

A pele da anaconda: um princípio andrógono de geração e ligação de formas na Amazônia

Els Lagrou

Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, PPGSA, IFCS, UFRJ

Bolsista do CNPq, 1

ANPOCS 2013

resumo

Proponho aqui refletir sobre uma ciência ameríndia das formas. Num mundo onde espíritos são imagens, mas onde não existe imagem fixa dos espíritos, e onde as formas dos corpos são sujeitas a metamorfoses perspectivas, a pele em geral e a da anaconda em particular surge como laboratório onde se processa a capacidade perceptiva destes processos de transformação e relações entre as formas. Muitos mitos ameríndios de origem do grafismo apontam a anaconda/jiboia como dona originária de todos os desenhos. Em outros mitos, a mesma anaconda/jiboia é apontada como fonte de todas as formas e cores. A pele é a imagem do entre-dois, da interface entre o conteúdo e o invólucro, onde exterior e interior se separam e conectam. As linhas gráficas, além de sugerir um conteúdo por baixo da pele, podem também produzir a transparência de uma pele que pode esconder corpos (mundos) outros do que se suspeita por traz da forma aparente. Deste modo se revelam, na pele e na forma da anaconda, dois princípios estruturais do pensamento ameríndio: o dualismo em permanente desequilíbrio e o cromatismo. Outro dualismo instável na Amazônia é o de gênero. A figura da cobra revela uma forma andrógona: seu corpo é ao mesmo tempo alongado e um canal por onde passam sopros e fluidos: em outras palavras a cobra reúne em sua forma os princípios agentivos masculinos e femininos. Esta última ideia será explorada de forma comparativa.

1. A fluidez das formas: o grafismo como mapa e armadilha para o olhar

A *transformação* tem um sentido central e próprio no universo indígena e a experimentação indígena com novas linguagens e formas pode ser compreendido em relação com uma concepção xamanística ou perspectivista de mundo. A inovação consiste em estender para novos contextos modos de ver e de pensar que têm a corporalidade e a transformabilidade do mundo como eixo central de reflexão. Podemos perceber a presença deste modo próprio de ver as coisas tanto nos filmes feitos por artistas indígenas quanto no modo de pintar os quadros, onde percebemos frequentemente uma complexa sobreposição e interação entre figuração e abstração.

O estudo da relação entre xamanismo e arte gráfica nos permite relacionar estilos de perceber e mostrar com estilos de pensar, mostrando como a antropologia da arte ou da imagem se alia a uma antropologia da percepção: diferentes experiências e visões de mundo percebem e revelam mundos diferentes. É essa a relação que une o artista ao xamã: ambos são especialistas na mudança da perspectiva, ambos nos ensinam a ver de modo diferente, nos dando a ver o que não é dado a ver à primeira vista. Uma vez que se aprendeu a ver o mundo de outro modo, este mundo nunca mais será o mesmo.

Como os Desana e Siona na Colômbia, estudados de forma pioneira entre os anos 60 e 80 respectivamente por Reichel-Dolmatoff e Langdon, e os Shipibo e Piro no Peru por Gebhart-Sayer e Gow, os Kaxinawa pertencem a uma área cultural da Amazônia Ocidental que combina uma complexa arte do desenho com uma experiência visionária que tem o desenho como guia e enquadramento obrigatório¹. Aos jovens que tomam cipó pela primeira vez, o mestre, dono do cipó, aconselha: “tem que ficar dentro do desenho para não se perder na visão”. O desenho funciona aqui com um mapa que “o espírito do olho” do jovem tem que visualizar e seguir no mundo dos seres-imagens. Este seres-imagem são os *yuxin*, os espíritos, mestres na transformação da forma. Segundo especialistas kaxinawa cada malha de desenho pode se abrir para revelar todo tipo de figuras. Dentro do desenho da cobra estão muitos mundos escondidos, cada forma pode se abrir para revelar uma nova forma. Temos aqui uma clara teoria nativa da transformação do mundo através das imagens.

O canto do cipó diz “meu canto é um caminho, um desenho”. E é ao cantar que se pode ficar dentro do desenho. Entre os Kaxinawa existe uma divisão de gênero

¹ Reichel-Dolmatoff (1972, 1978), Langdon (1992), Gebhart-Sayer (1986), Gow (1988).

com relação ao mundo dos seres-imagens, uma divisão que pode evidentemente ser transgredida mas não sem as devidas modulações. O dono deste mundo de fluidos e imagens é a anaconda/jibóia mítica, Yube/Sidika, um ser que combina dois em um: a cobra que vive na terra e na água; o homem e a mulher. A anaconda é dois e múltiplo, é o princípio gerador de todas as formas possíveis, no céu a cobra é o arco íris e Yube se transformou em lua. A anaconda combina os poderes agentivos masculinos e femininos, mas deu para cada um uma arte diferente: a jibóia Sidika ensinou a arte da tecelagem, do trançado e da pintura corporal às mulheres e a anaconda Yube ensinou aos homens a arte do cipó e seus cantos, o mundo das imagens em transformação, *dami*, precursor do cinema. Como dizem os kaxi, “o cipó é nosso cinema”.

O mito conta que a origem da anaconda se deu durante o dilúvio, quando o casal Yube e Sidika estava deitado numa rede coberta com desenho. A rede se transformou na pele da anaconda e o casal se transformou no ser andrógono. É sobre este mundo de Yube que falam tanto os grafismos quanto as visões com cipó.

A vida na terra consiste em controlar a excessiva fluidez das formas do mundo das imagens dos *yuxin*, através da fabricação de corpos sólidos, enraizados, pintados e decorados. São os homens que esculpem a forma da criança na barriga da mulher quando fazem amor, um processo de figuração e transformação que se chama *dami*, fazer figura, enquanto são as mulheres que fixam a forma com a aplicação da pintura de jenipapo. Dependendo do caso, o jenipapo pode vedar totalmente a pele para proteger o bebê ou desenhar uma malha larga sobre o corpo para abri-lo para receber os cantos e os banhos medicinais. Uma malha fina é para os que já passaram pelo ritual e se pintam para ficar bonito, “só para alegrar”.

Quando o corpo pensa, não há alma ou espírito, este só surge quando o corpo está em repouso, dormindo ou doente. O corpo é portanto o lugar do pensamento e do ponto de vista: é o corpo que vê, o corpo é o lugar de incidência dos seres-imagens. A ontologia ameríndia que tem o xamanismo como princípio relacional, se caracteriza pela centralidade do fenômeno da transformação: animais e plantas podem se transformar em seres humanos e vice versa. A transformação e o ponto de vista que está no corpo são os eixos centrais a partir do qual se formula uma ciência da forma e suas transformações. É esta centralidade do ponto de vista e da transformabilidade dos corpos e das formas que as artes indígenas vão trazer para o campo das artes contemporâneas quando pintam tanto quanto quando fazem filmes.

2. duplos e imagens: a serpente e as ninfas para Warburg, os Hopi e os Kaxinawa

“A alma só surge quando o corpo está ausente”. Esta frase remete ao profundo parentesco entre os conceitos para alma e imagem, não somente para os ameríndios, mas aparentemente para muitos povos e também para os historiadores e antropólogos da imagem. Podemos encontrar uma clara associação entre alma e imagem no pensamento de um dos fundadores da história da arte moderna, Aby Warburg, pensador que durante toda sua vida tentou entender o que é e de onde vem o poder da imagem de comover as pessoas. A imagem sempre será a presentificação de algo que está ausente, deste modo a imagem é um fenômeno relacional a estabelecer pontes entre o visível e o invisível.

Enquanto estamos vivendo uma época de redescoberta dos objetos e da imagem pela antropologia, a partir dos quais esta formula novos conceitos como fetiches e factiches, artefatos-conceitos, quimeras, armadilhas, fractais, agentes e iconoclashes², a história da arte redescobre a antropologia e com ela a constatação de que é impossível compreender imagens artísticas sem associá-las aos regimes imagéticos mais gerais do cotidiano e do ritual que constituem o pano de fundo de toda percepção. Historiadores da arte e da imagem como Didi-Huberman, Michaud, Freedberg e Belting redescobrem no pai fundador da disciplina, Aby Warburg, a importância iniciática que teve sua viagem ao país hopi na virada do século IX para o sec. XX. Foi na dança das máscaras kachina e através do seu contato, mesmo que indireto, com o ritual da serpente, que Warburg encontrou a chave da sua análise da pintura renascentista.

No ritual da serpente hopi, Warburg viu a confirmação de sua hipótese de que o poder das imagens consiste em evocar e condensar associações vitais que remetem à vida ritual e à ontologia dos povos criadores e receptores das imagens. Para Warburg, a pintura renascentista estava repleta de reminiscências e alusões gestuais a rituais da antiguidade grega e romana, rituais pré-cristãos que nunca desapareceram totalmente.

No ritual da serpente, Warburg vê como os Hopi passam da mais alta abstração dos traços quase abstratos em ziguezague na pintura de areia – pintura esta que representa de forma minimalista o movimento da serpente, sobrepondo-o à do

² Ver particularmente Gell (1998), Wagner (*) e Latour (*).

relâmpago - à manipulação de serpentes vivas que os oficiantes do ritual jogam primeiro sobre o desenho na areia para depois lança-las como relâmpagos no campo. O contato da serpente viva com o desenho do relâmpago transforma a primeira em imagem do segundo, um duplo que carrega consigo o poder de agência do protótipo.

A imagem como condensação de relação, de movimento e de intensidade emocional se revela aqui com toda sua força. A palavra warburgiana de *pathosformellen*, de expressão e movimento condensados, fossilizados na imagem, encontra no contexto hopi sua confirmação revelatória. Didi-Huberman chamará atenção para a metáfora contida no comportamento de Warburg durante sua reclusão pós-guerra quando dizia que “falava para as borboletas”: Que imagem poderia expressar melhor o esforço de Warburg na exploração da natureza da própria imagem? Trata-se nesta imagem do reconhecimento da associação da imagem com a *metamorfose*, com a *alma*. As borboletas são como as ninfas que Warburg persegue na iconografia da Antiguidade ao Renascimento: a mulher que anda e se metamorfoseia, que você tenta capturar mas não consegue.

Ninfas e borboletas apontam para um aspecto crucial da imagem: o de ser uma ponte entre o que é e o que não é dado a ver. E foi isso que Warburg percebeu no desenho feito para ele em papel, primeiramente por um xamã hopi, sentado em frente ao hotel onde Warburg estava hospedado, e depois por crianças hopi na escola. Ao xamã, Warburg pediu que desenhasse uma serpente, às crianças pediu que desenhassem uma tempestade. Em ambos os casos surge um *desenho quimérico* que junta num só traço os dois seres distintos, mas unidos conceitualmente: a serpente e o relâmpago. O ritual da serpente nas terras áridas e desérticas habitadas pelos hopi visa provocar as tempestades de agosto que trarão a chuva necessária para a colheita do milho. A serpente e o relâmpago são portanto dois em um, na ontologia e no ritual do povo em questão.

A serpente para os Kaxinawa é, igualmente, dois em um. Num canto ritual que fala de um casal fazendo amor na praia, o canto diz, “desenho na areia, o desenho do movimento da cobra”. Assim como no mito do dilúvio, onde o casal na rede se transformou em anaconda, temos aqui o mesmo tema de movimento, relação, metamorfose, do traço como movimento, relação, nunca como unidade, o traço que aponta para o entre-dois, a figura que não é dada a ver, só sugerida.

A imagem quimérica hopi e kaxinawa junta não somente dois seres distintos, como a clássica quimera grega, metade gente, metade esfinge, mas junta também o

que está e o que não está presente na imagem, estabelecendo deste modo uma ponte entre o visível e o invisível, forçando o olhar a completar o que foi apenas sugerido. Este aspecto será explorado no conceito de quimera que Carlo Severi formula a partir da leitura de Warburg.

No ritual hopi, o corpo da serpente é a imagem do relâmpago, enquanto no desenho na areia, o traço em ziguezague é a imagem do movimento do relâmpago/serpente. Quando a serpente toca o desenho, ela o apaga, e será lançada para o céu como se fosse um relâmpago para causar chuva. Parte da eficácia desta associação entre corpos e imagens reside no fato da imagem operar a “presentificação de uma ausência”. Na sua arqueologia do conceito de imagem, inspirada na obra de Jean-Pierre Vernant, Hans Belting sugere que esta capacidade da imagem de produzir a paradoxal presença do que está ausente continua a caracterizar o poder da imagem hoje, mesmo depois do nascimento da categoria de “imagem” (*eikon*) como distinto da categoria de *eidolon*, o duplo no pensamento grego pós-platônico.

A imagem é, sem dúvida, um duplo para nós e para os Ameríndios. As novas tecnologias que introduziram a imagem fotográfica e o cinema, a imagem em movimento, lembraram os Modernistas deste fato inegável, de que ao olhar um filme somos projetados para dentro da tela e passamos a adotar a perspectiva dos corpos na tela. É abolida deste modo a perspectiva que mantém distância, trata-se antes de um olhar desincorporado, do espírito do olho que é projetado num mundo de imagens. Adotamos assim o ponto de vista do outro, o ponto de vista do corpo-imagem na tela, como notou Marco Antonio Gonçalves na sua leitura de Eisenstein (2012).

Algo parecido acontece na experiência visionária, onde o espírito do olho é igualmente projetado para dentro do espaço perceptivo, adotando a perspectiva de outros corpos. Só que existem duas diferenças importantes que implicam em um maior agenciamento do olhar no caso da experiência visionária: por um lado, a geração de imagens em movimento não pára depois de fecharmos os olhos, como aconteceria no cinema, pois ela tem uma pulsão próprio, interna ao espectador; por outro lado, é possível “trocar a fita” e mudar a visão ao cantar o canto certo.

Os primeiros Kaxinawa a entrarem em contato com uma câmera filmadora em 1950 no rio Curanja a chamaram de *yuxinbiti*, aquilo com que se captura a imagem, e ficaram desconfiados com o fato de muitos terem morrido depois de terem tido capturados seus *yuxin* pelo olho da câmera do cineasta da USP Harald Schultes. Hoje em dia os kaxi são cineastas experientes e são capazes de dizer, ao serem filmados,

como disse Agostinho, antes de morrer, “já me transformei em imagem”. A associação entre as palavras para alma, espírito, duplo e imagem é tão estreita e recorrente no continente ameríndio que seria melhor usar o conceito “seres-imagens” como propõem Davi Kopenawa e Bruce Albert ao procurarem uma tradução para a palavra *xapiri*, os espíritos xamanísticos yanomami em *La chute du ciel* (Kopenawa, Albert, 2010).

Nesta ontologia xamanística o espírito é imagem, mas nunca existirá a verdadeira ou única imagem a representar o espírito. Também para os Kaxinawa o conceito de *yuxin* e seu superlativo *yuxibu* se definem enquanto pura *fluidez da forma*. O poder de agência destes seres consiste na capacidade de transformação da forma, tanto da sua própria forma quanto da forma dos seres ao seu redor. Como notou Viveiros de Castro em *A floresta de cristal* (1996) a respeito do universo de Davi Kopenawa, neste universo cintilante da experiência xamanística a intensidade vai acompanhada de multiplicidade.

É nisto que consiste a experiência com ayahuasca, em aprender a lidar com e controlar a excessiva fluidez das formas no mundo liquifeito de Yube, a anaconda. Num mundo onde todos são consciência e imagem em movimento, a experiência visionária se torna uma verdadeira *batalha estética* para ver quem conseguirá impor seus enfeites, desenhos e colares sobre a *bedu yuxin* (o espírito do olho) do outro, transformando-o assim em um deles. Em outras palavras, aquele que se vê coberto de enfeites de outro ser sabe que é preciso tirar estes colares e desenhos através do canto apropriado se não quiser se transformar de forma irreversível.

3. Figuração e abstração

Foi logo durante os primeiros dias de convivência com os Kaxinawa, em 1989, que detectei os três conceitos usados pelos kaxinawa para falar de imagem: *kene*, *dami*, *yuxin*, grafismo, figuração, espírito. Esta trilogia me persegue desde então e tenho procurado seguir seus desdobramentos num contexto comparativo.

Durante a longa viagem de barco, rio acima, estava escrevendo no meu diário quando Dona Maria tirou a caneta da minha mão e começou a traçar linhas na sua mão, “*na nukun keneki*”, “olha, este é *nosso* desenho”, dizia. Com este gesto minha professora estabelecia a estreita relação que existia para ela entre nossa escrita, chamada *nawan kene*, desenho de estrangeiro, e o estilo de desenho abstrato, *kene*,

característico dos kaxinawa. Quando seu cunhado, o Velho Agosto, também pediu caneta para desenhar e produzia desenhos que imitavam os dela, ela disse categoricamente que o que ele fazia não era *kene*, grafismo, mas *dami*, figura. Eu também passei a desenhar e fiz um retrato de um homem dormindo no barco. Julgando o retrato muito parecido com o modelo, meus companheiros de viagem julgavam que não se tratava mais de *dami* mas de *yuxin*, o duplo, a imagem da pessoa retratada.

A importância perceptiva da diferença entre desenho gráfico (*kene*) e figura (*dami*) se revelou novamente para mim quando vi a reação à primeira pintura facial que executei em campo, depois de ter me exercitado longamente sobre papel. A jovem mulher que eu tinha pintado, depois de se olhar no espelho, não escondia sua insatisfação e se apressou em apagar o desenho mal feito. Eu tinha pecado, visivelmente, pela técnica de composição, ao não respeitar a focalização perceptiva que a preside normalmente. Tinha de fato visualizado mentalmente o motivo final que queria obter. E é justamente aí que residia o problema: ao desenhar a figura geométrica, tinha pedido de vista a relação entre as linhas (elas tinham que se tocar, tinham que manter a mesma distância entre elas), assim como a relação entre as linhas e a superfície irregular do rosto. A dinâmica própria ao grafismo tinha sido, deste modo, perdida, especialmente sua capacidade de criar uma alternância entre duas percepções alternativas, dependendo do que se identifica como fundo ou figura: meu desenho só dava a ver uma figura estável sobre um fundo estável.

O desenho resultante era mal feito e corria o risco de se tornar uma figura (*dami*) em vez de um grafismo (*kene*) de verdade (*kuin*), o verdadeiro desenho que segue as regras da composição estilística. Ficou claro para mim neste evento que pintar desenhos sobre a pele não equivalia à projeção de um diapositivo sobre uma superfície qualquer. É a partir deste momento que me pus a observar o processo de composição de um desenho pelas pintoras kaxinawa, processo este que reconstituiu na figura que segue. Compreendi então que se a desenhista se concentra sobre a relação entre as linhas, ela obtém um desenho que se visualiza enquanto tal somente no final, desenho este que responde às exigências estilísticas de alternância entre figura e fundo. O resultado é uma percepção labiríntica que não revela de imediato as figuras possíveis.

É importante levar em conta a relação entre três aspectos da imagem que surgiram na nossa discussão até agora:

1. a imagem materializada
que depende da técnica e dos materiais usados
2. a imagem virtual
que independe dos suportes, pois muitas vezes o mesmo grafismo migra para os mais diversos suportes
3. a imagem percebida mentalmente
(ou como diriam os Kaxinawa, pelo espírito do olho) que vai muito além do que é mostrado.

Ao estudar as técnicas formais utilizadas no grafismo kaxinawa e de outros povos “com desenho” tentei mostrar que estas podem ser consideradas como perspectivistas, isto é, como técnicas que ajudam a visualizar a potencialidade de transformação dos fenômenos percebidos. Trata-se portanto de uma estética perspectivista da transformação. Além de perspectivistas, proponho chamar estes grafismos como “quimeras abstratas”, porque o fato da arte ameríndia amazônica ter se especializado mais na arte de *sugerir* do que naquela de *mostrar*, de *representar* não me parece ser um acaso.

No caso da quimera ameríndia se trata de uma imagem extremamente minimalista que supõe um real engajamento do olhar com a imagem. As características formais da composição dos desenhos constituem técnicas de focalização do olhar cujo efeito cinético consiste em sugar o espectador para dentro do espaço gráfico, fazendo desaparecer a opacidade da superfície e produzindo movimento e profundidade no espaço perceptivo. A linha produz a transparência da pele, produz caminhos e abre para a percepção de figuras dentro do desenho.

Na minha análise da arte gráfica kaxinawa, isolei os seguintes princípios formais, visando mostrar como o jogo estilístico que produz um desequilíbrio entre simetria e assimetria aponta para a simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, onde o olhar não se fixa sobre uma figura delineada por um fundo, mas oscila entre a possibilidade de perceber uma figura simultaneamente com outra, a contrafigura, produzindo um efeito kinestésico que dá vida ao suporte e que captura o olhar de quem contempla o desenho. Numa perspectiva comparativa os mesmos princípios podem ser isolados:

- Simetria/ assimetria: o dualismo em permanente desequilíbrio

- Studium/ punctum: o pequeno detalhe destoante
- Englobado/ englobante: a produção de profundidade no espaço perceptivo
- Suporte/ grafismo: a relação dinâmica entre o suporte tridimensional e o desenho que adere ao corpo
- Abstração/ figuração: uma relação sutil de transformação de uma relação entre linhas e a sugestão de uma silhueta delineando uma figura
- “Percepção imaginativa” e “imaginação perceptiva”: ilustrada pela sistemática interrupção do desenho sugerindo sua continuação além do suporte e pelo motivo *uminkene*, o desenho quase imperceptível por não trabalhar com cores contrastantes.

O que estes princípios estilísticos mostram é uma lógica de criação de percepção do espaço muito diferente daquele que podemos notar na pintura renascentista e dos pintores da escola flamenga. Estas pinturas que usam a perspectiva, criam a ilusão de ver através da moldura do quadro uma janela que dá sobre uma paisagem lá fora. Os grafismos ameríndios com seus caminhos labirínticos não funcionam como janelas sobre uma paisagem exterior, elas funcionam mais como um mapa no qual o próprio olhar é capturado como em uma armadilha.

O termo “abstrato” abre possibilidades de interpretação interessantes, porque permite explorar as “conexiones parciais” (Strathern, 2004) entre arte abstrata ocidental e “sistemas complexos de desenhos” da Amazônia ocidental, colocando em evidência os mecanismos cognitivos do pensamento formal. O problema da representação “abstrata” não é certamente “(...) nem própria à arte moderna, nem reservada à tradição ocidental” (Severi, 2012: 60). Basta observar o desenvolvimento fractal da arte islâmica para se convencer disso.

No caso ameríndio, este grafismo, como técnica de educação do olhar, compreende a este último como um envolvimento ativo do espectador com o espaço cinético criado pela relação entre as linhas. Como os artistas ocidentais do movimento abstracionista, os artistas kaxinawa e seus congêneres de outros povos amazônicos visam produzir uma percepção espacial nova através do jogo entre as linhas que não substitui um espaço preexistente, mas se superpõe a este. A transformação artística da percepção espacial consiste, portanto, numa superposição e não em uma substituição. Esta superposição permite por sua vez passar alternadamente de uma percepção a

outra, como em um jogo de contraste entre figura e contra-figura. O resultado é que o espectador é projetado para dentro do espaço gráfico delineado pelo grafismo.

Este aspecto atuante dos grafismos labirínticos também foi observado por Alfred Gell (1998: 66-95): dos labirintos gregos ao kola indiano, estes labirintos gráficos capturam o olhar e fazem a pessoa ou o espírito que os olha se perder como em um labirinto. O aspecto de armadilha do *kene*, ligado a sua estrutura labiríntica, aparece de maneira explícita na fala kaxinawa, a começar pela palavra *kene* que designa desenho, escrita, cerca (o recinto onde a moça púbere está reclusa durante sua primeira menstruação) e armadilha (Montag, 1981: 183). Se a ideia de encerramento do *kene* remete à capacidade do desenho de delimitar e desta maneira criar um espaço, a ideia de armadilha se refere ao aspecto animado do desenho. Era por esta razão que um doente não podia dormir em uma rede coberta por desenhos; seu *bedu yuxin* (espírito do olho) poderia ser capturado pelos desenhos e não conseguir mais voltar a seu corpo (Keifenheim, 1996; Lagrou, 1998, 2007). Outro aspecto notado por Gell é a “viscosidade” (*stickiness*) deste tipo de ornamentação. A ornamentação serviria para amarrar o proprietário a seu objeto. Um objeto com desenhos é animado, adquire agência própria pelo dinamismo interno ao grafismo (Gell, 1998).

Quando o *punctum*, o detalhe assimétrico, se torna demasiadamente visível, passa a ser o ponto de partida para a produção de um novo motivo dentro do mesmo tecido (Lagrou, 1998, 2007). Um motivo gera outro, e nenhuma destas imagens é imagem de outra coisa a não ser deste movimento intra-imagético. Este último princípio formal das pequenas variações que podem resultar em novos motivos se encontra nos grafismos kaxinawa, wauja, waiãpi e sharanhua.³ Neste sentido, vemos que o *punctum* constitui uma tecnologia da transformação interna à estrutura da imagem. Barcelos notou igualmente o rendimento das pequenas variações no grafismo wauja, onde as variações mínimas entre os motivos são uma maneira eficaz de assinalar a proximidade das máscaras entre si (2005).

Outro aspecto formal é crucial para prosseguir com minha comparação destes grafismos ameríndios com o abstracionismo. Trata-se da interrupção sistemática do desenho no momento em que ele se torna reconhecível, o que sugere a continuidade do desenho para além do suporte. Este dispositivo estilístico é um elemento importante da significação do desenho na ontologia kaxinawa: o papel que joga na

³ Wauja (Barcelos Neto, 2008); Waiãpi (Gallois, 2002); Sharanhua (Déléage, 2007).

transição entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva (Lagrou 1998, 2007). Atualmente os Kaxinawa produzem frequentemente, originalmente para venda, mas também para o uso próprio, tecidos inteiramente cobertos por desenho, enquanto, nas coleções antigas (de Schultz, H. 1950-1951, São Paulo, USP/MAE e de KENSINGER, CF. DWYER, 1975), somente uma faixa estreita do tecido era com desenho (foto*). Se os desenhos são armadilhas para o espírito do olho, somente os tecidos destinados aos brancos constituem armadilhas completas. As armadilhas produzidas para uso interno se contentam em dar as pistas.

A produção de profundidade no espaço perceptivo, através de uma dialética entre as linhas mais grossas do desenho que englobam linhas mais finas que preenchem o espaço, pode ser notada com mais clareza na arte gráfica piro e shipibo-konibo, assim como em várias artes arqueológicas —na cerâmica marajoara e de Santarém, por exemplo —, do que no grafismo kaxinawa. Esta diferença estilística pode estar relacionada ao fato de estes estilos gráficos terem o corpo e a cerâmica como suporte e técnica original, enquanto o grafismo dos Kaxinawa e outros estilos gráficos amazônicos têm a tecelagem e o trançado como origem dos motivos (ver mitos citados acima). Se no caso dos tecedores a dinâmica de inversão entre figura e contrafigura é mais desestabilizante, no caso dos ceramistas a relação assimétrica entre dois tipos de linhas possui como efeito a produção de mais profundidade perceptiva e de uma maior transparência do suporte.

Figura : tecido shipibo

Figura : vaso marajoara

Como o movimento abstracionista da arte ocidental, o grafismo kaxinawa e outros estilos ameríndios induzem a uma focalização da atenção que visa mais o agenciamento e enquadramento do olhar — produzindo transparência, movimento e profundidade no interior do próprio espaço gráfico — do que a representação de figuras externas. Mas há mais. Apesar de “abstrato”, este grafismo pode abrir para a percepção de uma figuração virtual, imagem mental que não é dada a ver, mas que é formalmente sugerida. É por esta razão que o grafismo kaxinawa pode ser visto como uma versão “abstrata” da lógica quimérica das imagens exploradas por Warburg e Severi para as imagens figurativas (Severi, 2007).

O caráter quimérico do desenho abstrato kaxinawa existe antes no nível da imagem percebida sem ser mostrada, no que chamaríamos de imagem mental, do que na imagem materializada. Para tanto é preciso entender o papel desempenhado pelo desenho na experiência visionária com ayahuasca. As citações seguintes se referem claramente ao tema da passagem do grafismo à figuração virtual, imagem mental que não se dá a ver no desenho:

Na pele de *Yube* tem todos os desenhos possíveis. A cobra tem vinte e cinco malhas, mas cada uma dá vários outros desenhos. No fim das contas, todos os desenhos pertencem à mesma pele da jiboia. (Agostinho Manduca Kaxinawa)

O desenho da cobra contém o mundo. Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para entrar em novas formas. Tem vinte e cinco manchas na pele de *Yube*, que são os vinte e cinco desenhos que existem. (Edivaldo Domingos Kaxinawa)

Quando a gente toma o sangue dele, ele nos mostra tudo que ele fez na vida, sua aldeia, sua ciência. *Yube* se transforma em várias coisas, várias cobras, plantas, cipós, em gente, em água, em pássaro. Todas as malhas dele podem se transformar em miração. O *kene* é *Yube* se apresentando. *Dami*, as figuras, é que nem *yuda baka*, a sombra do corpo. Você vê, mas você não segura. Vai embora depois do *nixi pae*. É o *dami*, a transformação do *nixi pae* do *yuxibu*. Ele morreu, mas não morreu. Porque seu corpo se transformou no cipó. *Yube* é nosso Deus. Ele deixou essa bebida para seu pessoal não chorar mais, não ter mais saudades dele, porque ele está aí, se mostrando. Assim como seu filho vai ver tudo que você fez na vida, porque ele veio de dentro, o cipó, quando está dentro de você, te faz ver aquilo que é dele.” (Agostinho Manduca, Kaxinawa).

A convenção que rege o regime gráfico do *kene*, do ponto de vista de seus donos legítimos, as mulheres, não permite que se sugere explicitamente a possibilidade de surgimento de figuras nos espaços vazios entre as linhas. Mas o uso diferenciante e inventivo que os homens podem fazer do *kene*, pode subverter esta convenção e colapsar a separação entre figura e fundo, entre o que é dado a ver e o que é ocultado. É exatamente isso que acontece quando os homens se apropriam do *kene* na sua forma materializada. O desenho masculino que revela o surgimento de figuras por entre as linhas abstratas torna manifesta a ideia de que a perspectiva está no corpo e que mulheres e homens possuem pontos de vista diferentes sobre a relação entre grafismo e figura.

Deste modo, por ocasião desta primeira viagem de barco, quando o velho Agosto se pôs a desenhar *kene*, ele não estava cometendo uma transgressão ingênua.

Quando Maria exclamou com reprovação na voz que o que ele estava fazendo era *damí* e não *kene*, algo mais estava em jogo. Agosto revelou jocosamente - inventivamente *obviando* o segredo do *kene* - que no motivo *isun meken* (mão de macaco) se esconde de fato a figura de um macaco.

Vale a pena enfatizar mais uma vez a diferença de perspectiva com relação ao desenho e à imagem entre homens e mulheres *kaxinawa*. Para as mulheres o desenho funciona como uma pele a constituir um corpo, o desenho participa na constituição de uma pele que envolve o corpo ao modo de adornos e roupas. O desenho chama a atenção para as características da pele enquanto órgão que comunica entre o interior e o exterior, ora vedando ora abrindo o corpo. Do ponto de vista das mulheres, temos que pensar o grafismo na sua relação com um suporte: é no nível do suporte que incide a figuração: o desenho é como uma estampa, como as malhas da pele de outros seres. É por isso que adornos e grafismos constituem o fator humanisante na maior parte dos processos de figuração.

Quando passamos para a forma tri-dimensional artefato e corpo se assemelham: a descrição da fabricação do corpo segue uma linguagem artística, artefactual: a pele é tecida, como entre os *Kaxinawa*, ou costurada com camadas de penas, como entre os *Wayana* (Van Velthem, 1995). É por isso que o uso de adornos e de pinturas possui este poder transformador. Os mitos estão repletos de casos onde humanos se transformam em animais ao adotar seus adornos, suas pinturas. A mesma coisa se passa na experiência visionária como vimos acima, onde se o olho se vê envolvido numa batalha estética. Se deixar as peles, os desenhos e os adornos dos seres-imagens grudar e englobar seu espírito do olho, ele se tornará um deles e começara a ver o mundo como eles, a partir do corpo deles.

O desenho e a imagens do ponto de vista dos homens possuem uma independência maior do suporte, porque para eles o desenho funciona como mapa de mundos virtuais. É desta maneira que podemos entender o uso diferenciante que os homens fazem da relação entre grafismo e figuração. Ao acompanhar o surgimento de uma nova arte gráfica indígena em pinturas sobre tela vemos surgir uma arte mais figurativa. Trata-se de uma arte que surge na relação, no encontro entre tradições gráficas diversas na escola, na cidade ou com o surgimento de uma arte para um público não indígena, onde o intuito alegórico da figuração ganha toda sua força. Se num primeiro momento a figura ainda surge de dentro da moldura abstrata, num próximo momento a relação entre figura e fundo se inverte. Mas a mediação feita pela

imagem sempre será incompleta. A arte e o xamanismo são técnicas que ensinam a ver, não a produzir cópias fieis.

Vemos assim que se as artes do cinema e da pintura representam uma transformação das artes indígenas, elas são também sua atualização inventiva; estas novas artes atualizam dois conceitos chaves da ontologia ameríndia: a centralidade do corpo como lócus da perspectiva, apontando para a impossibilidade de se assumir uma perspectiva englobante, que englobe todas as outras perspectivas; e a centralidade da transformação: todo corpo está sujeito à transformação e é nesta delicada relação entre fabricação e metamorfose que consiste a arte corporal.

Da abstração à figuração

As sociedades ameríndias, especialmente as amazônicas, produzem muito pouca figuração, tão pouca que poderíamos nos perguntar se os amazônicos são “iconofóbicos” (Taylor, 2010; Lagrou 2005, 2007). Onde estão as imagens? Proponho a hipótese de que o extenso uso da abstração e a economia no uso da representação figurativa nas expressões bidimensionais ameríndias (pintura corporal, tecelagem e cestaria) se explicam pelo fato de os motivos serem aplicados e ajudarem a constituir superfícies que contêm corpos. O fato de muitos mitos de origem dos sistemas gráficos ameríndios fazerem o aprendizado ou a aparição dos motivos gráficos coincidir com a técnica do trançado ou da tecelagem sugere que o desenho é um elemento constitutivo na fabricação da pele e da superfície do artefato em geral. Outros mitos, por sua vez, apresentam a pintura do corpo com determinados motivos como técnica de transformação utilizada em tempos míticos por humanos querendo devir animais. Ambos grupos de mitos se reforçam mutuamente.

Estes sistemas gráficos coexistem com uma arte figurativa muitas vezes minimalista que desenvolve ao extremo a lógica do “modelo reduzido” de Lévi-Strauss (1964), como se pode notar nos antrope- e zoomorfismos discretos dos bancos xinguanos e tukano, dos bonecos karajá, dos vasos shipibo, das efígies asuriní e dos maracás araweté, para dar apenas alguns exemplos. Estes artefatos são todos considerados como quase corpos. As indicações de sua especificidade corporal vão desde indícios extremamente sutis à figuração completa.

Sugiro a hipótese de existirem continuidades para os ameríndios, sobretudo na Amazônia, entre os modos de figuração, de um lado, e os grafismos, de outro. No

quadro de uma cosmologia transformacional amazônica, não é de estranhar que a relação entre grafismo e figura seja também uma relação de transformabilidade, o grafismo sendo um caminho para a visualização de imagens virtuais. É por esta razão que os desenhos não representam outra coisa além do próprio ato de ver que se foca na superfície para ultrapassá-la. “O desenho é um caminho”, dizem literalmente os Kaxinawa, assim como seus vizinhos pano,⁴ uma “porta de entrada”: ele se refere a outras imagens, todas elas igualmente em movimento. As exegeses explícitas fornecidas pelos Kaxinawa sobre seus esquemas visuais me permitem formular esta hipótese do desenho enquanto passagem para a figuração virtual, mas penso que se pode estender esta hipótese a outros sistemas gráficos.

Os Asuriní nos oferecem uma ilustração paradigmática do que acabo de dizer. Em vez de distinguir conceitualmente grafismo e figuração, como o fazem os Kaxinawa, Piro, Wayana, Wauja e tantos outros, os Asuriní percebem a figuração do invisível como parte integrante da “unidade mínima de significação” que é o motivo *tayngava* (um ângulo de noventa graus), presente na maioria das pinturas corporais. Aqui toda abstração já aponta, portanto, para a figuração.⁵ A imagem aflora entre as linhas do grafismo que aderem ao corpo, mas se torna uma verdadeira figura somente quando se fabrica uma efígie, boneca muito minimalista que representa a alma nos rituais xamanísticos.

Figura: motivo *tayngava* asuriní (coleção Darcy Ribeiro, Museu do Índio, Rio de Janeiro)

Para os Asuriní, o grafismo se transforma aqui claramente numa figuração virtual, permitindo-os, a partir de índices mínimos, completar mentalmente a imagem da *tayngava* em imagem virtual de espíritos *a'anga*. Cito Müller:

“na mitologia, os heróis criadores são humanos: os animais têm a forma humana e os espíritos atuais são antropomorfos. Os Asuriní dizem destes seres que eles eram todos *avá* (pessoas) no passado mítico. O homem se encontra, assim, no centro do pensamento asuriní: o homem é a imagem do ser, *tayngava*.”(Müller, 1990: 250).

⁴ Para os Yaminahua, ver Townsley, 1993: 449-468.

⁵ O mesmo fenômeno parece ser encontrado em outros grupos de língua tupi estreitamente aparentados aos Asuriní (Fabíola Silva, antropóloga e arqueóloga especialista dos Asuriní, com. pess.).

Recentemente, um motivo muito parecido foi identificado entre diversos povos do complexo interétnico do Alto Xingu. O motivo, aparentemente abstrato, recebeu vários nomes nos diferentes povos xinguanos, desde “motivo de peixe” a “desenho de borboleta”, mas tanto o material wauja como o kalapalo apontam para seu caráter antropomorfizante. Todo ser que recebe este desenhote capacidade de ação humana, eo próprio esquema do motivo apontapara os elementos mínimos de representação da figura humana (Barcelos Neto, 2008; Guerreiro, 2012).

O motivo *nawan kene* poderia ser analisado na mesma direção como ummotivo que aponta para a antropomorfização dos seres, mas é importante observar que, neste caso, se trata mais de linhas que apontam para a relação entre dois do que de uma unidade mínima de significação. O grafismo kaxinawa não é unitário ou identitário: mostra que seres surgem do entre-dois,⁶ do tocar das linhas entre as quais se pode vislumbrar uma figura. Entre os Kaxinawa, a arte gráfica e a experiência visionária falam de uma mesma capacidade perceptiva que consiste em vislumbrar o ser a partir de uma relação entre as linhas que se tocam.

Figura: desenho *nawan kene*

Os Kaxinawa possuem muitos nomes de motivos e desenhos, mas insistem em afirmar que seu desenho “é um só” (*habiaski*) e que ele serve para assinalar o que os “seres com desenho” (*keneya*) têm em comum, nãoo que os diferencia. Os “seres com desenho” possuem também um *yuxin* forte, são os donos da transformação, como “a onça pintada” (*inu keneya*), a anaconda (*yube*) e a boa (*sidika*), certas plantas utilizadas para modificar a percepção, como o *bawe* e o *mani pei keneya*, as borboletas com desenho, a tartaruga e outros. As mulheres me confirmavam diversas vezes que os nomes dos motivos são somente nomes, e uma anciã, Dona Maria, me confiou: “*nukun kene yuxinin hantxaki*” (nosso desenho é a língua dos espíritos). O canto é um desenho, o desenho um caminho e o caminho deixa vislumbrar figuras que se transformam em seres-imagens. O grafismo, língua dos espíritos, carece de uma tradução que deixa vislumbrar uma teoria da percepção que tem na transformabilidade das formas sua razão de ser.

⁶Para uma elaboração etnográfica aprofundada do conceito “entre-dois”, ver Lima (2005).

Bibliografia

Barcelos Neto, 2008

Belting, Hans.

Did-Huberman

Freedberg, David.

Gell (1998),

Gonçalves, Marco-Antonio. 2012.

Gow, Peter.

Guerreiro, Antonio. 2012

Kopenawa e Albert. 2012

Lagrou, Els. 2005 2007

Langdon, Esther Jean. 1992.

Latour , Bruno. Iconoclash.

Lévi-Strauss, Claude. 1964

Lima, 2005.

Michaud.

Müller, 1990.

Reichel-Dolmatoff, G.

1972. "The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: Banisteriopsis Caapi.", in: P. Furst (org.). *The flesh of the gods: The ritual use of hallucinogens*. New York, pp. 84-113.

1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: Latin American Center Publications.

Severi, Carlo. 2007.

Taylor, Anne-Christine. 2010

Townsley, Graham.

Van Velthem, Lucia. 1995

Vernant, Jean-Pierre.

Wagner, Roy. * The invention of Culture

Warburg, Aby.