

CAMINHOS, DUPLOS E CUERPOS A EXPERIENCIA VISUAL ENTRE OS KAXINAWA

ELSIE MARIA LAGROU*

1. Delimitação do problema

Este trabalho pretende delimitar a especificidade da experiência visual dos Kaxinawá e mostrar como a partir deste recorte particular que se filia à etnoestética, é possível atingir categorias fundamentais que determinam os processos cognitivos deste povo. Quero demonstrar que temos na trilogia grafismo/figuração/agente espiritual (*kenel/damityuxin*) a chave para a leitura desta experiência visual e deste fazer artístico particular, enquanto sistema simbólico estruturado, que reflete em termos altamente abstratos sobre a fabricação, a mutação e a desintegração do corpo e da pessoa humana.

Isto quer dizer que na classificação dos fenômenos visuais e na complexa relação que existe entre seus termos, podemos desvendar as idéias de um povo sobre a estrutura do ser; a dialética entre identidade e alteridade, a relação entre o visível e o invisível, o perecível e o eterno, entre ser e parecer, homem e mulher, interior e exterior, criação e destruição.

Desta maneira, o tema se encaixa numa abordagem inter-semiótica da etnoestética, que tenta analisar as capacidades de leitura visual do grupo no qual e para a qual esta estética se produz, na sua interdependência com outros sistemas simbólicos (rito, mito, organização social, escatologia, etc.) que se reforçam, contradizem e compensam, compondo juntos a matriz dinâmica que é a cultura na sua re-leitura do passado na luz de novas experiências.

A leitura de elementos visuais depende do "olho da época" (*the period eye*,

* Brasil. Florianópolis. Universidade de Santa Catarina.

Baxandall, 1972) e/ou do lugar. Distinguir certos tipos de formas e de relações entre formas, obedece a categorias mentais que estruturam a percepção de formas e cores e a associam a conteúdos semânticos específicos que realçam relações e contrastes que são cognitivamente significativos para o grupo. Esta abordagem procura, como disse Geertz, "as raízes da forma na história social da imaginação" (Geertz, 1983:119).

Assim, a sensibilidade dos Kaxinawá para a presença do desenho (*kene*) na natureza, classificando animais, plantas e objetos como "com ou sem desenho" (*keneya*) se liga a uma alta valorização de um estilo complexo de desenho "abstrato" na sua própria produção artística. Esta valorização os leva a considerar o desenho como elemento crítico na sua auto-nominação. Em comparação com seus vizinhos, os Kaxinawá se distinguem como "povo com desenho". Enquanto a onomástica e a língua aproximam os Kaxinawá dos Yaminawa, que classificam como "*huni kuin também*", *huni kuin* sendo sua auto-designação: "gente nossa, que vive segundo as normas *kuin*, o *kene kuin*, desenho de verdade", só se aplica a eles mesmos, visualizando o *nukun yuda*, "nosso corpo (social)", que inclui todos os Kaxinawá.

Este papel crucial do desenho, na pintura corporal e facial, assim como na tecelagem (atualmente os suportes mais importantes do grafismo), é um dos elementos que marca, como ficará claro adiante, o quadro específico da experiência visual Kaxinawá. A este quadro pertencem também os Piro e os Shipibo-Conibo do Peru, que compartilham com os Kaxinawá ainda outro elemento importante de visualização": o uso do alucinógeno chamado *ayahuasca* no Peru, "cipó" no Brasil, *nixi pae* (cipó forte), ou *huni* (gente), em Kaxinawá. (Esta beberagem é extraída basicamente do cipó (*Banisteriopsis Caapi*) que é geralmente misturado com a folha da *Chacruna* ou *Psicotria*. Dependendo do grupo e da ocasião existem outras misturas).

O uso deste alucinógeno, conhecido por seus vivos e poderosos efeitos visuais, para estabelecer um contato imediato com o lado espiritual que habita o cosmos e a natureza, e que permanece invisível ou visível sob outra forma ao olhar "cotidiano" e diurno, vai naturalmente caracterizar a relação com e a concepção particular dos mundos cósmicos e dos poderes "sobrenaturais", fazendo

inclusive com que esta categoria do "sobrenatural" se torne problemática na medida em que expressa somente uma parcela da experiência desta presença do além. Pois o além não se encontra exilado e em cima deste mundo, estando, pelo contrário, intimamente entrelaçado com os fenômenos físicos.

A categoria de "duplo" se introduz aqui como conceito inevitável, apesar de problemático, pois é demasiadamente amplo em comparação com o uso que dele tem sido feito na literatura antropológica e histórica (me refiro aqui à definição desta categoria psicológica na obra de Vernant (de 1962 a 1992), e seu uso por Carneiro da Cunha (1978) e Viveiros de Castro (1986), que analisarei adiante). Em seu sentido mais amplo, sugerido por Guss (1989), a categoria se referiria ao componente invisível que acompanharia todo e qualquer fenômeno visível deste mundo e se tornaria assim uma metafísica. O que guiaria estes estilos gráficos ameríndios que exploram a ambigüidade figura/fundo na sua arte "abstrata", seria a consciência da permanente simultaneidade dos mundos visíveis e invisíveis. A representação desdobrada (conceito explorado já por Boas (1928) e Lévi-Strauss (1955, 1989)) seria assim a expressão da estrutura dualista da realidade:

"With the abstract designs this simultaneous portrayal of a dual reality becomes much more complex. Here image and counter-image are also shown. Yet what is really depicted is the dynamic relation between the two. Unlike the static mirror images of the figurative designs, the kinetic structure of these forms creates an endless movement between the different elements, drawing the spectator into them. Perception now becomes a challenge, with the viewer forced to decide which image is real and which an illusion. The duality signified by the conquest of the baskets is perceptually incorporated into the structure of their design. Here all oppositions in the culture are visually resolved. But it is not a static resolution. It is, like the daily life of every Yekuana, a constant interplay between the physical forms that are seen and the invisible that charge them". (Guss, 1989:1-22).

Em nota Guss refere-se a Roe, para enfatizar esta consonância entre estilo e filosofia nativa:

"Roe also notes 'this ability to shift back and forth between a figure and its background as alternate figure' in the art of the Shipibo of Peru. Referring to this esthetic tendency as 'visual ambiguity', he claims that it is fundamentally 'a symptom of a larger emphasis on 'mental ambiguity'" (Guss, 1989:239, Roe, 1987:5-6).

A permeabilidade da natureza à presença divina e uma forte preocupação destes povos amazônicos, dos Yekuana da Venezuela aos Shipibo do Peru, com os mundos invisíveis com os quais tentam estabelecer um contato direto através do uso da ayahuasca (*kaahi* em Yekuana, Guss, 1989:58), os aproximam, apesar da forte presença do pensamento dualista (um dualismo, no entanto, muito distante do dualismo "mundano" dos Gê), da "ambigüidade e ambivalência" das sociedades Tupi-Guarani que precisam, para serem pensados antropologicamente, da introdução do terceiro elemento que Viveiros de Castro bautizou como "o elemento divino", ou a noção do "devir" (Viveiros de Castro, 1986:113-117).

O espelhamento entre o fenômeno e seu duplo invisível não se refere aqui a uma equivalência metafórica, uma "geografia de oposições" como entre os Gê. O eixo predominante é vertical, temporal e a relação é metonímica. Como entre os Tupi, a ênfase da sociedade não está num equilíbrio terrestre, mas numa projeção para o futuro, num desejo de transformação qualitativa, de superar a condição humana e compartilhar no poder do além.

A importância da "presentificação" e da exploração detalhada dos mundos invisíveis (terrestres, aquáticos e celestes), revela uma curiosidade e um engajamento no encontro com o além que não se limita aos poucos especialistas, "mestres do cipó", de uma aldeia. E de interesse comum a todos os homens adultos. Se nem todos tomam, isto não significa que todos não queiram ouvir os relatos dos que foram visitar as cidades dos estrangeiros e dos deuses (*nawa* significa estrangeiro e ser celeste).

A experiência com ayahuasca tem a conotação explícita de uma viagem, pois para falar da experiência com ayahuasca se usa em Kaxinawá tanto a expressão *damiwa*, "fazer, ver ou sofrer transformações", como *baiwa*, "ir passear". Segundo Deshayes, um dos motivos destes passeios celestes é a preparação da alma para a viagem final, a morte: "*Ils disent également que les Blancs ne connaissent pas cette préparation à la séparation ultime de corps et d'esprit et deviennent fous après leur mort.*" (Deshayes & Keifenheim, 1982:241).

Resumindo: o que me interessa aqui é a presença simultânea de dois fatores que assinalam um grande investimento simbólico (cognitivo e emocional) da sociedade (cultura) na experiência visual: de um lado, a existência da categoria "com ou sem desenho" para classificar fenômenos visuais e para distinguir corpos (nosso corpo *versus* o corpo dos outros), e de outro, uma vívida visualização dos seres invisíveis, sendo a visão considerada *conditio sine qua non* para a mútua inteligibilidade e o intercâmbio entre os daqui e os do além.

Que estes dois tipos de investimento na experiência visual não necessariamente coexistem numa mesma cultura, é evidente. Como exemplo cito, de um lado os Kayapó-Xikrin, que possuem um elaborado sistema gráfico, mas não sentem nenhuma atração pela droga como meio de visualizar um ausente sem corpo; e de outro, os Kampa, campeões acreanos do cipó, que no entanto não demonstram o mínimo interesse em registrar graficamente qualquer aspecto de sua experiência visual. No primeiro caso o interesse artístico-visual não diz respeito ao além, no segundo a visualização do além não diz respeito ao fazer artístico-visual aqui na terra, limitando-se a expressão artística da experiência à arte vocal, musical.

Quando, no entanto, ocorre um investimento simultâneo nos dois lados da experiência visual, a deste e a do outro mundo, como entre os Yekuana (Guss, 1989), os Desana (Reichel-Dolmatoff, 1978, 1985), os Siona (Langdon, 1992), os Shipibo-Conibo (Roe, 1982, Gebhart-Sayer, 1984, 1986, Illius, 1988), os Piro (Gow, 1988) e os Kaxinawá, sua relação só pode ser significativa. Mas a relação entre ambos não é igual para todos os casos acima citados. O objeto deste trabalho é de destrinchar esta relação entre desenho, imagem e agente espiritual no contexto específico da cultura e sociedade Kaxinawá.

Quero explorar especialmente a nítida distinção conceptual entre desenho (*kene*), e imagem (*dami*) e a relação particular de ambos, desenho e imagem, com o aparecimento e o desaparecimento de corpos humanos de um lado, e com a revelação do *yuxin*, o "duplo invisível" das coisas visíveis de outro.

2. Uma abordagem não-representacionista

O fazer antropológico se constrói ao redor da reflexão sobre como pensar "os outros" na sua semelhança e diferença com relação a "nós". Vários trabalhos teóricos tentaram definir o que exatamente separa o pensamento das chamadas sociedades simples do pensamento das sociedades complexas. Entre as ideias propostas temos o pensamento pré-lógico e lógico de Lévi-Bruhl, o pensamento "holístico" e individualista de Dumont, e de Lévi-Strauss o pensamento mágico e científico, mítico e histórico, ou, como no Pensamento Selvagem, a "ciência do concreto" do *bricoleur* versus a "ciência do abstrato" do engenheiro.

Goody (1977) critica o uso destas dicotomias por serem etnocêntricas. O etnocentrismo se esconderia no próprio ato de classificar, reduzindo as múltiplas e complexas diferenças a uma equação matemática e não-contextualizada do tipo "é ou não é". Este erro se deve, segundo Goody, à "maneira como apreendemos a natureza dessas diferenças".

"Tradicionalmente são caracterizadas de forma essencialmente estática, no sentido de que nenhuma ideia é dada de como e porque ocorreu a domesticação e de que nenhuma razão são avançadas para explicar a mudança" (Goody, 1977:27).

Mais importante que o conteúdo da comunicação, para podermos entender a natureza dos desenvolvimentos no domínio do pensamento humano, seriam as transformações que ocorreram nos meios de comunicação: as tecnologias do intelecto. "Neste domínio, o passo decisivo depois da língua é a redução da fala a formas gráficas, o desenvolvimento da escrita" (Goody, 1977:20).

Surge então o novo par "sociedades com e sem escrita", que no entanto, não

pretende marcar nenhuma linha divisória absoluta, sendo que o uso que a sociedade dela faz, democratizando-a ou reservando-a como conhecimento secreto de uma elite, vai interferir na rapidez com que invenções são espalhadas e na maneira que são conservadas, avaliadas e acumuladas. A possibilidade de fixar pensamentos e de registrar a fala para poder compará-la com registros anteriores e posteriores, de criar uma distância objetiva entre o enunciado e o enunciador, transforma a maneira de pensar. E estas condições "técnicas" do pensamento estão entre as causas principais que permitiram o surgimento da filosofia e da história na Antiga Grécia, e o surgimento da ciência depois da invenção da imprensa na Europa.

Até aqui, a análise de Goody não conta nada de novo para os historiadores que sempre consideraram a escrita como divisor de águas, inclusive para delimitar seu próprio campo de pesquisa, que começa onde existem documentos e deixa o resto aos arqueólogos. A pesquisa da história oral e a definição de seus métodos (veja Vansina, 1966) é relativamente recente e continua na margem da sua metodologia centrada na análise de fontes escritas.

Nova é a abordagem de Goody quando entra mais a fundo nas próprias categorias de entendimento de povos com e sem escrita. Uma crítica e análise sistemática de uma informação supõem um distanciamento que só a escrita possibilita, e esta "objetivação" vai acompanhada de uma esquematização em listas e diagramas que abstraem e opoem, de uma maneira "coerente e consistente", fenômenos que, na fugacidade do fluxo do tempo, não aparecem desta maneira esquematizados e simplificados ao vivente. Esta constatação leva Goody a uma crítica da análise antropológica, que, estimulada pela comunicação escrita que se tornou parte constitutiva de sua maneira particular de abordar o mundo, elaboraria sistemas que "encobririam" a complexidade e especificidade da cultura oral mais do que revelariam seus sistemas "subjacentes".

É de se esperar que a diferença entre uma tradição oral e uma tradição escrita tenha suas consequências para o significado do grafismo e da experiência visual. Até que ponto o grafismo numa sociedade sem escrita serve de registro gráfico, de marcador e artifício de memória? E o que acontece com a relação entre ser e parecer? Será que a possibilidade de fixar o fluxo do tempo e dos fenômenos através da escrita atingiria o estatuto da percepção visual e de que

maneira o atingiria?

Com relação a esta problemática, é bastante esclarecedora a análise que Vernant faz da mudança do ideal educacional na Grécia Antiga no quarto século antes de nossa era, época de democratização do uso da escrita que fez o método da *mimesis* cair em descrédito sob a pena de Platão. Platão completa a ruptura com a antiga tradição de transmissão oral do conhecimento, que usava como método de memorização a recitação e recepção oral de cantos poéticos, às vezes acompanhados de danças. Este método promovia o aprendizado através da empatia e identificação que surgia entre o público, o ator ou cantor e os papéis que representava. Este método mimético carecia, segundo Platão, da necessária distância crítica (que a escrita possibilita criar) para a verdadeira procura do conhecimento.

Sua crítica da *mimesis* levou-o a uma reformulação da noção de imagem que marcou "*a stage in what might be called the elaboration of the category of the image in Western thought*" (Vernant, 1992:174). A imagem se torna pura aparência superficial que afasta o estudante da real essência estática do ser, mergulhando-o através da performance personalizada do processo de transmissão e de memorização oral do conhecimento, no fluxo sensível do devir, evocado numa linguagem dramática, rítmica, concreta e emocional.

Assim, os sofistas, poetas e atores se perderiam todos na multiplicidade das aparências sensíveis que pertenceriam ao campo da mera opinião (*doxa*), ficando longe do verdadeiro conhecimento (*episteme*) do ser procurado pelo filósofo. A verdade para o filósofo, segundo Platão, é a idéia da essência, da estrutura interna da coisa, que é única e permanente e que independe do ponto de vista de quem olha. Esta postura filosófica pressupõe que exista uma realidade objetiva e lógica, exterior ao sujeito, que é regida por leis universais, conhecíveis ao intelecto. Esta maneira de pensar a relação entre ser e parecer muda de maneira radical o estatuto que a imagem ocupava no pensamento arcaico dos Gregos. E esta mudança parece realmente ligada, de maneira intrínseca, à diferença entre cultura escrita e cultura oral.

"For archaic thought, the dialectic of presence and absence, same and other, is played out in the other-worldly dimension that the eidolon, by being a double, contains, in the miracle of something invisible that can be glimpsed for just an instant. This same dialectic is found again in Plato. However, once transposed into a philosophical vocabulary, it not only changes its register and assumes a new significance, but the terms as well are also in some sense reversed. The image, a "second like object", being defined in some respects as the Same, also refers to the Other. It is not confused with the model because, having been denounced as the untrue, the not-real, it no longer, as in the case of the archaic eidolon, bears the mark of absence, of else-where and of the invisible, but rather the stigma of a really unreal nonbeing. Instead of expressing the irruption of the supernatural into human life, of the invisible into the visible, the play of Same and Other comes to circumscribe the space of the fictive and illusory, between the poles of being and nonbeing, between true and false. The "apparition", along with the religious values that invest it, gives way to a "seeming", to an appearance, a pure "visible" where the question is not one of making a psychological analysis but of determining its status from the point of view of its reality, of defining its essence from an ontological perspective." (Vernant, 1992:168).

Esta tao antiga filosofia de Platao nao pode evidentemente ser confundida com as teorias modernas da percepção, pois a definição platônica de imagem e *mimesis* desconhece (ou ignora) a categoria do agente e a noção do poder criativo da mente humana, que surgirá com a idéia da imaginação no segundo século da nossa era (Vernant, 1992:185), como imagem interna que surge na mente, sem relação com qualquer fenômeno exterior existente.

Um aspecto importante da noção de imagem, porém, surge com Pláto e continua básico na nossa interpretação da percepção. Trata-se da noção de ilusão, da possibilidade de se ver algo que não está. A idéia do *faux-semblant* e a própria noção de "representação" são consequências desta "secularização" da imagem, que pode simular a presença de algo sem compartilhar na "essência" daquilo que evoca, que representa. A noção de representação supõe a ausência daquilo que substitui, assim como supõe uma diferença qualitativa entre a coisa representada e a imagem que a substitui. A imagem não tem nenhuma realidade além de ser semelhante à coisa a que se refere.

Para os Kaxinawá, no entanto, nunca se vê algo que não está ou que não existe: a imagem de uma coisa partilha na essência da coisa. A imagem funciona como um duplo no sentido que presentifica de maneira metonímica o que visualiza. Está ligada a seu modelo, não por mera semelhança ou simultaneidade, mas por contigüidade de substância, essência e qualidade. Isto faz com que a problemática de ser e parecer não se coloca aqui da mesma maneira que se coloque para nós. Uma sombra fugaz no crepúsculo e uma imagem no sonho ou na visão com ayahuasca não são ilusões óticas, são a irrupção do além na vida cotidiana, a visualização do invisível no mundo visível.

E é por isso que é crucial refletir sobre o significado do uso que fazemos da categoria de representação quando pesquisamos a experiência e arte visual de povos, marcados exatamente pela ausência total da forma representativa, conhecida por nós na escrita, nos quadros, na fotografia, no filme, etc. São povos que não possuem (não procuraram possuir) técnicas para fixar e objetivar sua história e seu patrimônio cultural. Eles as recriam e atualizam na experiência vivida das gerações que se seguem.

É neste sentido que entendo Gow, quando diz que para os Piro a história é incorporada. Na medida em que a história não reflete mais a experiência vivida dos mais velhos, ela se "desincorpora" e perde credibilidade com relação à fatualidade da informação que fornece. A importância da história e dos "costumes" dos antigos vem de seu papel na criação da vida em comunidade, na fabricação de novos corpos e de novos parentes. Não tem valor ou existência em abstrato. O conhecimento é valorizado em termos de experiência, enquanto memória de velhos, não de mortos. Aqui também os mortos são outros.

"This is why native people are so lacking in nostalgia for the "authentic culture" we attribute to their ancestors. The ancestral 'ancient people' made contemporary people, but they are now dead and cannot help them. It is the living who must be defended, with whatever comes to hand. Native people fear the loss of their children, not their 'culture'." (Gow, 1991:286).

É neste quadro teórico que pretendo, no que segue, olhar mais de perto, primeiro, a relação entre imagem/desenho e agente espiritual, e depois, a relação entre imagens, desenhos e corporalidade. Quero demonstrar que para os Kaxinawá toda e qualquer imagem é um tipo de duplo, metonimicamente ligado ao poder que invoca, e que não há grafismo no vazio. O desenho se aplica a corpos e não a qualquer corpo nem de qualquer maneira. É a tensão dinâmica entre o elemento gráfico e o elemento plástico que confere à pintura corporal sua beleza e sua força (Lévi-Strauss, 1955, 1958; Gow, 1988).

3. A alteridade para os Kaxinawá: entre o medo e o desejo, o agora e o depois.

O dualismo como processo dinâmico para pensar a construção da identidade a partir da alteridade é um dado considerado universal pela Psicologia. Só que a maneira de trabalhar a dualidade entre o Eu e o Outro varia segundo a pessoa e, anterior a ela, segundo a cultura. A construção de uma identidade étnica pode seguir três tipos de estratégias: expulsar o denegar o outro através da marcação rígida dos limites entre o que está dentro e o que está fora (caso extremo: a ideologia da "purificação étnica" nazista); introjetar e "domesticar" a diferença (como fazem, por exemplo, as sociedades Gê na sua organização social baseada na divisão interna da aldeia em metades *oponíveis* ("par de elementos oponíveis, termo melhor que "opostos" já que a oposição é contextual, não absoluta", da Cunha, 1978:39)); ou ainda, como é o caso dos Araweté: "um esforço de superação dos limites externos do sistema, a recuperação das diferenças que foram extrojetadas, através de mecanismos de metamorfose ou metonímia" (de Castro, 1986:46), ou seja, tornar-se o Outro.

A organização social Kaxinawá é dualista. Os nomes são transmitidos da avó materna (ou suas irmãs) para a neta, e do avô paterno para o neto. Se ocorrer o casamento preferencial (*kuin*) de primos cruzados de primeiro grau, a avó materna e a irmã do avô paterno coincidem. A aldeia ideal seria assim composta por duas lideranças, uma política, outra ritual, da mesma geração e de metades opostas, que trocariam irmãs em casamento e cujos filhos por sua vez trocariam irmãs, etc. (Kensinger, 1984:227). O ideal nunca ocorre, mas a ideologia social de endogamia e equilíbrio entre os elementos das duas partes oponíveis, mostra claramente uma tendência de introjetar a diferença e de criar um espaço seguro de convivência entre parentes: "*For the Cashinahua real affins are first and foremost kin*" (McCallum, 1989:115).

Mas o dualismo Kaxinawá, por mais elaborado que seja na vida ritual e no uso dos termos de parentesco, parece "mascarar uma tensão triádica" (emprestando uma expressão de Castro, 1986:193) que faz com que possamos colocar os Kaxinawá como que a meio caminho entre os Tupi e os Gê. E esta posição intermediária entre o segundo e o terceiro tipo de elaboração da relação de afinidade, fica mais evidente quando aproximamos os Kaxinawá dos outros Pano, que segundo Erikson compartilham todos um fascínio pela incorporação do outro. Existia de um lado o outro próximo com quem se fazia guerra para incorporar suas mulheres, e de outro, o distante: "a alteridade poderosa, ao mesmo tempo útil e ameaçadora, atraente e desconcertante, de que os brancos representariam apenas o último avatar em termos cronológicos" (Erikson, 1992:251). Ainda segundo o mesmo autor, "*un repli contemporain des Cashinahua sur eux-mêmes depuis l'abandon des hostilités se traduit par une exacerbation du système des moitiés aux dépens de la multiplicité des groupes*" (Erikson, 1986:186-7).

Esta temática nos levaria longe demais do assunto tratado aqui (remeto para a discussão deste tema a Lagrou, 1991:15-20, 85-90, 152-158). Quero ressaltar aqui somente a posição central do Inca, este símbolo da alteridade absoluta, no imaginário Kaxinawá. Pois se entre os Kaxinawá existe uma rígida separação entre *L'Autre du Dedans*, com quem se estabelece uma relação de afinidade, e *L'Autre du Dehors*, com quem se evitaria qualquer tipo de contato, como afirmam Deshayes e Keifenheim (de 1982 a 1991), esta lógica só se aplica, a

meu ver, à ideologia de parentesco (um fechamento sobre si que, segundo Erikson, pode ser um fato histórico relativamente recente) e não aos outros sistemas simbólicos desta cultura. Os ritos e os mitos, as noções sobre saúde e doença, a arte e a escatologia elaboram todos, de maneira muito similar aos outros Panos, a complexidade deste desejo ambíguo pelo outro.

Outra figura central para a reflexão Kaxinawá sobre a necessidade vital de interação com o outro, constitutivo do próprio ser, é a alteridade paradigmática dos mundos aquáticos, a sucuri. A sucuri, pajé primordial, compartilha com o Inca este excesso de poder e de conhecimento, que são ao mesmo tempo necessários e mortais para os Kaxinawá. Estes dois "outros" são amiúde introduzidos no interior da sociedade, mas sempre em condições ritualmente controladas.

O Inca vem, nas roupas do líder de canto no *Txidín* (iniciação da liderança) e é invocado nos cantos durante os banhos medicinais de *Nixpu Pima* (rito de passagem de meninos e meninas: "a festa de empretecer os dentes") para transferir aos adolescentes suas qualidades: olhos de pérola, força para correr, etc., para os meninos, mão para plantar e habilidade na tecelagem, etc., para as meninas. Assim, como ele é duro, eterno e invulnerável, pede-se que ele endureça o corpo da criança cuja moldagem (fabricação) se acabou de completar. Os emblemas do Inca constituem o mais alto ideal de beleza dos Kaxinawá. Ele radia pelo poder do *dau* (remédio, adorno, ervas cheirosas e veneno) que está no seu cisma, tecido com o desenho verdadeiro (*kene kuin*), nas penas de arara que enfeitam seu cocar, e nas penas de gavião que cobrem suas costas e seu peito. Ele é *hawendua*, luminoso, lindo. No ritual o Inca é, *Inka kuin*, "nosso Inka", assim como o *Inka* que receberá as almas no céu é "nosso". Se tornou "nosso", *kuin*, depois da metamorfose do Outro feroz, que era gente, era povo, o *Inka pintsi*, "o Inca com fome de gente".

Em tempos "históricos" (os Kaxinawá enfatizam esta diferença entre o Inka de céu e o povo que morava na terra) convidavam sempre os Kaxinawá para visitá-los. Suas aldeias eram limpas e grandes e lá os antepassados dançavam (dançar: *nawa-kiki* e *inka-kĩ*) e cantavam com os *Inkas*. Depois da festa, no entanto, os Incas matavam e comiam suas visitas. As mulheres eram belas e

deixar-se engolir pela sucuri, sem gritar seu nome, sem perder a alma. Outra ocasião é na mata, no crepúsculo, durante pequenos ritos privados, onde homem e mulher "podem pedir o que quiserem", matando a cobra e falando com seu *yuxin*, espírito que escapa com a morte. Pode-se conseguir a ajuda deste poderoso *yuxin* tanto para engravidar quanto para não engravidar (passa o sangue da cobra na barriga), tanto para conseguir sorte na vida quanto para matar o inimigo. "Por isso não se pode nunca negar nada aos velhos", me disseram vários informantes, "porque velho é quem sabe melhor falar com a cobra."

O homem come a língua da cobra para ter sucesso na caça e a mulher leva o couro para casa, para aprender desenho. No caso do couro, é crucial não o mostrar, nem nunca o emprestar a alguém. A mulher o pendura bem alto no teto, longe dos olhares dos outros, e quando fala para o couro, pedindo que a inspira no desenho, sempre lembra que "essa cobra é viva". Recentemente, a cobra também é solicitada a ajudar na aprendizagem da escrita (o desenho dos brancos). Um elemento crucial desta fala com o *yuxin* da cobra é que ela não se pode tornar pública. Se alguém souber o que outra pessoa falou e "brincar", invertendo suas palavras, a cobra pode se virar contra a vítima da brincadeira. Apesar de totalmente necessária para a vida aqui na terra, a cobra não é assunto de conversa, ela é segredo. O contato com ela sempre é procurado na margem da vida pública, nunca abertamente e no centro da aldeia como acontece com os rituais que envolvem a figura do Inca.

A cobra é imortal, pois ouviu o aviso do pai dos antepassados, *Pukan*, que gritou, quando subiu ao céu: "troca a pele". Mas o filho ouviu, "acaba". Os humanos se tornaram mortais e a terra e o céu deixaram de ser equivalentes, reversíveis (Capistrano de Abreu, 1941:486-492 conta outra versão onde o aviso veio de uma mulher que estava indo para o céu). Somente na viagem com *nixi pae* ainda acontece que "a terra vai para o céu e o céu está descendo" (Antônio, 1991).

A cobra, dona da água e de todos os líquidos (do sangue ao cipó), "dá e tira vida", ela/ele é dona/dono do tempo reversível. A cobra é xará da lua, *Yube*, e compartilha com ela o movimento cíclico de troca de pele, assim como sua

ligação com a fertilidade. Pois foi a lua, cabeça de *Yube*, o irmão incestuoso que subiu ao céu para não morrer, que fez as mulheres menstruarem quando elas se esqueceram de lembrar seu nome na noite da lua nova.

Depois da separação entre terra e céu, houve um último grande dilúvio. A única sobrevivente, *Nete*, cuspiu no seu próprio ventre (uma das versões, outras falam de abelhas numa cuia) e criou assim os primeiros *Huni kuin*: dois casais de gêmeos. A partir daí estabeleceu-se a proibição do incesto: a menina *banu* casou-se com o menino *inu*, e a *inani* com *dua*.

O que provocou o dilúvio? A recusa dos proto-Kaxinawá de estabelecer laços de afinidade com os povos aquáticos (Antônio, 1991; veja também McCallum, 1989:314). *Ni nawa Dua*, "Gente luminosa da floresta" (note-se o uso, típico entre os Pano, da palavra *nawa* tanto para se referir a si mesmos quanto aos estrangeiros/espíritos), foi pescar sapos de noite para sua mulher/irmã que estava grávida. O canto do sapo *yuxin, toa*, o seduziu e *toa* o levou para sua casa embaixo da água. A mulher chorava tanto pela perda do marido, que ele consentiu em visitá-la sob condição que seus novos afins fossem bem recebidos. Isto, no entanto, não aconteceu. "Ninguém liga para os peixes que chegam. Ninguém dá comida, nem caiçuma, nem nada". A mulher agarra seu marido/irmão que acaba se transformando em mutuca. Os peixes deixam a aldeia e se vingam. Os rios se encham e a terra desaparece embaixo da água, transformando os seres terrestres em seres aquáticos.

A corrente leva *Nete* rio abaixo, onde ela cria os primeiros Kaxinawá, perto da raiz do céu. *Nete* é um demiurgo, pois combina, assim como a sucuri, poderes masculinos e femininos. Seu cuspe equivale ao sêmen (o agente que dá forma, modela o feto no útero da mulher: *dami*) e se mistura com o sangue que é "cozido" no ventre: dois processos de transformação que culminam na fabricação de um novo ser. Aos humanos, seus filhos, porém, ela ensina os papéis diferenciados de homem e mulher. A partir de então as mulheres precisarão do sexo dos homens para "não deixar secar o ventre", e os homens da caiçuma das mulheres para poderem produzir o sêmen. A viagem de *Nete* com seus filhos é iniciática.

O destino da viagem, subindo o rio, é alcançar o barranco, onde mora o irmão de *Nete*, *Navapaketanvan*. O habitante do barranco (a associação com o Inca é evidente) não recebe bem *Nete* e seus filhos, ameaçando inclusive de matar sua irmã (era ele o sogro idealizado para seus filhos por *Nete*?). Seus filhos disparam flechas minúsculas nos testículos do gigante, matando-o.

Temos aqui três momentos que refletem bem a complexidade da problemática da afinidade para os Kaxinawá. Num primeiro momento, o povo aquático procura estabelecer relações de afinidade com os proto-Kaxinawá que, incestuosos, recusam qualquer relação. Esta recusa de afinidade significa a morte para os proto-Kaxinawá. Num segundo momento, *Nete* cria os *huni kuin*, seres humanos que aprendem os nomes das plantas e dos animais comestíveis e as regras do casamento com os primos cruzados. Ela não fica, no entanto, morando com seus filhos no extremo oriente da terra, onde jaz a raiz do céu. Seu destino é subir o rio para alcançar as montanhas e o povo (Inca) que lá mora. Desta vez, no entanto, são os Kaxinawá que são rejeitados.

Assim, a "condição humana" dos Kaxinawá se constitui num momento intercalar entre a situação pré-humana que recusa a afinidade e o destino da viagem, que é de se juntar ao fim desejado, o *Inka*, e de transformá-lo em parente. Este destino se realizará, como veremos, na morte. Nesta viagem final do *yuxin kuin* (a parte eterna da alma) depois da morte, ajudarão tanto o *dami* (imagem), quanto o *kene* (padrão). O *dami* é a visualização figurativa do além: ele visualiza os mundos e seus seres mostrando-os na sua forma de gente (*huni, nawa*) que habitam o lado invisível do mundo e do cosmos. O *kene*, por outro lado, visualiza, como nos contam as letras do cipó, os caminhos a seguir nestes mundos do além, para não se perder e encontrar a casa dos parentes no céu.

O *dami* (transformação, figuração) pertence ao domínio masculino. As mulheres não tomam cipó, pois promover encontros com os *yuxin* em forma humana significa para elas contato sexual inevitável. O excesso e a indevida mistura de *yuxin* no útero é perigoso, pois leva, em caso de gravidez, a mutações incontáveis da forma do feto que está sendo modelado (*dami*) pelo sêmen humano. O resultado são *yuxin bake*, filhos de espírito, que apresentam deformações, ou ainda, a excepcional duplicação do feto. Gêmeos são também

fruto da interferência de *yuxin*.

O *kene* (desenho, padrao, escrita, parede de uma casa), por outro lado, pertence ao domínio feminino. O *kene* visualiza na tecelagem do padrao labiríntico a unidade abstrata do mundo físico com seu duplo invisível, que dá forma a matéria. O estilo Kaxinawá explora, como os exemplos acima citados dos Yekuana e Shipibo, a ambigüidade dinâmica entre figura e fundo. A sensação de indefinição dos planos é ainda aumentado pela rede intrincada de linhas labirínticas que ocupam a superfície inteira numa clara manifestação de horror vacui, desenhando no corpo o mapa dos mundos cósmicos. O mapeamento do mundo equivale à domesticação ou interiorização do desconhecido; é a leitura que a cultura faz da natureza e dos mundos celestes.

O desenho padronizado circunscreve o mundo conhecido, protegendo o interior de uma invasão excessiva de poderes destrutivos vindos do exterior, delimitando o espaço domesticado e se associa, através desta característica, às paredes de uma casa (maloca) chamadas pelo mesmo nome que desenho: *kene*. A pele, *bitxi*, suporte privilegiado do desenho, faz o mesmo com relação ao corpo. É interessante notar que ambos *kene* e *bitxi* têm a conotação de algo que cerca, que aprisiona (SIL, 1981:183, 45).

O útero e a placenta desempenham a mesma função protetora. A placenta serve como uma pele interior. Media entre o feto e o corpo da mulher, filtrando as influências exteriores e promovendo assim um contato controlado com a fonte exterior da vida. Neste contexto é significativo que o desenho mais usado nas redes se chama *xamanti*. *Xaman* significa placenta e cordão umbilical. A palavra para "tecer com desenhos" é *xankeinkiki*. *Xankin* significa útero, cavidade. Da mesma maneira que a placenta, a pele ou as paredes de uma casa separam o lado interior do lado exterior. A pele da sucuri mística que contém todos os desenhos possíveis, separa, como um véu, o mundo visível do mundo invisível. O motivo mais corrente, indetificadora da identidade Kaxinawá, chama-se *nawan kene*, o desenho do estrangeiro/espírito. Esta relação entre o desenho e a pele da cobra ou os poderes do além, de um lado, e sua ligação

com a placenta, de outro, é corrente nas culturas amazônicas*.

Os homens que se aventuram numa proximidade extrema com a alteridade animal ou espiritual, precisam dos caminhos para poder voltar. Este caminho de volta é como um desenho e o ponto fixo para onde voltar, é o lar feminino. Os motivos desenhados na superfície da pele ou tecidos numa rede são literalmente analisados em termos de caminhos mais grossos e finos, galhos quebrados e rios. Veremos no que segue que a mesma idéia guia a experiência com cipó.

Ambas as artes da experiência visual do além, *kene* e *dami*, que darão acesso aos mundos celestes, não são, no entanto, "presentes" do povo do céu, representado pelo Inca. Elas foram dadas às mulheres e aos homens respectivamente e separadamente, pela *sucuri*, *Dunua*, que pertence ao povo aquático que procurou estabelecer com o povo terrestre a convivência que os terrestres procuram com os celestes. Ou seja, o movimento escatológico é no sentido vertical (ou inclinado): da raiz do céu à montanha, subindo o rio.

4. A modelagem do corpo pelas almas

a. Noção de pessoa

"Sem *yuxin* a coisa se torna pó, só casca vazia. Toca e se desfaz. Come comida que alma já comeu, não tem nada, fica magro." (Antônio, 1991)

A pessoa humana tem um corpo, *yuda*, permeado por várias forças vitais e

* Em Piro (Gow, *The Sun*, s.d.:10) o nome para placenta é "desenho original". Os Piaroa (Overing, 1989) compartilham com os Kaxinawá tanto a noção de que o conhecimento produtivo e potencialmente venenoso quando introduzido em excesso no corpo tem sua origem na anaconda mística, quanto a ligação entre desenho corporal e placenta. Veja para uma comparação entre a estética Kaxinawá e Piaroa, Lagrou, 1992. Exemplos da ligação entre a cobra, os espíritos aquáticos e o desenho encontram-se por exemplo em Vidal, 1992, *Grafismo indígena*. Veja também Lagrou, 1993.

mentais, *yuxin*. O ser humano compartilha esta composição com todos os seres vivos. Por ocasião da morte um dos *yuxin*, o *yuxin kuin*, viaja para o céu para viver na aldeia dos mortos, com o *Inka kuin*. É a parte eterna da pessoa que, durante a vida, se instala no coração e nos olhos, por onde seu aspecto chamado de *bedu yuxin*, *yuxin* dos olhos, pode entrar e sair durante os sonhos. O *yuxin kuin* já existe antes do nascimento do bebê e se manifesta no batimento do coração. Este *yuxin*, de origem e destino divinos, é comparado a uma semente, a semente da vida. *Bedu* significa olho e semente (McCallum, 1989). O *bedu yuxin* é ligado ao nome. A pessoa recebe seu nome nos primeiros dias depois do nascimento. O uso do nome pessoal da criança nos primeiros anos da sua vida serve para fixar o nome no corpo, como uma semente que cria raízes. Depois de alguns anos torna-se impróprio chamar a pessoa pelo nome próprio, causando-lhe vergonha.

Este *yuxin* é responsável pela percepção dos fenômenos visíveis deste mundo, assim como dos fenômenos invisíveis para a luz do dia. É o *yuxin* que viaja nos sonhos e nas sessões com ayahuasca dos homens. Por isso é chamado também de *nama yuxin*, espírito do sonho. Quando o *bedu yuxin* sai do corpo, a rede balança e se escuta o som "xui, xui". No que segue chamarei este *yuxin kuin*, a faísca divina no ser humano, de *bedu yuxin* para melhor distingui-lo dos *yuxin* que compoem o *yuda yuxin*, o espírito do corpo ou *baka*, sombra².

O *yuda yuxin* é a sombra do corpo, sua imagem e seu reflexo no espelho. Ele permeia todas as partes do corpo. Quando a criança nasce ele é quase inexistente. Ele vai crescendo junto com o corpo e fica mais forte na medida em que a pessoa adquire a fala, conhecimento e habilidades corporais. O *yuda yuxin* tem concentração maior na cabeça (o que se mostra na sua aura visível aos xamas e às pessoas sob influência de *nixi pae*), mas isto não se deve, de

² A existência de dois tipos separados de entidades mentais foi "descoberta" por Townsley (1988: 107-124) entre os Yaminahua, e se mostrou muito útil para organizar a multiplicidade de *yuxin* na personologia Kaxinawá, que neste aspecto se assemelham muito aos Yaminahua. Este "dualismo mental" foi aplicado aos Kaxinawá por McCallum (1989:144) e por mim (1991:48-57, 164-182). A abordagem se mostrou especialmente fértil para pensar a experiência visual e sua ligação com o invisível.

maneira alguma, ao cérebro onde não parece residir conhecimento nenhum (Kensinger, 1991:6-7). O conhecimento está nas orelhas e se expressa na fala. As habilidades residem nas mãos. Segundo Kensinger, o conhecimento se instala no lugar por onde entrou. Assim temos o conhecimento, ou *yuxin* dos genitais, da pele e, para as emoções, o fígado. Um fígado amargo significa uma pessoa pessimista e sovina.

Parte do *yuda yuxin* está presente nas partes separáveis do corpo. As fezes, a urina, o cuspe, o pelo e o cabelo, as unhas e os dentes, todos estes elementos continuam, por metonímia, ligados ao corpo. A parte de onde provêm pode ser atingida quando se mexe com o *yuxin* desta substância, cantando, por exemplo, sobre as fezes de uma pessoa que acabará morrendo de diarreia; ou ainda, misturando-se veneno nestas substâncias. Estes exemplos mostram que a energia, a força vital, ou o componente psíquico, *yuxin*, sempre tem substância e continua a ela ligada depois de sua separação do corpo até que a substância se decompe.

A memória se escreve no corpo, é modelada junto ao corpo e deve-se desfazer quando o corpo se desfaz. Sem corpo o *baka*, a sombra, a imagem que espelhava fielmente a figura, a vivacidade e a personalidade da pessoa, se torna um duplo do corpo morto. Não tem mais lugar entre os vivos. É uma criatura deformada e monstruosa, peluda e encolhida. Este *yuxin* é mera memória obsessiva e repetitiva do passado. Ele não é o duplo do vivo como o *psychè* grego, que mantém a beleza e vivacidade da pessoa em vida. O *psychè* é a imagem fiel, nítida e sedutora mas fugaz e sem corpo, que manifesta a real ausência da pessoa morta e a saudade dos vivos. Este tipo de duplo (o duplo do vivo, oposto do duplo do morto) é a manifestação do *bedu yuxin*, o *yuxin* celeste da pessoa que não anda pela mata procurando agarrar os vivos, tentando levá-los consigo à força, movido por ciúme e saudade e vagando sem rumo ou destino. O duplo do vivo é o *bedu yuxin*, que aparece nos sonhos, movido pela saudade dos próprios viventes que perderam o amado.

Tem dois tipos de fugas da vida social que podem adoecer a pessoa. O primeiro é a saudade do morto que faz com que a pessoa fique deitada na rede, sonhando com a imagem, o duplo do vivo. Diz-se dele que quer morrer, que

quer seguir o *yuxin* do morto que foi para o céu. A pessoa enfraquece porque se recusa a aceitar comida. Esta situação de vulnerabilidade é sentida não só pelos duplos da alma, habitantes celestes, mas também pelos duplos do corpo, que vivem entre os *yuxin* da mata. Estas "almas" resolvem montar uma armadilha para que a pessoa caia e desmaie, "morra".

O outro tipo de fuga não é induzido pela saudade do morto, mas pela raiva dos vivos. O exemplo que colhi (Lagrou, 1991:54-55) conta a história de uma mulher que brigou com o marido e adormeceu chorando na rede. De noite ela se levanta e desaparece na mata: "foi alma que levou. Ninguém não vê, saiu. A mulher está dormindo, e aí, desceu. Alma quis levar, vai longe, ninguém não vê. E aí, quando acorda, não tem mais. Já tinha ido." Trata-se aqui de um encontro voluntário com os espíritos da floresta. Para localizar a pessoa, colocam remédio no caminho: "remédio de rumo, de caminho, para achar, para voltar." Escuta-se as almas, *yuxin*, soprando de longe e ela vem pulando e gritando, toda cheirosa e enfeitada com folhas e urucum. "Come só folha e diz que está comendo bóia. Aí ela tirava o *nixpu* da tanga, dizendo: "você não vê nada, no peito?" Tirava, comia folha e disse: "Tu não viu né?" Diz que andou no mundo." Para curar este tipo de doença, pinga-se o remédio no olho.

Existem dos tipos de medo. O medo sentido pelo corpo: "o corpo tem medo da altura, tem medo que o avião caia. E quando pensa e tem medo, é também *mese*." É o medo "espiritual": "*Yuxinki dateai, huinti dateai*", "quando tem medo, *date*, dos *yuxin*, o coração tem medo". O coração é o lugar onde se planta o amargo, *muka*, do xama. A partir deste momento o xama não pode mais matar animais, pois o *bedu yuxin* do animal fala com ele. O xama é o eleito dos *yuxin* para intermediar no contato com os humanos.

b. O desenho do ser inscrito e pintado no corpo

Os Kaxinawá usam três conceitos distintos para falar da experiência visual: *kene*, *dami* e *yuxin*. O que nos interessa aqui é a relação entre estes conceitos, porque é impossível compor um quadro fixo que dê conta de seus significados. São palavras polissêmicas que agregam todo um discurso sobre a fenomenologia do ser. A visão ocupa um lugar central na concepção de mundo dos

Kaxinawá e é, através do espírito do olho e por sua ligação com as figuras míticas do Inka e da sucuri, a facultade mental que se ocupa com o além.

Fala-se de *yuxin* quando se vê uma aparição de uma imagem sem corpo. Neste caso o *yuxin* pode ser o duplo que se afastou de seu corpo ou um ser sem corpo, pura energia, livre para assumir qualquer forma, qualquer corpo. Sua mobilidade não é limitada pela inércia da matéria. Ou seja, para este *yuxin* o corpo é uma pele que pode vestir e tirar à vontade. Isto não acontece com os *yuxin* de seres ou animais comuns. Estes se encontram plantados no corpo onde criaram raiz e permeiam a carne à qual dão substância, forma e vigor.

A imagem de um ser nunca é mera apariência. Neste sentido *yuxin* é como o *psychè* na Grécia Antiga (Vernant, 1992:186-191): a presentificação do ausente. Aquilo que se vê é, pois se mostra ao olhar com todos os detalhes, o movimento e a nitidez de um ser humano. Mas ele não é um corpo, não é daqui. Não se pode tocá-lo ou ele desaparece num instante.

Não se fala do *yuxin* de uma pessoa se este não se separa dela. O *baka* é a sombra que acompanha um corpo na luz do dia. Mas este *baka* se torna *yuxin* quando resolve se mostrar no crepúsculo, como silhueta vaga nos arredores da casa, longe do seu corpo. Esta visão é assustadora, pois o corpo não sobrevive por muito tempo sem sua sombra, sua força vital. *Yuxin* são também as imagens que o *bedu yuxin* vê no sonho. São seres do além ou outros *bedu yuxin* de humanos na sua viagem noturna.

Os Kaxinawá chamam de *yuxin* também as filmagens, as fotos e retratos desenhados que conseguem evocar a identidade do modelo. Não existe aqui uma associação entre *yuxin* e algo parado, fixo, a manifestação da ausência do processo, vida (como entre os Krahó: karo, alma do morto e foto ou imagem, da Cunha 1978:128). O *yuxin* é a imagem na medida em que é capaz de evocar com verossimilhança a identidade de alguém ou algo que não está. Metáfora supõe sempre metonímia: onde há a forma de um ser há algo de sua energia, de sua essência. E essa lhe é também forçosamente e de alguma forma roubada através de uma "representação" feita dela por alguém de fora. Segundo Deshayes e Keifenheim (1982), os Kaxinawá atribuíram a epidemia que

provocou a morte de dois terços de sua população, por ocasião da visita de Schultes e Chiara, à redução de seu *yuda yuxin*, imagem do corpo, no filme. E ainda hoje os Kaxinawá preferem esperar a volta do antropólogo para receber sua foto a vê-lo entregue em mãos de outros.

Dami significa imagem, mas uma imagem deformada, ou em processo de formação. A palavra *dami* é uma palavra relacional. Ela é em certo sentido um signo, pois sempre está ligada a algo que lhe é exterior, o *yuxin*, por ser uma deformação da "verdadeira" imagem do *yuxin*, ou por ser uma aproximação ainda em processo de formação. *Yuxin* pode ser lido como a potencialidade em pessoa, ele existe por si, quando se manifesta, ele é. E sua manifestação mais reveladora é antropomorfa. Quando se diz que uma árvore ou um animal "é gente, *huni kuin* mesmo", isto significa que tem muito *yuxin*, poder, e que este *yuxin* o possibilita de se manifestar ao olho humano na sua forma humana, *kuin*, com desenhos e adornos perfeitos e falando uma língua inteligível aos humanos.

Na relação semiótica com o *dami*, o *yuxin* ocupa o lugar do "objeto dinâmico" em Peirce (ou "a coisa em si" em Kant) (Peirce, 1977) por ser um pressuposto metafísico, indicando a verdadeira natureza do ser, a imagem mais fiel da realidade, que é invisível aos humanos mas está sempre ali, agindo. Sua imagem coincide com seu ser. Sua imagem de *huni kuin* é uma revelação, pois implica no conhecimento e na partilha total do seu ser pelo homem que vê. "Ver é conhecer": o ser do além que se tornou visível fala a mesma língua, come a mesma comida, torna-se parente, um de "nos", nosso corpo.

O *dami*, no entanto, é um devir ou um desvio e conota movimento; é o processo de transformação visual, uma mutação de forma e de substância. Neste sentido a relação entre *dami*, enquanto signo, com o *yuxin*, é ao mesmo tempo indexical, é fisicamente ligado com seu objeto (como pegadas na areia) e icônico, pois sua relação se baseia também na semelhança. Por ser um signo visual concreto e idiossincrático sem generalidade, ele pode ser classificado entre os *sinsignos icônicos*. Sua expressão e percepção não são padronizadas, não obedecem a nenhum estilo ou convenção e é isso que o diferencia, como veremos, do *kene*, que é outra imagem do além, com outra relação semiótica

com o *yuxin* enquanto significado destes dois tipos de significantes visuais.

Dami-wa (fazer *dami*), conforme dito acima, denota o "trabalho" (tradução nativa) de fazer o filho, através de sucessivas relações sexuais: modela, dá forma ao feto. Modelar figurinhas em barro é *dami*. Uma modelagem, escultura realista, no entanto, é *yuxin*. O mesmo acontece com o desenho. Os meninos, quando recebem papel e lápis, desenham figuras, silhuetas de animais e de pessoas: *dami*. Quando no entanto, são meninas que desenham, elas usam os motivos abstratos do acervo Kaxinawá: *kene*. Quando homens tentam imitar estes motivos, seus desenhos são invariavelmente chamados de *dami*.

Dami são também as tatuagens. As tatuagens se associam à máscara, que é também chamado de *dami*. É algo que transforma a aparência. Usar a máscara nos ritos de fertilidade é se transformar nos espíritos da floresta. É uma brincadeira, uma caricatura. Mas é ao mesmo tempo, presentificar um poder que vem de fora e que tem *yuxin*. Ter *yuxin* ainda não é ser *yuxin*. Trata-se de uma escala de aproximação. A pintura com urucu, ou com jenipapo que não usa linhas, mas manchas, é *dami* e é executado pelos homens na mata, para se mascarar em animal ou seu *yuxin*. *Dami* lida com o *yuda yuxin* ou *baka*, o espírito, sombra dos seres da floresta, não com a imagem dos seres celestes que pertencem ao domínio do *bedu yuxin*, do olho.

O *kene*, por outro lado, tem uma outra relação com o invisível. O *kene* não mascara a pessoa em *yuxin* da floresta. Ele marca a humanidade, *kuin*, do corpo maduro. Crianças que ainda não passaram pelo rito de passagem, onde aprendem a comer o *nixpu* que lhes enpretece os dentes e lhes endurece o corpo, não usam desenhos verdadeiros. Usam *Yaminahua kene*, pequenos desenhos de estrelas e flores que nunca cobrem o rosto inteiro e que não são executados no estilo labiríntico que é a marca do estilo *kuin* (estes *Yaminahua kene* são de fato usados pelos *Yaminahua*, como pode constatar nas fotos de Oscar Calavia, 1993).

Usar o padrão que cobre o rosto inteiro em linhas finas na forma de gregas, significa estar maduro, suficientemente "duro" (a criança é mole e maleável, em processo de formação) para se engajar nas relações produtivas que inevitavel-

mente envolvem uma maior exposição aos poderes dos *yuxin*. As linhas labirínticas são como uma trama que filtra as influências de fora, possibilitando uma penetração culturalmente controlada das forças do lado invisível que acompanham todas as atividades: cortar árvores grandes é expor-se aos *yuxin* que lá moravam, assim como cozinhar o animal morto e lidar com seu sangue significa uma exposição aos *yuxin*.

Apesar de ser um estilo altamente padronizado (*kene* significa também escrita) e de possuir uma grande quantidade de nomes para designar distintos motivos e relações entre motivos, o *kene* não simboliza a idéia da realidade, o *yuxin*. O símbolo peirceano é conectado ao objeto por força de uma idéia e é uma associação convencional e arbitrária. Não é da mesma natureza daquilo que representa. A escrita é um sistema *simbólico* no sentido pleno da palavra, pois representa a palavra falada através de um sistema gráfico que carece de qualquer relação icônica ou indexical com seu significado, estando conectado àquilo que representa, somente pela força da idéia. O *kene* só é uma "escrita" em sentido metafórico, referindo-se ao caráter padronizado do grafismo que ambos compartilham.

O *kene* é um *legisigno icônico*. A categoria peirceana de *legisigno* diz respeito ao alto grau de focalização e abstração do grafismo, enquanto o adjetivo *icônico* indica que a relação entre o significante e seu significado não é arbitrária ou convencional, mas de semelhança. E, entre os Kaxinawá esta semelhança sempre pressupõe metonímia. Por isso as duas imagens do *yuxin*, uma figurativa e concreta, o *dami*, outra padronizada e exprimindo qualidades mais abstratas do referente, o *kene*, estão ligadas a seu referente de maneira *indexical*, como a parte de um todo maior, partilhando na essência daquilo a que se referem, invocando-o em vez de substituí-lo.

Em fases de transição e liminaridade, não se usa *kene kuin*. E em situações de extrema vulnerabilidade, borra-se o corpo todo com jenipapo. O recém-nascido, quando sai pela primeira vez da rede, é pintado de preto, assim como deveriam seus pais. O preto, cor da morte, serve para manter os *yuxin* da mata a distância. Uns dizem que o preto assusta os *yuxin*, outros que torna o bebê invisível aos seus olhares (uma mesma ambigüidade existe entre os Krahó, da

Cunha, 1978:117). Urucu é a cor dos espíritos da floresta e da fertilidade. Nas festas e para se tornar atraente, usa-se muito urucu. "Antigamente", as mulheres tingiam suas saias e seu cabelo com uma pasta de urucum e perfume de palmeira. Hoje em dia, sobrecarregar no urucu, como fundo para o desenho de jenipapo, é considerado feio: "parece Culina".

As pinturas, os adornos e os cheiros são remédios, *dau*, que realçam a saúde, a beleza e a irradiação, *dua* de uma pessoa. São substâncias que influenciam na vitalidade e na aura, *dua*, do corpo. Esta aura é o *baka yuxin* (sombra) que cobre a pessoa como uma segunda pele. Segundo Kensinger (1991:48), esta aura se revela como preta ao *bedu yuxin* (olho) na visão com *nixi pae*. Desta aura preta saem raios de luz de todas as cores. E a mais alta concentração de raios está por volta da cabeça e pode se mostrar na forma de um cocar. A intensidade de cor e luz indica o estado de saúde da pessoa.

c. Cores e Caminhos na experiência com ayahuasca

O *nixi pae* é preparado com o cipó da *Banisteriopsis Caapi* e a folha da *Psicotria*. O cipó determina a cor e a intensidade da visão, a folha o caminho. Os Kaxinawá distinguem quatro tipos de cipó. O mito de origem do uso do cipó termina com o enterro do homem que foi conhecer a bebida na aldeia das *sucuris* (*Dunua*), no lago:

"Seu corpo foi enterrado e dos seus membros nasceram quatro tipos de cipó: o *xane huni* (passarinho azul-gente) nasceu do seu braço direito; o *baka huni* (peixe-gente) nasceu do seu braço esquerdo; da sua perna direita nasceu o *xawan huni* (arara-gente) e da sua perna esquerda o *ni huni* (formiga (?) ou árvore-gente)." (Lagrou, 1991:169).

Estes quatro tipos de cipó provocam miragens diferentes em cor e intensidade. São quatro "fitas": o *xane* dá azul (*nanketapa*) e é *hauendua* (bonito), o *baka* dá branco (*huxupa*) e é perigoso, o *xawan* dá vermelho (*taxipa*) e é bonito, o *ni* dá preto (*mexupa*) e é escuro demais. Segundo d'Ans e Cortez (1973:9), os

quatro termos principais da classificação das cores Kaxinawá seriam o azul, vermelho, violeta e amarelo. O preto é alta concentração de qualquer cor e o branco, qualquer cor muito clara. A cor verde, *xu*, é uma cor derivada, não tem termo próprio. Significa imaturo e não é vista como propriamente uma categoria. Pessoalmente não tenho nenhuma informação sobre a cor violeta, *mina*, mas segundo o dicionário do Instituto Lingüístico de Verao *mina* significa verde (SIL, 1981:248).

O que chama atenção, no entanto, é a ausência do amarelo (*taxinipa*) no espectro das cores predominantes das visões. Uma explicação para esta ausência marcante de uma cor tão viva, poderia ser sua associação ao Inca-sol. O cipó pertence ao mundo aquático que se liga através da sucuri à lua e à metade dos *dua*: o povo do brilho. O *dua* é a luminosidade do espírito do corpo que se torna visível ao espírito do olho. Sol, onça, fogo e Inca, por outro lado, se ligam à metade dos *inu*, filhos de onça. O espírito do corpo se liga à floresta e para a floresta voltará; o espírito do olho, no entanto é celeste, volta para o sol. Que o espírito do olho é literalmente associado à onça e ao Inca, nos dizem duas rezas de despedida do espírito do olho, quando se queima os ossos do morto:

"Queimando os ossos do homem poderoso, queimando os ossos do céu, queimando os ossos da onça gigante...

O fogo incendiou com força, a chama ia para todos os lados. Isto feito, seu nome se separou, fazendo *pakadin* (rezas)" (Montag, 1975:88, tradução minha)

"Vai para o céu, vai para ficar com o Inca, vai e não volta, vai vestir a roupa do Inca, vai vestir a roupa amarela, vai embora, não pára, não volta nunca mais" (Lagrou, 1991:118)

Meus informantes eram enfáticos na afirmação de que *bedu yuxin*, apesar de viajar pelos mundos celestes onde visita seus parentes mortos e as casas de outros seres *yuxin*, como a aranha e a cobra do céu, nunca vê o Inca. A visão

do Inca significaria sua morte irreversível. O olhar do Inca funciona como a máscara mortífera de Górgon (Vernant: 1988, A morte nos olhos). O *bedu yuxin* é sugado, "petrificado" e imortalizado pela luz cegante do olhar do Inca-felino-Sol. O mesmo me explicaram sobre o "processo" da morte. Quando o *bedu yuxin* deixa o corpo e a pessoa fica morta na sua rede, o xama pode ir atrás para trazer a alma de volta. Se, no entanto, a alma já cruzou o olhar do *Inka*, não tem mais volta.

A folha que se mistura com o cipó chama-se *kawa*, palavra que significa também balançar. No sonho, como na viagem com *nixi pae*, quando o *bedu yuxin* sai, a rede balança. Se o cipó é responsável pela pulsação que indica o começo dos seus efeitos, "a força é como as luzes deste gravador", assim como pela luminosidade e pela cor, é a folha, *kawa*, que é responsável pela saída do *bedu yuxin*. Se o *bedu yuxin* não consegue sair do seu corpo, ele passa mal. Quando o *yuda yuxin* dorme, o *bedu yuxin* escapa. O *yuda yuxin* domina de dia, o *bedu yuxin* de noite. O *yuda yuxin* é responsável pela fala e sempre fica perto do corpo. Quando uma pessoa fala alto ou gesticula no sonho há perigo, pois isto significa que ela está misturando os dois lados e corre o risco de desta maneira ser levado, inteiro, pelos *yuxin*. Algo similar ocorre na experiência dos homens com cipó. Se a pessoa grita ou se descontrola e começa a pular, ele está correndo o risco de "perder sua alma", de se sair mal da aventura.

Tem duas categorias de folha, *kawa*, a falsa *matsi kawa* (frio), que apenas provoca frio, e a verdadeira *ninkawa*³. Existem três tipos de *kawa* verdadeiro: o *dami kawa* (transformação), o *huni kawa* (gente) e o *nai kawa* (céu). Estes tipos parecem sugerir os diferentes estágios de visualização do invisível a que um iniciante pode aspirar. O primeiro, *dami*, inicia a transformação visual, a

³ Uma análise química feita por DerManderosian, Kensinger, e.o. (1970:7-14), indica que somente a última é a *Psicotria viridis* que, em combinação com os alcalóides *harmine* e *harmaline* presentes no *Banisteriopsis*, aumentaria significativamente os efeitos do cipó primeiro. Rivier & Lindgren (1972:101-129) notaram as mesmas folhas, o *batsikawa* e *Pishikawa*, entre os *Sharanahua*. E Harner (1973:4) fala do uso da folha *cawa* entre os *Shipibo-Conibo* e *Amahuaca*. Veja Lagrou, 1991:169.

manifestação do *yuxin* na sua mutabilidade visual, sem no entanto chegar à manifestação ou revelação de *yuxin* como gente. Pode ser um preparo para iniciantes, pois corresponde aos relatos que ouvi de novatos que alegavam ter visto somente bichos, lagarto, calango e cobra. *Nixi pae besti*, "só coisas do cipó". Um passo adiante é a revelação (através da folha *kawa huni* ?) do agente do cipó, assim como de outros *yuxin* na sua forma humana, *huni*. E o verdadeiro avanço é de ser capaz de seguir o caminho, *bai*, indicado pelo cipó, levando o *bedu yuxin* ao céu, *nai*.

Na vida diurna, a eficácia está nos corpos e as imagens são imagens substanciais. A matéria impõe sua inércia à modelagem e lenta transformação das figuras humanas, e a cultura imprime sua marca na sua aparência específica. Neste mundo dos corpos, a função do desenho é de enfatizar a superfície da forma corporal, realçando sua beleza e marcando o fim do processo de sua fabricação. O desenho surge quando se revela um novo corpo completo, pronto para, por sua vez, produzir novos corpos.

Na visão com cipó, no entanto, o desenho não surge como fixadora da forma, pelo menos não num primeiro momento, mas anuncia a mutabilidade visual, a descomposição dos corpos e o aparecimento do mundo das imagens livres⁴. Quem provoca esta mutabilidade reveladora, é o agente do cipó, a sucuri, que, através deste líquido poderoso entra nas entranhas do homem que procurou conhecer esta situação "primordial" onde não existem contornos e limites fixos. A primeira reação é o medo, o medo da presença excessiva do poder *yuxin* no seu corpo. Entre os nomes esotéricos para cipó registrei *dunua isun* (urina de sucuri) e *nawa himi* (sangue dos espíritos, dos estrangeiros ou dos brancos). É assim que entram, metonimicamente, a sucuri e uma quantidade de *nawa* no corpo do homem, revirando-o por dentro. A fase do medo provoca geralmente

⁴ A comparação da função do desenho na experiência com ayahuasca com sua função na pintura corporal é um problema complexo e requer mais espaço de que disponho aqui. Analisei esta questão em outro trabalho, ao qual remeto para mais detalhes. Lagrou, 1993, Resenha do artigo de Peter Gow, *Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Cultures*, 16 p.

o vômito. O vômito purifica o corpo e ameniza o efeito do cipó, expulsando o que haja de excesso de *yuxin*.

Nesta fase, os desenhos vistos são os desenhos na pele da cobra, girando e engolindo a pessoa como num redemoinho. A pessoa "morre" e acorda quando a cobra o vomita numa praia, de onde ele escuta seus parentes no céu, cantando, chamando. A partir deste momento, o novato reconhece o desenho como caminho. É o canto que organiza a visão na forma do *kene kuin*. São só as mulheres que podem desenhá-lo, mas os homens o evocam, cantando.

"Nossas palavras são como desenho. Você vê o canto, ele veio buscar você de longe. O olho do céu com desenho, estamos no caminho certo. Isto não é um erro, está clareando. O cipó forte tem pena da gente, escutando o canto da *sucuri*. É um sonho, olhando, não vai mais longe. Mas agora o cipó forte entra no seu corpo, ele está bem no meio, você vê tudo, bem no nosso meio. O poder do cipó é como fazer desenhos. O cipó está deitado. Estou cantando, você pode me escutar de longe. Vem, vem, vem perto de mim." (em *Kaxinawá*, Leôncio de Conta no Peru, tradução Antônio Pinheiro, Moema, Purús).

As letras e os conselhos dos mais experientes lembram sempre que o caminho a seguir é para cima e "é linha reta, não torto". Os vários mundos são concebidos como esféricos, e para passar de um mundo para outro, diz-se que o céu racha e que o viajante deve sair pela brecha, entrando em novos mundos.

4. O corpo e seus duplos depois da morte

Quando o olho do doente fica branco, diz-se que o *bedu yuxin* da pessoa já saiu. Logo depois o coração pára de bater, outro sinal de que o *yuxin kuin* está deixando o corpo. Mas o caminho para o céu é longo, e enquanto o corpo estiver inteiro e o *bedu yuxin* não tiver encontrado o Inca, ainda há volta. Por isso os parentes começam logo a chorar, para chamá-lo de volta. O *yuda yuxin* fica

por mais tempo perto do corpo, pois para ele sem corpo não tem destino, a não ser vagar pela mata e ir perdendo aos poucos sua forma e identidade humana para se juntar aos *yuxin* da mata. Segundo McCallum (1991) alguns dizem que volta ao lugar onde o corpo nasceu.

Transcrevi um relato detalhado do ritual funerário antigo a partir das informações do velho Augusto, que conheceu a prática de endocanibalismo quando era jovem, "comi a vó, o avô e três tias", e com a ajuda de outro informante, Antônio, que traduziu e explicou as partes mais difíceis de entender, durante minha primeira estadia entre os Kaxinawá em 1989 (Lagrou, 1991:112-125). O único outro relato sobre este ritual foi transcrito pelo missionário Montag do Instituto de Verao a partir das informações do velho chefe Pudicho em 1975 (para uma análise das práticas funerárias atuais, na luz destes dois relatos, veja McCallum, 1991).

Os Kaxinawá não costumam se referir muito às práticas de endocanibalismo, que foram abandonadas há relativamente pouco tempo. Mas numa viagem de canoa que fiz sozinha com o velho Augusto e que durou um dia inteiro, pude perceber através da vivacidade e emoção com que falava do ritual, que a memória ainda está muito presente. Quarenta anos é pouco tempo para apagar a lembrança do que "os antigos" consideravam o modo próprio de se despedir do morto.

(...)

BIBLIOGRAFÍA

- d'Ans, A.-H. & Cortez, N. 1973. *Términos de colores cashinahuá (pano)*. San Marcos, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Documento de Trabajo No. 16.
- Baxandall, M. 1972 (1991). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Boas, F. 1955 (1927). *Primitive Art*. New York: Dover Publications, Inc.
- Camargo, E. *Phonologie, morphologie et syntaxe. Étude descriptive de la langue cashinahua (pano)*. Tese de Doutorado. Paris: Université Paris-Sorbonne.
- Carneiro Da Cunha, M. 1978. *Os mortos e os outros*. Sao Paulo: Ed. Hucitec.
1991. "Eschatology Among the Krahó: reflexion upon society, free field of fabulation". In *Mortality and Immortality*, ed. Vernant, J.P.
- 1992, ed. *História dos Índios no Brasil*. Sao Paulo: Companhia das Letras, Fapesp, S.M.C.
- Capistrano de Abreu, J. 1941 (1914). *Ra-txa hu-ni-ku-i: A língua dos Caxinauás do Rio Ibaçu*. Rio de Janeiro: Tipographia Leuzinger.
- Clastres, P. 1974. *La Société contre l'État*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DerManderosian, A., Kensinger, K. et al. 1970. "The Use and Hallucinatory Principles of a Psycho-active Beverage of the Cashinahua Tribe". In *Drug Dependence*, 5:7-14.
- Deshayes P. & Keifenheim, B. 1982. *La conception de l'Autre chez les Kashinawa*. Tese de Doutorado: Paris VII.

- Deshayes P. "La manera de cazar de los Huni Kuin: Una domesticación silvestre". In *Extracta*, No. 5. Lima: CIPA, 1986
- Dumont, L. 1985. *O individualismo, uma perspectiva antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Erikson, P. 1986. "Altérité, tatouage et anthropophagie chez les Pano: la belliqueuse quête du Soi". In *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, LXXII:185-210.
- Erikson, P. 1992. "Uma singular pluralidade: a etno-história pano". In *História dos Índios no Brasil*: 239-252, ed. Carneiro da Cunha.
- Gebhart-Sayer, A. 1984. *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon*. New York: Center for Inter-American Relations.
1986. "Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo". In *América Indígena*, XLVI: 189-218.
- Geertz, C. 1983. "Art as a cultural System", in *Local Knowledge*: 94-120. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Goody, J. 1988 (1977). *Domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Gow, P. 1988. "Visual Compulsion", *Revindi*: 19-32.
1991. *Of Mixed Blood*. Oxford: Oxford University Press.
- s. d. *Sun: Vision, Life and Death in a Piro Narrative*.
- Guss, D. 1989. *To Weave and Sing*. Berkeley: University of California Press.
- Harner, M. 1973. "Common Themes in South American Indian Yagé Experiences". In *Hallucinogens and Shamanism*: 155-175, ed. Harner.

- Hill, J. 1988. *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana, Illinois & Chicago: University of Illinois Press.
- Illiuss, B. 1988. "Die "Grosse Boa"". In *Die Mythen Sehen: 705-735*, Frankfurt.
- Keifenheim, B. 1991. "Identité et Altérité chez les Pano". Paper apresentado no 47o Congresso Internacional de Americanistas, New Orleans, E.U.
- Kensinger, K. 1984. "An Emic Model of Cashinahua Marriage", in *Marriage practices in Lowland South America: 221-251*, Kensinger, ed. Illinois Studies in Anthropology, No. 14.
1991. "The Meaning of Cashinahua Feather Headdresses Feathers make us Beautiful", In *The Gift of Birds: Featherwork of Native South America People*. Philadelphia: University Museum Monograph 75.
1992. "A body of Knowledge, or the Body Knows". In *Expedition*. Philadelphia: University Museum Publication.
- Lagrou, E. 1991. *Uma etnografia da Cultura Kaxinawá, entre a cobra e o Inca*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina.
1992. "Creative Power and Productive Domestication in Piaroa and Cashinahua Aesthetics". Trabalho final para o curso "Production and Exchange among the Indigenous Peoples of South America" ministrado por Overing, J. Universidade de Sao Paulo.
1993. "Resenha do Artigo de Peter Gow: *Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Cultures*. Trabalho apresentado no Concurso para Professor Assistente na Universidade Federal de Santa Catarina.
- Langdon, E. J. 1992. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In *Grafismo Indígena:67-87*, ed. Vidal, L.

- Lévi-Strauss, C. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- 1973 (1955). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- 1974 (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
1992. *Des symboles et leurs doubles*. Paris: Plon.
- McCallum, C. 1989. *Gender, Personhood and Social Organization among the Cashinahua of Western Amazonia*. Tese de Doutorado. London: London School of Economics.
1991. "Cashinahua (Huni Kuin) Death, Dying and Personhood". Paper apresentado no 47o. Congresso Internacional de Americanistas. New Orleans.
- s. d. (1992). "Knowledge and the Body".
- Montag, R., Montag, S., & Torres, P. 1975. "Endocanibalismo fúnebre de los Cashinahua". Yarinacocha: Datos Etno-Lingüísticos No. 45. Instituto Lingüístico de Verano.
- Montag, S. 1981. *Diccionario cashinahua*. Yarinacocha: M.E.P. & I.L.V.
- Overing, J. 1986. "Images of Cannibalism, Death and Domination in a "non-violent" Society". In *Journal de la Société des Americanistes*, LXXII:135-156.
1989. "The Aesthetics of Production: The Sense of Community among the Cubeo and Piaroa". In *Dialectical Anthropology*, 14:159-75.
- Peirce, C. S. 1977. *Semiótica*. Sao Paulo: Ed. Perspectiva S.A., Estudos.
- Reichel-Dolmatoff, G. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles.

- Reichel-Dolmatoff, G. *Basketry as a Metaphor: Arts and Crafts of the Desana Indians of Northwest Amazon*. Los Angeles: Museum of Cultural History, 1985.
- Rivier, L. & Lindgren, J.-E. 1972. "Ayahuasca, the South American Hallucinogenic Drink: An Ethnobotanical and Chemical Investigation". In *Economic Botany*, XXVI:101-29.
- Roe, P. 1982. *The Cosmic Zygote*. New Brunswick: Rutgers University Press.
1988. "The Josho Nahuanbo Are All Wet and Undercooked: Shipibo Views of the Whiteman and the Incas in Myth, Legend, and History". In Hill, J., ed.: 107-35.
- Townsley, G. 1988. *Ideas of Order and Patterns of Change in Yaminahua Society*. Tese de Doutorado. Cambridge University.
- Vansina, J. 1965. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Chicago: Adline Publishing Company.
- Vernant, J.-P. 1962. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 1990a. *Mito e pensamento entre os Gregos: Estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra.
- 1990b. *Figures, idoles, masques*. Conférences, essais et leçons du Collège de France. Paris: Julliard.
1991. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.
- 1992a. *Mortals and Immortals*.
- 1992b. "Image and Figuration: Early Greek Notions about Likeness, the Body, and the Self". Paper apresentado na Universidade de Sao Paulo.

Vernant, J.-P. "Hereuse qui comme Ulysse...". Paper apresentado na Universidade de Sao Paulo, 1992c.

Vidal, L. ed. 1992. *Grafismo Indígena*. Sao Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp.

Viveiros de Castro, E. 1986. *Os Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar & ANPOCS.