaco prego (*isu meke*), e etc, são alguns dos motivos *kene* feito pelas mulheres, o que para mim coloca a descrição de imagem que encontramos em plena ação²⁰⁹.

Se *kene* é representação do corpo do *yuxin* é ele quem nos permite melhor influir sobre a imagem, conquanto ele seja a representação da *imagem* ou imagem como forma do espaço em sua representação material. O *kene* sugere a linha de desterritorialização total dos corpos, de maneira que as formas em sua transparência intensiva se conectam umas às outras abandonando seus corpos (suas perspectivas) para habitarem esse outro corpo imagético de onde corpos e almas se equivalem e se comunicam. A noção de desterritorialização dos corpos nos recorda novamente o tempo mítico de uma superposição intensiva que cruza as formas e as afecções em uma diferença infinita. A transformação causada nas formas pela imagem acontece nesse detalhe da produção da arte Huni Kuin bem registrado por Els Lagrou onde a pequena mudança de linha ou a junção de um motivo sobre outro, faz com que o motivo se altere, tomando outro nome. Também em muito chama a atenção que os motivos não sejam comumente aplicados separados, mas ligando-se um ao outro, completando-se e se alterando, o que insere a tradução de *yuxin* por *imagem* por parte dos Huni Kuin e Lagrou em uma infinidade de implicações para a compreensão desse conceito que demonstra essa interpretação particular do

²⁰⁹ LAGROU, Elsje Maria. 1991, *op. cit.*

fenômeno imagético, fazendo como um deslocamento das formas em sua qualidade de elementos distintos no mundo para vir a serem uma pura transformação como forma. A indicação dessa transparência intensiva, isso é, a fluidez das formas, aparece no que os Huni Kuin fazem do *kene* quando o olho de um periquito aparece em seus queixos ou a pata da onça em seu peito, mostrando essa sobreposição dos corpos como almas que está contido na perspectiva dos espíritos e no lugar das formas na imagem. Essa arte expressa essa busca por sobrepor corpos, mas como formas, aquilo que os corpos possuem de seus rastros quando a intensidade da transparência entra em jogo, fazendo todas as formas se tornarem cambiáveis como índice da continuidade de um forma à outra. Assim, um motivo altera o outro por simples modificação de traço como se, por saltos mínimos, um corpo pudesse vir a ser outro para o *yuxin*. Alguns exemplos dos motivos *kene* em suportes de folhas²¹⁰ de papel que demonstram essa visualização são colhidos por Lagrou a seguir:



²¹⁰ A fotografia acima é por João Vianna (Huni Kuin Portraits; 2018). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/joaovianna/albums/72157694142383182>



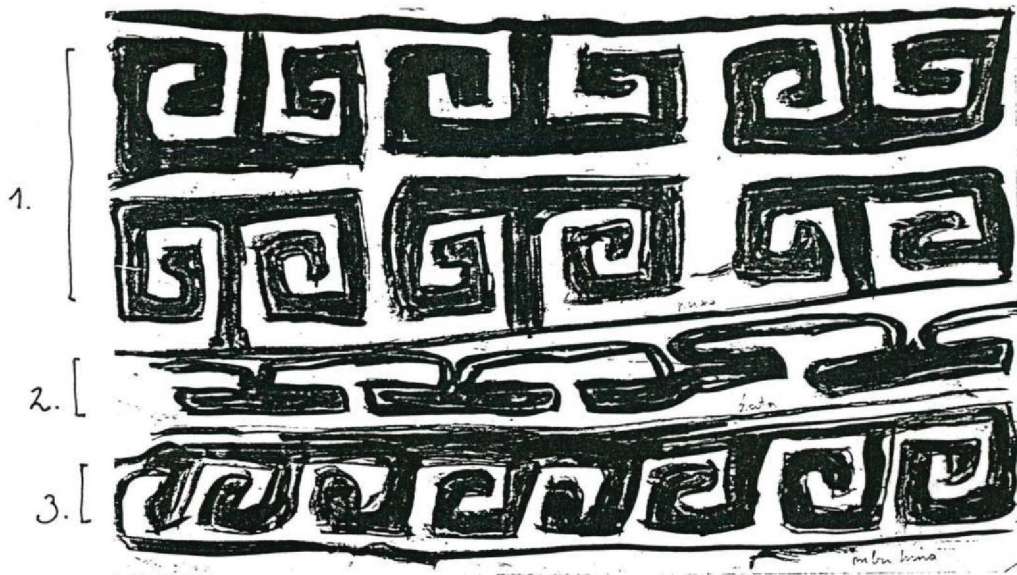
INUTAE TXEDE BEDU : pata de onça / olho de periquito



TXEDE BEDU NATSOMEA : olho de periquito dentro do desenho
 " KETA MAIA : " seguindo pelo canto
 PUA KAIMAI : " cruzado

03.06.89

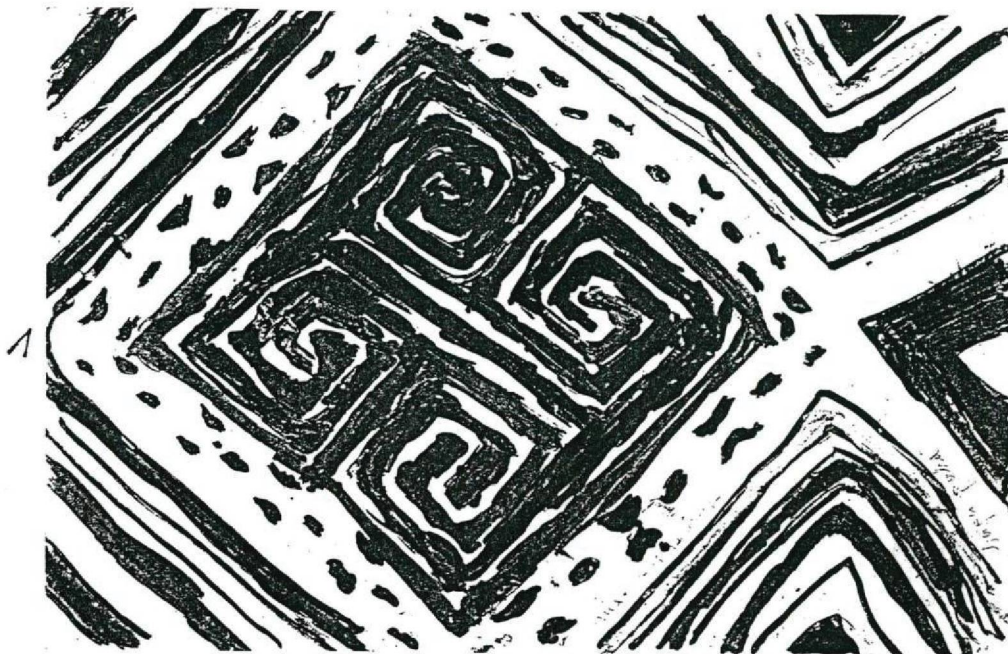
²¹¹ Notas do diário de campo de Els Lagrou. LAGROU, Elsje Maria. 1991 *op. cit.*, p. 196-202.



1. NAWAN KENE PUXA : desenho de estrangeiro ^{morto}, pintado (colorido)
2. DATA KENE : desenho de lata
3. NIBU HINA : cauda de escorpião

03.06.89

3



1. TXÉDE BEDU : olho de periquito
2. BAXU XAKA : escama de peixe
3. NAWAN XAMANTI : estrangeiro / placenta / cordão umbilical

2

CONCLUSÃO

Espero ter demonstrado com esse trabalho como o conjunto entre Filosofia e Antropologia quando se valendo de um material etnográfico parece enriquecer e descentralizar os casos viciosos de nossa compreensão localizada. A dimensão avaliativa de conceitos de outros grupos fora de nossa tradição ocidental quando tomados em sua autonomia, realizando uma leitura que enfatize os termos mobilizados por suas próprias formas de compreender suas cosmologias, permite ampliar nossas noções por uma devolutiva que complica infinitamente as nossas assertivas.

Com o caso Huni Kuin estruturado por Lagrou busquei especificar uma noção de imagem que estabelece que a separação entre transparência e opacidade não é tão estanque como na maioria das Filosofias do imagético na contemporaneidade. A fórmula *yuxin* = imagem só pode ser compreendida buscando os entendimentos pressupostos nas produções artísticas, nesse campo de entendimento sobre as formas, que também inclui as teorias sobre a pessoa/corpo da cosmologia Huni Kuin como uma produção. Assim, pude retirar o problema recorrente da imagem em relação à ontologia das almas e a questão dos duplos para limitar sua ação como conceito estético que em tudo torce as suposições que tecem uma continuidade direta de interpretação do mundo e da arte apenas como seu exemplar figurativo. Ainda que as relações sociais informem as práticas artísticas e os conceitos estéticos nela incluídos, é por meio de suas noções particulares que as relações sociais são pensadas diferentemente, interpretando outros aspectos do mundo não imediatamente expostos.

Para conduzirmos este trabalho até uma filosofia das imagens, o que seria, por fim, a imagem Huni Kuin? A imagem é um corpo, uma sobreposição entre ordens, lugares e formas. O corpo da imagem implode a diferença intensiva na diferença infinita, lançando, pelo deslocamento, as formas em sua comunicação. Enfatizamos o caso material do perspectivismo ao invés de colocar um fundo de humanidade mítica como a diluição das formas produzidas

pela alma. Esse fundo de diferença intensiva que é o mundo dos espíritos *yuxin* é antes a possibilidade da comunicação entre as formas ao invés de apenas uma comunicação plana entre as diversas subjetividades que habitam os corpos. Da imagem, sua agência advém dessa ação de desviar os corpos para uma zona de modificação, alterando as relações a que estão ligados na descontinuidade dos corpos particulares, estes em todo ligados às afecções localizados que é o mesmo que uma espécie de volta para si mesmo.

Para as nossas primeiras hipóteses adquiridas por esse percurso antropológico, quais seriam enfim as consequências filosóficas para uma noção de imagem? A filosofia teria de pensar a imagem como a transformação das formas onde as formas só se transformam uma na outra por seu grau de semelhança exposto pela zona das imagens, esse lugar que agencia a relacionalidade, termo gêmeo da transformabilidade. Nesse caso, os corpos - e tudo possui um corpo, sejam os humanos, os animais ou os outros entes naturais e objetos – relacionam-se por uma semelhança oculta que só se demonstra na saída de suas posições singulares enquanto átomos. A posição exigida pela imagem é a de condenar as entidades a abandonarem seus corpos para habitar um único corpo como um *não-um-corpo* que é a imagem, tornando-a ela mesma um ser que vive no espaço entre os seres como *coisa*. Começaríamos escrevendo que a *coisa*, e a chamaríamos de o próprio espaço, é essa forma que se coloca na sua relação com a vizinhança como uma desterritorialização dos corpos, criando a imagem como o próprio corpo extensivo dos corpos. A imagem seria a forma que a descontinuidade toma nessa zona do imagético – a fluidez -, não mais fazendo com que entidades individuais se misturem, mas que se sobreponham ao ponto de serem identificadas apenas como transformações.

. Assim, terminemos esse trabalho com um esboço para futuras complicações: a imagem é a forma da relação, ela faz com que cada espaço seja um corpo e que cada corpo aja como um espaço, implicando uma continuidade relacional onde os elementos se separam. No corpo da imagem, as formas perdem a sua identidade para se tornarem parte de outros corpos. A arte, menos do que uma produção de imagens seria, nesse sentido, uma técnica de sensibilidade para a captura desse fenômeno. A arte realiza a representação da imagem, a visualização das formas em uma zona de indistinção e

penetrabilidade em sua qualidade plástica de onde as imagens podem agir na alteração de sentido no mundo, pois igualmente agiriam na alteração da ordem dos elementos na realidade.

Aqui, limitamos a intuição às artes visuais, mas apenas podemos retornar à impossibilidade de se deter outros meios artísticos de representar a imagem. Por exemplo, onde as formas emitem sons ou onde o som se torna uma forma, a música poderá vir a ser uma representação da imagem, assim como o movimento do corpo na dança pode vir a interpretar a relação sobreposta entre as entidades enquadrando a sua forma como sinônimo de moção, substituindo o corpo pelo movimento. Mas o que a filosofia ameríndia dos Huni Kuin demonstra com a sua inclusão do termo *imagem* na equivalência com *yuxin* é que onde houver um caso de liminaridade, um caso de indistinção entre o vazio e o traço, a identidade a alteridade, há também a ação da imagem enquanto produtora de semelhanças através de uma ordem do sensível que aparece mais imediatamente no que é próprio de um corpo.

Incluimos no problema da imagem um problema sério do pensamento ameríndio, o par relacionalidade-transformabilidade, compreendendo esses termos como uma forma de afinidade ou filiação que coloca os fenômenos em um grau de parentesco (abusando-se desse termo, claro). Assim, menos do que o resultado de uma representação, devemos chamar de imagem o assombro ou perigo de ver as coisas de maneira impura, como estruturam os Huni Kuin sobre os assaltos do perspectivismo à identidade. Esse outro que habita os seres aparece no *dami* que coloca a forma como alma e no duplo que coloca a alma como corpo como yuxindade. A transparência intensiva da imagem permite uma ligação imprópria entre tudo aquilo que habita o mundo, mas ela pertence, como todo fenômeno impuro, à uma exterioridade que pode ser por vezes neutralizada pelas limitações interpretativas que nossas fórmulas textuais modernas concebidas para localizar a imagem em sua timidez expressiva reproduziram. Nesse caso, é o mundo ameríndio que nos ensina a deixar a lógica proposicional para entender a imagem como um operador de deslocamentos, convidada a agir quando a distância deve ser vencida para revelar a expressão imanente das formas de tenderem umas às outras.

REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- ALBERT, Bruce. “La forêt polyglotte”. In: B. Krause. **Le grand orchestre des animaux**. Paris: Fondation Cartier, 2016.
- ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BOAS, Franz. [1927]. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1955.
- BELTING, Hans. **An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body**. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- _____. **Likeness and Presence: A History of Image before The Era of Art**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- _____. **O fim da história da arte** (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOEHM, Gottfried. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”, p. 23 - 39. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. (org.) **Was ist ein Bild?** Munique: W. FINK, 1994.
- CALHEIROS, Orlando. **Aikewara: esboço de uma sociocosmologia tupi-guarani**. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2014.
- CAPISTRANO DE ABREU, J. (1914) **Rã-txa hu-ni-kui~: A Língua dos Caxinauás do rio Ibuacú**, 1941.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios*. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COMOLLI, J.L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DESCOLA, Philippe. “Societies of Nature and the Nature of Society”. In: A. Kuper (org.), **Conceptualizing Society**. London/ New York: Routledge, 1992.
- DUMONT, L. **O Individualismo — Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1985.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. (Trad. de Helder Godinho). Lisboa: Presença, 2007.
- _____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- ERIKSON, P. **Altérité, Tatouage et Anthropophage chez les pano: La**

Belliqueuse Quête du Soi. Journal de la Société des méricanistes, LXXII. 190, 1986.

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

_____. *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.

GRÜNEWALD, Leif. **Cartografia das Almas: imagem ameríndia e estética da não representação.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal Fluminense, 2011.

KENSINGER, K. **Banisteriopsis Usage among the Femvian Cashinahua.** - Harner (ed.), 1973.

LAGROU, Elsje Maria. **A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca.** Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991.

_____. *Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?*, in Revista de Antropologia, v.54, n.2: 2011.

LEACH, James. "Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell's theory of the abduction of creativity", in M. Holbraad et al. (eds.), **Thinking through things**, Londres, Routledge, 2007, pp. 167-189.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. **Les structures élémentaires de la parenté.** Paris: PUF, 1949.

_____. **O pensamento selvagem.** Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1976.

_____. *O cru e o cozido.* Mitológicas 1. São Paulo, CosacNaify, 2004

_____. **L'Homme Nu.** Paris, Plon, 1971,

_____. **Tristes trópicos.** Lisboa: Edições 70, 2008.

LIMA, T. O que é um corpo? **Religião e Sociedade** 22, p. 9-19, 2002.

LONGANO DE BARCELLOS, Larissa. Habitantes de tantos mundos. **A noção de yuxin entre os povos Pano / Larissa Lonagano de Barcellos.** Orientação: Tânia Stolze Lima - Niterói. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense – UFF, 2015.

MCCALLUM, C. **Gender, Personhood and Social Organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia.** Tese de doutorado. London School of Economics. University of London, 1989.

_____. *Morte e pessoa entre os Kaxinawá.* Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.49- 84, 1996.

MCLUHAN, H. M; FIORE, Q. **The Medium is the Massage: An Inventory of Effects**. New York: Bantam Books, 1967.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **What do pictures want?** Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PLATÃO. *Sofista*, São Paulo, Abril Cultural, 1972.

PREVOST, Bertrand. "La perspective des images. Pour un anti-Narcisse esthétique". Homenagem a Viveiros de Castro, outubro de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu>. Acessado em: 29/01/2020.

SEEGER, A. R. Da Matta & E. Viveiros de Castro. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletim do Museu Nacional 32, pp. 2-19, 1979.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.) **Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SILVA, Márcio Seligmann-. *Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 11-47, 1998.

TURNER, Terence. "'We Are Parrots, Twins Are Birds': Play of Tropes as Operational Structure". In: J. W. Fernandez (org.), **Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology**. Stanford: Stanford University Press, 1991, pp. 121-158.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana*. Mana, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

VILAÇA, Aparecida. *Chronically unstable bodies: Reflections on Amazonian corporealities*. Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 11, nº 3: 445-464, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 14/15, p. 318-338, 2006.

_____. *"Ambos Os Três": Sobre Algumas Distinções Tipológicas e Seu Significado Estrutural Na Teoria do Parentesco*. Anuário Antropológico, Brasília, v. 95, 1996.

_____. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

_____. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. Tipití, San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

_____. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. MANA, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996.

_____. *Transformação na antropologia, transformação da antropologia*. MANA 18, 2012, pp. 151-171.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. **Habu. The innovation of meaning in Daribi Religion**. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

