Caminhos, Duplos e Corpos

Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa

Elsje Maria Lagrou

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Lux Vidal

São Paulo
1998

Para Marco Antonio

Abstract

This thesis explores the interface of social and cosmogonic thought in an indigenous society of the Southwestern Brazilian Amazon. The first part sets out the Cashinahua ontological framework, describes key concepts and places the Cashinahua in the broader context of an Amerindian worldview where Perspectivism and a special philosophical interest in the questions of Alterity and Identity are central issues. These questions are dealt with by means of a complex dualistic symbolism that pervades the fields of ethnicity, gender, social life and ritual. The second part of the thesis is divided into two chapters (chapter III and IV). Chapter three sets out the mythological framework in which the key concepts previously described gain a narrative form, while chapter IV describes the *Nixpu pima* initiation ritual of girls and boys and shows how this ritual represents an important moment of synthesis and actualisation of the Cashinahua worldview. The initiation ritual illustrates how the Cashinahua basic ontological distinctions between the embodied and rooted self as opposed to free-floating images and spirits are expressed in a graphic way and guide ritual action. Throughout the thesis references are also made to the intimate association and mutual illumination between, on the one hand, the Cashinahua worldview, social life and ontology, and, on the other, eschatology and indigenous conceptions of death.

ÍNDICE

Introdução 9

Parte I: Percepção e Cognição: a referência Ontológica 20

1. Semelhança e diferença à luz do perspectivismo 20

1.1. Identidade e Alteridade 20

1.2. Perspectivismo 31

2. Conceitos-Chave 49

2.1. *Yuxin/Yuxibu* (Força vital/Ser Poderoso) 49
- a. Emergência do *yuxin* 50
- b. *yuxin* inofensivos 53
- c. Animais que se vingam 54
- d. Doenças enquanto processo de tornar-se outro 56
- e. Animais *Yuxin* 58
- f. A cobra 61
- g. *Yuxibu*, seres descorporificados do outro mundo 64
- h. Vivendo com um ser *yuxin* 67
- i. Diferentes tipos de *yuxibu* 69
- j. O código culinário 73

2.2. *Yuxin/Yuda* (corpo e "alma") 77
- a. Gênero no processo de modelagem de um novo corpo 78
- b. O processo de concepção 81
- c. Crianças misturadas 84
- d. Crianças filhos de *yuxin* e gêmeos 85
- e. Parto e primeiros cuidados 89
- f. Conhecimento dos sentidos 94
- g. Emoções como conhecimento incorporado 97
- h. *Yuxin* dos humanos 99
- i. O *yuxin* da urina e do excremento e seus destinos 101
- j. Os especialistas em medicamentos amargos e doces 105
- k. O *yuxin* do olho e a sombra 113
- l. A morte, o destino dos *yuxin* e da carne 116

2.3. Dualismo Simbólico: *Yube/Inka, dualinu* 120
- a. Seções e metades entre os pano 120
- b. *Yube*, o ancestral/*Inka*, o inescapável afim 130

2.4. *Nawa/Huni* (estrangeiro/humano) 149

2.5. Desenho, Imagem, *Yuxin* e suas relações com o corpo humano 159
- a. Uma etnografia do gosto 159
- b. Desenho (*kene*), figura (*dami*), e *yuxin* 181

Parte II: Expressão e Agência: Mito e Ritual 209

3. A criação do mundo: uma equivalência entre cosmogonia e ontogonia 209

3.1. A origem da morte e a separação entre o céu e a terra 210

3.2. A origem do tempo e o roubo do céu 226

3.3. O dilúvio 240

3.4. A criação da humanidade por *Nete* 250

4. O rito de passagem *Nixpu Pima* 263

4.1. Batismo e o despertar da sexualidade 263

4.2. Dentes e contas 272

4.3. Milho e *Nixpu* 281

4.4. A seqüência ritual 287

a. Cantos de abertura 287

b. Cantos de trabalho 299

c. *Kenan*, o banco de iniciação 307

d. A preparação da comida 322

e. Remodelagem ritual dos iniciandos 327

4.5. Significado e interpretação do ritual 340

Conclusão 344

Agradecimentos

Uma tese de doutorado leva muito tempo para ser produzida, requer freqüentes deslocamentos, envolve muitas pessoas e Instituições.

Recebi apoio financeiro das seguintes instituições: no Brasil: CNPq, CAPES, FAPESP; na Bélgica: Vlaams Ministerie voor Kultuur en Wetenschappen; No Reino Unido, da University of St. Andrews e da Sutasoma Trust.

Agradeço especialmente a Profa. Lux Vidal pela generosidade intelectual, iniciada desde os tempos do mestrado, orientação no doutorado, constante atenção e entusiasmo e críticas estimulantes.

O curso do Prof. Roberto Cardoso de Oliveira sobre Hermenêutica e Antropologia me deu oportunidade para esboçar alguns dos argumentos teóricos da tese. Os seminários da Profa. Manuela Carneiro da Cunha me proporcionaram conhecer vários trabalhos em andamento sobre a relação entre história e antropologia, assim como o de Jean-Pierre Vernant. O curso da Profa. Joanna Overing me inspirou e foi a causa da minha passagem pela Inglaterra.

Em São Paulo, agradeço a calorosa recepção e a amizade de Paula Monteiro, Miguel Chaves, Sílvia Caiuby Novaes e Omar Tomas. Colegas que colaboraram com discussões sobre o trabalho no Laboratório de Antropologia Visual e no Núcleo de História Indígena: Edilene Coffaci, Martha Amoroso, Oscar Calavia, Flora e Aloísio Cabalzar, Luís Donisete, Denise Fajardo, Andreias e Paula Morgado.

Em St. Andrews encontrei um ambiente estimulante para a escrita da tese. Agradeço Joanna Overing pelo convite, hospitalidade, amizade e estímulo intelectual. A Roy Dilley e especialmente Nigel Rapport pelas discussões em seminários no Departamento de Antropologia de St. Andrews. Aos amigos na Escócia: Napier Russel, Elvira Belaunde, Juliet O'Keeffe, Alan Passes, Karen Jacob, Gisela Pauli, Carlos Londoño, Barry Reeves, Guilherme Werlang, Steven Kid, Lindsy, Anoushka, Nick Barker, Rebecca, Gonzalo.

Cecília McCallum, com generosidade e estímulo, acompanhou minha pesquisa com os Kaxinawa desde o começo, em Londres, em Florianópolis, em St. Andrews.

Agradeço Kensinger pelas sugestões dadas durante conversas em St. Andrews e pelo estímulo e confiança ao me ceder suas notas de campo sobre o ritual *Nixpupima* e suas publicações.

Outras pessoas contribuíram com discussões e idéias ao trabalho: Nadia Farage, Peter Gow, Steven Hugh-Jones, Eliane Camargo, Philippe Erikson, Sven-Erik Isacsson, Robert Crépeau, Angela Hobart, Bruno Illius, Patrick Deshayes, Lucia van Velthem, Denise Arnold e Juan De Dios, Regina Muller, Benny Shanon, Gustaaf Verswijver. Bonnie e Jean-Pierre Chaumeil me hospedaram e me guiaram em Paris.

Agradeço meus colegas do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina pelo tempo e liberdade para terminar a tese. Sua confiança e investimento foram decisivos. Agradeço especialmente Jean Langdon, Míriam Grossi, Ilka Boaventura Leite e Rafael Bastos, assim como Dennis Werner, Sílvio Coelho dos Santos, Luís Eduardo Luna, Alberto Groismann, Oscar Calavia, e Maria Amélia Dickie.

Jean Langdon, amiga de muitos anos, me colocou no caminho da Antropologia e ajudou de muitas maneiras. Sonia Maluf, Gloria Valle, Marcia Rego e Carmem Rial colegas e amigas que continuaram próximas mesmo durante os anos de viagem.

Durante a pesquisa de campo, muitas pessoas me ajudaram. Em Rio Branco tenho dívida para com os amigos Luís e Uta Carvalho, que me hospedaram em sua casa e Luís pelas estimulantes discussões. Aos membros da Comissão Pró-Índio, pela boa recepção, ajuda e discussões: Terri Aquino, Paulo Alencar, Agostinho Manduca Kaxinawá, Osair Siã Kaxinawa, Nietta Lindenberg Monte, Malu, Renato, Marcello Iglesias, Dêdê, Verinha, Joaquim Yawanawa. Em Sena Madureira, Padre Paulino me hospedou e me contou sua apaixonante história de vida; em Manuel Urbano recebi ajuda de Antônia, das Irmãs e de Roberto, da Sucam.

Nas aldeias de Moema, Nova Aliança e Cana Recreio, tive muitos anfitriões. Os Kaxinawa tem a hospitalidade e a gentileza como regra e todos me receberam nas suas casas. Faço assim mencão especial somente daqueles que me hospedaram e que foram meus interlocutores preferidos. Em Nova Aliança, Manuel Sampaio e Maria das Dores que me hospedaram; Antônio Pinheiro, Mílton Maia, Sebastiana Pinheiro, Maria Sampaio, Rosa e Marciano, Marlene e Arlindo, Abel, José Paulo, Graça, Rubin e Filó,

pelo carinho. Em Moema fui 'adotada' por Augusto Feitosa e sua esposa Alcina, pais classificatórios. Na sua família encontrei meus amigos mais próximos, Laura, Maria Antônia, Denis e Edivaldo. Ainda de Moema, me lembro com afeto de Francisco, Delicia, Adão e Maria Elena.

Meus pais, Marie-Anne De Wulf e Leo Lagrou, me deram o gosto pela viagem, e me apoiaram em toda esta jornada. Por seu afetuoso apoio logístico no momento decisivo da escritura deste trabalho. Meus irmãos (Anneleen, Pieter, David) e amigos próximos na Bélgica (especialmente Karen Phalet, Kristoffel Dumont, Inge De Bruyne e Veerle Fraeters) me mantinham perto deles por meio de suas cartas. Especialmente minha irmã gêmea, Katrien, que me manteve sempre presente entre os amigos com suas estórias contadas com a vivacidade que lhe é peculiar.

Marco Antonio Gonçalves pelo constante apoio emocional e intelectual. Nosso encontro em St. Andrews mudou nossas vidas. Sua ajuda tornou possível a realização deste trabalho dentro dos prazos estabelecidos.

Introdução

Este trabalho, é uma descrição da cosmovisão Kaxinawa, grupo de língua pano, que habita o Estado do Acre, no Brasil e o leste peruano.

A análise se situa no contexto do perspectivismo ameríndio: os humanos são os animais dos animais, o eu é o outro do outro, e as relações de predador-presa, sedutor-seduzido, ou comedor-comido são transitivas e intercambiáveis. Neste contexto a análise é empreendida sobre um dualismo dinâmico em que a alteridade é produzida pela semelhança e a semelhança pela alteridade, em que cada par de opostos (metade *dua*/metade *inu*, cobra-água/*Inka*-fogo) participa do seu oposto, e a forma reside na interseção/mistura relativamente fixa e estável de opostos complementares (osso/pele, corpo/alma, masculino/feminino, parente/afim, etc.). Neste mundo, o corpo, a identidade, e o problema da alteridade não são questões categoriais ou classificatórias mas questões relacionais.

O problema da identidade e alteridade reside igualmente na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa. Ser é devir e a existência humana depende do controle das fronteiras entre fenômenos e estados de ser para produzir o equilíbrio entre fixidez e fluidez, estabilidade e transformação. Os poderes fluidos, a fertilidade, e as qualidades opostas dos agentes 'sobrehumanos' devem ser controlados e fixados para produzir seres humanos. Humanos, entretanto, somente conseguem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa ao tornar as fronteiras permeáveis. Excesso de fixidez é estagnação estéril, enquanto sua falta é morte prematura. Ser humano significa engajar-se no ciclo sem fim da troca de elementos vitais, ciclo que implica em diferença e é realizado na terra, a meio caminho entre o mundo aquático enquanto começo e o céu como devir. Os deuses alcançam o epítome da fixidez na sua dança circular da eternidade, mas predam 'almas' humanas e são inimigos avarentos que precisam ser forçados a compartilharem seus poderes por meio da guerra ou do roubo.

Os humanos devem cuidar para que as fronteiras entre seres e fenômenos do mundo não se diluam. Ao mesmo tempo, entretanto, desempenham diferentes

mimesis e transformações; pois, visto que o mundo é feito da mistura das diferenças, a separação implicaria no fim de todo movimento e de toda vida. Assim, os rituais Kaxinawa estão obcecados com a fixação das formas, com o controle da fluidez e fertilidade dos poderes 'sobrehumanos' e com o tornar pesados e sólidos os corpos. Ao mesmo tempo, é no ritual que a pessoa se torna mais consciente, através do espaço cósmico, de todos os possíveis outros mundos e corpos a serem vividos, e é no ritual que a mudança de posições (entre os gêneros, por exemplo) ocorre com mais freqüência.

As técnicas femininas de desenho e cozinha são, similarmente, técnicas de fixação; em corpos humanos saudáveis são aplicados desenhos que os delineiam e ordenam (assim como as paredes das casas, o enquadramento do conhecimento, ou os processos que circunscrevem relações interpessoais) enquanto a comensalidade produz a comunhão dos corpos.

Em última análise, os Kaxinawa perdem finalmente a batalha da fixidez, visto que os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e força vital com o mundo envolvente, vivendo deste modo todos os estados possíveis do ser.

As idéias Kaxinawa sobre identidade e alteridade e sobre a relação entre forma fixa e não-fixa na construção da pessoa e da sociedade, são analisadas sob três ângulos: conceitual, mítico e ritual. O aspecto conceitual é apresentado na primeira parte da tese. Em dois capítulos delineio a lógica da cognição e percepção Kaxinawa: um capítulo aborda o problema da similaridade e diferença no pensamento dualista Kaxinawa de um ponto de vista perspectivista e outro é dedicado aos conceitos-chaves que orientam o pensamento Kaxinawa.

O primeiro par de conceitos-chaves apresentado é *yuxin* (força vital, alma, espírito) e sua relação com *yuxibu* (ser poderoso). *Yuxin* e *yuxibu* são os mais difíceis dos conceitos Kaxinawa em função do caráter englobante do conceito *yuxin* e sua extrema proximidade do significado e uso do conceito *yuxibu*. *Yuxin* é aquilo que dá forma à matéria, e pode ser percebido como imagem, movimento e energia. Todo fenômeno no mundo tem seu lado *yuxin*. Mas nem todos os seres

podem ser chamados de *yuxin*. Para designar um ser enquanto *yuxin*, é necessário um desprendimento à fixidez de uma forma corporal de tal maneira que possibilite o abandono de um corpo sem, entretanto, a perda de seu poder de agência intencional. Um *yuxibu* difere de um *yuxin* em grau, na variação de poder. Um *yuxibu* é um ser de outro mundo com grande capacidade transformativa. Neste capítulo, a complexa esfera da "*yuxinidade*" foi subdividida em vários tópicos, cada qual lidando com um aspecto específico da manifestação desta categoria central, mas não menos fluida, do pensamento Kaxinawa.

O segundo par conceitual trabalha a díade *yuxin/yuda*. Aqui *yuxin* (alma humana) é examinado em sua relação com o corpo humano, *yuda*. O conceito de corpo é, também, uma categoria predominante e central no pensamento Kaxinawa. O terma *yuda* refere-se ao corpo individual de uma pessoa, assim como a uma coletividade de pessoas que vivem juntas. Quando uma comunidade é chamada de 'nosso corpo', algumas concepções importantes sobre o corpo e sobre a vida em comunidade são expressas. 'Nosso corpo' expressa a idéia de substância partilhada. Pessoas que vivem juntas, partilhando comida, fluidos corporais e outras influências físicas e psíquicas, tornam-se parecidas. Assim, o corpo de uma pessoa é o produto da intervenção ativa de 'outros corpos' próximos.

A segunda concepção expressa pelo uso da palavra *yuda* referindo-se tanto à pessoa individual quanto à comunidade é de que a identidade do indivíduo se constitui pelo 'relacionar-se', isto é, a pessoa não pode ser pensada fora de uma relação com outros e com o mundo envolvente. O "eu" torna-se pessoa porque tem um corpo que se relaciona com outros. Corpo que veio a existir através da ação de outros corpos.

Sem a fusão em um corpo pensante, aquilo que age e pensa no e através do corpo não existiria ou seria outra coisa. Deste modo, a dissolução do corpo dá origem a diversos seres *yuxin*, definidos pela falta de forma corporal fixa, ausência de relacionamento interpessoal e de morada fixa.

A terceira seção do capítulo sobre conceitos-chaves aborda o dualismo simbólico Kaxinawa. A cosmovisão Kaxinawa é marcada por um dualismo que

engloba todos os fenômenos e seres do universo. Este dualismo, entretanto, serve menos para classificar fenômenos no mundo circundante em categorias separadas, que para conceitualizar a constante interdependência de pares complementares que são, de fato, mais caracterizados pelo que partilham do que pelo que os separa e distingue. Assim, todos os fenômenos no mundo são o resultado da junção de princípios opostos e nenhum ser ou objeto pode ser pensado enquanto existindo em estado 'puro', e não-misto. A ênfase na necessidade da mistura se estende por todas as esferas da atividade Kaxinawa, desde as idéias de concepção ao consumo cotidiano dos alimentos, em que uma refeição é considerada própria quando carne é misturada a vegetais.

As duas forças primordiais que criam o mundo e o cosmos através da sua constante junção são representadas respectivamente pelo dono do 'mundo aquático', chamado *Yube*, e o dono do mundo celeste, chamado *Inka*. As manifestações do dono do mundo aquático são a lua e a cobra cósmica, enquanto as manifestações do dono do mundo celeste, proprietário do princípio da luz, é o Deus Canibal, o próprio *Inka*. Cada metade Kaxinawa é associada a um destes princípios cosmogônicos. A metade do brilho (*dua*) é associada a *Yube*, enquanto a metade da onça (*inu*) é associada ao *Inka*. O desdobramento deste dualismo na sua relação com as metades e com a prática ritual é o conteúdo desta terceira seção de conceitos-chaves que orienta a referência conceitual Kaxinawa.

O quarto par de conceitos apresentados é o de *nawa*, que pode ser aproximadamente traduzido como estrangeiro, e *huni*, que significa ser humano. Este par de termos contrastantes expressa a complexidade do pensamento dualista Kaxinawa. O discurso Kaxinawa sobre identidade não somente inclui a possibilidade sempre latente do eu tornar-se outro, mas também a possibilidade do outro tornar-se idêntico ao eu. O termo que indica alteridade não é usado para, de forma inequívoca, definir o eu como diferente do outro, mas para sugerir a permanente possibilidade de uma sobreposição. A noção Kaxinawa de pessoa é essencialmente processual. O problema posto por esta abordagem filosófica de identidade e alteridade não é o de como delinear claramente as fronteiras entre eu

e outro, ou entre humano e inimigo, mas de como conceber diferença e igualdade enquanto divisão temporária a ser superada por meio de uma ambigüidade conceitual e especulação escatológica. O problema da alteridade para os Kaxinawa é por esta razão relacional em vez de classificatório.

O uso dos termos para estrangeiro (*nawa*) e ser humano (*huni*) ilustra este ponto. A maior parte dos grupos pano vizinhos se autodenominam por uma variante na sua língua do termo Kaxinawa para 'ser humano de verdade' (*huni kuin*), não atribuindo, deste modo, qualquer qualidade diferenciadora a este etnônimo. Um ser humano 'de verdade' é alguém, que, do ponto de vista do falante, vive de maneira reconhecidamente humana e social. Aqueles percebidos como 'outros' são chamados de estrangeiros ou inimigos, *nawa*. *Nawa*, no obstante, também significa gente de um certo tipo, termo usado para diferenciar e nomear os vizinhos. Alguns grupos chegam mesmo a designar suas próprias seções de nomeadores, grupos internos à própria comunidade, pelo termo *nawa*, gente, precedido por um qualificador.

Para definir a esfera do 'eu', não é necessária a categoria 'outro'. Visto que 'outro' pode vir a significar a esfera do eu, esta esfera tem outros meios de distinguir o grau de aproximação de certa situação, pessoa ou objeto do pólo da esfera de auto-referência. Os termos usados para desta maneira qualificar seres e situações são *kuin* (verdadeiramente 'eu'), *kuinman* (não eu), *kayabi* (não outro) e *bemakia* (totalmente outro). O uso destes termos permite o locutor especificar se certo objeto ou pessoa pode ser considerado próximo do pólo do 'eu' sem que precise com este coincidir[1].

Os últimos conceitos-chaves a serem examinados são desenho (*kene*), imagem (*dami*), e, novamente, 'espírito' (*yuxin*). Estes conceitos são de grande importância para o quadro de referência conceitual, visto que nos permitem delinear mais nitidamente a especificidade da fenomenologia Kaxinawa. Todas as

---

[1] O uso destes termos qualificadores tem sido objeto de estudo de Kensinger (1975), que identificou o sistema, e de Deshayes e Keifenheim, que trabalharam os mesmos termos na sua tese de doutoramento (1982), publicado em 1994.

coisas e seres percebidos são 'fenômenos' para os Kaxinawa. Isto significa que todas as percepções têm algum nível de existência. Não há ilusões, somente níveis diferentes de ser, em cujas bases valores diferenciados são atribuídos às coisas e aos seres percebidos. A distinção mais importante feita entre níveis de existência é a que distingue a forma fixa da forma não-fixa, distinção que corresponde à diferença entre existência incorporada e desincorporada.

Neste quadro de referência, o papel do desenho estilizado e padronizado (*kene*) não é o de expressar a imagem do ser através da semelhança formal, mas de fixar a fluidez das formas e das imagens que habitam o mundo desincorporado dos *yuxin*. O desenho padronizado é aquilo que adere aos corpos, o que fixa sua forma. A execução desta arte é privilégio feminino. A imagem figurativa, ou tridimensional chamada *dami*, por outro lado, tem uma relação diferente com o objeto ao qual se refere. Sua relação é de transformação e mascaramento. *Dami* significa a réplica imperfeita de um ser ou de uma imagem, uma transformação deste, ou uma produção em processo de fabricação, ainda não finalizada.

Dami é algo a caminho do tornar-se; *yuxin* é a imagem em si, como imagem no espelho; *kene*, sistema estilizado de desenho, inscrição estruturante da forma que torna possível a percepção. O desenho geométrico estruturado pode por esta razão ser entendido enquanto guia da percepção e cognição Kaxinawa, guia que torna possível a transição do mundo das imagens flutuantes dos *yuxin* ao mundo fixado dos corpos. Através das distinções entre estes três termos que designam 'imagem' chegamos, portanto, à síntese da fenomenologia Kaxinawa.

A segunda parte da tese, 'Expressão e Agência', apresenta as idéias Kaxinawa com relação à identidade e alteridade, noção de pessoa incorporada e socialidade. O capítulo sobre a mitologia restringe-se aos episódios que tratam de temas relativos à ontogênese: a origem do mundo, do tempo, da morte e da humanidade. Cada um destes mitos tem sua contrapartida em outros mitos relacionados às distinções básicas referidas no mito de origem. Assim, o tema da alternância entre dia e noite, introduzido pelos seres primordiais, está ligado a mitos que lidam com o súbito colapso deste princípio ordenador. O escurecimento

inesperado do dia põe o viajante em contato com o domínio dos seres imateriais, agentes na escuridão. Deste modo podemos explorar como os princípios organizadores da cosmovisão Kaxinawa são expressos na forma narrativa da reflexão mítica, e como estes mitos são revividos e reinterpretados.

Atenção especial é dada ao mito da re-criação da humanidade após o grande dilúvio. Este mito é importante por suas correspondências com o rito de iniciação. O mito é a estória da jornada da mãe primordial *Nete* e seus quatro filhos, os primeiros seres verdadeiramente humanos (*huni kuin*). Na sua viagem, a mãe ensina aos filhos os nomes das plantas cultivadas. No final da jornada, observam o *Nixpupima*, enegrecimento ritual dos dentes, rito realizado pelo irmão de *Nete*. O enegrecimento dos dentes é o evento crucial da seqüência de intervenções sobre o corpo dos iniciandos. A seqüência inteira do rito de passagem é entendida como uma preparação para o enegrecimento dos dentes, uma seqüência que se sobrepõe em vários pontos à progressão do mito de origem da humanidade.

O quarto capítulo descreve o rito de passagem *Nixpupima*. O rito elabora idéias fundamentais da ontologia Kaxinawa. O rito de passagem de meninas e meninos é uma síntese dos princípios básicos que estruturam a visão do mundo Kaxinawa. No processo de transformação ritual da identidade do iniciando, cada mudança produzida no status da criança ou na sua 'mente', é operada através de uma intervenção direta ou metafórica no corpo da criança.

Este procedimento ritual revela que para o pensamento Kaxinawa a pessoa ou o ser 'verdadeiramente' humano pode unicamente ser concebido e produzido na forma de um 'eu' incorporado. É o corpo que pensa[2].

* * *

Os Kaxinawa são um grupo de língua pano de aproximadamente 2.500

---

[2] O primeiro trabalho a chamar a atenção para esta ideologia do conhecimento incorporado entre os Kaxinawa foi o de Kensinger (1995). Esta idéia foi igualmente tratada em McCallum (1996a).

pessoas que habitam a fronteira brasileira-peruana na amazônia ocidental. As aldeias Kaxinawa no Peru se encontram nos rios Purus e Curanja. As aldeias no Brasil (Acre) se espalham pelos rios Taraucá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus.

Realizei pesquisa de campo nas aldeias Cana Recreio, Moema e Nova Aliança, no rio Purus, próximo à fronteira com o Peru. O contingente populacional destas aldeias era basicamente composto por Kaxinawa provenientes do Peru, que, no início dos anos setenta, desceram o Purus para viverem na recém demarcada Área indígena do Alto Purus, do lado brasileiro. Os Kaxinawa peruanos e brasileiros tinham estado separados por um período de cinqüenta anos. Esta separação ocorreu no começo deste século, quando um grupo que havia sido concentrado num seringal no rio Envira se mudou para as cabeceiras do rio Purus no Peru após uma rebelião contra um seringalista (McCallum, 1989a:57-58; Aquino, 1977). Os grupos oriundos do Peru ligaram-se por casamento aos Kaxinawa brasileiros, porém observa-se até os dias de hoje diferenças no estilo de vida entre os dois grupos.

Esta reserva é igualmente habitada por grupos Kaxinawa que migraram do rio Envira, onde estavam engajados no trabalho da seringa. A maioria destes Kaxinawa do Envira se estabeleceram na aldeia de Fronteira e em vários núcleos (centros, colocações) próximos. Durante estas duas décadas o movimento migratório não cessou, outros Kaxinawa provenientes do Peru, do Envira e do Jordão foram se estabelecer em aldeias no Purus.

Na Área Indígena do Alto Purus, os Kaxinawa também coabitam com seus vizinhos tradicionais, os Culina, para os quais esta reserva foi originalmente criada, assim como com um reduzido grupo Yaminawa, recém chegados, provenientes de outras áreas indígenas.

Vivi entre os Kaxinawa durante um período de um ano e meio, dividido em quatro estadias. Os primeiros cinco meses de pesquisa de campo (março 1989-agosto 1989) foram passados nas aldeias de Cana Recreio e Moema, e resultaram em minha tese de mestrado defendida na UFSC (Lagrou, 1991). O segundo

período de pesquisa de campo durou três meses (abril 1991-julho 1991). A terceira estadia foi de quatro meses (outubro 1995-fevereiro 1996). Durante este período que assisti o rito de passagem, *Nixpupima*. Após de três meses de transcrição e elaboração do material coletado no *Nixpupima*, retornei ao campo para outro período de quatro meses (maio 1996-setembro 1996). Destes últimos quatro meses, dois foram passados nas aldeias de Moema e Nova Aliança, e dois foram passados na cidade de Rio Branco quando acompanhei Augusto (líder de canto com quem estava trabalhando nas transcrições dos cantos rituais) vítima de um derrame cerebral do qual felizmente se recuperou. Enquanto assistia Augusto e seus parentes próximos que o acompanharam para a cidade, continuei o trabalho na tradução e interpretação dos dados coletados no campo.

* * *

Os Kaxinawa são os pano mais conhecidos e sobre eles existe copioso material etnológico e histórico[3]. Os primeiros escritos sobre os Kaxinawa apareceram, no início do século, da pena do padre francês Constantin Tastevin (1919, 1920, 1925a, 1925b, 1925c, 1926; Rivet & Tastevin, 1921) que descreve os costumes dos Kaxinawa que encontra durante suas viagens pela bacia do Juruá-Purus. Ainda durante as primeiras duas décadas deste século, aparece uma coleção extremamente valiosa de mitos Kaxinawa, uma transcrição e tradução interlinear, produzida por Capistrano de Abreu (1941, 1969).

Kenneth Kensinger (vide bibliografia) foi o primeiro antropólogo a viver com os Kaxinawa, no Peru. Kensinger produziu uma vasta coleção de trabalhos e artigos sobre virtualmente todos os tópicos que dizem respeito à vida e sociedade

---

[3] Gonçalves (1991) compilou uma bibliografia anotada de fontes históricas e etnológicas sobre o Acre. Sobre o grupo linguístico pano, e abrangendo todas as áreas onde este se encontra, foi produzido outra bibliografia anotada de estudos linguísticos e antropológicos por Erikson, Illius, Kensinger e Aguiar (1994). Esta bibliografia continua sendo completada na medida em que surgem novos trabalhos.

Kaxinawa. A geração de antropólogos que sucedeu a Kensinger deu continuidade às questões tratadas em seus trabalhos.

Igualmente no Peru, os Kaxinawa foram estudados por Keifenheim e Deshayes (1982, 1990, 1992, 1994). Ambos autores privilegiaram os temas de identidade e alteridade e sistemas classificatórios. Marcel D'Ans (1973, 1978, 1983) estudou o sistema de nominação e classificação das cores e elaborou um compêndio sobre mitologia.

No Brasil os Kaxinawa foram estudados por Aquino (1977), Iglesias (1993) e Lindenberg (1996), no rio Jordão, que centraram suas pesquisas nos temas de relações interétnicas e educação.

Os Kaxinawa do rio Purus, o mesmo grupo com quem obtive os dados para a realização deste trabalho, foram estudados por McCallum (vide bibliografia). O estudo de McCallum focaliza a organização social e as relações de gênero. No contexto das relações de gênero a autora analisa o ritual *Katxanawa*.

Os estudos de Kensinger, Deshayes e Keifenheim e McCallum, enquadram etnograficamente e etnologicamente este trabalho. Portanto, esta tese é o resultado do que aprendi de seus escritos somado às minhas próprias observações de campo, que procurei direcionar para áreas de interesse que até então não tinham sido suficientemente exploradas.

Em minha tese de mestrado procurei dialogar com a literatura sobre os Kaxinawa e outros grupos pano amarrando ponto a ponto as minhas contribuições às dos autores referidos acima. Esta estratégia de apresentação da etnografia resultou em uma monografia de tipo 'clássica' em que a divisão em capítulos (organização social, ciclo de vida, arte, cosmovisão) obedeceu um estilo de padrão monográfico. Este novo trabalho, entretanto, adota propositalmente uma estratégia inversa, a de procurar construir uma etnografia estruturada pelos próprios conceitos e reflexões Kaxinawa. Embora use a literatura sobre os Kaxinawa, em particular, e os pano, em geral, como referência, este trabalho foi concebido enquanto uma etnografia baseada e construída sobre o material proveniente de minha própria pesquisa.

Por estas razões fiz uma opção estilística nesta tese: a de não indexar a bibliografia Kaxinawa e pano a não ser usá-la quando diretamente relacionada ao assunto tratado. Penso que desta maneira pude salvaguardar a coerência no tratamento etnográfico de meu material. Os especialistas reconhecerão facilmente as diferenças e semelhanças, seja dos argumentos, seja dos dados, entre este e seus próprios trabalhos.

Parte I: Percepção e Cognição: A Referência Ontológica

Capítulo 1. Semelhança e diferença à luz do Perspectivismo

1.1. Identidade e Alteridade

"The capacity to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other."
Walter Benjamin, in Taussig, 1993:19.

"Sempre pensava que para se ter o mundo só precisava de dois: a água e a luz, o homem e a mulher. Mas descobri que o mundo é feito de três. Não basta ter a água e a luz, precisa ter o ar, que faz o vento, que dá movimento e faz a ligação, faz com que a coisa anda. É o terceiro elemento que dá a vida. Assim também é por causa do filho do casal que o mundo continua"
Agostinho Manduca, Kaxinawa do rio Jordão.

A prática diária e ritual Kaxinawa revela um complexo e dinâmico dualismo que questiona, insistentemente, uma definição substancialista de identidade e de diferença. Por meio de recorrentes inversões de papéis e posições no sistema de nominação e no ritual e através dos persistentes paradoxos elaborados pelo discurso, a questão da identidade e alteridade aparece como tema central na ontologia Kaxinawa .

Esta questão não é pertinente apenas para os Kaxinawa, mas pode ser encontrada na quase totalidade dos grupos pano. Os pano são conhecidos na literatura etnográfica como especialmente "obcecados" pelos estrangeiros e por todos os tipos de "outros" (sobre este ponto veja Erikson, 1986; Keifenheim, 1990, 1992; Calavia, 1995). O intrigante conceito *nawa,* para o qual há variações na maioria dos grupos de língua pano, é paradigmático para a ambigüidade pano com relação à definição de fronteiras entre o "eu" e o "outro".

Nawa pode ser usado como termo que denota uma "verdadeira" alteridade: inimigos, brancos e os mitológicos *Inka* (deuses canibais). Pessoas ou animais

(caça) aparecem referidas em canções rituais como *nawa*, significando, aqui, inimigo. *Nawa* é, também, usado para nomear distintos grupos pano (os Nawa da área Juruá-Purus, incluindo Kaxinawa, Yaminawa, e outros *nawas*), ou como parte do etnônimo atribuído para os pano vizinhos, significando neste contexto "povo": *caxi* (morcego) *-nawa, yami* (machado) - *nawa, mari* (cotia) *-nawa* etc. *Nawa,* pode, ainda, ser usado para denotar uma das metades ou seções de doadores de nomes no interior do próprio grupo (como entre os Yaminawa, Marubo e Amahuaca), apresentando o mesmo significado que o pluralizador *-bu* (os Kaxinawa utilizam este pluralizador para as gerações alternadas de doadores de nomes que constituem seu sistema onomástico: *awabu* (aqueles da anta), *yawabu* (aqueles da queixada), *dunubu* (aqueles da cobra), *kanabu* (aqueles da arara azul), *awabuaibu* (as mulheres que são do tapir) etc).

Este fato demonstra que, nas línguas pano, um mesmo conceito pode ocupar diferentes posições numa escala que vai do pólo da completa alteridade e hostilidade para o pólo do "nós", incluindo, aqui, o "eu", denotando pertencimento a uma subdivisão que define o interior da própria comunidade. Isso não significa, entretanto, que o termo *nawa* perca seu caráter relacional intrínseco. Não importa quanto *nawa* se aproxime do "eu", *nawa* sempre significará alguém que não "eu mesmo". Isso explica porque o termo não pode ser usado para auto-referência ou para se referir a alguém com quem se deseja estabelecer um laço de proximidade e pertencimento a um grupo. Neste sentido, *nawa* permanece sendo o "outro", embora um "outro" que pode, facilmente, ser transformado no "mesmo" se adotado um "outro" ponto de vista.

A "noção filosófica do que é similar e diferente" (Overing, 1986b:142) parece ter especial interesse para os ameríndios e para os americanistas (Lévi-Strauss 1991; Maybury-Lewis,1979; Viveiros de Castro, 1986, 1992; Carneiro da Cunha, 1978; Overing, 1984, 1996; Clastres, 1974, 1982). Essa noção, enquanto interesse indígena, aparece em vários sistemas classificatórios na forma de complementaridade e interdependência entre os sexos, expressando diferentes formações sociológicas e cosmológicas, em dualismos diametrais e graduais em toda extensão das terras baixas da América do Sul.

Os pano, e os Kaxinawa em particular, apresentam uma variação no colorido mosaico das diferentes maneiras de lidar com a alteridade pois situam-se, em algum lugar, entre o concentrismo tupi e o diametralismo jê. Ou, em outras palavras, os pano estão entre os modelos sociais construídos pelos amazônicos e as sociedades do Brasil Central. Seguindo Lévi-Strauss em sua caracterização destas sociedades, os jê elaboraram um sistema social dual bastante complexo que se "fecha" para o exterior através da introjeção da diferença. Nestas sociedades, as dinâmicas sociais são desempenhadas através de oposições e antagonismos entre metades que, cada uma por seu turno, herda e fixa atributos. Os sistemas sociais amazônicos e tupi, por outro lado, podem ser caracterizados como sociedades "abertas" que reduzem a diferenciação interna para melhor expressar o antagonismo externo. Deste último tipo de dinâmica social resulta uma rede de mônadas endogâmicas ligadas através da guerra e do canibalismo.

Viveiros de Castro (1993), constatando a diferença sociológica entre estes modelos renomeia-os como dispositivos para lidar com a alteridade: "dualismo diametral" e "triadismo concêntrico". Dualismo diametral, exemplificado pelo caso jê, em que o exterior é incorporado pelo interior, resultando em um sistema fechado de metades e em uma rica e elaborada representação deste dualismo em rituais e ornamentação, assim como nas interações sociais cotidianas. O triadismo concêntrico, o segundo estilo de lidar com a alteridade, pode ser classificado como tipicamente amazônico. Este modelo apresenta um gradiente entre o interior e o exterior, distinguindo, terminologicamente, entre os outros próximos até o estrangeiro absoluto. Este tipo de definição da identidade é extremamente contextualizado. Dependendo do contexto de discussão, outro grupo pode ser considerado de mesma identidade em oposição a um outro comum, ou, pode ser considerado outro em oposição a uma mais limitada definição do que significa "eu".

Os povos pano são um perfeito elo de ligação considerando, aqui, uma tipologia que contrasta filosofias sociais amazônicas com as do Brasil central. Os pano tem um sistema de metades ritualmente elaborado mas seu dualismo não é diametral: uma das metades parece ser mais exterior que a outra. A diferença

criada através das classificações dualistas entre os pano é de um tipo gradual e, hipoteticamente, reversível, não-dicotômico e não-exclusivo do tipo que "A não é B". Desta forma, no modelo formulado por Viveiros de Castro, este dualismo concêntrico tende para um triadismo concêntrico, ambos representados em sistemas classificatórios cosmológicos e sociológicos. Levando-se em conta o caráter situacional deste modo de definir identidades, pode-se questionar a utilidade de um esquema triádico quando se percebe a importância do contexto e da perspectiva indígena para dar conta e nomear a identidade e a diferença.

Entre os Kaxinawa, o pertencimento a uma das metades e as quatro seções matrimoniais se dá através de seus nomes pessoais (neste sistema de tipo Kariera existem quatro seções alternadas, conforme a geração, que produzem duas seções para cada metade ou oito se dividida cada uma das seções pelas linhas de gênero). Em virtude dos nomes poderem ser classificados em grupos definidos por geração, sexo e metade, funcionam enquanto um guia de englobamento étnico nas escolhas dos termos de parentesco quando se classifica um parente previamente desconhecido. Nomes e metades são guias importantes para a escolha de parceiros matrimoniais (o pertencimento dos nomes às gerações alternadas parece ser menos importante que o pertencimento à metade, veja McCallum, 1989a[1]). Especialmente no primeiro casamento, os jovens são encorajados a escolher um parceiro pertencente da metade oposta. A complementaridade entre as metades é profusamente desempenhada nas atividades rituais.

Resta ainda, o desejado e proibido "outro" real que vem de fora da ordem social controlada. Esse outro constitui o terceiro elemento na escala gradativa que define "eu" e "outro" e é o potencial, hipotético, afim, onipresente no mito, no ritual, nas canções, nas visões, nos sonhos e nas fantasias. O "outro real" funciona enquanto um valor cosmológico e escatológico englobante que nunca é, e nunca

---

[1] Este é o caso para os Kaxinawa brasileiros da Área Indígena do Alto Purus, mas não foi confirmado pelos especialistas dos Kaxinawa do Peru (Kensinger, 1977; Deshayes e Keifenheim, 1982) que enfatizam um ideal de troca de irmãs, especialmente na ocasião da fundação de uma nova aldeia. Para outros grupos pano, entretanto, Erikson menciona que "*le "point faible"de la structure "kariera" pano*" é "*la rupture introduite par les marriages obliques avec le frère de la mère.*" (1986:205)

poderá ser presentificado através de uma aliança de casamento nesta vida terrena. Os Kaxinawa são endogâmicos, quando possível se casam ao nível da aldeia. Esta prática reflete sua ideologia concêntrica de casar, acima de tudo, com parente ao invés de com afins. Essa perspectiva encontra respaldo na ideologia amazônica da consubstancialidade, produzida através da co-residência e da comensalidade fazendo as pessoas sentirem-se como pertencentes a um mesmo grupo[2].

A mais inclusiva auto-definição para um Kaxinawa é *nukun yuda*, que significa uma pessoa que pertence ao "nosso mesmo corpo": um corpo que é produzido coletivamente por pessoas que vivem na mesma aldeia e que compartilham a mesma comida. São os parentes próximos que provocam um forte sentimento de pertencimento a um grupo e, quando estão ausentes, é sentida sua falta, expressa pelo termo *manuaii*, palavra usada para definir a saudade de um parente próximo do mesmo modo que se designa a sensação física e vital da necessidade de água. Água é vital para o corpo assim como parentes são vitais para constituir o "eu". Isso pode ser ilustrado pela seguinte sentença proferida por Antônio Pinheiro: "Quem não sente falta dos seus parentes, como se sente falta de água, não é gente. É que nem *yuxin* que fica vagando por aí".

Os laços que ligam uma pessoa a seu parente constituem o "eu" Kaxinawa . Essa rede de laços vitais é criada no tempo, pelo viver junto, pela comensalidade, por compartilhar determinadas substâncias vitais, banhos medicinais e pintura corporal nos rituais. Secreções corporais e cheiros afetam diretamente as pessoas com as quais se vive. Uma intervenção, direta ou indiretamente praticada, que transforme o corpo de alguém, afeta sua mente, pensamentos e sentimentos. Neste sentido, quando os ameríndios estão falando do corpo, estão referindo-se ao "eu" e às transformações do corpo, às vezes descritas como "alma".

Pode-se dizer, deste modo, que o "eu" Kaxinawa é inclusivo, não apenas ao seu próprio corpo mas ao seu parente próximo[3]. Isto explica porque uma pessoa

---

[2] A mesma lógica de consubstancialidade pode ser encontrada entre os Cubeo (Goldman, 1963), Piaroa (Overing, 1975), Apinayé (Da Matta, 1976), Airo-Pai (Belaunde, 1992), Piro (Gow, 1991), para citar apenas alguns exemplos.

[3] A relação entre corpo, pessoa e sociedade entre os Kaxinawa é similar àquela encontrada

que não reside mais na aldeia torna-se mais e mais distante e com o passar do tempo, torna-se um não-parente ou, até mesmo, um não-Kaxinawa aos olhos de quem estava habituado a chamar-lhe de parente. Essa pessoa pode mesmo ser transformada em não-índio, *nawa*, ou até mesmo perder os atributos humanos, tornando-se, portanto, um ser que vagueia, *yuxin*, um ser sem forma. Sem forma, significa, neste contexto, não apenas uma mudança na aparência corporal mas no comportamento e nos pensamentos. *Yuxin*, neste contexto, significa um ser perdido no mundo, sem laços, sem um lugar para ir, sem pessoas que se "lembre" dele.

Essa transformação gradual de um Ser propriamente humano em um estranho e, finalmente, em um não-humano ou não-ser ocorre no tempo, através do comportamento e pelo contágio com a alteridade. A mesma lógica se aplica à doença. Estar doente significa estar em um estado transformativo de perda do "eu", adquirindo alteridade. A fonte da doença não é produzida por uma única causa mas por uma combinação de forças internas e externas. As forças predatórias provenientes do exterior tornam-se ativas dentro de uma pessoa através da comida ingerida ou dos odores inalados. Podem entrar, também, quando uma pessoa encontra-se em um estado emocional vulnerável, quando se sente triste ou só. O processo de se tornar outro é complexo e é quase sempre reversível. Alguém deixa de ser um "verdadeiro" Kaxinawa por não residir mais em uma aldeia, por viver muito tempo em diferentes lugares, o que resulta em adquirir um corpo diferente e, através desta diferença no corpo, ter diferentes sentimentos, pensamentos, valores e memórias. Portanto, ser propriamente humano, no sentido Kaxinawa, significa viver em comunidade com os parentes próximos.

---

entre os nativos das ilhas Fiji descritos por Anne Becker (1995). A autora demonstra como em Fiji a experiência incorporada emana de uma "notion of selves deeply embedded in a relational matrix" (1955:5). Uma vez que pessoa é definida em termos de sua inserção numa rede de relações mais do que em termos de uma entidade fechada sobre as fronteiras de um corpo individual, a identidade pessoal é expressa por meio do cuidado e nutrição de outros, em vez de por meio de uma modelagem bem sucedida do próprio corpo, de acordo com as normas estéticas de beleza estabelecidas pela comunidade. Disto conclui-se que experiência incorporada e a forma corporal são vividas enquanto temas que dizem respeito à comunidade, refletindo a interconectividade social de uma pessoa, mais do que ao indivíduo. A forma corporal em Fiji não serve, portanto, para se distinguir, mas para se

Esta endogamia de aldeia apoiada na forte ideologia da consubstancialidade é complementada por uma cosmologia verticalizada, próxima do modelo Araweté (tupi), em que o desejo da afinidade potencial é projetado no *post-mortem*. Uma vez a pessoa morta, o *yuxin* do olho adquire novo corpo e novas roupas capazes de transformá-la em um ser imortal que poderá se casar e viver com aqueles que os vivos representam como o pólo extremo e absoluto do perigo, o "inconvivível" outro: os *Inka*.

Em outros povos amazônicos, a ordem social e o sistema de parentesco como uma unidade interior composta por "elementos de uma mesma classe" (pessoas com um mesmo corpo que compartilham pensamentos e hábitos), são englobados pela ordem cosmológica da alteridade, do canibalismo, da predação e sua relação com esta ordem de fenômenos é temporal: humanos estão no caminho de se tornarem outros e este processo, para as sociedades Araweté e Kaxinawa, será somente completado depois da morte.

Teremos oportunidade de retornar, ao longo deste texto, à complexidade da relação entre semelhança e diferença na ontologia Kaxinawa, expressa como tema central da mitologia, revelada na racionalidade da organização da prática ritual, no discurso silencioso da arte visual, assim como no quadro de referência da prática classificatória cotidiana dos seres e das coisas. O pensamento social Kaxinawa não projeta a diferença fora da sociedade como fazem muitas sociedades amazônicas quando tentam inventar uma vida vivida somente na companhia dos iguais/parentes, através da evitação da terminologia afinal e pela domesticação de todos os poderes e substâncias tomados do exterior. Em função de uma acurada preocupação com a predação e possível retaliação implicada em todos os atos criadores de vida e comunidade, esses povos escolheram neutralizar as expressões imanentes de violência reduzindo, deste modo, o perigo implicado em qualquer atividade produtiva (veja Overing (1985,1993) para os Piaroa). Por outro lado, a ideologia Kaxinawa não introjeta totalmente a diferença como se ela emanasse do interior, como parece acontecer com a complementaridade do dualismo

---

associar aos outros próximos.

oposicional do sistema de metades jê e de sua vida social e cerimonial.

A ontologia Kaxinawa considera alteridade como uma dificuldade, em última instância fatal, um inescapável e insolúvel paradoxo, cujo único modo para concebê-la é tornar-se, a si próprio, "outro". Sem tornar-se outro, ao menos temporalmente, o ser está constrangido a permanecer entre iguais e essa possibilidade está encerrada nos tempos míticos da semelhança incestuosa e da separação dos seres em diferentes tipos. O contato com o "outro", radicalmente concebido, leva a conflitos e mortes. É apoiado nesta concepção que os Kaxinawa encontraram modos de "*mimesis*" e transformação, diferentes modos de "trocar de pele" atuando, assim, esta possibilidade de alteridade que não é mais que a preparação para a jornada final e transformação depois da morte em símbolo de semelhança e de extrema alteridade: o deus *Inka*.

Esta figura mítica comporta-se como um canibal ou onça em relação àqueles que considera demasiadamente diferentes. Comporta-se como cônjuge e força civilizatória para os Kaxinawa, agora mortos, que se tornaram iguais a ele. Depois de mortos, os Kaxinawa, tornam-se bonitos e luminosos como o eterno *Inka*, habitante do mundo celeste. Os Kaxinawa são presas, enquanto vivos, potenciais dos *Inka*, quando mortos e vivendo nas aldeias celestes são alimentados pelos *Inka*.

A produção e reprodução da alteridade através da semelhança e da semelhança através da alteridade, fato observado por outros pesquisadores das sociedades pano (veja Erikson, 1986, 1992; Keifenheim 1990, 1992; Calavia, 1995; Townsley, 1988), constitui a base desta pesquisa que percebe, pelo menos para os Kaxinawa, o artifício do dualismo como um meio para tornar-se um ao invés de dois, e para tornar-se "mesmo" e "outro". Divisões ontológicas são posicionais e temporais nesta visão de mundo: são relativas e cambiáveis, não essenciais ou substanciais, nunca fixas. As diferenças não são do tipo oposicional mas de um tipo gradual.

Podemos como exemplo retornar, mais uma vez, para a figura de linguagem *nawa*; *nawa* significa, em uma seqüência classificatória, o maior representante de uma espécie, como *nawan tete*, a harpia, o maior entre os pássaros de presa; e a

metade associada com o exterior é chamada a metade do maior dos elementos que constitui um par. Comparando os dois tipos de onças conhecidos pelos Kaxinawa, por exemplo, o menor, *txaxu inu* (onça vermelho), é classificado como *dua* (a metade do brilho, metade ligada ao mundo da água), enquanto o grande, *inu keneya* (a onça pintada), é classificado como *inu* (a metade da onça, metade ligada ao *Inka*/mundo do sol)[4].

A duplicidade da figura do *Inka* é outro exemplo de semelhança na diferença ou dualismo usado para conceitualizar a unicidade de um ser. No começo de minha pesquisa, questões sobre o *Inka* foram respondidas de um modo explicitamente dualista: um era o *Inka pintsi, Inka* faminto por carne, um povo do tempo histórico/mítico que canibalizava os Kaxinawa; o outro, totalmente diferente, foi apresentado como *Inka kuin,* nosso *Inka*, o real ou o próprio *Inka*, em cuja aldeia o *yuxin* do olho passa a viver depois da morte.

Torna-se claro que a dualidade na figura do *Inka* não é relativa a uma duplicidade de personagens nomeados pelo mesmo termo *Inka*, mas devido à possibilidade de uma duplicidade de pontos de vista e relações, visto que estes dois *Inka* são um; não são mais que lados diferentes de uma mesma moeda. *Inka* pode

---

[4] Parece existir uma contradição entre os dados sobre o significado simbólico das metades Kaxinawa obtidos no Peru e no Brasil. Deshayes e Keifenheim (1982, 1994), trabalhando no Peru, ligam a metade *inu* (jaguar) ao pólo do "eu" e do interior, enquanto consideram a metade *dua* (brilho) como ligada ao exterior e ao pólo do "outro" (*l'autre du dedans*). Os dados de McCallum (1989a) e Lagrou (1991) coletados no Brasil, por outro lado, apontam na direção oposta, onde a metade *inu*, ligada ao *Inka*, estaria mais ligada ao exterior do que a *dua*. Erikson (1995:7) sugere que esta diferença em interpretação seja devido ao fato de que os líderes das aldeias no Peru eram na maior parte da metade *inu*, enquanto os no Brasil eram *dua*. Neste caso, o antropólogo teria adotado o discurso e o ponto de vista do líder da aldeia, associando a metade do líder ao pólo do "eu" e aquele dos seus rivais ao exterior. Sugiro que ao invés de questionar a "norma" ("*Faudrait-il postuler que la norme fluctue en raison des aléas politiques et que les données ethnographiques varient en fonction du jeu factionnel?*" (Erikson, 1995:7)), podemos entender a inversão dos pólos do interior e exterior no simbolismo das metades Kaxinawa como um sinal do caráter dinâmico e vital do dualismo que, em vez de fixar esquemas normativos, tenta dar sentido à experiência social, política e simbólica da comunidade. De fato, é um sinal do sucesso de uma liderança quando sua interpretação sobre os fatos ganha a aprovação da comunidade como sendo a "verdadeira". Quando o discurso do líder perde este poder de persuasão, ele está a caminho de perder sua comunidade (Cf. Deshayes, 1992:95-106).

ser tanto o avarento canibal quanto o cônjuge provedor dependendo da relação que se estabelece: afinidade real ou afinidade potencial. No decorrer deste trabalho este ponto ficará claro com a análise dos mitos sobre o *Inka*. Ambas definições de *nawa* e *Inka* nos dão uma idéia de como o dualismo Kaxinawa precisa ser entendido a partir do ponto de vista do perspectivismo ameríndio (este será o tema do próximo tópico).

O dualismo é mais um valor englobante para o pensamento Kaxinawa que uma discussão sobre identidade. Quando introduz-se o perspectivismo nesta discussão, o dualismo ganha aspecto contextual e caráter dinâmico. A ontologia Kaxinawa postula o intrínseco, o inerente dualismo de todos os seres. Os seres vivos e a própria vida no mundo, dependem da mistura de forças e qualidades opostas. Todos os seres e coisas do mundo são resultado do ritmo e controle da mistura e apresentam a dualidade fenomenológica do conteúdo e do continente, esqueleto e pele, semente e invólucro.

Qualquer separação absoluta de classes diferentes significa ausência de vida, enquanto sua mistura induz movimento o que indica, por sua vez, vida. O mito de origem da ordem do mundo (veja parte 2) começa com a criação do dia e da noite. Antes do mundo existir, essas qualidades estavam, como todas as qualidades, latentes mas separadas, "dormindo em suas respectivas cavernas". Era o tempo antes do tempo, quando nada mudava porque nada era misturado; não havia interação de espécie alguma entre qualidades dos seres de diferentes classes. A diferença foi criada através do ato de sua revelação, quando os seres primordiais abriram as cavernas do amanhecer e do anoitecer: a caverna onde o sol se escondia e a outra que guardava o frio em seu interior (Capistrano de Abreu, 1941). A criação torna acessível aos sentidos as possibilidades do ser.

O primeiro princípio organizacional do mundo foi a mistura da pura escuridão com a luz ao longo de uma escala de tempo que introduziu o dia e a noite, tempo para trabalhar e tempo para dormir e sonhar. O arco-íris é um símbolo chave dessa mistura. As cores da vida, vermelho e verde/azul, assim como, a mais problemática cor, o amarelo (todas as outras cores são compostas dessas co

resultado da revelação da potencialidade da forma e do ser, escondido na escuridão, através da luz.

Veremos que as canções rituais podem ser lidas tanto por um registro social relacionado ao parentesco e a afinidade (os problemas em lidar com a alteridade), quanto em um registro mais abstrato relacionado à ontologia - a qualidade e estado do ser e dos seres - que apresenta imagens poéticas do valor englobante do intrínseco entrelaçamento de todos os corpos e matérias na terra, através da criação e da predação, do contágio, da mistura das qualidades. "O que é comido come, no mesmo momento em que é comido", "o que come transforma-se no que é comido" (ou "você é aquilo que come") mas, também, "você come o que você é" [5].

O que diferencia este processo de vida não é a diferença entre agência e ausência de agência, sujeito e objeto, mas uma diferença de contexto e poder relativo. Em função de cada ser existir simultaneamente em ambos os níveis da matéria e do imaterial, ele é capaz de agência, percepção e subjetividade. Para ter forma e consistência, a matéria precisa estar imbuída de *yuxin*, visto que "sem *yuxin*, todas as coisas tornam-se pó, somente casca vazia. Você toca nelas e elas se dissolvem e então você vê nada mais que cinzas, pó" (Antônio Pinheiro, 1989). A definição de um ser como sendo um verdadeiro *yuxin* ou uma mera "coisa" depende, novamente, de uma escala gradual em que A necessariamente implica B, ao invés de um par oposto diametralmente em que para ser A significa que A não é B.

O que define essa situação (e tende a ser um princípio que guia a classificação dos seres ao longo de uma escala do menos e mais perigoso) é aquele quem inicia o processo de troca e/ou predação, processo que transforma as partes envolvidas. Toda ação de intercurso, troca de palavras e substâncias, desencadeia um processo que, por sua vez, produz outros processos fazendo, assim, com que o mundo esteja em permanente movimento.

Podemos concluir que se no dualismo Kaxinawa A, necessariamente, implica B, as oposições no pensamento e na ação existem apenas para serem

---

[5] A mesma lógica foi encontrada por Isacsson (1993) entre os Emberá.

dissolvidas. Essa dissolução da dualidade pode ser alcançada seguindo a lógica temporal (encontrada na mitologia Kaxinawa e na escatologia) ou a lógica da predação. Neste sentido, o problema da semelhança e da diferença na ontologia Kaxinawa parece resultar em uma solução, solução esta encontrada na continuidade dos termos opostos ao invés de sua mútua exclusão. Por isso, diferença não pode ser definida simplesmente em termos de complementaridade de categorias opostas, mas em termos de um movimento em direção à integração. O dualismo Kaxinawa é menos uma classificação das coisas e dos seres que um problema, uma questão a ser resolvida.

1.2. Perspectivismo

"The human phenomenon is a single, coherent idea, organised mentally, physically, and culturally around the form of perception that we call "meaning.""
Roy Wagner, 1986: xi.

"O olho que existe é o que vê."
Chico César

"To declare that writing itself is a mimetic exchange with the world also means that it involves the relatively unexplored but everyday capacity to imagine, if not become, Other."
Michael Taussig, 1993: x.

Nos últimos vinte anos, alguns autores chamaram atenção para o caráter não-essencialista da visão de mundo ameríndia. A inclinação filosófica ameríndia poderia ser "nominalista" ao invés de "realista"" (Overing, 1985, 1990; Seeger, da Matta, Viveiros de Castro, 1979). A introdução da noção de perspectivismo dá um passo além no processo de compreender o significado das afirmações nativas. Grosso modo, o perspectivismo indígena significa que o mundo (realidade) que se vê depende de quem o vê; de onde se vê e com que intenção determinado ser olha para outro ser. Neste sentido, o fenômeno do perspectivo, bem conhecido pelos americanistas, pode ser colocado do seguinte modo: os animais se vêem como humanos enquanto os humanos vêem os animais enquanto caça; os humanos se vêem enquanto humanos e são vistos por determinados espíritos como caça. Este é o significado de uma declaração comumente ouvida que afirma que determinados

animais "são gente" (Gow, 1988). Os humanos podem, freqüentemente, mudar seu ponto de vista em relação aos animais quando diante dos seus olhos um animal que está sendo perseguido numa caçada, repentinamente, transforma-se em um ser humano. Essas transformações estão presentes na mitologia amazônica[6] e são cruciais na experiência cotidiana (mais ainda durante a noite). Estudiosos do xamanismo ameríndio (Baer & Langdon 1992; Chaumeil, 1983; Overing, 1990; Crocker,1985) notaram desde sempre esta capacidade de mudar a percepção enquanto capacidade específica do xamã, mas, agora, pode-se facilmente reconhecer essa característica como princípio estruturante que não se aplica somente ao xamanismo enquanto campo isolado de pensamento e especialização, mas à ontologia ameríndia como um todo.

Esta referência básica que pressupõe a transformabilidade do mundo pode ser encontrada, no caso Kaxinawa, em todos os campos de pensamento e ação. Com a morte, uma pessoa transforma seu corpo (um processo expresso em termos de mudança de roupas, de transmutação de qualidade) transformando-se em *Inka*, o símbolo arquetípico da alteridade. Nos rituais coletivos de ingestão da bebida alucinógena ayahuasca (*cipó, nixi pae, nawa huni*), a floresta e seus animais transformam-se em humanos e espíritos da perspectiva daqueles que ingerem a

---

[6] O reconhecimento deste fato resolve um problema recorrente no estudos sobre xamanismo, que é o de se confrontar no campo com o fenômeno do xamanismo sem xamãs (Hamayon, 1982). Associada a este problema de ausência ou falta de visibilidade dos xamãs está a questão de seu poder. Outra questão é relativa ao gênero dos xamãs. Poderia ser o caso de, nessas sociedades igualitárias, o acesso ao mundo xamânico ser o privilégio de apenas um dos gêneros? Se o mundo inteiro está imbuído de agência e de poder xamânico em menor ou maior grau, teríamos que colocar a questão de saber se ainda existem xamãs de um modo diferente. E veríamos de novo que A não exclui B. "Sim, ainda existem xamãs", poderia-se responder; mas uma mesma pessoa em outro contexto poderia responder "não existem mais". Poderíamos, ainda, recolocar a questão de outro modo: "Ainda existe poder xamânico, ou, ainda existe conhecimento xamânico?" e muitos poderiam responder: "não sobrou nenhum, apenas os mais velhos sabiam" ou "sim, existe, mas longe, rio-acima", ou "os vizinhos sabem, nós não". A lógica do ocultar ou revelar a presença ou ausência de xamãs está ligada à política de poder e do conhecimento, e às estratégias para obtê-los. Essas são questões importantes quando refletimos sobre nosso próprio processo de obtenção do conhecimento indígena, pois existem regras implícitas de transmissão deste conhecimento. Existem as perguntas certas a serem feitas para se obter respostas inteligíveis, o contexto certo para a revelação de

bebida enquanto as grandes árvores e seus habitantes transformam-se em grandes cidades diante dos olhos fechados daquele que se transformou em anaconda/ancestral mítica *Yube* através da ingestão do seu "sangue". A lógica da transformação de uma substância animada em outra está presente mesmo nos mais simples dos atos, o de comer: quando alguém come milho, por exemplo, transforma-se em milho e o milho torna-se parte da pessoa (de um modo similar àquele descrito por Isacsson para os Emberá da floresta colombiana).

Minha percepção da "qualidade perspectiva" do pensamento ameríndio (na acepção desta expressão usada primeiramente por Arhem, 1993), está relacionada à discussão em curso, realizada por antropólogos e outros cientistas, sobre o significado e o uso próprio da metáfora (Overing, 1985a, 1987; Crocker, 1977; Goodman, 1978; Ortony, 1993; Ricoeur, 1981).

Esta discussão chama atenção para o papel cognitivo da similaridade na metáfora e no pensamento em geral e, reavalia, neste sentido, embora de forma indireta e implícita, algumas das contribuições contidas na discussão que faz Lévy-Bruhl (Cf. Cardoso de Oliveira, 1991; Goldman, 1993) a propósito do animismo no "pensamento primitivo".

O uso estruturalista da metáfora na tradição lévi-straussiana acentua apenas a capacidade diferencial da metáfora enquanto analogia, deixando de lado a literal e polissêmica leitura dos complexos conteúdos das afirmações indígenas que encontrão significação se levado em conta um quadro específico de referência. Neste sentido, as declarações podem comunicar mais que equivalências estruturais quando, por exemplo, um Bororo diz "My brother is a parrot" (Crocker, 1977) ou um Kaxinawa afirma que "a anaconda é nosso *ibu* (pai/mãe)".

"Lévi-Strauss does unfold a salient aspect of tribal classificatory logic, that of analogy, where in his words (1963:77), it is not the resemblances, but the differences, which resemble each other" that counts, e.g., crow is to eaglehawk as clan A is to clan B. The "primitive" is claiming neither mystical nor blood relatedness to his totem and therefore does not believe the similarity that he might be thought to believe when he calls his neighbour a parrot or a crow. Forthcoming from the Lévi-Straussian understanding of metaphor is the evasion of an analysis

---

certos tipos de conhecimento.

of similarity (the relation between my neighbour and a parrot) which, after all, as much as difference and analogy, is crucial to the understanding of metaphoric statements." (Overing, 1985:153).

Estudos recentes sobre a metáfora (Ricoeur, 1981; Shanon, 1993; Lakoff, 1990) revelam como toda linguagem é, no fim das contas, metafórica e polissêmica no seu processo contínuo de atribuir significado à experiência, conectando imagens conhecidas e conceitos previamente não relacionados criando, deste modo, novos campos. O processo cognitivo necessita desses instrumentos criativos para ser capaz de cruzar o fosso entre realidades conhecidas e desconhecidas e nomear novas experiências e percepções. Novos mundos são imagináveis através da linguagem metafórica e isso atesta porque a metáfora é indispensável tanto para o cientista quanto para o antropólogo do mesmo modo que é para o artista[7].

O que une ciência e arte, através de suas *oeuvres*, no seu uso da metáfora é a mudança de nossa visão e conhecimento do mundo, e uma vez nossa visão mudada o mundo nunca será o mesmo. Este é o laço performativo que conecta linguagem e percepção ao mundo. O mundo exterior é um mundo imaginável, perceptível, experimentável e, portanto, pleno de sentido para nós. É nossa perspectiva incorporada, contextualizada e, por isso, cambiável sobre o mundo que faz o mundo ser o que é. E, deste modo, existem múltiplos mundos (Goodman, 1978). Como veremos, essa percepção filosófica foi levada mais longe pelo

---

[7] Um exemplo de Antropologia enquanto um "exercício metafórico" é o livro *Prose and Passion* (1996:30) de N. Rappport. Sua descrição da metáfora justapõe uma seleção de citações entre as quais as seguintes são de relevância para essa discussão: "Inasmuch as the essence of metaphor is the crossing and the breaking of boundaries, transcending the ordinary usage of any one semantic domain by bringing it into unusual relationship with others, then for Paine the metaphor is the figure of speech which most develops and extends thought" (1981:188); Ricoeur (1981:180-1) "The most important feature of metaphor... is its nascent or emergent character"; Shelley (1954:283): "Here in the provision of previously unapprehended combinations of thought, is an enlarging of the circumference of the imagination, and such extension can go on forever"; Steiner (1975:23) " (every) new metaphor... is a new mapping of the world or a reorganisation of the habitation of reality"; e finalmente Berger (1984:97) "If all correspondences were 'discovered'... one would secur proof of the 'indivisible totality of existence'." É por causa da criatividade metafórica e do seu uso consciente, que o autor considera a Antropologia e a Literatura disciplinas afins com tarefas similares a preencher na amplificação da imaginação humana.

pensamento ameríndio do que tem sido usualmente praticada na nossa própria tradição de pensamento.

Se metáforas representam nossa "abertura para o mundo", para usar uma expressão gadameriana, precisamos ser o mais reflexivo possível sobre as metáforas que usamos. Metáforas são usadas para conectar diferentes domínios, diferentes mundos, criando um novo mundo através da "fusão de horizontes" (essa imagem implica mutualidade e não um movimento unidirecional, portanto, é algo inerentemente intersubjetivo). As metáforas tornam-se uma limitação para o entendimento do "outro" se as reificamos, se tornam um meio para reduzir a ansiedade experiencial e cognitiva provocada pelo defrontamento do *non-sense*.

É necessário o pesadelo do defrontar-se com a incomensurabilidade para desvendar novas metáforas e conexões, inimagináveis quando se está em território seguro[8]. As metáforas falham no seu intento de produzir compreensão quando elas aniquilam diferenças, reduzindo diferença à similitude; quando bem escolhidas, as metáforas criam novos mundos, funcionando como "pontes" capazes de ser ao

---

[8] Uma reflexão sobre os perigos do uso impróprio da metáfora pode ser encontrada em Jackson (1989). Nesta passagem Jackson critica o abuso de metáforas textuais por autores pós-modernos. "It would be a mistake to disparage metaphorical instrumentality as a primitive mode of thought, a magical or primary-process activity. In my view, differences in modes of thought across cultures are idiomatic rather than formal, and if we take care to relate thought to context of use when we make cross-cultural comparisons this becomes quite obvious. If crisis be considered one such context, we find that metaphorical instrumentality is just as typical of modern societies as pre-industrial ones... In both cases a shift is effected from a domain of anxiety to a comparatively neutral domain..., the second domain, however, corresponding to the first. Again, recourse to jargon and to 'experience-distant' concepts in the human sciences indicates how anxieties which arise in the course of research are alleviated through a shift to a neutral zone of abstract language or of number, which, nevertheless, is held to correspond to the domain of human events... As for the world of scientific theory, one has only to consider the mechanistic imagery of eighteenth-century philosophy (Turbayne, 1962), the arboreal metaphor in nineteenth-century palaeography, the topographical and archaeological imagery in psychoanalysis and in structuralism, the organic analogies in functionalist sociology (Leach, 1961:6), and the metaphors of the mirror, the fountain, and the lamp in literary theory (Abrams, 1958) to agree with Luis Borges that the history of ideas may be nothing more than the history of a handful of metaphors. Furthermore, if, as Stephen Peppers argues, world theories are so often generated from the immediate sensible world, might not adequacy in explanation be seen as a matter of choosing the right metaphor rather than a question of epistemological correctness?" (Jackson, M., *Paths toward a Clearing. Radical Empiricism and*

mesmo tempo próximas da experiência (*experience-near*) do sujeito que tentamos evocar e próximas da experiência (*experience-near*), em um nível imaginativo, da comunidade de possíveis leitores para quem estamos escrevendo.

Em um artigo recente, Viveiros de Castro (1996) situa sua abordagem a propósito do "perspectivo ameríndio" dentro do paradoxo clássico Natureza/Cultura herdado pelo americanismo de Lévi-Strauss[9].

"Antes se observava a recusa, por parte dos índios, de conceder os predicados da humanidade a outros homens; agora se sublinha que eles estendem tais predicados além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria "ecosófica" (Arhem, 1993) que devemos emular, tanto quanto permitam os limites de nosso objetivismo. Antes, era preciso contestar a assimilação do pensamento selvagem ao animismo narcísico, estágio infantil do naturalismo, mostrando que o totemismo afirmava a distinção entre o homem e a natureza; agora o neo-animismo se revela como reconhecimento da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não-humanos... (Ambas (estas abordagens) são falsas, por se referirem a uma concepção substantivista das categorias de Natureza e Cultura (seja para afirmá-las, seja para negá-las) inaplicável às cosmologias ameríndias." (1996:9 - 10).

Viveiros de Castro procura demonstrar como categorias tais como "humano", "animal", "alma" são "categorias perspectivas" para os ameríndios e que precisam ser analisadas em termos de uma teoria dos signos. O ponto de vista define o lugar ocupado pelo sujeito. Usando uma reflexão de Deleuze (1988:27), Viveiros de Castro (1996:11) define perspectivismo do seguinte modo:

"Tal é o fundamento do perspectivismo. Ele não exprime uma dependência perante um sujeito definido previamente, contrário, será sujeito aquele que aceder ao ponto de vista"

E do sujeito à "alma" não é mais que um passo: "Tem alma quem é capaz de um ponto de vista" (1996:11) Se o que define humanidade é a idéia de um sujeito com um ponto de vista, logo o que liga humano a animal não é sua animalidade comum mas uma mesma humanidade. Inerente a capacidade de um ponto de vista é ter um corpo e este corpo, situado e incorporado de agência,

---

Ethnographic Inquiry, 1989:151).

[9] Lima (1996) publicou uma reflexão sobre o perspectivismo a partir do material Juruna. Infelizmente não pude incorporar sua discussão a este texto uma vez que tive acesso ao

definirá como o mundo será percebido. Não é apenas a morfologia da onça que define sua identidade como um ser-onça, mas sim seu comportamento, sua intenção e sua maneira de perceber o mundo através da perspectiva da predação. É isso o que faz com que um ser humano se transforme em onça: quando adquire o "estado" de onça.

> "O que estou chamando de corpo, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é o sítio das perspectivas." (Viveiros de Castro, 1996:13)

Do mesmo modo, o largo uso que fazem os ameríndios das auto-designações referidas a eles mesmos e aos povos aparentados como "verdadeiros ou propriamente humanos" (no caso Kaxinawa, *huni kuin*) não tem a intenção de denotar humanidade como uma espécie natural, mas uma condição, a condição da pessoa, do sujeito e do ser social. Neste sentido, os etnônimos devem ser entendidos como pronomes e não como substantivos (Viveiros de Castro, 1996:10).

A relação de predação é uma das quais em que mais se percebe agudamente a contextualidade e reversibilidade de identidade no par predador/presa. Um exemplo etnográfico, próximo da abordagem do perspectivismo ameríndio apresentada acima, é o caso Wari (Vilaça, 1992) em que predação aparece como a metáfora chave para as relações e criações de identidades entre humanos e não-humanos. Para os Wari, ser humano significa estar na posição do caçador, enquanto ser animal significa ocupar a posição de presa. Para os animais e espíritos que predam os humanos, os humanos são percebidos enquanto animais. Neste sentido, identidade humana é identificada à agência, e mais, agência é identificada ao ato da predação.

Deste modo, a oposição ontológica fundante na designação dos diferentes seres é constituída pela oposição de caçador e presa, oposição que define as

---

seu trabalho posteriormente à escrita deste capítulo.

qualidades contrastivas do sujeito e objeto no interior de uma contínua atividade predatória. Essa atividade é considerada onipresente a qualquer tempo e implica, pela sua própria dinâmica de ataque e retaliação, a inerente possibilidade de inversão das perspectivas e dos papéis, em que o caçador torna-se presa.

Esta mesma lógica foi observada para a guerra entre alguns povos amazônicos (Fernandes, 1970; Viveiros de Castro, 1986, 1992). Penso, que esta lógica reflete uma ideologia igualitária implicando a consciência da essencial similaridade em qualidade, capacidade e valor do inimigo (caça). O que é caçado irá cedo ou tarde caçar; o que é comido irá querer comer aquele que o comeu (através da doença, por exemplo). Os Kaxinawa compartilham esta visão perspectiva de ser caçador para alguns e ser caça para outros, ou, caçador e caça para os mesmos seres em diferentes momentos e contextos.

Os Kaxinawa estendem essa relação para seus respeitados/temidos inimigos, não somente para caça mas, também, para plantas e árvores (como as mulheres Achuar fazem de um modo mais radical com as "plantas canibais", Descola, 1987). Todos os seres vivos estão implicados nesta rede de ações e contra-ações de predação, alimentação e transformação dos seres vivos em materiais para a produção da vida. A idéia abstrata de que para criar vida é necessário a destruição de algo ou alguém é bastante concreta e viva nos estilos de vida de sociedades caçadores e coletoras em que é preciso constantemente domar as forças "selvagens e ocultas" da floresta, deste modo, conquistando pequenos espaços controlados pelos humanos.

Penso, entretanto, que estas forças interdependentes em luta não devem ser entendidas nos termos do par natureza/cultura. Esse entendimento deriva de uma exegese indígena do mundo, considerando-o estar imbuído de todas as qualidades, possíveis ou imagináveis, de agência, intencionalidade e perspectiva. A seguinte declaração feita por Agostinho Manduca ilustra, literalmente, essa visão: "A terra está viva, você sabe; uma coisa está se transformando em outra". Complementando esta declaração acrescento outra, proferida por Augusto: "A floresta têm seus *ibu* (genitor, criador, dono, guardador, plantador), tudo tem seu *ibu*."

Alteridade para os Kaxinawa não significa a falta de humanidade,

subjetividade ou agência mas ininteligibilidade e diferentes modos de perceber e olhar as coisas, implicando o relacional e, nunca, o essencial e o substancial. Os deuses canibais *Inka*, os brancos e os inimigos não são vistos enquanto, intrinsecamente, canibais incontroláveis ou bestas-feras; eles se comportam deste modo não em função de qualquer qualidade inerente mas em virtude de um determinado tipo de relação, uma relação de excesso de alteridade que um "eu" pode suportar. Mais uma vez, para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa.

Apesar de expressar posições reversíveis entre presa e predador de modo similar aquele expresso pelos Wari, a oposição ontologicamente fundante para os Kaxinawa divide o mundo de um modo diferente. O tema central aqui é a relação entre o "eu" e o "outro", *huni* (nós, propriamente humanos) e *nawa* (outro, inimigo potencial). Esta relação não denota uma reversibilidade de posições em que sujeito significa agência e objeto passividade, mas uma intersubjetividade em que ambas as posições apresentam a qualidade da agência e da subjetividade. Isso parece explicar porque o termo *nawa* pode ser representado, ao mesmo tempo, enquanto o predador mais poderoso e como vítima humanizada de uma expedição de caça: ele é um inimigo que significa, ao mesmo tempo, vítima e agressor. Como resultado deste processo percebe-se uma ontologia em que os seres assumem uma posição subjetiva; a diferença aqui é entre o conhecido, agência propriamente humana (social) e o desconhecido, a agência imprópria e anti-social. Em um nível sociológico o problema, é mais uma vez, o da afinidade.

Outro elemento presente em todas as relações, e neste ponto retornamos a Lévi-Strauss (1991) e Dumont (1980), é que em relações antagônicas entre diferentes seres (e todos os seres são diferentes) sempre há desequilíbrio de poder, apesar de ser hipoteticamente reversível. Essa visão é expressa pelo lugar que ocupam os gêmeos no pensamento ameríndio. Na mitologia ameríndia os gêmeos nunca são pensados como idênticos[10]. A diferença entre os gêmeos está posta

---

[10] O oposto ocorre no imaginário Indo-Europeu e seus mitos sobre gêmeos, em que a

desde o início, considerando-se um fato incontestável, um fato pleno de conseqüências, ou seja, um dos gêmeos nasce primeiro. Deste fato deriva todos os tipos de diferenças não oposicionais mas sim graduais. Entre os gêmeos existirá o menor e o maior, o mais forte e o mais fraco e, um aspecto que todos os meus informantes insistiram em frisar, o com sorte e azarado. Esta lógica da diferença gradual, do mais velho e do mais moço, do menor e maior, repousa na base do dualismo de metades e em toda conceitualização de complementaridade nas relações e no mundo.

No pensamento ameríndio, a idéia de duplo implica, portanto, diferença. Duplicidade na singularidade é possível, o que não é possível é a igualdade duplicada. A idéia é a criação de seres de uma mesma classe, significando, similaridade suficiente que garante o entendimento entre eles, não clones e réplicas. Uma simetria perfeita nunca será encontrada no mundo. Esta idéia encontra-se na arte Kaxinawa. Simetria na arte é retificada por um pequeno detalhe assimétrico que transporta a idéia de identidade distinta. É o detalhe, a dissonância, que dá vida ao trabalho artístico, assim como vida em si mesma. Deste modo, o estilo gráfico Kaxinawa pode ser visto como a visualização do valor social da autonomia pessoal que se manifesta em sutis detalhes idiossincráticos, escondidos no padrão global de simetria e igualdade. O efeito *studium-punctum* descrito por Roland Barthes (1980) se aplica a este estilo gráfico.

O *studium*, ou o discurso dominante, seria neste caso a repetição de elementos iguais num ritmo simétrico e o alto valor dado a execução delicada de finas linhas paralelas. O estilo gráfico Kaxinawa é caracterizado pelo *horror vacui*: toda a superfície dos corpos pintados deve ser coberta com desenhos e nenhuma linha pode ficar aberta. O padrão pode ser cortado onde a superfície pintada termina, sugerindo uma continuação do mesmo padrão para além daquele suporte. Isso demonstra a função do desenho como algo que une mais do que

---

fascinação pelos gêmeos deriva exatamente de sua qualidade de intercambialidade hipotética (Lévi-Strauss, 1991:299-320). A especulação indo-européia sobre gêmeos está intrigada pela possibilidade da identidade dividida (*split identity*), enquanto nos mitos ameríndios a idéia de duplicidade já carrega consigo a idéia da diferença.

separa. O desenho visualiza a qualidade *yuxin* (força animadora) que permeia o mundo Kaxinawa separando-o dos povos sem (um olhar para o) desenho.

O *punctum* é a dissonância próxima do detalhe invisível, a surpresa, necessária para a dinâmica visual, aquilo que dá vitalidade estética ao todo, que se manifesta como uma pequena diferença no padrão repetitivo, um ponto assimétrico no interior de uma simetria. É necessário existir certa homogeneidade nos elementos visuais para que a pequena diferença seja capaz de tocar nossos olhos. A arte Kaxinawa explora elegantemente o entrelaçamento do *studium* e do *punctum*. Desta forma, para um pano tecido ou para uma face pintada, a primeira impressão será a de uma superfície coberta por um padrão geométrico através da infinita repetição de unidades iguais. Um olhar mais acurado perceberá que um losango do padrão colmeia tem um ângulo a mais que os outros. Este é o *punctum* e sua ocorrência na arte Kaxinawa é sistemática (Dawson, 1975). Outro exemplo deste fenômeno encontra-se nos colares. Se um colar de contas, por exemplo, é composto pela alternância de seis contas vermelhas e seis azuis, em algum lugar no meio do colar se encontrará uma conta branca perturbando, propositalmente, a perfeita simetria e repetição do padrão[11]. (Veja ilustração em anexo).

Esta marca sutil da personalidade do artista em peças fortemente marcadas por um estilo, parece congruente com o modo que os Kaxinawa experienciam a vida: criar comunidade é fruto do forte desejo de viver tranqüilamente com os parentes próximos, tornando a sociabilidade possível através da autonomia pessoal

---

[11] Na arte masculina dos adornos de cabeça, por outro lado, o desequilíbrio e assimetria são mais explícitos. Aqui o objetivo parece ser o de encontrar um delicado equilíbrio através do desequilíbrio, deste modo sugerindo o constante movimento das penas. As penas do cocar são propositalmente diferentes em tamanho para sugerir uma certa ondulação, embora sejam normalmente da mesma cor e proveniente do mesmo pássaro (apesar de existirem certas combinações de penas de pássaros diferentes). Caudas compostas de distintos materiais (conchas, unhas de diferentes tipos de mamíferos, penas de cores diferentes etc) podem estar penduradas no cocar de forma a aumentar o caráter idiossincrático da peça, e são designadas como *dau* (decoração ou "remédio" do cocar). Como toque final, rabos de arara são postos no topo. Estes longos rabos são presos ao cocar, envergados pelo peso de um pequeno pedaço de cera de abelha atado as suas extremidades. Na cera são fixadas pequenas penas recortadas. O resultado é um equilíbrio sutil e móvel de peças desiguais porém similares.

e o respeito pela autonomia alheia.

O estilo de pensamento perspectivo implica numa constante consciência da possibilidade de mudança de pontos de vista, conseqüentemente, mudando o olhar sobre o mundo. Como é de se esperar, o perspectivismo é relevante para o entendimento dos sistemas de desenhos amazônicos. A qualidade cinética de trocar a perspectiva entre fundo e figura quando se observa os padrões labirínticos típicos da tecelagem e da cestaria de muitas sociedades amazônicas, foi percebida na análise da "arte abstrata" ameríndia.

Peter Roe chamou atenção para a correspondência entre este estilo artístico e um estilo de pensamento. O autor argumenta que a "ambigüidade visual" dos desenhos Shipibo (grupo pano do Peru) corresponde em seu sistema de pensamento a uma "ênfase na ambigüidade mental" (Roe, 1987:5-6). "Ambigüidade mental" é uma expressão problemática mas pode ser facilmente substituída por perspectivismo sem, contudo, transformar o significado primordial desta analogia. Para Roe a significação da ambigüidade perspectiva na arte indígena "abstrata" repousa no que ela nos fala da atitude cognitiva do artista e o público pretendido. Para os ameríndios o universo é transformativo. Isso significa que a visão pode, repentinamente, mudar diante de nossos olhos. O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades.

Roe na abordagem sobre os desenhos indígenas chama atenção para o padrão de estilo e não para unidades isoladas constitutivas do padrão. Minha investigação sobre o significado dos desenhos para os Kaxinawa confirma as percepções de Roe. Quando uma leitura iconográfica de unidades isoladas parece confusa e contraditória é necessário introduzir uma leitura mais gestaltica ou estrutural dos padrões como um todo o que proporciona, no caso Kaxinawa, uma melhor compreensão dos seus usos e significados. Analogias entre esse código visual e outros códigos verbais e não-verbais, que juntos formam o pano de fundo para a significação cognitiva e emocional do estilo artístico, são essenciais. Neste

sentido, estou convencida que uma abordagem especializada para arte é improdutiva e a estética deve ser encompassada pela hermenêutica no estudo da arte indígena assim como no da arte ocidental[12].

Outra ilustração da presença do perspectivismo na arte amazônica pode ser encontrada no estudo sobre os mitos, tecelagem e canções Yekuana (grupo karib da Venezuela) realizado por David Guss (1989). Depois de abandonar a procura do grande mito de origem dos Yekuana (que sabia existir em textos antigos), o autor decidiu, em desespero, sentar-se com os mais velhos e aprender a arte de trançar cestos. O que descobriu por este modo foi que a vida para os Yekuana é como o trançado, ou, em outras palavras, que o trançar era a metáfora chave para a vida entre este povo, e que fragmentos e partes do mito de origem eram trançados, proferidos e cantados pelos velhos todos dias, no crepúsculo, quando sentavam juntos num círculo.

Conhecimento não pode ser adquirido fora do contexto, uma vez que conhecimento nestas sociedades é parte constitutiva da pessoa: conhecimento e memória são incorporados e são atualizados na medida em que fazem sentido para a criação da vida cotidiana (veja Gow, 1991, sobre história incorporada para os Piro do Peru). Neste sentido, nossas valiosas descobertas n o campo não vem de maneira tão acidental quanto possamos pensar. Elas surgem quando nossos professores nos consideram maduros para entendê-las, ou simplesmente, quando se presentifica o contexto certo, um contexto capaz de revelar não apenas o conteúdo mas, também, a significação e o sentido prático, moral e emocional de um determinado conhecimento.

O resultado da iniciação de Guss nas técnicas de trançado Yekuana foi um profundo entendimento da ontologia Yekuana.

"With the abstract designs this simultaneous portrayal of a dual reality becomes much more complex [than in the case of figurative design]. Here image and counter-image are also shown. Yet what is really depicted is the dynamic relation between the two. Unlike the static images of the figurative designs, the

---

[12] Veja Lagrou, 1995, "Hermenêutica e etnografia". Para uma discussão antropológica sobre a possibilidade ou impossibilidade de se considerar a estética um conceito *cross-cultural*, veja o debate de Manchester "Aaesthetics is a cross-cultural category", 1994.

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 the oppositions in the culture (female and male, visible and occult, creative and predatory, poison and food) 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 and the invisible that charge them." (Guss, 1989).

O estilo geral de desenho Kaxinawa, designado *kene kuin* (desenho real), usado na pintura corporal, cestaria, cerâmica e tecelagem é similar ao estilo do trançado Yekuana. O jogo entre imagem e contra-imagem expressa a idéia de duplicidade e co-presença das imagens reveladas e não-reveladas no mundo. Neste sentido, a ontologia Kaxinawa, definindo as condições do ser e não-ser, é totalmente dependente e ligada ao real processo perceptivo que um agente particular esteja engajado. Uma das razões porque minhas primeiras tentativas de ligar nomes particulares a unidades específicas do desenho não foram bem sucedidas, deve-se ao fato da alternância cinética de fundo e figura das imagens. Outra razão foi que os Kaxinawa não nomeiam unidades, mas padrões globais, relações entre unidades e a alocação do desenho em um suporte. Do mesmo modo que não existe pele que não cubra um corpo, o desenho sem um suporte não faz sentido na estética ameríndia. Observamos, deste modo, que o que se passa com os desenhos, ocorre, também, para o conhecimento em geral: assim como o desenho, conhecimento necessita um corpo e um contexto próprio como suporte e razão de ser. E é o suporte, assim como o grafismo em si, que transporta a propriedade do desenho. Para um desenho ser propriamente um desenho (*kuin*) depende não somente de suas qualidades inerentes mas, sobretudo, do contexto: é dependente de quem pinta quem ou o que e quando [13].

Outra conseqüência do perspectivismo na arte e na percepção em geral é a tradicional oposição entre aparência e essência ou entre realidade e ilusão que, a

---

[13] Gow (1988) retoma em Lévi-Strauss uma observação fundamental sobre a relação dinâmica entre elementos gráficos e plásticos na arte ameríndia. Para maiores detalhes e discussão ver Lagrou, 1992.

partir desta nova conceituação, não faz mais sentido. Toda percepção tem algum tipo de existência específica para ela mesma. Isso não significa que imagens e corpos ocupem a mesma posição na ontologia Kaxinawa. A diferença entre tipos de perceptos é produzida no interior de um quadro de referência que leva em conta os distintos estados do ser. Uso "estados do ser" em substituição a definição comumente utilizada para "estados de consciência" porque deste modo evitamos o perigo de inadvertidamente opor mente e corpo[14].

O estado do ser relaciona estado do corpo e estado da mente. Por isso, quando, alguém, entre os Kaxinawa, vê fantasmas ou *yuxin* ou outras aparições que não pertencem a esfera da percepção cotidiana, ninguém questionará o fato que ele ou ela realmente viu alguma coisa, se a percepção foi ou não uma ilusão, isto é, uma "alucinação" não será passível de discussão. Etimologicamente, ter alucinações significa perceber (através de um ou mais sentidos) o que não existe na "realidade". O conceito de "alucinação" não existe na língua Kaxinawa porque a concepção e percepção da "realidade" é radicalmente diferente.

O conceito Kaxinawa mais próximo da nossa noção de "ilusão" e "alucinação" poderia ser "mentira" (*txaniki*) e, dependendo da seriedade da experiência, "brincadeira" (*beyuski*). Quando é dito que uma pessoa ou um espírito da floresta estava somente "brincando", nenhuma conseqüência perigosa é esperada a partir deste evento. Mentir, por outro lado, pode ser mais perigoso. São os estrangeiros, trapaceiros e espíritos que mentem e enganam. Este é um método comum usado para distrair e guiar pessoas que andam sozinhas, inadvertidamente, por caminhos que irão extraviá-los, fazendo com que percam a orientação e capacidade de retornar ao mundo conhecido.

É importante frisar que aquele que "mente" sobre as percepções que não se encaixam no mundo cotidiano dos corpos sólidos é, geralmente, não a pessoa que viu algo e relatou o que viu para seus companheiros, mas o agente que produziu o fenômeno percebido. Esses agentes, designados *yuxin*, são seres indefinidos e

---

[14] A sugestão para usar o conceito de "estados do ser" em vez do problemático conceito de "estados de consciência" tomei emprestada de Gonçalves(1995).

mutáveis sem um corpo sólido mas com a capacidade de produzir imagens, aparições que amedrontam e confundem os humanos.

Alguns destes seres, o mais poderoso dentre eles é designado *yuxibu* (*-bu* é um pluralizador de *yuxin*, significando multiplicidade e magnitude, concebida aqui em termos de poder; veja abaixo), tem tanta potência que são capazes de produzir imagens e até mesmo transformá-las no que desejam. É qualidade deste ser aplicar golpes e trapacear os humanos, capturando-os e transferindo-os para um outro mundo: um mundo percebido e experienciado diferentemente. Uma imagem usada para expressar a ultrapassagem deste limiar é a do *yuxin* "que espreme a seiva de uma planta medicinal nos olhos de uma pessoa e transporta para sua própria aldeia".

Desta forma de concepção resulta que o que necessita ser determinado para a compreensão de uma caso extraordinário de percepção é o estado específico do ser (tanto do corpo quanto da "alma") perceptor, assim como a qualidade do ser percebido e do contexto da percepção. A pessoa pode estar doente ou melancólica ou ainda, pode estar num processo de tornar-se um xamã. Pode, ainda, estar num estado perfeitamente normal, mas o contexto pode ser propício para que os fenômenos, normalmente invisíveis, manifestem-se ao cair da noite ou durante uma tempestade com relâmpagos. Outro contexto em que se pode perceber imagens invisíveis é durante o ritual de ingestão da ayahuasca.

Estes exemplos apontam que as diferentes possibilidades de percepção são ligadas a particulares estados do ser. Alguns destes estados do ser implicam em tão alto grau de imitação e entrada em contato com a alteridade, incluindo a mudança da ação e da forma corporal, que pouco sobrou daquilo que poderíamos designar por "eu real", imerso na atividade corporal, na interação social e nas rotinas diárias. O chamado da floresta com seus animais/*yuxin* querendo transformar sua vítima seduzida em um deles é igualado em perigo ao chamado da cidade com sua bebida, cachaça, e sua fascinante variedade de habitantes (*nawa*).

Neste sentido, não é por acaso, que os espíritos da floresta que surgem nas viagens visionárias são, agora, desafiados pelas excitantes e perigosas visitas e visões de visitas para as cidades de São Paulo, Lima ou a mais distantes cidades

dos *huxu nawa*, brancos estrangeiros (europeus e americanos).

Portanto, a vida e o ser de uma pessoa é visto como um processo dinâmico com caminhos e identidades possíveis para serem seguidos e assumidas. De acordo com estas múltiplas possibilidades de existência e perigos de transformação não reversível em uma alteridade descontrolada, é tarefa da comunidade como um todo e, dos adultos em particular, encarregar-se da produção da vida na comunidade procurando transformar jovens em *huni kuin*, seres humanos propriamente ditos, guiando-os através da multiplicidade de percepções possíveis, emoções e atividades presentes no mundo envolvente, modelando suas próprias criaturas em seres de um mesma classe, *nukun yuda*, "nosso corpo".

Deste modo os adultos Kaxinawa trabalham para educar crianças com "corpos pensantes", sempre "pensando nos seus corpos (*yuda*)" (*yuda* representa o indivíduo assim como a coletividade, o "corpo social", de parentes próximos com quem compartilha-se substâncias da vida diária). Isto significa que seus corpos carregam pensamentos e sentimentos de fraternidade e pertencimento em função da comida, cuidados corporais, memórias e valores compartilhados durante a vida. Quando longe de casa, os viajantes sentirão falta da comida, da comensalidade, estórias e cuidados daqueles com quem compartilharam e viveram a infância.

Os Kaxinawa admitem, comparando-se com os brancos, que sua educação é extremamente permissiva pois o uso da força e da agressividade é, a todo custo, evitado. A autonomia e o livre arbítrio é respeitado, mesmo em se tratando de crianças. Entre adultos, as brigas, o falar alto e as ordens não são toleradas. Conflitos são resolvidos através da evitação enquanto que a mais severa punição infligida a alguém é o ostracismo (Kensinger, 1986b). Um arma eficiente para impor os valores do compartilhar e da reciprocidade é a fofoca. As decisões são tomadas somente quando as partes envolvidas concordam e quando o acordo parece impossível, o grupo dissidente decide partir para deixar as coisas esfriarem ou tentar a vida em outra parte. Esta moral social explicitamente pacifista e igualitária é comum a muitas sociedades amazônicas[15] e é um fator importante no

---

[15] Como exemplos podemos citar os Piaroa (Overing, 1988, 1989), Cubeo (Goldman,

modo como estes povos se definem como diferentes de outros povos, especialmente dos *nawa* (não-índios).

Assim, o processo de criação e invenção permanente de uma comunidade específica e de um estilo de vida é realizado através de uma contínua negociação entre o novo e o velho para fazer frente as mudanças de contexto de novas oportunidades que surgem e antigas que desaparecem em um mundo em permanente transformação.

Esta constante reinvenção da identidade face à alteridade envolvente é outra manifestação da concepção específica que os Kaxinawa têm da noção de identidade e diferença. Se identidade implica em alteridade, perspectivismo se torna o elemento de ligação entre estas noções tornando-as interdependentes e intercambiáveis.

1963), Araweté (Viveiros de Castro, 1992), Pirahã (Gonçalves, 1993, 1995), Airo-Pai (Belaunde, 1992), Pemon (Thomas, 1982).

Capítulo 2. Conceitos-Chave

O par dinâmico ou as tríades que funcionam enquanto conceitos-chave no quadro de referência ontológica Kaxinawa, podem ser somente desenhados sobre o fundo do estilo de pensamento perspectivo que nos permite lidar com paradoxos e ambigüidades na referência aos seres e não-seres. Depois de ter ficado equivocada, pelas contradições nas traduções e entendimentos, aprendi que aquilo que designamos contradições nos ensina alguma coisa sobre um estilo específico de pensamento. A significação e o propósito de uma ambígua distinção entre "eu" e "outro" nos fala mais sobre a visão de mundo Kaxinawa do que qualquer tradução aproximadamente literal ou satisfatória da palavra *nawa*. A intencionalidade Kaxinawa em sua polissemia dos conceitos-chave é altamente produtiva em comunicar um todo ontológico englobante consciente da duplicidade e da inerente mutabilidade dos seres vivos.

2.1. Yuxin/Yuxibu (Força vital/Ser poderoso)

Yuxin é o mais extenso e o mais polissêmico conceito-chave da ontologia Kaxinawa e, por isso, impossível de ser exaustivamente circunscrito. Encontraremos este conceito ao longo deste trabalho e esta primeira apresentação do *yuxin* não tem a intenção de esgotar seu significado mas apenas delinear suas características básicas.

Um dos significados do *yuxin* é a qualidade ou energia que dá (anima) vida à matéria. Neste sentido, os seres vivos "têm" *yuxin*. É o *yuxin* que dá forma e consistência à matéria e que a faz crescer. Este é o sentido da declaração nativa que citamos no primeiro capítulo: "sem *yuxin* tudo vira pó, somente casca vazia" (Antônio Pinheiro). Assim, como contém *yuxin*, todas as formas corporificadas contém uma quantidade de água. Água, ou líquido, são veículos do *yuxin*; outro é o deslocamento de ar, o vento e a respiração. *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo.

Uma radical transmutação da matéria é operada através da intervenção do fogo ou do calor. Por secar os líquidos contidos no corpo, o fogo é responsável pela desconexão entre *yuxin* e matéria. O que sobra, são cinzas mortas. É o secamento total da matéria ao ponto das cinzas brancas que coloca o corpo fora do ciclo e re-ciclo de interconexão da matéria viva. Isso acontece, porque uma vez totalmente seca, a carne (a palavra *nami*, carne, é usada para a carne dos animais e dos humanos assim como para a polpa das frutas) está esvaziada de *yuxin*. O apodrecimento e decomposição das plantas, animais e humanos, ao contrário, são considerados não apenas como entrada no estado de morte mas, também, em um estado de intensa mutabilidade. Este estado pode ser descrito como mais do que vida por sua condição de estar no entre a vida e a morte, estado imanente de transformação corporal e de acentuada atividade do *yuxin*. *Yuxin* é a força vital, a agência, consciência e intencionalidade de todo ser vivo. É ao mesmo tempo um e múltiplo e ninguém poderá jamais nomear esse(s) efêmero(s) ser(es) na medida em que está(ão) fusionados aos corpos que anima(m). Neste seu estado incorporado é percebido enquanto corpo. É o corpo da pessoa que pensa, seu coração, seus dedos, sua pele que sabe (Cf. Kensinger, 1995). *Yuxin*, somente ganha existência quando separado do corpo[16].

a. Emergência do yuxin

Muitas atividades produtivas requerem o abate de árvores e animais. Quando a vida escapa do corpo, surge, então, seu *yuxin*. Canções são usadas para contatar o *yuxin* emergente. Quando árvores são cortadas durante a coleta de frutas, a canção pede permissão para o *yuxin* que está sendo liberado, pede que seja generoso com suas frutas. Inversamente, quando *nixpu* (uma planta medicinal usada para o enegrecimento dos dentes das crianças) é cortado sem a invocação apropriada do seu *yuxin*, a força enegrecedora não irá acompanhar os caules sumarentos mortos e deixará o dente cinza ao invés de preto reluzente.

---

[16] O conceito de *yuxin* é próximo do conceito Wari de *jam* (Vilaça 1992:52). A palavra *jam* pode sustentar dois diferentes conceitos. No primeiro sentido *jam* significa uma imagem no espelho, uma sombra, um traço, enquanto no segundo *jam* significa "duplo".

As canções falam com o *yuxin* do ser em questão quando este entra em estado liminar, entre a incorporação e a descorporificação, estado de desconexão entre forma corporal e agência, quando, então, o *yuxin* emerge. É neste momento do entre que o *yuxin* de corpos não-humanos é capaz de entender e responder às mensagens que os humanos lhes dirigem através das canções rituais específicas .

Seguindo a mesma lógica, o *yuxin* do animal ataca os humanos uma vez que perdeu seu corpo e, agora, está livre para assombrar o matador ou aquele que comeu de sua carne através de imagens, como "duplos" de um corpo morto que têm intenções de vingança[17]. Para ser deixado em paz durante sua viagem (*bai*), busca visual, o participante do ritual de ayahuasca cantará uma canção (ou pedirá a alguém que cante) para o *yuxin* colérico proveniente da caça morta ou comida durante o dia do ritual.

Yuxin não emerge apenas quando os corpos desaparecem. Nas grandes árvores como a samaúma (*xunu*), cumaru (*kuman*), pau d'arco (*nixu*) e copaíba (*buxix*), *yuxin* são ativos mesmo quando as árvores não estão sendo abatidas. Estas árvores hospedam comunidades de *yuxin* descorporificados. No topo da árvore samaúma existe uma aldeia do 'tamanho de uma cidade'. Junto com o *ni yuxin* (*yuxin* das árvores, corporificado na "carne" das árvores) existem os *yuxin* dos mortos que não residem nas árvores de forma permanente mas encontram-se de passagem para sua morada definitiva na aldeia celeste dos *Inka*.

O chefe destas comunidades é um "monstro" (*yuxibu*), chamado *Ni ibu*, mestre da floresta. Fui informada por Edivaldo, líder de Moema, que *Ni ibu* era "alguém do mesmo tipo (tão poderoso quanto) do presidente do Brasil". *Ni ibu* é o "dono" da floresta, o que significa que enquanto plantador de todas as árvores selvagens é também seu pai e continuará a exercer a função de guardião das árvores[18]. As canções são cantadas para pedir permissão a este mestre da floresta,

---

[17] O conceito de "duplo" no contexto da escatologia ameríndia foi usado por Carneiro da Cunha (1978) e inspirado pela descrição de Vernant (1965, 1990) sobre a idéia de "duplo" na Grécia antiga.

[18] A noção Kaxinawa de *ibu* como mestre, guardião das espécies naturais lembra a literatura sobre o Noroeste amazônico (Reichel-Dolmatoff,1971; Hugh-Jones, 1979; Overing, 1975) com respeito aos mestres dos animais. Uma diferença crucial entre os

assim como para os sujeitos invisíveis, habitantes da árvore samaúma, para passar por ela em paz. A árvore samaúma é famosa por causar tontura (*nixun*) e, até mesmo, desmaio para qualquer passante desprevenido. No mito, essa capacidade é descrita em termos de uma repentina transformação do dia em noite diante da visão escurecida das vítimas.

Quando do plantio e da colheita do amendoim e do milho, canções são entoadas. Neste sentido, o *yuxin* específico destas plantas são chamados por seus nomes, respectivamente para ficarem acordados ou se manterem vivos dentro das sementes. O mesmo tratamento ritual não é dado a nenhum outro vegetal. A razão desta diferença é o status especial ocupado pelo amendoim e o milho na alimentação ritual. Estas plantas são consideradas como "seres humanos reais". Isto significa que suas sementes se transformarão em humanos, ou em outras palavras, suas sementes, uma vez comidas pelos humanos, irão contribuir para o material do qual o corpo humano será feito.

Outro contexto da emergência do *yuxin* é o do sonho ou das visões, quando o corpo está inerte. Neste estado particular do ser, o *yuxin* designado *nama yuxin* (*yuxin* do sonho, uma das denominações do "verdadeiro" (*kuin*) *yuxin*) emerge e interage independente do corpo com outro *nama yuxin* dos humanos, de determinadas plantas e animais. Essas interações podem ter conseqüências para a pessoa no outro dia, quando acorda.

O mesmo fenômeno ocorre quando o corpo sofre uma transformação e cai inconsciente. Desmaio, que significa literalmente, morrer (*mawa*), liberta o *yuxin* (um dos *yuxin* que animam o corpo, aqui o *yuxin* do olho), é um sinal do estado vulnerável do corpo e de uma mudança na ordem da realidade, uma inversão dos lados visíveis e invisíveis do mundo que torna a ação incorporada e coordenada impossível. Inconsciência enquanto um estado é classificado dentro da noção de

---

Kaxinawa e os sistemas de pensamento do Noroeste amazônico, entretanto, repousa na relação entre os animais e seus mestres. Se no Noroeste amazônico apenas os mestres das espécies têm o poder de infligir doenças nos seres humanos, o que implica em agência e intencionalidade, enquanto seus animais perderam esta capacidade de pensamento, entre os Kaxinawa os mestres têm somente uma versão aumentada de um poder que não é alheio aos animais.

morte porque morte não é percebida como um evento repentino mas sim enquanto um processo de transformação na relação entre corpo e *yuxin*. Ao final deste processo, os *yuxin* que estavam ligados àquela pessoa são liberados daquele corpo original, levando seu poder de consciência, movimento e crescimento.

b. Yuxin inofensivos

Embora os *yuxin* da maioria dos animais e de algumas plantas podem adquirir agência humana e entendimento quando descorporificados do animal ou vegetal, alguns animais e plantas são descritos enquanto não possuindo esta qualidade e, portanto, são "apenas" animais (*yuinaka besti*) ou "apenas" plantas. Isso significa que o único *yuxin* (agência) que estas plantas e animais possuem é aquele pertencente a suas próprias espécies, habilitando-os a agir como age sua espécie. Esses animais não têm a capacidade de assumir outros estados do ser. Eles são incapazes de se fazer entender para os humanos e, desta forma, são incapazes de agir contra os humanos de outro modo senão através do efeito direto de suas ações corporais. Estes animais nunca exercerão a vingança póstuma (*kupi*) sobre os humanos pelas agressões sofridas e, por isso, são considerados seres inofensivos. Na sua qualidade de vítimas passivas, ocupam o nível mais baixo de uma escala cosmológica dos seres que têm agência. Diz-se que o tatu "não se vinga, ele não tem *yuxin* (outro que não o de sua própria espécie), ele é totalmente liso" (*Yaix kupinamaki, yuxiumaki*) (Antônio Pinheiro).

Isso não significa que a única maneira que os animais com um duplo humano se manifestam seja através da vingança. Alguns animais com muito *yuxin* não se vingam mandando doenças quando são mortos pelos humanos. O jabuti "é um xamã, ele sempre chama *ex ex*. Ele tem *yuxin* (capacidade de comunicação) mas não faz mal a ninguém" (*Xawe yuxianki, ex ex imiski. Yuxiabia hatu kupismaki*). O mesmo acontece com o jacaré cuja carne, não obstante, é muito apreciada. "O jacaré é *yuxian* (xamã), mas ele não se vinga" (*Kape yuxianki, yuxiabia hatu kupismaki*). No caso do jacaré deve ser entendido que Antônio está se referindo à intenção de vingança do *yuxin* através do ato de mandar doenças e não à sua capacidade, quando importunado, de atacar e matar nadadores desatentos

ou viajantes bêbados.

c. Animais que se vingam

Os animais caracterizados pela possessão do *yuxin* com a capacidade de se vingar sem usar o corpo, pertencem à classe de seres com duplo. E somente seres com um duplo são descritos como tendo *yuxin*. Estes seres são capazes de vingar-se dos humanos, o que significa que tornam-se como humanos. Vingança implica agência e intencionalidade, características da ação humana. Neste sentido, o que era ou parecia ser não mais que uma caça passiva pode transformar-se em um real inimigo.

A vingança potencial de determinados animais, através da transmissão de doenças para parentes próximos do ofensor, é revelada para a consciência humana através de sua aparição em forma humana nos sonhos e visões. Como vimos acima, a recíproca não é verdadeira: agência e intencionalidade não implicam, necessariamente, em vingança através do envio de doenças. O que faz do jacaré e do jabuti animais com um forte *yuxin* (*yuxian*), a despeito de seus *yuxin* não produzirem vingança, é o fato de que existem mitos sobre estes animais, eles têm fala, canções e também nomes próprios. Tudo isso aponta para sua humanidade em um outro nível de realidade. Não é somente um lugar na cadeia predatória, mas a capacidade de comunicação que é levada em consideração na produção de uma classificação dos animais enquanto humanos, estes com um poderoso *yuxin*.

A explicação nativa para a aparência antropomorfa dos animais nos sonhos e visões é que eles são seres humanos em outro plano de realidade. Neste outro registro da realidade, o passado mítico é trazido de volta a vida através das atividades noturnas do *yuxin* (imagens animadas). Essas plantas e animais são classificadas como humanos, "têm *yuxin*", isto significa que tem igualmente agência *yuxin*.

Sugiro, que, neste contexto, ter *yuxin* deve ser entendido no sentido de ter "*yuxin* humano". O duplo humano é um *yuxin* com agência humana e consciência,

que tem a capacidade de assumir a forma e linguagem humana quando são percebidos pelos sentidos humanos no outro registro de realidade. Neste mundo de imagens o perceptor e percebido se encontram em um estado descorporificado do ser.

Um fator importante na classificação destes seres que no tempo mítico eram humanos é que uma vez foram *huni kuin*, parentes, ou inimigos dos *huni kuin*. Quando referidos em linguagem ritual, o primeiro será chamado por termos de consangüinidade enquanto o segundo será designado por *txai*, cunhado. De um macaco-caiarara, por exemplo, pode ser dito: "Olhe lá! *Kakantaxu Bane*. O cunhado vilão está chegando" (*Uinwe*! *Kakantaxu Bane. Txai itxakanika huaí!*"). Nos tempos míticos, estes macacos eram inimigos dos Kaxinawa, chamados *Xumani*. Na forma atual de animais, o único modo encontrado para se vingarem dos humanos é enviando doenças. Os cabelos do corpo queimados e a pele destes macacos tem um cheiro que produz tontura, dor de cabeça e possíveis doenças (*nixun*, o mesmo *nixun* que os *yuxibu* da samaúma provocam). A carne destes macacos não deve ser comida por pessoas fracas.

A maioria das caças comestíveis pertence à categoria de "*yuinaka huni kuinki*", "caça com a qualidade de ser humano". Desta declaração segue que o que é comestível, boa comida, é fundamentalmente da mesma categoria que a dos comedores humanos. Este é o caso dos macacos (à exceção dos macacos de hábito noturno) e os animais considerados grandes tanto da água quanto da terra. Estes animais têm nomes pessoais e mitos que narram sua história particular de como deixaram de ser humanos e transformaram-se, na maioria dos casos voluntariamente em função de infelicidades na ordem social, em animais. Outros mitos descrevem-nos enquanto animais que repentinamente se apresentam na forma humana em função de ensinar ou casar com os humanos e, existem ainda, uma coleção de mitos que relatam suas interações com outros animais humanizados. Nestes mitos, os protagonistas não são totalmente animais porque eles pensam e falam como humanos e nem são plenamente humanos porque nunca perdem a forma corporal animal e o comportamento relacionado à sua espécie.

Não é porque carne é comestível, boa comida, pertencendo a classe da

"carne verdadeira" (*yuinaka kuin*) [19] que é inofensiva. O macaco prego (*xinu*) e o macaco-preto (*isu*) são terrivelmente vingativos, embora sua carne seja considerada totalmente "saudável" (*kuin*). O mesmo ocorre com a anta (*awa*), queixada (*yawa*), veado (*txaxu*), cotia (*mari*). Estes animais, e outros menos valorizados enquanto caça enviam doença através dos sonhos. Enquanto dorme, o bebê ou criança cujos pais comeram da carne destes animais específicos durante o período de gestação, temporariamente "torna-se" o que os Kaxinawa designam como o filho do animal que envia a doença. Convulsões e espasmos noturnos que se apoderam da vítima são designados *yawa bake*, filhote de queixada, *xinu bake*, filhote do macaco-prego, ou *amen bake*, filhote da capivara, citamos apenas os mais comuns e os mais violentos.

d. Doenças enquanto processo de tornar-se "outro"

A diagnose da doença é feita pela observação dos trejeitos e gestos corporais da vítima inconsciente, mas, também, pela história da criança. Os pais podem ser acusados de negligência em relação às prescrições alimentares e por isso tentam lembrar o que comeram; pequenos incidentes envolvendo a criança são rememorados como por exemplo sustos que a criança sofrera ou sonhos; e, finalmente, distintos tratamentos a base de ervas são administrados. Se o tratamento não funciona, a possibilidade de outro agente causar a doença é, então, considerada.

Eu acompanhei o caso da jovem Filomena de seis anos de idade que

---

[19] Ver Kensinger (1975) e Deshayes & Keifenheim (1982) para os Kaxinawa do Peru, com relação à classificação de animais, coisas e seres seguindo um quádruplo esquema classificatório composto pela superposição de pares *kuin/kuinma* (verdadeiro ou próprio ou pertencendo à esfera do "eu"/não verdadeiro ou não próprio, não pertencendo à esfera do "eu) e *bemakia/kayabi* (totalmente impróprio/bom). Assim, determinados tipos de alimento podem não ser concebidas sob a categoria de totalmente próprio ou verdadeiro (*kuin*), por exemplo, mas continuar sendo perfeitamente comestíveis na maioria dos casos por todas as pessoas. Neste caso, a comida é *kuinma*, não *kuin*, mas continua sendo boa e de certo modo própria, *kayabi*. A qualidade de *bemakia* se encontra no extremo da escala de impropriedade e, no caso de comida, significa que é incomestível.

começou a sofrer do que parecia, aos meus olhos, ataque epiléptico, seis meses antes de minha chegada. A primeira hipótese dada a mim por seus parentes, foi que *kuxuka*, o boto transformado em homem bonito, tentou raptá-la quando estava sozinha às margens do rio. Ela caiu na água quase se afogando mas foi salva por seu pai. Naquela noite teve seu primeiro ataque. Gotas nos olhos, banhos e fumaça contra o *kuxuka* foram administradas, entretanto, nada fazia efeito e Augusto, o herbalista, após ter observado vários ataques que acometiam a moça, afirmava que o problema era "filhote de queixada". Antônio, Kaxinawa de meia idade mas continuando aprender os ensinamentos de Augusto que vem a ser seu pai adotivo e cunhado, descreveu do seguinte modo a fenomenologia do "filhote de queixada":

> "O filhote de queixada morde a língua e empurra a gente e fica se debatendo. Aah!, aai!, ele grita, com espuma na boca e tremendo. Ela pegou esta doença porque seus pais comeram queixada quando sua mãe estava grávida ou quando ela estava amamentando." (Antônio Pinheiro)

Augusto preparou uma mistura de dez plantas, todas tendo o nome de uma das partes do corpo do queixada (pelo, pele, testículos, orelhas etc) e falou para os pais da moça, todas as noites e manhãs, lavarem o corpo da menina com a infusão destas plantas. Os ataques diminuíram e depois de algumas semanas os pais da moça deixaram a casa do herbalista retornando para sua própria aldeia. Passado um mês, os ataques reiniciaram. Duas possibilidades foram postuladas: ou a doença não era causada pelo queixada mas por algum outro animal que provoca convulsões e espasmos semelhantes, ou então, os pais não tinham observado as prescrições sexuais e alimentares recomendadas.

Do mesmo modo que Augusto estava convencido que os pais da criança não tinham observado as prescrições sexuais e alimentares durante a gravidez e amamentação, estava, também, convencido que eles não tinham conseguido, desta vez, observar as ditas prescrições. Somente quando certo de que os pais iriam observar o "jejum" recomendado, ele seria capaz de curar a doença e excluir a outra mais perigosa possibilidade de a doença ser "filhote de capivara" ("os dentes do filhote de capivara batem, *xenx! Xenx!*, eles mordem. Sem remédio a pessoa morre".(*Amen bakeirã hawen xeta xenx xenx amiski hawen mestekinã dauuma*

mawamiski) (Antônio Pinheiro).

O nome da doença, como filhote de queixada, filhote de capivara etc., assim como a diagnose através da observação dos movimentos corporais da criança inconsciente e possuída pelo agente que causa a doença, sugerem uma interpretação da doença enquanto processo perigoso e incontrolado de tornar-se outro. O corpo imita seu invasor de tal modo que a sua existência humana é posta em perigo. O *yuxin* pode ter sido levado pelo queixada, causando a morte do corpo, ou a pessoa como um todo desaparece, como pareceu ter acontecido, segundo me foi contando, com jovens das aldeias do Peru que se perderam na floresta e se transformaram em animais selvagens não sendo mais vistos por ninguém. Uma pessoa triste ou com raiva, insatisfeita com sua relação com os parentes próximos, é descrita como propensa a deixar-se levar pelos chamados do *yuxin* durante a noite e desaparecer quando entra sonâmbula mata adentro.

e. Animais Yuxin

Animais pertencentes à categoria de "verdadeiros seres humanos" são distinguidos dos outros animais mais perigosos que ao invés de "terem" *yuxin* são ditos "serem" *yuxin*, não obstante, existir corpo ou existência incorporada. Sua carne é venenosa e seus gritos predizem eventos futuros, na maioria das vezes morte. Um dos fatores que marca a distinção entre animais *yuxin* normais e anormais é se são ativos durante o dia ou durante a noite. A maior parte dos animais ativos durante a noite são chamados animais *yuxin* apesar de ter exceções. Como vimos, a anta e paca são comestíveis apesar do fato de serem ativos durante a noite. Sua carne não é venenosa mas têm o poder de provocar doença e morte. A ordenação do tempo através da alternação do ritmo do dia e da noite, luz e escuridão, atividade corporal e atividade *yuxin*, é a chave do dualismo cosmogônico Kaxinawa e os animais que transgridem essas fronteiras, gritando, cantando ou movimentando-se durante a noite ao invés de dormir, são vistos como perigosos. Estes animais são mediadores entre os dois lados da realidade que são

normalmente postos separados para salvaguardar a ordem do mundo e a vida saudável.

Aqueles que fazem a mediação e que pertencem simultaneamente as estes dois lados são mensageiros ou adivinhos (*duai*). Assim, o *kuntxu maka*, "um rato que anda durante a noite" (*mexumedan kaimiski*) gritando "*kuntxu! kuntxu!*" é um rato *yuxin*: "ele prepara para você o caminho do céu" (*mia nai bai waikiki*) (Augusto Feitosa). Isso significa que escutar o seu grito é um mal presságio. Escutar o penetrante grito da coruja, *pupu yuxin,* é sinal da morte de um parente próximo. A coruja é descrita como sendo definitivamente mais *yuxin* do que corpo.

Pássaros em geral, e em menor grau macacos que vivem nas árvores altas, pertencem a uma classe específica e, por isso, ocupam uma posição entre o "humano" e o animal *yuxin*. Especialmente os pássaros que voam alto são considerados mediadores entre o céu e a terra e, conseqüentemente, entre a vida e a morte. Seus gritos e canções podem anunciar a morte de pessoas ou de queixadas. A Harpia (*nawa tete*) prediz a morte de humanos e a arara (*xawã*) de chefes de aldeia (*xanen ibu*) e de mestras em desenho (*ainbu keneya*). Um pássaro preto chamado *bunta*, o pica-pau (*bui*) e o tucano (*xuke*), assim como o macaco-prego e o macaco-preto, anunciam a morte de queixadas (*yawa duaimiski*). Os sons dos pássaros e dos macacos são descritos enquanto um lamento ritual que prediz a morte de seus parentes, os queixadas. Os pássaros de vôo alto além de predizer a morte também predizem o tempo. Um bando de periquitos (*pitsu*) é sinal de que o sol vai aparecer, enquanto o urubu afasta as nuvens para longe com seu cheiro.

Outros exemplos dos animais *yuxin* são aqueles animais que mudam de forma durante a vida, como a *yuxin pudu,* a lagarta, que transforma-se em borboleta ("*xena hepukudu damimiski*", Antônio Pinheiro). Eu testemunhei a reação amedrontada de uma jovem grávida, Laura Feitosa, proferindo um grito quando viu uma lagarta em sua roça de mandioca. Ela matou a lagarta enquanto suas irmãs mais velhas riam por causa de seu comportamento descontrolado diante da lagarta. Não obstante, elas confirmaram a propriedade de nos movermos rapidamente para longe daquele lugar. Laura assegurou-me que a lagarta pode matar as pessoas embora não seja venenosa. Quando se vê uma lagarta em uma

roça, existe um grande risco de sonhar que se faz sexo com o *yuxin* deste animal. Mulheres grávidas parecem estar em risco diante dos poderes transformadores destes animais *yuxin*. Isto deve-se à vulnerabilidade e maleabilidade do feto em estado de formação. Toda intervenção *yuxin*, como o contato sexual de uma mulher grávida com o *yuxin*, pode gerar deformações na criança. Crianças nascidas com defeitos físicos são conseqüentemente chamadas de *yuxin bake* ou "criança *yuxin*" [20].

O sapo é descrito enquanto um animal que está no cruzamento das fronteiras entre o humano e o *yuxin*: "os girinos se transformam em rãs" (*Tukudu xakada damikainmis*). Juntamente com o poder de transformar o corpo durante seu ciclo de vida e mover-se tanto na terra quanto na água, muitas espécies de sapos têm secreções venenosas sob sua pele e outros tem a capacidade de um grito que seduz e rapta a pessoa para outro mundo. A classe dos sapos é considerada ser uma classe de animais *yuxin*. Alguns deles são considerados tão poderosos que Augusto os classificou, não como "sendo" *yuxibu*, porque *yuxibu* são descritos como não pertencendo a este mundo e não tendo um corpo (ver abaixo esta distinção entre *yuxibu* e *yuxin*), mas como "tendo" *yuxibu* (*yuxibu hayaki*). Isso significa que eles têm poder transformativo e que, embora possam assumir a forma de um corpo, sua habitação é realmente outro lugar. Eles são mensageiros dos verdadeiros *yuxibu*. Augusto mencionou os *toa*, *txaxux*, *panu* e *ixtinka*, sapos que gritam e podem abduzir suas vítimas. O mais perigoso é o *toa* cujo grito é especialmente alto e assustador ao cair da noite.

No cair da noite, não se deve andar sozinho porque esta é a hora em que os dois lados da realidade se encontram. Mulheres e crianças nunca voltam da roça ou do rio ao anoitecer, na penumbra, mas antes desta hora e os homens raramente

---

[20] Entre os Wayana-Apalai (Van Velthem, 1995) e os Pirahã (Gonçalves, 1995), a lagarta é, também, considerada um símbolo chave para a transformação dos seres. Os Pirahã usam a imagem da transformação de uma lagarta em borboleta para explicar o modo como um novo *Abaisi* (Deus) surge no cosmos, enquanto que os Wayana-Apalai escolhem este pequeno animal como epítome do comportamento predatório que caracteriza os seres poderosos. Nesta última acepção, a lagarta torna-se um monstro voraz em miniatura, uma imagem terrestre das capacidades predatórias dos poderosos monstros predadores que

fazem isso. Se os homens vão caçar durante a noite, por exemplo para tentar matar um jacaré visto próximo ao rio, saem de casa quando já é noite, evitando, assim, o crepúsculo.

f. A Cobra

O paradigma de mediação entre os mundos separados é a jibóia, *Yube Xeni*, um animal capaz de viver na terra, nos galhos altos das grandes árvores, nos buracos e dentro d'água. Os Kaxinawa consideram a jibóia, *manã dunu*, e a anaconda, *hene dunu* uma mesma espécie. O fato de uma delas habitar a terra e a outra a água é considerado uma diferença em idade e tamanho e não uma diferença de espécies ou diferença em suas inerentes qualidades. A cobra, nas suas múltiplas manifestações, é um conceito chave do pensamento Kaxinawa e isso será discutido ao longo deste trabalho. Mas comecemos com as citações seguintes:

"É assim. Por exemplo, você vai copiar um mapa. Tem muitos igarapés, tem muitos rios que passam. Você fica com aquele mapa desenhado. A mesma coisa é o *dunu* (a cobra). O *dunu* tem, tem muitos, vários *dunu*. Tem esses valentões, tem esses que matam a pessoa. Mas elas também se transformam numa *dunuã* (sucuri), *Yube*. Se ela vê que está engrossando mesmo, ela vai para a água. Aí ela se vira numa cobra, sucuri."

"Ah, ela vira cobra d'água?" (eu)

"Sim, d'água mesmo. Lá ela fica e não sai mais. Lá ela produz e faz o que quer lá. Não sai mais. Tem aldeia na água. Você vê *Yube Xeni*, a jibóia, na terra porque ele foi ferido muito, diz-se. Porque ela foi morta na terra. É por isso que ele volta para o seco. Mas ele vive sempe na água, que é onde é a cidade deles. Você sabe que a anta tem outra ciência também, que fica cruzando com *Yube*. Até a anta cai na água e vira numa cobra". (Edivaldo Rodrigues)

"No barranco do rio, tem o buraco onde vive a cobra. O pai (*ibu*) nunca sai. Não pode, é pesado demais para se movimentar. Manda seus filhos. Ele é chefe, chefe mesmo, como governo. Aqui, no barranco, é encantado, tem galinha e cachorro latindo. É um lugar perigoso porque a barco pode afundar. Quando a gente passa este *remanso*, sempre tem medo." (Antônio Pinheiro)

"Antes, em tempos antigos, o *xanen ibu*, chefe das cobras, era *Besan* (*salamanta*), uma cobra grande e muito velha. Agora não tem mais poder porque

---

habitam o céu e os mundos aquáticos.

passou tudo para *Yube* (a jibóia). Com o jabuti aconteceu a mesma coisa. Tinha poder mas agora somente *Yube* tem. A cutiaia passou seu poder para a anta. É outra geração do mundo, como Jesus está para Moisés, é assim que aconteceu." (Agostinho Manduca)

A jibóia é morta em rituais privados, levados a cabo tanto por homens quanto por mulheres, com a intenção de falar com o seu *yuxin* no exato momento de sua morte, quando o *yuxin* escapa do corpo da cobra. É somente quando morre, ou melhor, quando descorporifica (porque a jibóia, em função de sua capacidade de trocar de pele (uma metáfora para trocar de corpo) é considerada um dos poucos seres neste mundo que nunca realmente morre), que o *yuxin* da jibóia irá ouvir a súplica secreta de seu matador. A jibóia é mais do que um "animal *yuxin*" com matéria espiritualizada ou carne incomestível.

Sendo uma das manifestações do xamã primordial *Yube*, mestre do mundo aquático, com suas várias manifestações em forma de lua, arco-íris e cobra cósmica, a jibóia não é apenas um animal com *yuxin* mas tem também *yuxibu* (poder para transformar o mundo a sua volta). A jibóia sustenta uma relação metonímica direta com este princípio cosmogônico, que, em combinação com o *Inka*, o mestre do mundo celeste, é responsável pela contínua criação do mundo. *Yube, ibu* (criador, genitor, mestre, dono) do mundo aquático, é a manifestação do poder transformacional e demiúrgico da "*yuxinidade*", a qualidade de *yuxin* que habita o mundo das formas incorporadas e das imagens descorporificadas.

Uma das cobras d'água, colorida e belamente desenhada, é designada *Inu munu bena*, outra, a escura, com padrões em sua pele é chamada *inu dunu*, a cobra onça (Augusto Feitosa). O que parece interessante nesta última designações da cobra é a junção dos símbolos complementares da onça, representante do *Inka*, mestre do mundo celeste, com a cobra, mestre do mundo aquático. O que liga ambos e assegura a inspiração para o nome é o fato da pele destes animais apresentar motivos de desenho.

A verdadeira cobra d'água, prototípica, bem maior que a jibóia e que nunca deixa a água, é descrita sem desenho. As cobras da água com desenhos são aquelas que se movem entre a terra e a água. O desenho expressa o conhecimento e poder

da *Yube Xeni* (a velha, gorda jibóia) e é o resultado de sua função mediadora. Quando grande, esta jibóia recebe o nome próprio *Badi Exeke* e quando pequena o nome *Badi Sidika*. Nestes nomes podemos reconhecer o elemento sol (*badi*); é a luz do sol que revela seu desenho. É a jibóia que é morta sobre a terra que repousa nos galhos das árvores e põe seus ovos nos ocos dos troncos, que ensina a humanidade e dá as pessoas seu conhecimento através de seu corpo, coração, língua e olhos. Sua carne é a única consumida crua pelos Kaxinawa [21]. O contexto específico deste ritual será abordado mais adiante.

A anaconda é descrita como não muito generosa. "É a jibóia que nos ensina; a anaconda somente nos manda vertigens e tonturas" (Paulo Lopes). Isso é porque *Yube* (a jibóia) é designada como o maior dos xamãs em função de ser um mensageiro, nunca restrito a um único mundo, viajando do mundo da água para a terra e retornando, trocando de pele todo o tempo, transformando-se a si própria e o mundo a sua volta.

Outra manifestação da qualidade de ligação e de transformação do mestre das águas, com sua capacidade de ligar domínios separados mas complementares, é uma classe de cobras da terra que são descritas como tendo sido pássaros. Os sinais desta identidade anterior foram guardados nas cores e padrões de sua pele. Estas cobras são *pitsu dunu*, periquito cobra, *kana dunu*, arara cobra, *hawadun*, papagaio cobra, e *xuke dunu*, tucano cobra. A característica que une esses pássaros transformados é sua capacidade de falar (*hantxaki*) e imitar as vozes de outros seres. Esta imitação, agência criativa é um forte indicador de "humanidade" e está ligado à "*yuxinidade*".

---

[21] Erikson (1986:195), entretanto, menciona a consumação ritual da carne crua da onça pelos Kaxinawa do Peru. Este ritual de consumo ocorre no contexto da iniciação xamânica (comunicação pessoal de Deshayes). É esclarecedor ligar esta informação a observação feita na nota 7. Se para os Kaxinawa do Peru a metade *inu* (onça) é ligada ao interior ("nossa carne"), como a metade *dua* (ligada à cobra) o é para os Kaxinawa do Brasil, esta aparente inversão pode ser considerada como obedecendo a mesma lógica do consumo daquilo que é similar, ou daquilo que se quer tornar similar a si mesmo. Não se deve esquecer, entretanto, que, mesmo se a cobra e a onça podem ser respectivamente considerados como ligados à metade que define o pólo do "eu", são antes de tudo inimigos. Esses inimigos são então incorporados seguindo o modo canibalístico amerindio.

g. Yuxibu, seres descorporificados do outro mundo

As múltiplas manifestações do "princípio cobra" nos coloca a difícil questão da distinção entre *yuxin* e *yuxibu.* Por algum tempo fiquei intrigada por esta questão porque estes termos me pareciam intercambiáveis. *-Bu*, como vimos acima, é um pluralizador ou aumentativo, e conseqüentemente, juntamente com outros pesquisadores da cultura Kaxinawa [22], eu pensava que a palavra significa uma coletividade de *yuxin* ou uma versão gigante do *yuxin* . Até certo sentido esta leitura ainda é valida e ajuda na tentativa de organizar o múltiplo e desconcertante mundo das classes *yuxin*, e o uso aparentemente indistinto dos termos *yuxin* e *yuxibu* quando refere-se, por exemplo, espíritos habitando grandes árvores ou espíritos de animais que seduzem e raptam pessoas, mas a relação entre estes dois termos é mais complexa que esse uso. Duas descrições esclarecedores de uma diferença mais fundamental do que aquela de tamanho e de poder, e menos simples do que uma tradução termo a termo (monstro, demônio), também, encontrada em Capistrano de Abreu (1941), me foram dadas; uma por Paulo Lopes, jovem professor de Nova Aliança e outra por Agostinho Manduca, um Kaxinawa viajado do Rio Jordão que eu encontrei na cidade de Rio Branco.

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

Seguindo essa primeira definição, entendemos que o que distingue ambos os espíritos é a extensão de sua agência e poder criativo. Enquanto o primeiro pode se transformar diante dos olhos de um observador, uma capacidade de descorporificação do *yuxin* assim como dos animais e plantas com um duplo, o

---

[22] O antropólogo Terri Aquino foi o primeiro a chamar minha atenção para a possível diferença entre os dois termos (comunicação pessoal). Outra referência à diferença em qualidade do *yuxibu* pode ser encontrada nas transcrições de Capistrano de Abreu (1941:423): "Os *yuxibu* vivem em grandes lagos. Cultivam grandes quantidades de legumes. Mas as pessoas não vão lá para colher porque os *yuxibu* comem gente." Capistrano traduz *yuxibu* como "diablo". McCallum faz igualmente menção de seres

segundo pode fazer mais que o primeiro. Como um demiurgo, criador, ele pode transformar não apenas a si próprio mas o que está a sua volta, ele pode fazer aparecer coisas do nada, "como por milagre". Encontramos mais informações nesta seguinte reflexão de um informante:

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

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

A primeira parte desta citação chama atenção para a distinção fundamental na ontologia Kaxinawa entre visibilidade e invisibilidade. Essa distinção básica ordena todo o universo, em termos espaciais e temporais. O mundo como existe hoje veio a surgir pela superação do dia e da noite e suas qualidades oposicionais e complementares de visibilidade e invisibilidade. Essa distinção está relacionada a outra oposição complementar fundamental: forma corporificada e descorporificada. O tempo do dia no domínio da visibilidade dos corpos (*yuda*), tempo da noite da revelação ou visualização de imagens, de *yuxin* flutuando livremente. "O *yuxibu* nunca foi animal nem gente", "vai muito rápido" e são "sempre do outro mundo", estas sentenças extraídas do discurso do informante, apontam para sua completa alteridade em comparação com os seres deste mundo: humanos, animais e plantas. Enquanto os primeiros, *yuxibu*, são livres, leves e rápidos, os segundos, *yuxin*, são caracterizados pelos movimentos limitados por sua ligação a corpos pesados, formas fixas pela inércia da matéria.

Yuxibu vive suas vidas escondidas dentro d'água, nas árvores, na terra e no céu (embora esta último lugar de ocorrência foi omitido por Agostinha em sua

---

yuxibu em 1996.

explicação). Sua existência corporificada não é deste mundo e os Kaxinawa somente têm acesso a elas quando visualizam-nas na escuridão da noite através da experiência onírica ou com o auxílio da bebida alucinógena ayahusaca. Somente os *yuxin* dos humanos, e não seus corpos em estado de vigília, tem acesso aos seres *yuxibu*. O "sonhar bem" é "*nixi pae keska*", "igual a experiência visionária do ayahuasca", uma razão porque os velhos não precisam mais da bebida para ter acesso ao invisível mundo do *yuxibu*.

Quando me ensinava sobre este tópico, Augusto, o líder de canto, começou por me acordar de madrugada, narrando seus sonhos em forma de canções. Estas canções narravam visitas as aldeias (*mae*) dos *yuxibu*. Canções de sonhos são chamadas *yamai* e são misturadas às canções de guerra (designadas pelo mesmo termo). As canções de sonho e as de guerra são mais melódicas e, apesar disto ser uma impressão subjetiva, as mais carregadas de emoções que escutei entre os Kaxinawa . As aldeias que Augusto e sua esposa Alcina visitaram em seus sonhos foram localizadas sob a água e, também, no céu. No céu eles visitaram as casas da lua e das estrelas, enquanto debaixo d'água eles estiveram nas aldeias da anaconda e do jacaré. O mundo celeste têm sua versão celestial dos seres vivos que habitam a terra e a água. Por isso, lá existe o *nai awa*, a anta celestial, cujos rastos podem ser vistos na via láctea, e a *nai nexuã*, a tartaruga celestial, pondo seus ovos no verão, um fenômeno visível na forma de constelação que surge no mês de agosto, anunciando que os ovos de tartaruga poderão em breve ser encontrados nas praias dos grandes rios de baixo (desta terra).

É somente o *yuxin* dos humanos e não sua carne que os *yuxibu* querem consumir. Mas, se, como aprendemos da citação, "eles se alimentam das pessoas da terra, com sua urina, seu suor", torna-se, então, difícil distinguir entre *yuxin* e matéria. A urina ou o suor são *yuxin* ou matéria? O paradoxo poderia ressurgir se consideramos que *yuxin* somente torna-se ser ativo quando separado e agindo independentemente do corpo, seguindo a lógica do duplo. No mesmo sentido, as secreções corporais, especialmente aquelas que se apresentam em forma líquida, são *yuxin* ou contém um alto grau de *yuxin*. É através do suor, urina e fezes que os seres humanos alimentam a terra, as águas e seus habitantes *yuxibu*. Esses hábitos

alimentares do *yuxibu* (seres do outro mundo) podem ser vistos como marca da sua diferença em relação a seus próximos, os *yuxin*. Se *yuxin* e *yuxibu* comem apenas *yuxin* (essência vital), eles não fazem isso do mesmo modo. A citação que vimos acima sugere que os hábitos alimentares do *yuxibu* são inofensivos para os corpos dos humanos. Eles representam a circulação da essência vital entre diferentes domínios do mundo. Mas existem exceções: o *yuxibu* chamado monstro ou demônio.

Estes monstros, como outros *yuxibu*, são provenientes do outro mundo (isto é, um mundo em que nenhum ser humano vive), mas seus lugares de morada não são muito longe. Eles vivem em grandes árvores e são descritos como canibais. Um exemplo é *Nibu baka piana* (talvez uma tradução possível seja: "escorpião que come peixe" ou "escorpião que come sombra"), também designado *nixun yuxibu*, um monstro preto cabeludo que vive na árvore samaúma, provoca tonteira nos passantes e os mata enquanto dormem.

h. Vivendo com um ser yuxin

Diferentemente dos *yuxibu*, os *yuxin* costumavam ter corpos e foram uma vez 'deste' mundo. É por esta razão que são invejosos do corpo dos humanos e continuam dependentes e desejosos destes. Quando um ser humano vive em contato descontrolado e próximo com *yuxin*, ele ou ela fica magro. Isso é explicado pelo fato que o *yuxin* que vive com ou na pessoa, come com aquela pessoa. Sugando o *yuxin* de sua comida, pouco valor nutritivo sobra e o "hospedeiro" torna-se fraco. Magreza é sinônimo de doença.

Outro resultado da convivialidade descontrolada com *yuxin* é a erupção de 'perebas' (*txuxix*,) no *yuxian* (aquele que se entregou ao *yuxin*). Essas erupções não são devidas à má nutrição que resulta da insaciabilidade do hóspede/parasita, mas ao excesso de ingestão pelo hospedeiro de substâncias que não pertencem à categoria comida. O *yuxin* tem sexo com os humanos penetrando através da boca. O intercurso sexual de uma mulher que vive com um *yuxin* foi descrito em termos


ÁREA INDÍGENA
VALE DO JAVARÍ
ACRE E REGIÃO ADJACENTE
Envira
Feijó
R. Tarauacá
R. Muru
Manuel
Urbano
R. Purus
Sena
Madureira
Nova Aliança
Moema
R. Envira
Rio Branco
R. Curanja
R. Ucayalí
Brasil
Peru
Brasiléia
Bolívia

de um sem fim de penetrações levadas a termo por uma coletividade de *yuxin*, os familiares do *yuxin* vivente com/dentro da mulher[23].

Essa excessiva ingestão oral do sêmen do *yuxin*, associada com a falta de ingestão suficiente de comida verdadeira, leva à perda da saúde e de força vital e se manifesta na desfiguração do corpo. A inversão do comportamento sexual e do processo alimentar apropriados, transforma a pessoa humana lentamente em uma vítima do *yuxin* e depois de um tempo a pessoa doente torna-se irreconhecível. Ele ou ela perde a consciência e a fala propriamente humana, come apenas folhas e moscas, que são a comida dos *yuxin* e nunca toma banho. A pessoa fica coberta em seus próprios excrementos e secreções, veste-se com folhas de palmeiras e aplica a pintura do urucum em excesso.

Esse tipo de convivialidade com o *yuxin* necessita ser curado com ervas e encantações. Para evitar a recaptura pelos *yuxin*, a pessoa é tratada com o sumo de plantas espremido nos olhos, ou com banhos e folhas queimadas. Se decidir aceitar o desafio da iniciação para se tornar xamã, a pessoa, seja ela homem ou mulher, se retira em sua rede e começa a fazer dieta com a intenção de ganhar controle sobre a relação com o *yuxin* de maneira que possa usar esta relação para o bem-estar dela própria e de sua comunidade.

A pessoa ganha familiaridade com *yuxin* e *yuxibu* específicos com os quais estabelece laços que o guiarão no mundo imaterial. Esses novos laços servem de proteção aos ataques predatórios movidos pelos espíritos. Mas, coabitação com o *yuxin* têm o seu preço no que se refere aos "prazeres mundanos". O iniciado não come carne e comidas doces e não pode ter relação sexual durante seu aprendizado.

Eu soube de uma mulher que era aprendiz *yuxian* (xamã). Delsa, primeira das duas esposas do líder da aldeia Fronteira, tornou-se uma *yuxian* depois de uma

---

[23] Vale a pena chamar a atenção para o contexto em que obtive esta informação. Augusto me descreveu esta cena repulsiva e ameaçadora em detalhe e com sorriso irônico, alertando-me para os perigos de um interesse exagerado no assunto. "Se perguntar demais sobre *yuxin*", me disse, "os *yuxin* virão te pegar!" Depois desta afirmação, sugeriu que acompanhasse as mulheres para o roçado.

experiência assustadora em um dos lugares mais perigosos da alteridade conhecido pelos Kaxinawa: o hospital. A estória que ela me contou, passo a narrar. Delsa, grávida de seu último filho, estava na cidade acompanhando seu marido. Quando estava prestes a dar a luz, os médicos queiram operá-la de modo a esterilizá-la. Os médicos agiram de acordo com o desejo de seu marido. Delsa, entretanto, recusou veementemente. Ela disse que se quisesse não ter mais filhos ela poderia usar seus próprios métodos para evitar a gravidez. Na sociedade Kaxinawa são as mulheres que controlam a fertilidade e não os homens.

Deste modo, no hospital e próximo a dar a luz, Delsa "ficou doida". Ela gritava e batia, não queria deixar os médicos levarem a diante a esterilização. Quando teve seu ataque, Delsa teve visões. O hospital, lugar onde as pessoas vão para morrer, tem uma alta concentração de *yuxin*. Depois de algum tempo, quando já tinha retornado para a aldeia, Delsa aprendeu a ter controle sobre suas visões.

Primeiro ela começou a receber visitas e ensinamentos de seu falecido pai, quem foi, também, um *yuxian* (xamã), e depois se "casou" com *Yube Xeni* (o *yuxin* da jibóia). Deste momento em diante o espírito da cobra vinha fazer sexo com ela todas as noites. Em função deste novo marido espiritual, Delsa diz que não faz mais sexo com o seu marido. Um dos sinais de sua aliança com o mundo dos *yuxin* é sua boca deformada, as pessoas dizem que o *yuxin* está comendo sua boca, outro sinal é seu sucesso em curar febre em crianças pequenas.

i. Diferentes tipos de yuxibu

Retomemos, aqui, nossa discussão a propósito de *yuxin* e *yuxibu*. A diferença nos hábitos alimentares entre os dois está relacionada a diferentes lugares de habitação. Para os *yuxibu*, as moradas dos seres mundanos (humanos e animais) são lugares para ser visitados somente em expedições de caça. Suas próprias casas estão longe, do outro lado da realidade (a profunda floresta inexplorada, os lagos e rios, as altitudes do céu). Os *yuxibu* são caracterizados por movimentos rápidos e suas visitas são transitórias. Alimentam-se das secreções

corporais ou, no caso dos monstros, de puro *yuxin* extraído de corpos mortos. O *yuxin* parasita, por outro lado, escolhe o corpo humano como lugar de morada, e se nutre dentro dela da carne humana, matéria repleta de *yuxin*.

Os três *yuxibu* mais poderosos são *ibu* (criador, genitor, guardião, dono) dos três níveis interconectados deste mundo: água, floresta e céu. O termo *ibu* descreve uma qualidade demiúrgica de criação, assim como uma contínua responsabilidade pela criação, e tem, por isso, uma conotação de liderança e paternidade/maternidade. No mundo social, o termo *ibu* significa acima de tudo mãe e pai, e, por extensão, líder. Os diferentes líderes da comunidade são designados como *ibu*; o homem e a mulher chefes de uma aldeia, *xanen ibu* e *xanen ainbu ibu*; o líder masculino de canto, *txana ibu*; e a líder de canto feminina e mestra tecelã, *txana ainbu ibu* ou *ainbu keneya* (literalmente "mulher com desenho"). No nível cosmogônico, os donos e criadores do mundo são *Yube*/lua, o *ibu* do mundo aquático; *Inka*, o *ibu* do mundo celeste; e o *Ni ibu*, o guardião das plantas da floresta.

Os *yuxibu* menores são guardiões e criadores de determinadas espécies. O termo *yuxibu* é usado quando o falante quer deixar claro que ele está lidando com mestres de coletividades de seres pertencendo a uma mesma classe, e não com os *yuxin* de uma planta ou animal particular. Deste modo pode-se dizer do algodão que ele tem *yuxin* e 'é gente', mas seu dono, *ibu* é *xapu yuxibu*, uma entidade protetora invisível invocada para curar doenças. Os guardiões de uma espécie são versões gigantes (*nawa*) do animal natural da espécie. Um *mukaya* (xamã, "aquele com o amargo") totalmente iniciado pode, ao sentar-se em sua rede à noite, deixar esses donos masculinos e femininos das espécies, *yawa yuxibu*, *awa yuxibu* etc., vir e falar através de sua boca (ou, como dizem alguns, no seu pescoço). Cada uma destas entidades tem nome, canção e voz próprios.

O mundo aquático é o lugar, *par excellence*, da procriação *yuxibu*. Os *yuxibu* da água são o peixe-boi (*bakawã*), o boto (*kuxuka*), o jacaré (*kape*) e a anaconda (*dunuã*). O peixe-boi vive onde o barranco do rio é alto e a água profunda. Sua carne é descrita como misturada: "Tem carne de verdade, e também carne de peixe, tem carne de veado, de queixada e de anta" (Antônio Pinheiro). Se

uma mulher comer esta carne enquanto estiver grávida de gêmeos, os corpos das crianças nascerão com um brilho reluzente. O brilho é sinal de pertencimento a um outro mundo e as crianças morrem imediatamente depois do parto (*yuda txaxa kaini mawamis*, Alcina Pinheiro).

Encontramos o boto (*kuxuka*), referido acima, no caso de Filomena. O boto é tido como responsável por todas as mortes por afogamento. Devido ao fato dos Kaxinawa saberem nadar bem, as pessoas somente se afogam quando estão bêbadas ou quando perdem seus sentidos. Ficam inconscientes e o *kuxuka* surge para raptar suas vítimas para o mundo aquático. O guardião dos jacarés, *kape yuxibu*, chamado *Taratxamani*, é conhecido e evocado por causa da sua saúde infalível e pessoas procuram sua proteção contra picadas de cobras, através do uso de colares produzidos de seus dentes. Esses colares são designados como "*dau*". *Dau* é um conceito polissêmico capaz de significar veneno, remédio, encanto e ornamento, com diferenças em ênfase dependo do contexto.

Deixando o mundo da água e retornando para a terra, encontramos um *yuxibu* que tem a capacidade de pular entre várias espécies, trocando sua pele, isto é seu corpo: o esquilo, *kapa yuxibu*, guardião (criador) das plantas cultivadas. Um mito narra como este *yuxibu*, depois de ter dado a arte do cultivo de plantas para a humanidade, libertando-a do estado miserável de ter que sobreviver comendo terra, toma a forma de um morcego, *kaxi*, para se vingar de sua mulher infiel e de seu amante. O morcego corta com os dentes o pênis de seu rival humano, e o dá para sua esposa, preparado na forma de um veneno que a mata.

A manifestação terrestre deste *yuxibu* é o morcego vampiro, *nawa kaxi*, que era temido por chupar o sangue e cortar pedaços da pele do nariz e dedos do pé das pessoas antes da introdução do mosquiteiro, quando os Kaxinawa viviam em grandes malocas nas cabeceiras dos rios. O morcego é tido como capaz de "plantar *muka*" dentro do coração de uma pessoa, a substância amarga que transforma uma pessoa em xamã ("*kaxin mikin muka mistukin*", Augusto Feitosa e Antônio Pinheiro). No coração a amarga substância xamânica irá crescer até que seu *yuxin*

esteja maduro e possa assobiar[24]. Deste momento em diante o xamã pode usar esta substância amarga para atacar suas vítimas. Para capturar suas vítimas, o *yuxibu* do morcego, arma uma armadilha numa trilha de caça, transformando assim o caçador em caça.

"O morcego lhe dará seu *pae*, sua força. Quando você cai na armadilha, ele pode lhe transformar em um rato, em *kuntxu maka*, o rato *yuxin* que anda de noite. Enquanto você está deitado, ele abre sua boca. Espera você cair, pronto para bater com a borduna. Você chega e ele bate. Você cai com sangue na boca. Não fala mais nada. Talvez morrerá lá mesmo. Você deitado, morto, e o *yuxibu* grita, *haaa*!, para os outros virem olhar.

Seus parentes chegam e dizem que você já está morto e que os *yuxin* já se foram. Vão chamar os parentes. E aí está você, deitado, morto. Sacodem para lhe acordar, lhe chamam. Lhe chamam de novo e você começa a acordar. Agora você já está acordado.

Seus parentes sempre choram. Mas ele já está acordado e dentro do seu coração o *yuxin* começa a cantar *Xei! Xei! Xei! Xei!* É o *yuxin* que canta *Xei! Xei!* O *yuxibu* do morcego sempre planta *muka* (a substância xamânica amarga) no coração da sua vítima. Coloca o *yuxin* que canta *xeuxeu* dentro, coloca o *muka* dentro. Agora já está crescendo. Quando o *yuxian*, aquele com *yuxin*, está dormindo, seu *yuxin* sempre canta *Xeuxeu!* Assim as pessoas falam com sue *yuxin*, enquanto ele dorme

"Você, quem é você?" "Eu? Eu sou eu mesmo", responde o *yuxin*. "É você, pai?" "Sou eu, meu filho", responde. "Como vai você?" "Estou olhando você, meu filho, para você não ficar doente, tome cuidado." Pode perguntar qualquer coisa que quiser. Pode perguntar se há visita de longe que está chegando, ou se vão trazer uma caça grande no dia seguinte. Ele vai dizer. "Você vai matar veado", "Amanhã você vai matar veado." E assim saíam antigamente para caçar. Você fala com todos os *yuxin*. O *mukaya*, quando acorda, nunca lembra nada." (Antônio Pinheiro)

Aqui, vemos de novo o quanto iniciação e doença estão próximas na classificação nativa dos estados do ser. A introdução de grandes doses de "*yuxinidade*" pode causar o enfraquecimento da vítima que acaba perdendo seu próprio *yuxin*, mas pode também significar o início do crescimento de uma nova força dentro do corpo, um poder que, uma vez maduro e crescido como uma

---

[24] O último *mukaya* morreu em Conta há aproximadamente dez anos. Seu filho, Leôncio, é liderança de Conta, aldeia Kaxinawa do lado peruana, próxima à fronteira com o Brasil. É um cantor de cipó reconhecido. Ao explicar-me a "profissão" do pai, Leônico salientou duas caraterísticas do *mukaya*: o fato deste ser inconsciente quando os *yuxin* vêm falar através dele, e o fato dele ter o poder de chupar e extrair o *duri*, substância xamânica dos

árvore, irá assobiar para fazer sua voz ouvida e pode ser usado pelo iniciado *mukaya* para curar e causar doenças[25]. O corpo e o poder do xamã são resultados de uma predação mal sucedida. O xamã é um guerreiro que conquista um inimigo no campo de batalha representado pelo seu próprio corpo. Os agentes intrusos, uma vez controlados, tornam-se aliados e, embora obedeçam determinadas regras prescritas pelo mundo e sensibilidades dos seres *yuxin*, é o xamã que controla a interação usando seu poder para seus fins[26].

j. O código culinário

Retornando à citação de nosso informante Agostinho, podemos ver dois fatores definindo o que diferencia a condição de *yuxin* da de *yuxibu* (seres de outro mundo). A primeira diferença foi a distinção entre visível e invisível, deste mundo e do outro mundo, uma distinção ligada às suas moradas e ao fato de estarem ou não vinculados a um corpo. *Yuxibu* nunca foram animais ou humanos, isto significa que nunca tiveram este tipo de corpos, enquanto os *yuxin* foram ou são. O segundo fator definidor é que a identidade da pessoa depende do que ela come (uma compreensão que nos leva de volta ao código culinário estabelecido por Lévi-Strauss nas Mitológicas).

Esse é um ponto que necessita maior elaboração. Esta maneira de classificar os seres é perspectivista no sentido que é a intenção predatória que determina

---

Culina.

[25] Deshayes (1992:95-106) estabelece interessante paralelo entre a substância *yupa* que entra o corpo do caçador deixando-o '*yupa*' (surdo pra os sons da floresta, e incapaz de encontrar a caça) e a substância de *muka* que igualmente altera a capacidade auditiva do caçador, transformando gritos de animais em conversa inteligível. O resultado da 'surdez' do caçador é desastroso e a vítima seguirá dieta assim como usará ervas para tentar se curar, enquanto a alteração auditiva do xamã pode ou não ser aceito pela 'vítima', para ser usada a favor da comunidade, nas suas negociações com os *yuxin*.

[26] A mesma lógica de predação malsucedida que se transforma em poder criativo para a pretendida vítima pode ser encontrada na teoria da concepção Pirahã. Quando uma mulher é assustada por um evento natural não esperado, concebe. Desta maneira, se o evento assustador não mata ou machuca a vítima, não deixará por isso de causar profundos efeitos: escapando à intenção predatória, uma nova vida é concebida (Gonçalves, 1995).

como um ser é percebido: se como caça ou não. A diferença entre *yuxin* e *yuxibu* é determinada, não apenas pela qualidade cambiável da visibilidade ou invisibilidade de um ser, mas pelo que este ser come. Nas palavras de Agostinho: "aqueles que comem *yuxin* tornam-se *yuxibu.*" Vimos, no entanto, que o *yuxin* também come *yuxin* (essência vital). Mas o *yuxin* comido por *yuxin* é *yuxin* que ainda não se separou do corpo, vegetal, animal ou humano, que anima. Os hábitos alimentares do *yuxin* e dos humanos são simbióticos. Alguns *yuxin*, entretanto, comem alimentos nunca comidos pelos humanos, como moscas e folhas, comida *yuxin.* Assim faz o *yuxian,* o xamã, no seu processo de tornar-se *yuxin.* Os *Yuxibu* nunca comem *yuxin* (essência vital) vinculado a um corpo e nem moscas ou folhas. *Yuxibu,* superlativo de *yuxin,* come apenas o puro *yuxin*, isto é, o *yuxin* das secreções de um corpo vivo ou o *yuxin* que escapa de um corpo morto.

Pode parecer, deste modo, que os territórios de caça deste mundo e do outro mundo estão claramente divididos, mas esse não é totalmente o caso. Os territórios de caça estão sobrepostos e o risco de cruzar fronteiras e trocar o ponto de vista representa um real perigo para o caçador que pode se perder e se transformar em "outro", como animal e caça para os *yuxibu* e *yuxin.* Quando o caçador persegue sua caça tem intenciona apenas sua carne. Quando os *yuxibu* estão perseguindo suas caças intencionam tanto *yuxin* do caçador como o *yuxin* da caça (Cf. Deshayes & Keifenheim, 1982). A sobreposição das atividades de caça ocorre quando os humanos estão caçando pássaros para obter penas e plumas.

Quando se atira em arara, por exemplo, grandes cuidados devem ser tomados em função de não deixá-la cair diretamente sobre o solo. O pássaro deve ser pego ainda quando está caindo, no ar (em processo de descorporificação do *yuxin*). Isso é importante para não se perder o *yuxin* da pena, "senão o seu "dono" leva ele embora e as penas tornam-se frágeis e quebradiças perdendo toda a resistência", Antônio Pinheiro). O dono ou guardião que irá levar o *yuxin* é *xawã yuxibu,* guardião das araras. Podemos observar que, quando estão caçando pássaros para obter penas, *yuxibu* e humanos estão competindo sobre a mesma

substância [27].

Como vimos acima, alguns animais são descritos não somente como tendo um forte *yuxin*, mas por serem mais do que isso, não apenas animais nem humanos disfarçados na forma animal, e nem mesmo um *yuxin* animal com perigosas canções e carne venenosa, mas um verdadeiro *yuxibu*. Nas palavras de Agostinho: "estes animais não são deste mundo". Ser *yuxibu* significa possuir poderes transformativos extraordinários. Esses animais podem mudar de forma quando querem e então serem vistos não apenas enquanto animais que estão na realidade humana, mas seres que são mais do que humanos, eles são demiurgos, mestres da transformação. Eles são *yuxibu* porque são mais *yuxin* (agência, potência) do que corpo e portanto não precisam estar ligados a um corpo específico para agir de forma "incorporada" no mundo. Pessoas e animais são mais corpos que *yuxin* porque não podem trocar sua pele quando querem, estão confinados à sua forma corporal para o resto de suas vidas.

Em função dos seus hábitos alimentares, animais sanguessugas e predadores têm um estatuto especial no sistema classificatório. Esses animais são algumas vezes descritos "como humanos", isto é, como tendo a agência e pensamento humanas e outras vezes são classificados como *yuxibu*. Então, o mosquito, *bi*, e a mutuca, *xiu*, são descritas como sendo *yuxibu*, nomeadas, respectivamente, *Taukanixetxantxa* e *Manexetunku*. A mutuca preta, por outro lado, é uma mutação de um homem dos tempos primordiais, chamado *Ixan*, cujo envolvimento amoroso causou a mais dramática das transformações sofridas pela humanidade no começo dos tempos da criação (veja a capítulo 4). O sinal de potência aqui é o hábito de "sugar sangue". Sangue é um veículo do *yuxin* e por isso extremamente perigoso [28]. Seguindo a lógica que a pessoa se torna o que ela come, o ser que come sangue adquire uma grande quantidade de *yuxin*, aproximando-se, portanto de um ser

---

[27] Veja Crocker *Vital souls* (1985).

[28] É interessante notar neste contexto que os Cashibo (pano) consideram sangue e, por estenção, animais que sugam sangue como tão perigosos que, para evitar sujar-se com sangue, proíbem formalmente a matança dos numerosos insetos que os atacam (Frank, 1983:68, citado por Erikson, 1986:196).

yuxibu.

O consumo pelos homens do coração e da língua cruas da jibóia e o consumo de seus olhos pelas mulheres, nunca ocorre em contexto de consumo alimentar, pertence à esfera do ritual privado realizado secretamente na floresta. Consumo de sangue e pedaços crus de uma cobra recém morta significa aquisição de suas qualidades, seu conhecimento, *xinan*, seu poder mágico para caça, tecelagem, feitiçaria e fertilidade. O consumo de sangue está próximo do consumo de puro *yuxin*. Considerando o fato que o propósito primeiro da alimentação não é adquirir as qualidades do ser que é consumido (algo que, pelo contrário, na maioria dos casos evita-se, através da cuidadosa preparação e cozimento), mas adquirir substância, corpo, força, o consumo de órgãos crus e do sangue representa uma atividade que não pertence à categoria do consumo alimentar. Se um ser humano estivesse comendo carne crua fora de um consumo ritual, seria considerado não mais humano, alguém que pertence à categoria dos inimigos e feras selvagens que consomem carne crua, como a onça, ou o monstro canibal *Inka pintsi* (*Inka* faminto por carne). A lógica da comunhão de substância com a jibóia é de uma outra ordem: uma comunhão de poder e conhecimento através do compartilhar substâncias corporais cruas.

Outra importante distinção a fazer no código culinário é a distinção entre predação e vingança. Humanos predam os herbívoros e omnívoros e não predam os carnívoros, enquanto os carnívoros podem predar os humanos. O que é consumido não é comido em função de sua qualidade de alteridade mas por causa de sua similaridade. Dentro da classe de comestíveis, prefere-se a carne do omnívoro queixada, considerada macia e saborosa, do que a carne 'dura' dos macacos herbívoros. A carne do queixada lembra mais do que outras caças o sabor da carne humana cozida, um fato mencionado por Augusto, único Kaxinawa com quem falei sobre sua experiência de comer carne humana (prática endocanibal abandonada nos anos quarenta ou cinqüenta). Esta similaridade em sabor, textura e qualidade (em função dos queixadas serem classificados não apenas como humanos (*huni*) mas como verdadeiros humanos (*huni kuin)*, *nukun yuda* (nosso corpo, nossa carne) é uma das razões porque esta carne tem um alto valor e é

considerada um alimento relativamente inofensivo. Este exemplo revela uma lógica culinária do comer que implica que o que alguém come irá se tornar sua carne e por esta razão não deve-se comer aquilo que é demasiadamente diferente de si mesmo. Como vimos, a mesma lógica sustenta o antigo costume do endocanibalismo.

Sanguessugas e carnívoros consomem o sangue humano. Por esta razão a atitude dos humanos em relação a estes animais é de defesa e vingança ao invés de ataque direto. A relação dos humanos para com as onças é tipicamente concebida em termos de hostilidade, inimizade, uma potencial mas irrealizável afinidade, e no mito, as onças são relacionadas às estórias do deus canibal *Inka*[29]. Os humanos nunca predarão estes animais para comer de sua carne porque eles são classificados como incomestíveis por terem um forte *yuxin*. A qualidade de sua carne é a conseqüência de seus hábitos alimentares. Enquanto os seres humanos consideram um refeição própria aquela que vegetais são misturados à carne (*nai*), estes canibais comem apenas carne crua. A carne do urubu é ainda mais perigosa, seu corpo é feito de carne apodrecida. Em função do processo de apodrecimento ser associado à fertilidade e transformação a carne de um comedor de podre está imbuída da qualidade de mutabilidade e, portanto, comer o fígado do urubu causa a morte.

2.2 yuxin/yuda (corpo e "alma")

"Behind your thoughts and feelings, my brother, there stands a mighty ruler, an unknown sage - whose name is self. In your body he dwells; he is your body."
Nietsche, Thus spake Zarathustra

Uma pessoa é um corpo vivo pensante (*yuda*). O mesmo é afirmado para os animais. Carne (*nami*) torna-se corpo quando imbuído com espírito ou agência

---

[29] Em estudo comparativo de mitos pano, Melatti (1985, 1989b) demonstra a proximidade dos temas do jaguar, dos Incas e da possessão do metal. Veja também Cofacci (1994) que complementa o esforço comparativo com dados sobre os Katuquina (pano).

(*yuxin*). Ou mais precisamente, um corpo é sempre vivo, ser em crescimento desde o seu começo. Sua origem é *yuxin* feito matéria, líquido sem forma, endurecido e modelado na solidez do corpo humano. O sangue feminino coagula através repetida mistura com o sêmen; assim, um *tunku*, bola, feto está sendo modelado. Esse processo é visto como uma união das capacidades produtivas femininas e masculinas em que a mulher cozinha (*ba*) a criança em seu útero enquanto o homem dá a forma e a estrutura de sustentação (*damiwa*). Essa modelagem e cozimento são considerados trabalho pesado e quando estão trabalhando (*dayaki*) em uma criança, o casal despende muito tempo na rede e na floresta (sobre este tópico Cf. McCallum, 1989a).

a. Gênero no processo de modelagem de um novo corpo

Sêmen e sangue são líquidos doadores de vida. Apesar de não ter encontrado uma palavra para líquido, este conceito parece ser uma categoria implícita no pensamento Kaxinawa: representa movimentos livres e pura potencialidade de forma. Como a água se adapta às diversas formas e recipientes possíveis, o mesmo acontece com o sêmen e sangue. Enquanto categoria de pensamento, líquido representa a multiplicidade e constante mutabilidade das formas assim como a ausência de toda forma incorporada durável, uma condição do mundo aquático primordial é que tem excesso de *yuxin*.

A fluidez das imagens livres flutuantes do tempo antes da criação está associada à potencialidade de forma presente nos líquidos assim como ao caos ameaçador que resulta da ausência de força solidificante.

Para o mundo ganhar forma incorporada, uma técnica de fixação é necessária. Esta técnica é o processo de cozimento. O mundo verdadeiramente humano ganhou forma através da introdução do fogo de cozinha (e, em um nível cósmico, da luz e do sol em um frio mundo de escuridão). O fogo teve de ser roubado pelos seres primordiais do "grande inimigo/estrangeiro avarento" (*yauxi kunawa* na terra e *Inka* no céu). Neste sentido, o mundo atual humano é a síntese de qualidades complementares: o calor e o fogo de cozinha, pertencente ao

domínio do mundo celeste, são introduzidos no escuro mundo aquático para solidificar e transformar líquidos sem forma em corpos. Luz é introduzida na escuridão para revelar suas cores e formas escondidas.

As contribuições de gênero para a criação de um novo corpo não são apenas complementares em termos processuais, em que um modela e o outro cozinha, mas também nas substâncias que irão constituir o novo corpo. Esta inerente dualidade na origem do corpo continua a ser refletida em sua estrutura. Sêmen é de origem vegetal, feito no interior do corpo masculino daquilo que sobrou da caiçuma de milho consumida durante a vida. Essa substância vegetal produzirá a estrutura óssea do novo ser. O sangue menstrual, por outro lado, é produzido pela carne ingerida, e, uma vez coagulado, cria os músculos e a pele envolvendo o corpo.

Uma citação e uma canção[30] do ritual de fertilidade, *Katxanawa*, dança do tronco oco da árvore *tau pustu* (palmeira paxiúba), ilustrará que a transformação da comida vegetal em sêmen é expressa literalmente. A canção é designada *bake kenaki*, "chamar criança", e de mulheres que escutam esta canção é esperado que fiquem grávidas em breve. Esta canção é entoada pelos jovens e homens maduros que dançam em círculos em volta do tronco oco da árvore. O ritmo da dança gradualmente aumenta e o canto fica cada vez mais alto na medida em que as pessoas ficam mais estimuladas (usualmente com a ajuda da cachaça). A canção faz uma ligação explícita entre a produção de sêmen e a bebida de caiçuma de milho, oferecida pelas esposas potenciais aos maridos potenciais, cunhados.

A canção inicia com o milho e prossegue com a invocação das caiçumas (*Uma*)[31] feitas de todos os tipos possíveis de vegetais, nem todos comestíveis mas

---

[30] Para demonstrar a importância dada ao poder invocativo deste canto, menciono o contexto de sua gravação. Sendo impossível sua transcrição por causa dos gritos e da hilaridade generalizada durante o ritual que tornaram o canto irreconhecível, pedi a Milton Maia para cantá-lo novamente para mim. Este concordou ao explicitamente redefinir o 'setting' da performance: "Tudo bem, vou cantá-lo de novo. Você quer escutar o "chamar bebê". Não sei bem como cantá-lo, sabe. Vou cantá-lo para você como de mentira."

[31] *Uma*, me asseguraram meus interlocutores, é o nome ritual para *mabex*, caiçuma. O canto ritual sobre a caiçuma, entretanto, é executado para torná-la "forte", *pae* (*uma pae wakinã*). *Pae* é o termo usado para designar bebidas alcólicas, alucinógenas, tóxicas ou venenosas. É por esta razão possível que o *uma* ao qual o canto se refere seja fermentado.

todos cultivados nas roças (banana, macaxeira, mamão, batata, cana-de-açúcar, urucum, algodão, pimenta, palmito e tabaco). Caiçuma é feita de mandioca, banana doce ou milho e, como opção, pode ser misturada ao amendoim torrado e moído. A invocação das caiçumas associadas às plantas não comestíveis intenciona ligar explicitamente a fertilidade humana e vegetal. Cada invocação de uma planta é seguida pela frase "pondo na barriga dela". Vejamos uma parte da transcrição das canções (Milton Maia):

ho ho ho ho (3x)	*ho ho ho ho* (3x)
Hidikan xankini	pondo na barriga dela
ho ho ho ho	Ho ho ho ho
inu banu uma	*Banu* (nome para mulher da metade *dua*) está fazendo caiçuma para *inu* (nome para homens da metade *inu*)
ho ho ho ho	Ho ho ho ho
nun haki maneni	Estamos enchendo o interior dela (com nosso sêmem)
ho ho ho ho	Ho ho ho ho
xeki hewan uma	Caiçuma de milho
ho ho ho ho	Ho ho ho ho
name kame kidani	Enchendo-a, já esta se tornando uma criança
ho ho ho ho	*ho ho ho ho*

Neste caso *uma* significaria chicha em vez de caiçuma não-fermentada. Esta hipótese encontraria reforço na importância dada a chicha (caiçuma fermentada) nos rituais de fertilidade e de iniciação de outros grupos pano (como, por exemplo, entre os Sharanahua, Siskind, 1973; os Matis, Erikson, 1996; os Marubo, Montagner, 1985; os Yaminawa, Townsley,1988). A chicha é também um ingrediente importante nos rituais dos 'alter-egos' e vizinhos dos Kaxinawa, os Culina (Pollock, 1985,1992) e dos Kampa (Weiss, 1969). As mulheres Kaxinawa, entretanto, não preparam a bebida fermentada, seja ela de milho ou de macaxeira, e dizem nunca tê-lo feito. Esta é também a convicção de Kensinger. Quando chegou entre os Kaxinawa peruanos nos anos cinqüenta, estes não preparavam nenhuma bebida fermentada (comunicação pessoal). Atualmente, porém, os homens bebem cachaça durante os rituais de fertilidade assim como durante o ritual de iniciação. Afirmam que precisam de *xia* (cachaça) para se animar e para agüentar a noite de dança. Mulheres parecem desaprovar o uso da cachaça pura (apesar de apreciarem a 'limonada', mistura de cachaça com água, limão e açúcar). Homens sob o efeito de *pae*, embriaguez, se tornam como *nawa*, argumentam as mulheres: ciumentos e violentos. O mesmo comportamento feminino foi observado por Calavia (1996) entre os Yaminawa. Calavia suspeita que a recusa feminina de preparar a caiçuma fermentada seja recente e argumenta que esta recusa reflete uma ruptura na complementaridade de gênero. Seria uma resposta feminina ao fraco desempenho masculino na caça. Esta interpretação não se sustentaria para os Kaxinawa.

Hawen hadã hadanti	Copulando, colocando para dentro
ho ho ho ho	*ho ho ho ho*
tama hewã uma	caiçuma de amendoim
ho ho ho ho	*ho ho ho ho*
Hidikan xankini	pondo na barriga dela
...	...

"A semente (olho) do amendoim é sêmen (*Tama bedu hudakin*). Os pedaços que não foram moídos se tornam fezes, seu líquido vira urina, seu *papa* (sêmen vegetal), sua semente sempre se transforma. Se transforma em gente, se transforma dentro da barriga. A macaxeira também tem semente (*bedu*). Seu *papa*, seu sêmen sempre se transforma (*hawen huda damimiski*)." (Abel Nascimiento)

Deste modo, não apenas milho e amendoim têm sementes, mas, também, diz a citação, mandioca. Semente representa aqui o sêmen, o que fica no corpo e produzirá a substância que, por sua vez, formará os ossos da criança. Essa substância vai se acumulando no corpo dos homens e das mulheres, mas é somente no corpo dos homens que produzirá sêmen.

"Um homem precisa tomar muita caiçuma de milho, misturado com amendoim para se tornar forte. Quando uma criança bem nutrida nasce, sabemos já que foi por causa da comida que comemos. A criança com ossos feitos de macaxeira cresce devagar e fica pequena, mas a criança com ossos feitos de milho cresce e rápido e vai ficar forte." (Edivaldo)

O motivo do *xeki xau*, espiga de milho, será pintado com jenipapo na testa de um menino seis dias após seu nascimento, enquanto a testa da menina será pintada com o motivo *xapu hexe*, semente de algodão. O primeiro desenho refere-se aos ossos fortes e à produção de sêmen, enquanto o segundo se refere à saúde e a vida longa ("ter um *yuxin* de algodão", significa ser saudável e forte) assim como à fiação e menstruação (o que será visto mais adiante quando abordamos o mito de *Yube*, a lua).

b. O processo de concepção

Na vida cotidiana acredita-se que as mulheres menstruam pela primeira vez

após terem relações sexuais. É o sexo que produz nelas o sangramento. Eu lembro de uma menina, Graça, sendo pressionada para casar embora sua mãe achasse que era jovem demais para isso. Sua mãe contou-me que Graça, aos seus 12 anos de idade, ainda não sabia cozinhar e não era capaz de fiar. Então, eu perguntei a sua mãe, Maria Domingos, "Porque a senhora quer que ela case?". A Resposta foi: "Se ela ainda não está pronta, ela não deve *pinicar* (relação sexual), arriscando ficar grávida". Eu perguntei: "Mas ela realmente está tendo relações sexuais?". Respondeu: "Sim, está. Se não estivesse porque ela estaria sangrando agora. Eu não quero que minha filha seja uma mãe solteira!".

Existem métodos contraceptivos usados para permitir que meninas casem-se um pouco mais tarde. Em tempos antigos, segundo os Kaxinawa, meninas não casavam antes dos dezesseis anos. Medidas contraceptivas eram usadas procurando não apenas prevenir a fertilização mas prevenir, também, a pré-condição necessária para isso, o primeiro sangramento. Isso explica porque o ritual precisa ser realizado antes da primeira menstruação. O ritual envolve ervas medicinais, três meses de dieta alimentar e abstinência sexual, assim como a intervenção do *yuxibu* da jibóia e da planta *dade,* planta descrita como tão poderosa quanto a jibóia. Esse ritual, entretanto, precisa ser realizado antes da menina ter a primeira relação sexual. Este fato explica a irritação da mãe. A menina não esperou, teve sua primeira menstruação e, agora, era condenada aos olhos da mãe de se tornar mãe prematuramente[32].

---

[32] Outras moças, entretanto, foram induzidas a se casarem ainda mais novas que Graça, sem a resistência dos pais. Este era o caso de Francisca que casou aos dez anos com a liderança da aldeia, Pancho. O casamento representava a aliança política entre o pai da moça e a liderança em um momento de muita tenção política (perigo de cisão da aldeia). O casamento durou alguns meses. A primeira esposa de Pancho não gostou do arranjo e tratava a menina com extrema reserva. Francisca tinha a idade das filhas de Pancho e sempre brincou com elas. Depois do 'casamento' nada mudou no seu status ou comportamento, a não ser uma timidez mais acentuada com relação a Pancho e sua esposa. A menina ainda não era púbere e o papel de Pancho era o de prepará-la, sem no entanto ter relações sexuais com a moça. Deste modo, se existissem boas razões para o casamento de Graça, como foi o caso da Francisca, sua idade não teria sido invocada enquanto problema. A mãe de Graça não tinha marido e precisava muito de um genro que vivesse com ela. O homem que desejava casar-se com Graça era um homem maduro, do Peru. A chance dele ficar por muito tempo na aldeia da sogra, como prometia à mãe da

Uma menina torna-se adulta depois de ter dado à luz a seu primeiro filho. Deste momento em diante ela passa a ter seu próprio fogo no grupo doméstico materno. Enquanto o jovem casal não tem filhos é considerado parte da família nuclear que o hospeda, tendo quase o mesmo status que os adolescentes solteiros. Seu comportamento é brincalhão e nunca toma a iniciativa ou liderança em tarefas domésticas. Será de vez em quando solicitado a ajudar mas continuam tendo consideravelmente mais tempo livre do que adultos da mesma idade com filhos.

Um jovem casal será visto muitas brincando e provocando jocosamente seu parceiro em público. Eles regularmente desaparecem juntos para as roças ou floresta sem necessitar desculpas ou alguma razão especial senão aquela de "trabalhar" na criança. As pessoas fazem piada mais para dar apoio do que para controlar o casal "sem vergonha".

Sua situação difere dos outros casais, mais jovens ou mais velhos, que são tão discretos que nunca são vistos se tocando em público. Os primeiros porque sua *liaison* é secreta, e os últimos porque eles e outros estão tão habituados com sua relação que qualquer ostentação tornar-se inapropriada. Manifestar publicamente afeição é, agora, reservada aos filhos pequenos.

Somente durante os rituais que representam a fertilidade, a provocação através de insultos sexuais (convites disfarçados) e brigas de brincadeira entre os sexos de metades opostas, tornam-se regra. A comunidade inteira comporta-se como um jovem casal, jocosa e abertamente "despertando" o desejo sexual e invocando os poderes *yuxin* da fertilidade. "Quando nós pedimos a fertilidade das plantas e a abundância em nossas roças", explicou Milton Maia, "estamos ao mesmo tempo pedindo a fertilidade da nossa gente. Uma aldeia feliz é uma aldeia onde muitos bebês nascem".

Concepção é considerada um processo, uma criação acumulativa, não um único evento. A mãe e o pai contribuem com os fluidos vitais para a formação e características da criança. Como na maioria dos povos amazônicos, prescrições alimentares são observadas durante a gravidez pelos pais, porque as substâncias

---

Graça, não lhe parecia muito provável.

consumidas constituem o sêmen e o sangue influenciando a forma, comportamento e qualidades da criança. A lógica que comanda as prescrições alimentares é a da semelhança: qualidades do animal ou planta consumidas são passadas para a criança. Observei Laura recusando comer paca porque é um animal noturno e anta, porque era "muito grande"[33].

c. Crianças Misturadas

Uma conseqüência das idéias Kaxinawa sobre concepção é a possibilidade de dar à luz a dois tipos excepcionais de crianças: a criança misturada, *husia bake*, e a criança espírito, *yuxin bake*. A criança misturada é bastante comum e se deve ao costume difundido das relações extramaritais. Os *affairs* são bastantes comuns e percebidos como "inocentes". O que os Kaxinawa desaprovam não é propriamente o *affair* em si mas a ostentação e a vaidade. É dito que um homem é vaidoso quando fala para a esposa sobre suas relações extramaritais. O mesmo é dito de mulheres que se comportam deste modo. A moralidade sexual Kaxinawa sustenta que nunca deve-se falar sobre ou comparar amantes. A ostentação, comparação e falta de generosidade sexual provocam crises de ciúme. Quando uma mulher é saudável e gorda, Antônio disse que é porque "o marido dela nunca fala sobre os casos dele" (*hawen bene txuta yusinmaki*).

Um marido ciumento é designado *yauxi*, avarento com sua esposa. *Yauxi* é um termo fortemente carregado no vocabulário moral Kaxinawa e empregado, na maioria dos casos, para designar um comportamento anti-social. Aqui o significado da palavra é, obviamente, ambíguo. Não significa que um homem generoso ache correto que sua esposa tenha relações sexuais com outros homens. Um marido avarento é um marido paranóico, obsessivo, um homem que desconfia todo o tempo de sua esposa, seguindo seus passos, espancando-a quando suspeita

---

[33] Para os tabus alimentares veja Capistrano de Abreu (1941:122-123, 126-128); Kensinger (1981: 155-171 e 1995: 193-206); Deshayes e Keifenheim (1982: 94-95, 172); McCallum (1989a:98); Lagrou (1991: 106-109).

de infidelidade. O bater é condenado publicamente e pode conduzir mudanças nas alianças políticas e fissão na aldeia.

Uma mulher pode ser considerada avara quando impede seu marido de viajar ou quando recusa aceitar seu desejo de ter uma segunda esposa. Uma mulher pode ser considerada avara em relação à sua vagina (*yauxi de xebi de hawen*). Isto é dito de mulheres quando recusam ter sexo. O primeiro uso da expressão refere-se a virgens que não deixam os homens se aproximarem. A menina não quer ainda se casar e tem medo de ficar grávida. Outro contexto de uso desta expressão é durante os rituais de fertilidade, quando os primos-cruzados provocam e desafiam, coletivamente, um grupo de mulheres chamando-as de avarentas. As mulheres respondem insultando ritualmente, por meio de uma canção, o órgão genital masculino (também veja McCallum 1989b sobre rituais de fertilidade). Outra manifestação de mesquinhez da vagina é associada ao parto. Quando uma mulher tem dificuldades para parir, é dito que sua vagina é avara com a criança (para o uso da expressão mesquinhez durante o parto ver McCallum, 1996).

Uma criança é misturada quando a ligação da mãe com outro homem torna-se pública durante a gravidez. Neste caso, se o amante assume seu papel, contribuindo para a formação da criança, será dito que a criança tem dois pais. Não é incomum encontrar *husia bake* (crianças misturadas), especialmente quando é feito um censo de aldeia esta questão surge quando a criança pertence a ambas metades. Edivaldo, líder da aldeia Moema, estava orgulhoso por ser um *husia bake* e deste modo acumular as qualidades de ambas metades.

d. As crianças filhos de yuxin e gêmeos

Yuxin bake, crianças *yuxin*, é outra conseqüência do conceito de concepção gradual. Uma criança *yuxin* nasce quando, durante a gravidez, a mãe tem não somente um amante humano, mas um amante *yuxin*. Como vimos no incidente de Laura com a lagarta na roça, visitas de *yuxin* e relações sexuais com *yuxin* nos sonhos é considerada uma ameaça para as mulheres grávidas. Intercurso com *yuxin* provoca anomalias, por duas razões. A primeira é que *yuxin* é associado ao

excesso e mutabilidade da forma; a segunda é que esses seres não são humanos, pertencem a um tipo diferente e a mistura imprópria de excessiva diferença conduz à deformação.

Não é a quantidade de sêmen ou sua mistura que poderia ser responsável pelas mutações da forma humana normal. Os únicos agentes capazes de produzir anormalidades por intercurso são os seres *yuxin*. Na Aldeia Nova Aliança duas crianças eram designadas *yuxin bake:* uma nasceu com uma orelha fechada e a outra com o pé torto. Outra criança *yuxin bake* de que ouvi falar nasceu com seis dedos em uma das mãos.

Gêmeos, *tsupibu bake*, são considerados *yuxin bake*, nascidos da união de um pai humano (ou pais), uma mãe humana e da manifestação de *Yube yuxibu* designada *Nubu pui keneya* ("fezes de um molusco do rio com desenho") ou *Puia pui keneya* ("fezes, fezes com desenho").

"Para se tornar grávida de gêmeos é preciso comer sementes de algodão. Você pode fazer isto. Esse aqui é o algodão, aquilo ali é o algodão fiado e você come a semente. Esta é a comida de gêmeo. É isso que acontece quando você a engole. Crianças pequenas sempre engolem estas sementes de algodão. A menina cresce e eles (a menina e *Yube*) copulam. Assim, *Nubu pui keneya* vem para ter relações sexuais com ela. Coloca dois dentro dela, um aqui e outro acolá. Ele têm dos pênis, um aqui e outro acolá. Com um pênis, ele faz um *tunku* (bola, feto), com outro pênis e com sêmen diferente ele faz outro *tunku* (feto). *Nubu pui keneya, puia puia pui keneya.* É isso que ele faz com a menina que sempre come semente de algodão. Ele se vinga dela (*ha kupidiai*), ele se vinga. Porque semente de algodão são como gêmeos. Olha!: dois. Elas estão entrelaçadas. Aha. Isso que acontece com uma mulher que quer dois filhos de uma vez. Ela quer duas meninas ou dois meninos? Não. Ela quer um casal, uma menina e um menino. É assim que acontece para nascerem gêmeos." (Augusto Feitosa)

A lógica da semente de algodão segue a mesma do amendoim e do milho. A semente é o sêmen e permanece no corpo da mulher, esperando para tornar-se criança. O *yuxibu* da jibóia, *Nibu pui keneya*, dono do algodão, vinga-se através do sexo, como seu duplo divino, *Yube*, a lua. O que é referido como vingança é, ao mesmo tempo, um presente, embora um presente ambíguo. No caso de *Yube*, a lua, a vingança e a perfuração que provocam o sangramento nas mulheres estão relacionadas à finitude e à morte. O sangue feminino é simbolicamente equivalente ao sangue perdido pela cabeça agonizante de *Yube* enquanto escalava o céu e,

também, é a substância responsável para fertilidade feminina.

O mesmo se passa com a vingança de *Nibu pui keneya,* responsável pela anomalia de dar à luz aos gêmeos. Nos seus sonhos, a mulher grávida é penetrada pelos dois pênis da cobra como conseqüência das sementes gêmeas que comeu durante a infância. Por um lado, é dito que o *yuxibu* da serpente se vinga, e por outro lado, que a mãe deseja ter gêmeos. Ao insistir no estranho hábito de comer a semente de algodão, pode-se dizer que mãe estava chamado *Nibu pui keneya.* A mãe de gêmeos é considerada poderosa por sua cumplicidade com o mundo de *yuxibu.*

"Kin era gêmeo, ele era muito inteligente. Seus pensamentos eram fortes (ele predizia tudo). Sua fala tinha força. É por isso que ninguém teria coragem de ficar com raiva dele. Tem que agradar ele. Assopra em você. Quando o gêmeo pequeno não fala, so fala quando está grande. Quando ele fala que vai morrer, você morre. Quando um gêmeo vai defecar o outro vai com ele. Quando um deles vai urinar, o outro também vai. Quando um vai dormir, o outro também vai. Quando um chora, o outro também chora. Quando um tem fome, o outro também tem. Só isso.

Quando um morre você não fala para o outro porque se não o outro também morre. Ele é como o *Yube Xeni* (jibóia). Ele tem o poder de *Kuxuka* (o boto). Ele é como *Dade* (a poderosa planta). Sua mãe tem muito poder e passou esse poder para você. Eu tenho medo de você! (risos)[34]." (Antônio Pinheiro)[35]

"Você realemente tem que criar os dois. Se um morre, o outro morre. Se você separa um corpo do outro e o mantém longe do seu gêmeo e sozinho, aquele que fica só pensa no outro (*hawen betsa xinai*), e sempre morre. Se não quiser que morram, tem que criar ambos. Têm que deixar crescer os dois. Se você quiser cria os dois. Se não morrem." (Alcina Pinheiro)

---

[34] O Kin desta citação é Ken Kensinger, antropólogo e ex-missionário, e o primeiro branco a viver com os Kaxinawa do Peru, desde os anos cinqüenta. As lembranças do próprio Kensinger da revelação de sua identidade de gêmeo, são primeiramente a consternação dos Kaxinawa (visto que um dos significados de *tsupibu* parece ser "ter vermes"), e depois a surpresa: como poderia ele saber tão pouco (sobre a floresta) e ainda assim ser gêmeo? (1995:210) Na 'mitologia' Kaxinawa, entretanto, os 'poderes' de Kin continuam inigualados. No final da citação o narrador se refere ao fato da antropóloga ser, igualmente gêmea.

[35] *"Kin tsupibu bake unahaida, hama pae unanika. Hawen hantxa pae haida. Haki sinatamaki. Tua haida watiki. Mia xuanu. Tsupibu bake ixtadan yuitemaki. Ewatanai atiki yuikinã. Mi yuiadan mawamiski. Tsupibu bakedan puiayadan betsadan puidiakiki. Isunayanã idiaikiki. Uxaiya uxadiaikiki. Kaxaya kaxadiaikiki. Buniaya bunidiaikiki. Hatiski. Betsa mawaken yuitema yuiadan mawadiamiski. Yube Xeni keskadiki. Kuxuka*

As crianças gêmeas são chamadas *Yubebu* (plural de *Yube*) ou, simplesmente, *yuxibu*, ou *yuxian* (xamã). Os gêmeos já nascem curados, "nasceu curado" (Paulo Lopes), porque são considerado imunes a mordidas de cobra (imunidade devida a uma consubstancialidade com o mestre das cobras que ajudou a produzí-los) e capazes de curar com o suor, com as mãos e a saliva. O fato de se ter uma vida protegida é ligada ao poder de provocar a morte. Palavras faladas por gêmeos, como aquelas faladas para *yuxin* da jibóia, *Yube Xeni*, no momento em que morre, tornam-se realidade; as suas maldições (*yupu*) causam a morte inevitável de suas vítimas. O dilema em manter os gêmeos vivos ou não pode ser entendido quando os Kaxinawa afirmam que poder nas mãos de um ser descontrolado é perigoso.

A possibilidade de causar morte com palavras (*yupua*) não é exclusiva aos gêmeos. As pessoas evitam recusar presentes às pessoas mais velhas pela mesma razão que devem ter cuidado ao lidar com gêmeos. O poder das pessoas mais velhas para amaldiçoar é devido ao seu conhecimento de "como falar com a cobra". A repetida ingestão ritual do coração e da língua da cobra, seguida por um período de três mês de rígido jejum, estabelece uma comunhão em substância e identidade com a jibóia que os torna *Yube* (significando jibóia e xamã). O poder das palavras é indireto: tem que "passar pela" a jibóia. Uma jibóia é morta e a maldição é falada a seu *yuxin* que escapa de seu corpo, é este que vai afligir a vítima.

Os Kaxinawa acreditam que não é incomum os *tsupibu bakebu* (os gêmeos) apresentarem algum tipo de anormalidade física. Um dos dois, por exemplo, normalmente, nasceria um anão, enquanto o outro seria alto. É dito que uma poderosa mulher anã mora no Peru. Ela recusa ser fotografada e permanece solteira. "Se você tentasse levar o *yuxin* dela (tirar uma foto)", Milton Maia me advertiu, "ela a atacaria". Quando separado e longe, um gêmeo causa enfermidade no outro, tristeza é considerada a causa principal. A interdependência entre os gêmeos é descrita na forma que um tem sorte, e é "forte", enquanto o outro atrai

---

paepadan. Dade keskaki. Min ibu ainbu paepahaidaki, mia bimiaki. Miki dateai."

má sorte e é "fraco", mas a cooperação entre eles resulta em grandes feitos como o corte da enorme samaúma que escondia o sol pelos gêmeos míticos *Iyô* e *Ipi*.

Qualidades diferentes e complementares em um par de seres basicamente semelhantes e quase iguais produzem uma dependência mútua que está na base do pensamento dualista encontrado em muitas sociedades ameríndias. O mundo criado a partir deste princípio é composto da combinação de diferenças e sua separação seria o fim de todo o movimento e vida na terra. A igualdade dupla, uma idéia que fascina tanto o pensamento ocidental (desde os mitos de gêmeos na antiguidade até a representação e a invenção da clonagem), parece ser inconcebível para o pensamento ameríndio, porque na representação indígena uma pessoa necessariamente nasce antes da outra, dois seres serão únicos e diferentes.

Outro estado especial definido com o nascimento é quando a criança nasce com o cordão umbilical enrolado ao pescoço. Estas crianças "nascem curadas", "já curadas, desde o começo", como gêmeos. Mordidas de cobra não os ferem. O "já curado" refere-se à imagem curativa típica de uma visão produzida pelo ayahuasca.

Quando alguém é curado na experiência visionária, a cobra (o dono do ayahuasca) surge enrolando o corpo do paciente até o seu pescoço e sua língua lambe o nariz do paciente. A cobra fica durante algum tempo olhando nos olhos do paciente, hipnotizando-o enquanto "reza" com sua língua. Quando se desenrola do corpo, a cobra leva toda a doença consigo. Um bebê que nasce com o cordão umbilical ao redor do pescoço (a mesma imagem da cobra) passou por uma experiência semelhante à cura e, por isso, é dito que está protegido das cobras para o resto de sua vida.

e. Parto e primeiros cuidados

Depois do nascimento, as prescrições alimentares diferirão daquelas praticadas durante a gravidez. A criança está agora exposta, não somente aos fluidos corporais de seus pais, mas a todos os tipos de outras influências presentes em seu ambiente externo imediato. Se o pai caça um macaco-prego, por exemplo,

é esperado que a criança fique agressiva e morda as pessoas fortuitamente. Porém, a maior parte dos cuidados são observados pela mãe visto que continua influenciando diretamente os "conteúdos interiores" da criança através de seu leite. Enquanto amamenta, a mãe comerá somente animais fêmeas. Os parentes próximos, especialmente os doadores de nomes, os avós (*xuta*), que estão em contato próximo com a criança, tomam cuidados para não expor a criança a influências perigosas.

Para combater as influências as quais a criança é exposta quando deixa o mosquiteiro[36], existe uma grande variedade de banhos com ervas e queima de ervas fragrantes debaixo de sua rede. Agindo deste modo, parecem explicitar a continuidade e a ligação entre o corpo da criança e o ambiente humano e não-humano. Cheiros, fluidos e sons influenciam a criança: sua forma, habilidades corporais (pode ser um aprendiz rápido ou preguiçoso, razão pela qual a carne do papagaio é dada a uma criança que aprende falar), a qualidade e textura de sua pele (aos diferentes tipos de ovos são atribuídos espinhas e doenças de pele), seus sonhos e a qualidade de seu sono. Por causa dos corpos fracos e dos *yuxin* jovens ainda não fixados, as crianças estão expostas, especialmente, às chamadas noturnas do *yuxin;* e os bebês assustados pelo *yuxin* tem, em geral, febre alta e choram toda a noite.

"Você lhe deu seu corpo", Laura dizia para mim enquanto olhava para a face do seu bebê. "*Bedu nankepixta hayaki, hawen bu mia keskaki*", "ele tem pequenos olhos azul-verdes e o cabelo dele é da cor do seu cabelo". Embora não tivesse experiência com partos, ignorância que foi logo percebida, pediram-se para ajudar no nascimento do filho de Laura, o neto de Augusto. Para alívio meu, entendi depressa que o convite não teve nada que ver com o suposto conhecimento de um branco. Haviam especialistas nativos à mão.

A motivação para minha inclusão neste empreendimento privado, para o qual apenas são admitidos os parentes próximos da mulher e alguns poucos

---

[36] Quando as pessoas viviam em malocas, e não existiam os mosquiteiros para proteger a privacidade de mãe e filho, pequenos tapiris eram construídos para o parto. Estes tapiris se

parentes masculinos (o marido, o pai e, em circunstâncias excepcionais, o irmão da mulher[37]), foi uma escolha pessoal o que veio a mudar profundamente minha relação com a família da parturiente. Não era um conhecimento especializado que eles requeriam de mim mas sim meu envolvimento, minha participação física e emocional no evento. Uma das razões que penso ser responsável para a minha inclusão neste acontecimento foi o fato de estar vivendo no círculo interno da casa durante vários meses (visitas que se tornam co-moradores movem as pequenas barracas, mosquiteiros com rede, gradualmente, das extremidades para o centro da casa onde as famílias nucleares dormem). Outro fator foi a interpretação, dada por Augusto, e por sua esposa, de que eu devia participar do parto porque sou gêmea.

Junto com as outras mulheres presentes ao parto, aprendi a cantar o cântico ritual para "alisar" o caminho da criança[38]. O trabalho de parto de Laura durou mais de doze horas e a canção/reza foi repetida indefinidamente: "*Isku isku pui, nerun nerun kaini, min bati txuka menuikiki, menã kaindiwe!*", "Fezes do pássaro *Isku*, fezes do pássaro *Isku*; venha por este caminho, por este caminho; suas velhas roupas estão queimando; rápido, nasça!". O significado da canção/reza foi explicado como segue: "*Isku pui* é para tornar liso o caminho, e para o bebê nascer depressa você diz que suas roupas estão velhas".

Enquanto duas mulheres massageavam as costas da parturiente e outras duas mantinham suas pernas abertas, coube a mim massagear sua barriga com uma infusão morna feita a base de ervas, incrementada com alho (minha contribuição) e tabaco. O trabalho de parto de Laura foi considerado excepcionalmente longo para os padrões Kaxinawa e, num certo momento, a mãe dela deixou o mosquiteiro e suavemente começou a entoar um choro ritual.

A criança, Siã, nasceu com o cordão umbilical enrolado ao pescoço. A

---

chamavam *kene* (Capistrano de Abreu, 1941:124).

[37] O esposo segura a parturiente nos braços, sustentando-a embaixo das axilas. A parturiente pode, temporariamente, procurar apóio na rede, mas é durante a maior parte do tempo segurada por um homem. Quando o marido se cansa, pode ser substituído pelo pai da parturiente, ou pelo irmão. Este é o único papel desempenhado por homens no parto. Homens não cantam, nem preparam banhos medicinais durante e após o parto. O conhecimento destas plantas é um conhecimento considerado feminino.

minha tarefa era a de segurar a criança quando saísse do corpo de sua mãe até a placenta descer. A placenta (*xama*) é imediatamente levada para a floresta ou pode ser enterrada próximo a uma nascente (*iatxa*) o que proporciona um coração forte para a criança (*huinti kuxiwa*), dando a ela "um coração de uma nascente" (*txatxa huinti inankine*): "A vida da criança será como uma nascente que nunca seca". (Augusto Feitosa).

É esperado que a mesma pessoa que apara a criança corte o cordão umbilical. O cordão umbilical é posto para secar e depois enrolado ao arco do pai da criança para ter boa sorte na caça. A primeira caçada depois do nascimento da criança será, então, com o arco protegido pelo cordão umbilical seco (antes disso o pai não pode caçar). Depois de aparar a criança os Kaxinawa solicitaram que eu moldasse a face do bebê, aplainando as pequenas bochechas, endireitando o nariz. Este momento é considerado o "*final touch*" na modelagem da criança (*damiwa*), momento em que fazia pleno sentido a observação de Laura: "eu estava dando meu corpo para criança". Depois disso a criança foi embrulhada em um pano por sua avó. A avó ajudou a filha a deitar na rede e colocou a criança em cima dela.

Na manhã seguinte a criança foi banhada, com uma infusão morna de mais de dez diferentes ervas, e pintada com urucum. Uma possível interpretação para o uso da pintura de urucum pode ser o fato de que o urucum neutraliza, por imitação, o sangue da mãe que cobriu a criança na hora do nascimento[39]. A mãe é banhada com ervas e bebe infusões para estancar seu sangramento. Quando a criança é pintada com urucum sua orelha é perfurada. Outras perfurações eram tradicionalmente feitas após a o ritual de iniciação (*Nixpu pima*).

A criança e a mãe deixarão o mosquiteiro, pela primeira vez, somente quando o umbigo da criança estiver seco. Neste momento, um parente próximo considerado um bom trabalhador e com conhecimento, ou o líder de canto no caso de um menino, irá, enquanto canta uma canção ritual, tingir de preto (jenipapo) a criança pintando sua testa com o padrão de desenho da semente de algodão ou da

---

[38] A transcrição e tradução deste canto coincidem com a de Cecília McCallum (1996:21).

[39] Esta é a interpretação dada por Vilaça à mesma prática registrada entre os Wari (Vilaça,

espiga de milho. O canto entoado durante a pintura invoca o pêlo escuro dos macacos e a penas pretas de determinados pássaros. A pintura protege o corpo tornando-o invisível aos predadores *yuxin*.

Acredita-se que as mãos, o suor e as palavras usadas no ritual passam o caráter, o poder, o *dau* (encantamento, medicamento) e o *dua* (brilho, saúde e sorte) para a pessoa que os recebe. A fala ritual, o sopro e o toque passam os pensamentos (*xina*) e o conhecimento (*una*) para aquele que recebe as encantações. Assim, não somente o corpo mas todos os aspectos da pessoa são, simultaneamente, modelados. O corpo não é percebido como uma entidade independente, separada de outros corpos. Sua forma e estado são resultado de uma modelagem e fabricação coletivas, e é uma preocupação dos parentes próximos.

Esta responsabilidade coletiva para com o bem-estar e o estado dos outros corpos explica porque, uma vez que fui aceita em suas casas, era importante para os Kaxinawa que meu corpo estivesse em um estado saudável e com beleza para ser mostrado a minha família quando de meu retorno para minha casa. Ouvi, repetidas vezes, a seguinte frase: "Nós queremos que você esteja gorda e saudável quando regresse para sua família". Neste sentido, o estado de meu corpo seria o testemunho mais eloqüente do modo que eu tinha sido tratada por eles. Alguém que está triste perde o apetite e a alguém que é excluído socialmente não será oferecida muita comida. Magreza é, quase sempre, um sinal de infelicidade. Quando um casal está brigando, por exemplo, ou quando um marido fala para sua esposa que ele está tendo um caso, ela ficará magra. O formato do corpo, se magro ou gordo, será objeto de preocupação e comentários.

Como vimos acima, magreza é também sinal de interferência de *yuxin*. *Yuxin* interferem na vida de uma pessoa quando seus vínculos sociais normais não estão fortes o bastante para impedir um *yuxin* parasitário de ocupar o lugar de um parente próximo ou levar a vítima para morar com eles na floresta juntamente com os seres *ni yuxin*. Por exemplo, quando morre um parente próximo (filho, esposa ou marido) e o enlutado não consegue superar a perda; quando se vive em uma

---

1992).

aldeia sem parentes próximos; quando uma pessoa sente solidão, raiva ou ciúme deve ficar deitado na rede por um longo período, chorando silenciosamente ou deixar a aldeia para passeios solitários na floresta. Os *yuxin* escutam o seu choro e entendem que esta pessoa "quer morrer" (*mawa katiski*), este é o momento exato da intervenção dos *yuxin*.

f. Conhecimento dos Sentidos

A definição de corpo é estar vivo, um ser social que têm percepção, se move, fala e pensa. Quando o *yuda*, o corpo pensante, é ativo e completamente saudável, significa que seus *yuxin* estão junto com o corpo. *Yuxin* somente existe enquanto entidade separada, nomeado e percebido, quando se separou do corpo. Isto explica porque o conhecimento não é atribuído aos *yuxin* da pessoa, mas ao seu *yuda* (corpo). O conhecimento de como produzir efeitos desejáveis no mundo é percebido enquanto um conhecimento incorporado. A aquisição e a demonstração de conhecimento para ser eficaz e significante necessita de um cenário apropriado. Palavras e ações fora de contexto são vazias e sem direção: são ineficazes ou sem sentido.

A concepção Kaxinawa de conhecimento não baseia seu método e justificação na representação, distanciamento e objetificação da *praxis* para obter um entendimento sobre um fenômeno. Pelo contrário, para o conhecimento adquirir significado é necessário uma familiaridade com o desempenho e o pôr em prática das técnicas que incorporam tanto conteúdo quanto intenção[40].

---

[40] A resistência dos Kaxinawa para falar sobre assuntos fora do contexto foi também notada por McCallum (1989a). No meu caso, determinou a escolha dos tópicos tratados na tese. Meu plano era o de estudar o desenho e a tecelagem, assim como as iniciações específicas nestas artes (o ritual da jibóia). Augusto, entretanto considerava necessário conhecer (entender e transcrever) primeiramente o rito de iniciação, *Nixpupima* que deveria ser completado pelo *Txidin*, festa do líder de canto, para começar depois o estudo específico da tecelagem. Infelizmente, Augusto sofreu um derrame durante as transcrições do primeiro ritual, acidente que nos forçou a deixar a aldeia prematuramente. No caso do *Nixpupima*, descobri que muitas das informações coletadas em entrevistas antes de atender o ritual foram contraditas pela performance (quando tudo de repente começou a se encaixar). O mesmo vale para outras experiências no campo. Mais de uma vez ouvi 'os

A importância dada ao contexto, incorporação e o pôr em prática o conhecimento na criação contínua de um mundo significante que "funciona" e se ajusta não é exclusiva dos Kaxinawa e nem específica a culturas orais. A associação entre conceito e ação e entre conceito e corpo tem sido um tópico de discussão e reflexão na Filosofia, nas Ciências Cognitivas e Psicologia[41]. Nestes diferentes campos de investigação sobre o funcionamento da mente humana percebe-se, freqüentemente, a necessidade em superar as limitações de um dualismo Cartesiano. Os cientistas estão começando a perceber que enquanto o papel do corpo e das emoções não forem levados em conta em um desempenho cognitivo, continuaremos aprisionados em falsos problemas. Ontologias não-ocidentais lançam novas luzes para as velhas perguntas, e podem ser, assim, úteis para arejar nossa reflexão sobre a condição humana através de uma mudança de ponto de vista[42].

---

anciãos' reclamarem: "Para que ela quer saber isto se não vai continuar vivendo aqui?" ou "Porque quer saber? Não entende!"

[41] Na filosofia, esta discussão remete a Heidegger, Gadamer e Wittgenstein. O que a hermenêutica, a fenomenologia e o existencialismo têm em comum na sua oposição ao dualismo descartiano e à Razão Pura de Kant, é a crítica à descontextualização do conhecimento ou, para colocá-lo em termos Heideggerianos, "a amputação do ser do Ser". O fato primordial inegável da *Geworfenheit* (o ser jogado) do ser humano em um mundo que pré-existe e o cerca como o fundo constitui a figura, requer que esta precondição da existência seja levada em consideração quando se julga processos de pensamento e de ação. A pré-existência de um fundo que delineia a figura do indivíduo implica em historia, ambiente humano e não-humano, emoções, corpo, valores e motivação. Processos de pensamento e sistemas de conhecimento podem somente ser entendidos ao levar-se este pano de fundo em conta como parte constitutiva e integral da questão. Uma discussão esclarecedora da importância do corpo e do contexto no campo da psicologia cognitiva pode ser encontrada em Shanon, B., 1993. No campo da filosofia, Jacob Melφe, desenvolveu, a partir do estudo do obra madura de Wittgenstein, uma abordagem praxiológica do conhecimento. Aplica a idéia da estreita ligação entre conceito e ação em campos muito próximos à Antropologia (o autor foi fortemente influenciado por Evans-Pritchard durante sua estadia em Oxford). Com exemplos tirados da vida cotidiana de pescadores noruegueses e dos Saami, criadores de rena, demonstra como a participação ativa na paisagem e o domínio das técnicas da profissão, modulam a respetiva percepção da paisagem e do barco. (Melφe, 1983,1989).

[42] A propósito desta questão Jackson (1996) escolha o caso Kaxinawa para ilustrar novas formas de concepção do conhecimento, assim como para ilustrar porque e como outras ontologias não-ocidentais devem ser levadas a sério pelo pensamento científico e filosófico.

Kensinger (1994, 1995) identificou vários conhecimentos particulares que se ligavam ao corpo e ao sentido. Ele menciona o conhecimento da mão (*meken una*), o conhecimento da pele (*bitxi una*), o conhecimento do olho (*bedu una*), o conhecimento da orelha (*pabinki una*), o conhecimento genital (o conhecimento dos testículos no caso masculino e no caso feminino não foi especificado), o conhecimento do fígado (*taka una*). Uma pessoa cuja corpo inteiro sabe é uma pessoa sábia, *unahaida* ("sabe fortemente"). "One learns about things like the sun, wind, water, and rain through the sensations they produce on the surface of the body. It is In this sense that knowledge of the natural world is skin knowledge, *bichi* (*bitxi*) *una*, that is, knowledge gained through and locate in the skin" (1995:240). O Conhecimento do mundo circunvizinho que é adquirido pelos olhos é um "knowledge about the jungle's body spirit" (*Ibid.*).

O *yuxin* do corpo é designado *yuda baka yuxin* (*yuxin* da sombra do corpo). É a sombra, o reflexo da pessoa na água ou em um espelho, a imagem capturada pela fotografia de pessoas e coisas. Durante o dia ou durante a noite o mundo conhecido pelo *yuxin* do olho é um mundo de imagens. Para algo se tornar conhecimento incorporado outros sentidos devem ajudar a enraizar esta percepção do mundo circundante através da pele, das orelhas, das mãos, do corpo.

As capacidades que fazem de alguém um bom caçador são variadas. Há um conhecimento do olho para fazer a pontaria com a flecha, há um conhecimento das mãos para controlar a técnica do tiro, conhecimento da pele para sentir o ambiente, a capacidade para cheirar a caça ou produzir um cheiro para seduzir a caça com ervas, assim como a utilização de apitos e canções para atrair a caça (veja Deshayes, 1992).

Os caçadores imitam as técnicas de caça e qualidades da jibóia mais que as da onça. A jibóia é famosa por seduzir sua presa atraindo-a pela emissão de um som, por hipnotizar através de seus olhos e por seu encantamento (*dau*) incorporado no desenho de sua pele. Edivaldo disse que outras cobras e a tartaruga que compartilham o *dua* da jibóia através do seu desenho, são capazes de atrair caça, mas que somente a jibóia atrai as pessoas. A pessoa sabe quando há um jibóia por perto, explica Edivaldo, "quando você percebe que você pensou que

estava seguindo um caminho, quando na realidade você estava caminhando em círculos ao redor da jibóia, os círculos ficam menores e menores até que você está ao alcance dela".

Tecer, um conhecimento das mulheres, é descrito enquanto um conhecimento dos olhos e das mãos, manifesta-se na capacidade em visualizar um padrão não visto enquanto se tece linha após linha. Enquanto um conhecimento das mãos, é um conhecer de como se fazer algo. Para adquirir tal conhecimento, a menina necessita de paciência para sentar-se e olhar por horas uma tecelã mestra. Mais tarde é a menina tenta ela mesma tecer, ela progride tecendo de faixas a desenhos simples. Enquanto uma parte do método de iniciação da jovem tecelã consiste em observação e prática, a outra parte pretende agir diretamente sobre sua memória incorporada. Assim, a menina será, sistematicamente, tratada com gotas nos olhos que induzem sonhos com padrões de desenho e com a Mestra do Desenho. *Sidika*, a jibóia fêmea, aparece para a tecelã sob a forma de uma anciã que lhe mostra todos os tipos de padrões de tecelagem, cada um destes padrões é acompanhado pelas respectivas canções de tecelagem.

g. Emoções como conhecimento incorporado

Emoções pertencem, também, à esfera do conhecimento incorporado. A necessidade de se ter por perto uma pessoa amada é expressa nos mesmo termos que sede, o desejo por água: "*en umpax* (água) *manuaii*", "*en mia* (você) *manuaii*". Amor é uma necessidade mútua: "*manu-name-aii*" (um sedento pelo outro). Desejo é glosado em termos de "*mia xeakatis*" (querendo engolir, tragar), enquanto ódio e ira contra uma pessoa são descritos como "*miki hantxaismaki*" (não falar com você), "*mia pikatis*" (querendo comer você), ou a ameaça de canibalismo. O ciúme é expresso em termos de fadiga e preguiça, enquanto felicidade provoca entusiasmo por trabalho.

É comum entre os pano (Erikson, 1996) e entre os Ameríndios (Colson, 1976:422-499) encontrar a oposição entre doçura (*bata*) e amargo (*muka*), quente (*ku*) e frio (*matsi*), termos produtivos quando se fala sobre corpo assim como

estados emocionais e caráter. Alguém com um "fígado doce" (*taka batapa*), ou um "fígado que sabe muito" (*hawen taka unahaida*), é generoso e sociável, um estado interno expresso na superfície por uma "face doce" (*besu batapa*) (Kensinger, 1995:243). Doçura é especialmente atribuída às mulheres, enquanto os homens são mais freqüentemente associados a generosidade e a sociabilidade, são *duapa* (bom), com brilho, um brilho em sua face. Se o primeiro caso associa um estado psicologicamente agradável ao paladar, o segundo é associado a um prazer estético para os olhos. Embora as mulheres sejam descritas como quentes e os homens frios, e o frescor do coração é recomendado aos homens (ser quente significa perder a calma), o par amargo/doce parece ser mais produtivo no discurso emocional e corporal, assim como nos discursos sobre saúde e poder do que a oposição quente/frio. Observa-se a mesma associação entre outros grupos pano (ver especialmente Erikson sobre a oposição amargo/doce entre os Matis, 1996:194-209).

Porém, há uma ambigüidade ou relativismo nestas dicotomias. Como acontece com os conceitos cognitivamente importantes neste estilo de pensamento, o significado e valor de um conceito depende do contexto. As pessoas, em geral, precisam de uma certa quantidade de amargura no corpo porque a amargura endurece-o. Entretanto, os homens necessitam mais da amargura que as mulheres porque estas alimentam os bebês e estes inicialmente precisam somente do doce e de comida neutra porque seus corpos ainda são macios, maleáveis e vulneráveis. No outro extremo, um xamã, *mukaya* (aquele com o amargo), é saturado de amargura, e neste contexto amargura representa poder. Este poder não deve ser entendido no sentido metafórico que nós atribuímos a um coração amargo. O coração do xamã é amargo, o seu sangue e sua carne são amargas e o seu paladar se tornou amargo. O xamã está saturado de amargura e por isso a carne tem sabor de resina (*sempa*), gosto que explica porque o xamã perde o desejo de comer carne. Este é um exemplo da relação simetricamente inversa entre falar e comer (como no caso citado acima a recusa do falar associado à ameaça de canibalismo): aquele com quem se fala, não se come, e vice-versa. O xamã, impossibilitado de comer e matar animais (porque eles falariam com ele antes que pudesse os matar)

pode, todavia, ajudar a outros caçadores pregar peças nas presas, seduzindo-as para sua roça, com a promessa de que "tem muita banana apodrecendo".

O uso prolongado e sistemático do pó de tabaco (rapé) combinado a jejum rigoroso (nenhuma carne, doce, sal, ou especiarias) é outro modo de adquirir o amargo e, assim, um corpo poderoso, o corpo de um xamã. A história do xamã herói mítico *Tene kuin dumeya* ("*Tene* com tabaco") é a epopéia das vitórias sucessivas sobre *yuxibu* aqueles que tornaram os caminhos da floresta inseguros. A carne de *Tene* ficou amarga como veneno. Quando ele mergulhou no rio para tomar banho, os peixes morreram como envenenados (*puikama*) (veneno de peixe). Deve ser mencionado, porém, que *Tene* se banhou após matar sua esposa e o amante desta. Não está claro no mito se a qualidade venenosa de sua pele é devida a amargura do tabaco ou se é devida ao estado do homicida que pelo ato de matar absorve o sangue e o *yuxin* de suas vítimas[43].

h. *Yuxin* dos humanos

No pensamento Kaxinawa, como vimos acima, o corpo é a pessoa, o "eu" pensante e o agente sensível responsável por seus atos. O corpo vivente trabalha e produz resultados no mundo na forma de artefatos, roças, caça e outras pessoas. Os resultados da existência de uma pessoa e suas atividades, porém, não são sempre fenômenos palpáveis. Uma pessoa deixa para trás recordações e imagens, sombras intocáveis que assumem uma existência e agência independente do corpo e tornam-se, assim, o duplo do corpo. Entretanto, este duplo autônomo continua a afetar seu "dono" através da lógica da metonímia. Estes subprodutos não-palpáveis

---

[43] Para os Matis e os pano em geral parece existir uma ligação explícita entre sangue e "alma", especialmente quando lidando com sangue humano. Erikson (1986:194-197): "*Alors que l'on peut chasser et consommer quotidiennement avec très peu de précautions rituelles la plupart des animaux (en minimisant leur "sanguinité"), le meurtre d'humains, au contraire, est accompagné d'absorption d'âme liée à l'effusion de sang...Mais le guerrier pano, contrairement à son homologue jivaro ..., ne cherche pas à s'approprier l'excédent d'âme acquis en tuant (ou consommant). Il se livre au contraire à des rites destinés à le débarasser du sang-âme adverse.*"

da existência de uma pessoa são chamados os seus *yuxin*.

Opiniões sobre a quantidade de *yuxin* que um corpo humano é capaz de produzir varia. A maioria dos *Caxinólogos* e informantes, porém, concordam em quatro[44] tipos de *yuxin*. Apenas uma vez escutei Antônio Pinheiro mencionar que saliva tinha ou era *yuxin*. Mas, em geral, *yuxin* é atribuído ao excremento, urina, olho e a sombra. Nunca foi mencionada qualquer referência sobre a existência de um *yuxin* próprio do sangue, do dente, da unha, do cabelo, embora estas substâncias e produtos corporais continuem afetando metonimicamente o corpo. Uma primeira distinção a ser feita é entre "ser" e "ter" *yuxin*. Os *yuxin* acima mencionados não somente estão imbuídos de carne corporal (*nami*), carne com vida, mas são capazes de agência independente, separada do corpo. Este não é completamente o caso para outros fluidos (como suor, sangue e saliva, embora sejam condutores da força vital de uma pessoa) ou para partes destacáveis do corpo.

"Existem quatro *yuxin* numa pessoa: *yuda baka*, a sombra ou *yuxin* do corpo, *isun yuxin*, o *yuxin* da urina, *pui yuxin*, *yuxin* do excremento e *bedu yuxin*, o *yuxin* do olho. O *yuda baka*, a sombra, fica como batedor: aonde a pessoa passava ele grita. O *isun yuxin* cruza com os *yuxibu* da água, o *pui yuxin* com os da terra. O *bedu yuxin* é o nosso pensamento. Nosso peso se deve ao fato da gente comer carne se não estaríamos leves. Você pensa na Bélgica e já está lá. Isso é o seu *bedu yuxin*. Mas, nós, temos que viajar para ver. O *bedu yuxin* se movimenta pelo ar. É isso que o cipó nos ensina (*ayahuasca*) ." (Agostinho Manduco)

Desta citação fica claro que só o *yuxin* do corpo (*yuda baka*) e o *yuxin* do olho (*bedu yuxin*) podem ser consideradas verdadeiras "almas" no sentido normalmente dado para o termo, isto é, que anima e dá consciência a um ser. A existência de duas "almas" diferentes e complementares que juntas animam o corpo é comum na literatura amazônica e é outra manifestação do complexo

---

[44] Apesar de Deshayes e Keifenheim (1994), e Keifenheim (ms, 1996) adicionarem uma quinta "alma", a alma do sonho (*nama yuxin*), acredito que o *yuxin* do sonho e do olho sejam o mesmo (ou, que um seja parte de outro), pois meus interlocutores costumavam usar ambos os conceitos como intercambiáveis.

dualismo que caracteriza os estilos de pensamento ameríndio[45]. Antes de considerarmos a complementaridade destas duas "almas" no pensamento Kaxinawa, vejamos mais detalhadamente outros *yuxin*, o *yuxin* da urina e o *yuxin* do excremento, versões um tanto quanto anômalas da "noção de alma".

i. O *yuxin* da urina e do excremento e os seus destinos

Os *yuxin* da urina e do excremento ganham existência quando estas substâncias são liberadas pelo corpo. Por que este estatuto especial atribuído ao resto corporal, considerado poderoso e vulnerável (inseparável, como vimos, no pensamento Kaxinawa) é capaz de produzir *yuxin*, réplicas ou duplos do ser humano que os produziu? Só recentemente pesquisadores do pensamento ameríndio começaram a prestar atenção ao significado dado as substâncias excretadas pelo corpo.

Entre o Piaroa, o excremento é percebido enquanto excesso de fertilidade (Overing,1993). Em tempos míticos, os primeiros seres nasceram através da defecação. Uma vez que a comida dos Deuses criadores eram substâncias

---

[45] Exemplos deste fenômeno de almas duplas podem ser encontrados em Overing (1993), para os Piaroa: "*the life of the senses*" e "*the life of thoughts*"; em Viveiros de Castro (1992), para os Araweté: o *ta"o we*, duplo do cadáver e *i~*, alma celeste; em Carneiro da Cunha (1978, 1991), para os Krahó; em Gonçalves (1993, 1995) para os Pirahã onde a pessoa tem um 'nome' (alma) do corpo e um ou vários nomes celestes (recebidos dos deuses), produtores de 'almas' e onde cada uma destas 'almas' se divide com a morte em uma "alma' canibal e outra 'presa'; em Gow (1991) para os Piro: alma dos ossos (monstro) e alma celeste etc. Como podemos ver, cada exemplo de almas duplas demonstra uma complementaridade diferente. Em alguns casos reconhecemos a oposição entre uma alma animal (e geralmente mortal) e uma celeste (imortal) coabitando num mesmo corpo; em outros reconhecemos a oposição entre uma alma interior (alma dos ossos) e outra exterior (imagem especular da pessoa), em outros ainda, a oposição recapitula a organização dos seres em predadores e presas. O que é interessante para razões comparativas é o fato destas cosmologias enfatizarem o caráter inerentemente dual da agência e consciência humana, sem, entretanto, reduzí-la à clássica oposição entre corpo e alma. O caso etnográfico mais próximo aos Kaxinawa é o dos Bororo, descrito por Crocker (1985). As similaridades entre a 'alma' do olho e a 'alma' do corpo, de um lado, e o *aroe* e *bope*, de outro, foram primeiramente notadas por Townsley (1988) para a alma do olho e do corpo dos Yaminawa, e para os Kaxinawa por McCallum (1989a). Cf.

alucinógenas, seus fluidos corporais tornaram-se altamente potentes contribuindo, assim, para a criação dos seres do mundo. Excesso de poder e criatividade conduziram à promiscuidade e violência e tiveram que ser controlados para ser possível o tempo histórico humano. Portanto, o poder da "vida dos pensamentos" foi separado do poder da "vida das sensações". Os deuses foram viver uma vida etérea e não-corpórea no céu, sem "sensações", enquanto os animais perderam a "vida dos pensamentos". Assim, os seres primordiais perderam sua fertilidade descontrolada para se tornarem seres humanos normais, quer dizer, seres que combinaram ambas "as almas", a "vida do pensamento" e "as sensações". Uma vez que a vida das sensações foi dominada pela vida dos pensamentos, os homens não se reproduziram por meio da defecação mas por meios conceptivos.

Entre o Emberá a defecação é considerada produtiva, uma contribuição da humanidade para a regeneração do ciclo vital. Os Emberá têm o hábito de defecar no rio. As fezes alimentam os peixes que, por sua vez, alimentam os humanos. Considera-se que os humanos e outros corpos viventes nutrem-se mutuamente, os seres humanos produzem alimento através de seus restos corporais e se alimentam de sua produção: os corpos dos peixes. Uma comunhão de essência física é a conseqüência desta reciclagem de energia (Isacsson, 1993).

Uma interpretação equivalente pode ser dada à seguinte sentença "O *isun yuxin* (força vital da urina) cruza (vai viver) com o *yuxibu* da água, o *pui yuxin* (força vital do excremento) com os da terra". Durante a vida de uma pessoa, suas excreções, fezes e urina, nutrem os mundos da terra e da água com *yuxin* (força vital); quando de sua morte um verdadeiro duplo é liberado, uma entidade chamada *yuxin,* um *yuxin* que será transformado (através de seus cruzamentos) em terra e água.

O importante papel que o cheiro desempenha na identificação de objetos e seres deve ser levado em conta. A força do cheiro é uma indicação de potência. Quando algo cheira, significa que tem uma parte de seu *yuxin* volátil. Fezes não são consideradas matéria morta, mas, pelo contrário, "vivas". O mesmo se coloca

---

Lagrou (1991).

para o apodrecimento e para a fermentação. Um corpo morto está realmente morto uma vez que está totalmente seco, sem qualquer líquido ou cheiro. Isto nos leva de volta a oposição básica entre seco que designa morte e umidade que implica atividade, que denota vida. Esta oposição complementar organiza a ontologia Kaxinawa e será tratada em mais detalhe adiante.

Outra importância do cheiro é o papel da fumaça (*kui*) como um veículo para a transmissão de influências contagiosas. Os Kaxinawa dizem que alguns especialistas em ervas conhecem uma planta com um cheiro venenoso que, quando queimada, emite uma fumaça letal que inviabiliza a vida nas aldeias. Os Kaxinawa comparam o poder desta fumaça às bombas. Deste modo, vento e fumaça transportam venenos voláteis e o cheiro é o sinal transmitido às sensações deste poder invisível.

O excremento, além de cheirar, é associado à qualidade de amargo. O único excremento que os Kaxinawa comem é o do pequeno peixe *bodó*. O líder de canção, Augusto, parecia gostar de comer deste excremento. Certa vez disse, não sem seu humor característico, que gostou de *bodó* por causa do gosto amargo produzido pelo excremento (*hawen pui muka pehaidaki.*). Portanto, o excremento deste peixe é preto, associado ao amargo, e nunca comido por crianças pequenas. A palavra Matses para amargura é *chimu*, que também significa picante, acre, e, ainda, excremento (Erikson,1996:195). A mesma associação entre a qualidade de amargura e excremento é encontrada entre os Wariapano (um grupo pano pouco conhecido) que emprega o termo *muka* (amargura). Outra associação entre amargura e excremento pode ser encontrada na palavra *puikama*, veneno de peixe, extremamente amargo e escuro, que contém o termo *pui*, excremento.

Deste modo, temos uma cadeia associativa de relações simbólicas entre amargura e potência, veneno e excremento. Amargura da carne, do cheiro e do gosto expressam um certo tipo de poder *yuxin*. Encontramos, também, "aquele com o amargo", o xamã (*mukaya*), cuja carne e o paladar tornam-se saturados de amargura, impossibilitando-o de provar da carne sem associá-la à resina, *sempa*. Isto leva a uma outra associação, a de que o sangue tem gosto doce e que a amargura do paladar do xamã está relacionada ao "falso sangue", o líquido de uma

árvore, resina. O xamã é um vegetariano não por escolha ou hábito mas como conseqüência de sua distorcida percepção gustativa: não mais provará a doçura da carne (*nami*: polpa das frutas assim como carne animal), somente experimentará a amargura que caracteriza o sumo do cipó e das folhas, comida de *yuxin*.

Para os Matis (Erikson, 1996:194), o gosto amargo inclui gostos picantes e azedos, enquanto no idioma Kaxinawa azedo é chamado *bunkax* e picante, *xia*. Mas, uma similar classificação dos gostos parece estar em operação tanto entre os Kaxinawa quanto entre os Matis: dividem todas as coisas e seres em duas classes seguindo linhas de gosto que separam o campo do amargo, substâncias relativamente perigosas, do da doçura que é relativamente inócuo. O mundo do poder *yuxin*, enfermidade e xamanização, é associado à amargura, enquanto o mundo do crescimento dos jovens corpos humanos em uma atmosfera protegida é associado à doçura e, também, inclui o sal (isto parece ser regra entre os pano).

Não surpreende o fato destes campos estarem ligados à diferenças de gênero. O homem absorve todos os tipos de substâncias amargas para assegurar sucesso em expedições de caça. Esta categoria de "amargura" ardente inclui mordidas de inseto, urtigas e eméticos como a injeção do veneno do sapo (aplicada a uma bolha de queimadura sobre o ombro) que induzem à resistência e ao endurecimento da carne. A mulher precisa de uma cota de amargura e pode usar as mesmas injeções de veneno de sapo para ficar grávida, mas sua dieta diária inclui uma maior dose de "doce" na comida que a dieta masculina. Os homens evitam comer mamão, banana doce e cana. Estas fontes de doçura são apreciadas pelas mulheres e crianças nas expedições para as roças.

Alguns aspectos da idéia do poder de contágio associado ao excremento foram explicados quando colocamos este conceito no contexto semântico mais amplo da amargura. Mas resta ainda explicar a urina. Se concordamos com Erikson que no pensamento pano acidez é semanticamente ligada a amargura, assim como o sal à doçura, entenderemos porque estes fluidos corporais, e nenhum outro, têm um estatuto especial entre os pano. Através do cheiro forte e "gosto" da urina e das fezes, estas substâncias comunicam aos sentidos algo sobre seu poder inerente.

No momento da defecação, o *yuxin* (força vital) do excremento é liberado e ganha existência em um mundo de seres de seu tipo, o mundo de *yuxin*. Isso acontece na floresta, espaço liminar, domicílio do *yuxin* selvagem, lugar perigoso para os seres humanos. Neste momento o corpo produz um ser *yuxin* que escapa de seu controle e que pode, ainda, afetá-lo. O *yuxin* liberado é caçado, torna-se presa e é comido pelo *yuxibu* da terra e da água sem qualquer dano para seu "dono", seu "pai" (*ibu*), a pessoa que o liberou via a defecação.

Mas os *yuxin* também podem falar com os *yuxin* liberados da urina e do excremento. Siã, um jovem do rio Jordão, disse que existem *yuxin* da urina e do excremento que não pertencem aos humanos mas que são *yuxin* que flutuam livremente, que podem vir a falar com a pessoa durante o processo de excretar estas substâncias do organismo. Enquanto o *yuxin* fala com a pessoa ela não consegue parar de urinar ou defecar. *Isun yuxin* e *pui yuxin* podem seqüestrar uma pessoa por isso, quando possível, as pessoas (especialmente as mulheres e crianças) vão defecar e urinar na companhia de outros.

As pessoas tomam cuidado considerável com os excrementos enterrando-os, escondendo-os dos olhos de quem potencialmente têm alguma má intenção. Caso contrário, o herbalista/feiticeiro (*dauya*, "aquele com (*ya*) o remédio(*dau*)") poderia achar estas substâncias e misturá-las a um veneno cozinhando-a em uma folha de bananeira. Se isto acontece, a pessoa produtora das substâncias sentirá uma forte enxaqueca por volta de meia-noite seguida vômito e de uma diarréia mortal. Dizem que "antigamente" muitas pessoas morreram deste modo.

A maioria, se não todos, dos adultos têm conhecimento sobre estas plantas venenosas, porque é até mesmo perigoso o simples toque quando se cruza acidentalmente com estas plantas. Mas, poucas pessoas estão preparadas para lidar com estas plantas venenosas. Os herbalistas/feiticeiro (*dauya*) são introduzidos neste campo de conhecimento através de rígidas regras de socialização que evitam o risco de morrerem pelo contato com estas plantas.

j. Os Especialistas em medicamentos amargos e doces

"Not until another discovered through his own need that a real Master was at hand was it learned that the teaching had been imparted, and even then the occasion arose quite naturally and the teaching made its way in its own right..."
Zen Stories 1978:67.

"Quando as pessoas sabiam usar o veneno e botar feitiço, parentes matavam parentes. Quando as pessoas começaram a morrer das doenças de branco, perdemos muitas gente. Decidimos que precisávamos crescer, para não desaparecer. Já tínhamos diminuído muito. Agora nossas aldeias estão crescendo. Muitas crianças nasceram e a nação dos Kaxinawa começou a ficar grande de novo. Nesta nova aldeia que está celebrando seu terceiro aniversário, dezoito crianças nasceram e somente duas morreram. Isso é assim porque nossa aldeia é uma aldeia alegre. Ninguém deveria jamais matar parente de novo. Hoje em dia os Culina matam sua própria gente com *duri*. E eles também matam nossa ente com *duri*. Nossos velhos conhecem o veneno que pode matar mais ninguém sabe como tirar *duri*."

Manuel Sampaio, liderança de Nova Aliança.

No caso Kaxinawa, poderia-se duvidar se o conceito de xamanismo ajuda a clarificar ou serve apenas para obscurecer uma análise baseada no uso de categorias nativas. Considerando que matéria e espírito são inseparáveis, uma distinção entre aflições do corpo e aflições da "alma" não está em operação. Enfermidade manifesta-se dentro do corpo. Porém, um corpo é uma materialidade sustentada pela atividade do *yuxin*, e uma das manifestações de enfermidade é a separação potencial ou temporária das "almas" que o habitam. Para atacar estes sintomas são combinadas diferentes práticas terapêuticas. Uma das mais proeminentes é o uso de ervas medicinais. O papel do curandeiro/herbalista é importante entre o Kaxinawa . Outros tratamentos adicionais incluem prescrições alimentares, rezas para o *yuxin* errante que aflige a vítima, ou para o *yuxin* cuja proteção ou ajuda é solicitada no processo curativo. O tabaco é usado para tornar poderosa a saliva do curandeiro, e a ingestão de ayahuasca para descobrir as causas da doença. Os sonhos têm um papel importante na identificação do agente causador da enfermidade.

Esta variedade de técnicas curativas, executada por diferentes especialistas, foi classificada por Kensinger (1974, 1995) sob a categoria de *dau bata* ("remédio doce"), administrada pelo *huni dauya* ("o homem com o remédio"), e de *dau muka*

("remédio amargo"), administrada pelo *huni mukaya* ("o homem com o amargo"). O *mukaya* é o único especialista curativo, ou aquele especialista que lida com o mundo *yuxin*, que pode receber o título de "xamã" segundo a literatura sobre o tema. Os *Caxinólogos*, assim como os meus informantes, concordam que não existe mais nenhum *mukaya* na forma que é descrita para os "velhos tempos" Kaxinawa . Neste sentido, poderia-se questionar se estamos lidando com mais um exemplo de xamanismo sem xamãs.

Como vimos acima, todas as pessoas são especialistas nos seus procedimentos com *yuxin* e "*yuxinidade*", uma categoria que perpassa todos os aspectos da vida diária Kaxinawa [46]. Líderes de canto cantam para o *yuxin* e para o *yuxibu* nos rituais, assim como em todas as ocasiões que requerem uma solicitação às forças do *yuxin*. Os caçadores, tecedores e mulheres jovens preocupados com fertilidade, falam e obtêm ajuda da jibóia, o *yuxibu* por excelência. São usadas amplamente outras práticas para aumentar a "amargura" do corpo. Estas práticas variam do uso do veneno de sapo ao consumo ritual de ayahuasca. O sonho é ritualizado e canções específicas relacionam os encontros do sonhador com todos os tipos *yuxibu* em suas jornadas noturnas. O universo Kaxinawa está densamente povoado por *yuxin* e todo adulto é treinado no procedimento formal para lidar com suas atividades, sua potencialidade de efeitos perigosos provenientes de uma exposição ao *yuxin*.

Vimos que uma pessoa específica assume o papel de mediadora entre o domínio do *yuxin* e o dos seres humanos. Estes especialistas são chamados *yuxian*. O mais exposto a "*yuxinidade*" torna-se o mais associado a seus poderes amargos e curativos. Mas, segundo os Kaxinawa, nenhum especialista é forte o suficiente para enviar para o corpo, ou extrair dele, a substância xamânica designada *muka* (amargo), ou curar uma vítima de uma enfermidade causada por uma substância xamânica equivalente, usada por seus vizinhos Culina, designada *duri*. Assim, se a

---

[46] Uma abordagem 'democratica' da figura do xamã, similar a esta, pode ser encontrada entre os Kagwahiv, onde "everyone who dreams has a little bit of a shaman" (Kracke, W., 1992), assim como entre os Pirahã, onde todos os homens adultos são xamã (Gonçalves, 1995).

definição de xamanismo é limitada ao envio e extração de "flechas" xamânicas ou substâncias mágicas como *duri* ou *muka*, a sociedade Kaxinawa não teria xamãs embora possuindo uma forte visão de mundo xamânica. Porém, se considerarmos a existência de especialistas lidando com as forças *yuxin* invisíveis que habitam a floresta como um critério que define xamanismo, a cosmovisão Kaxinawa e sua prática podem ser classificadas como xamânicas.

Em contraste com seus vizinhos Culina (que são considerados pelos Kaxinawa como tendo xamãs poderosos), os Kaxinawa parecem ter mais medo dos feiticeiros (*huni dauya*), especialistas no uso do veneno, que dos xamãs (*mukaya*). Para clarificar a distinção entre estes dois tipos de especialistas, uma comparação com o caso clássico Azande poderia ser útil (Evans-Pritchard, 1937).

Porém, existem diferenças entre o caso Azande e Cahinahua. Entre os Azande, como entre o Kaxinawa, o feiticeiro, o *dauya*, faz uso de objetos materiais para causar enfermidade, enquanto o bruxo, o *mukaya*, ou o xamã não faz. Feiticeiros usam fetiches (réplicas), venenos ou partes corporais da vítima para intencionalmente causar dano (por contágio direto assim como através de metonímias), do mesmo modo os feiticeiros Kaxinawa envenenam o excremento ou jogam feitiço sobre um fio de cabelo da vítima. Os meios pelos quais os bruxos e os xamãs atacam suas vítimas são, ao contrário, imateriais. Para um bruxo, seu poder se materializa pela enfermidade causada em sua vítima (ou, em alguns casos específicos, por uma autópsia em um bruxo morto). No caso do xamã seu poder pode ganhar uma manifestação material na forma de objetos mágicos, muco ou pedras podem ser exteriorizados de seu corpo ou de corpos de pacientes.

No entanto, a diferença mais importante entre o xamanismo Kaxinawa e a bruxaria Azande é o fato de que a bruxaria Azande é inconsciente, enquanto um xamã é totalmente consciente e responsável por suas ações, suas palavras e pensamentos. Um xamã é um prático treinado para ajudar seus parentes. Isto nos leva a outra diferença, o fato de que os bruxos nunca são os curandeiros enquanto os xamãs são, primeiramente, os curandeiros, os que "guerream" e vencem os inimigos distantes, nunca um parente.

O feiticeiro, *huni dauya* ("o homem que possui o remédio"), não só é capaz

de matar através do envenenamento por excrementos mas pode esconder o veneno nas saias das mulheres, obtendo os mesmos resultados. À noite a mulher sentirá uma enxaqueca, depois vomita podendo vir a morrer. Às vezes os ataques do *huni dauya* às suas vítimas é direto, arranha sua fronte com a longa unha de seu dedo polegar direito. Esconde o veneno sob a unha e dentro dos brincos feitos de bambu e fechados com cera (*bui*). Quando um feiticeiro matou recentemente alguém diz-se que suas mãos são tingidas de negro com jenipapo e o branco dos seus olhos é vermelho (ele está "cheio de" ou contaminado pelo sangue de sua vítima). O *dauya* é, nas palavras de Antônio, uma pessoa furiosa e sem senso de humor:

"Se você achar graça de sua cabeça careca, porque os *dauya* são sempre carecas, se você acha graça, ele põe veneno em você. Se você for sovina (*yauxi*) com ele, ele põe veneno em você. Se você recusar de ter relações sexuais com ele, ele põe veneno em você. (Com um sorriso malicioso). Ser você for sovina comigo, eu poderia envenenar você. Se você ficasse brava comigo, eu poderia envenenar você, se eu fosse um *dauya*. O *dauya* nunca come carne e nunca cheira perfume. Quando ele mata alguém passa um mês sem falar com ninguém. Ele não pode tocar em mulher. Eu não quero saber sobre *dau*, eu não quero morrer."

Desta citação percebemos que estamos lidando com o "mal", versão perigosa do tipo ideal de *dauya*, a pessoa que mais deve-se temer na imaginação Kaxinawa (mais que os guerreiros (que nunca matam um parente) ou xamãs, por razões referidas acima). A descrição do *dauya* é uma caricatura de comportamento anti-social, abuso de poder, cuja presença nunca seria tolerada em uma aldeia. Apenas uma única vez ouvi suspeitas de que um velho poderia estar se preparando para pôr em prática seu conhecimento sobre plantas venenosas. Isto aconteceu no contexto de uma fissão de aldeia, numa atmosfera de conflito.

Durante uma sessão de ayahuasca, o filho do chefe da aldeia teve uma visão na qual o pai do líder dos separatistas queria envenená-lo. Esta visão preocupou o grupo de parentes do rapaz, mas uma vez que os separatistas partiram e foram deixados em paz, o medo e animosidade cessaram. Este episódio demonstra que no caso Kaxinawa é o feiticeiro e não o xamã que assume o papel do guerreiro (embora, a procura de visão com ayahuasca expressa, também, um caráter

fortemente bélico)[47].

O especialista que cura com plantas medicinais é chamado pelo mesmo termo com que se designa um feiticeiro. A ambigüidade do termo *dauya* ("o especialista no uso de *dau*") deve-se à polissemia do termo *dau*. *Dau* pode significar remédio, encantamento e ornamentação. A roupa de um líder de canto é decorada com penas. As penas são designadas o *dau* da roupa do líder de canto. Quando está usando sua roupa, o líder de canto é chamado *dauya* ("aquele com o remédio"). Isto é devido ao fato de que está, literalmente, "com o encantamento" e que os adornos que porta aumentam a eficácia do ritual que está realizando. Outro fator porque o líder de canto é chamado *dauya* é pelo fato de que foi iniciado no conhecimento das ervas.

Plantas de cheiro agradável, pintura corporal, colares de conta e pulseiras são designados como o *dau* de uma pessoa. Existem dois lados no poder *dau*: pode ser usado para embelezar e curar ou para enganar e matar. Um exemplo da ambigüidade de *dau* pode ser encontrado no papel que desempenha o cheiro: usado para atrair e seduzir, seja em uma expedição de caça, seja em jogos amorosos. Assim, dizia-se sobre um líder de aldeia, do qual as pessoas se

---

[47] Os homens, tomadores de cipó, das aldeias de Moema, Nova Aliança e Cana Recreio (população de origem predominantemente 'peruana'), temem as sessões semanais dos tomadores de cipó em Fronteira, aldeia habitada por Kaxinawa provenientes da área do rio Envira, onde trabalhavam na seringa até os anos setenta quando se mudaram para o Alto Purus. Meus interlocutores afirmavam que o cipó de Fronteira era excessivamente forte e que nesta aldeia tinha 'gente que sabe botar feitiço no cipó'. As sessões de cipó de Fronteira evocam as descritas pelos Yaminawa (Cf. Calavia 1995) que qualificavam o modo antigo de se tomar cipó como verdadeiras competições 'guerreiras' entre grupos diferentes que se encontravam na floresta para tomar juntos e 'ver' quem dominava melhor o conhecimento do *shori* (*ayahuasca*) (Calavia, 1995:116). O mesmo papel de simulação de ou incitação à briga parece ser desempenhado atualmente pela embriaguez provocada pela *cachaça*. O autor conclui que o álcool assumiu o lugar das sessões com *shori*, levando a brigas com surpreendente regularidade, assim como assumiu o papel de sua grande popularidade (1995:115). Esta situação é similar à encontrada entre os Pirahã onde a ingestão ritual de paricá (pó psicoativo que se ingeria através da aspiração) foi substituída pela ingestão ritualizada de grandes quantidades de álcool. Assim como acontecia com o paricá, a pessoa toma sozinha, sem acompanhantes. O estado de intoxicação resultante transforma o usuário temporariamente em 'predador' agressivo que ataca indiscriminadamente quem se aproximar dele. Persegue os próprios parentes, mas suas vítimas preferidas são, quando possível, os estrangeiros (Gonçalves, 1997).

ressentiam por ele acumular poder e bens, quando retornava das visitas ("expedições de caça") a cidade, trazia um perfume tão poderoso que era capaz de "enfeitiçar" todas as mulheres da aldeia.

Encontramos a mesma ambivalência com respeito à possibilidade de acumulação de poder pelo xamã quanto a encontrada em relação ao especialista em ervas. Embora os Kaxinawa afirmem que os xamãs eram mais poderosos no passado, observações feitas por outros pesquisadores entre os Kaxinawa e entre os pano parecem concordar que o papel do xamã é temporário e tema delicado entre os grupos pano, e ainda menos acentuado e institucionalizado que entre outros grupos amazônicos (Erikson, 1986:196, 205) [48]. Entre os Kaxinawa, xamãs (*mukaya*) nunca eram os líderes. A chefia e o lidar com o mundo dos espíritos eram papéis complementares ligados às metades opostas (Kensinger, 1975). O líder representa o provedor supremo, o conciliador, o que sabe falar às pessoas, enquanto a figura do *mukaya* era mais problemática. Este não caça nem come carne e não pode ter relação sexual. Não participar destas atividades, constitutivas do comportamento social, o colocaram à margem das relações sociais cotidianas. Enquanto o líder de aldeia fala ao amanhecer chamando os homens para o trabalho, os *mukaya* falavam somente à noite com e em nome dos que povoam o mundo dos *yuxin*.

O fato que os Kaxinawa suspeitem de qualquer acumulação de poder, é um fator importante que determina a função ambivalente e instável do xamanismo enquanto um papel social. Um líder de aldeia só é aceito enquanto tal quando se

---

[48] Entre os Matis (Erikson 1996 e sd.) nenhum especialista da "substância amarga" parece ter sobrevivido ao trauma e à desmoralização pelo contato abrupto e recente com os brancos. A categoria de substâncias amargas inclui *ayahuasca*, rapé, veneno de sapo e a substância xamânica *muka*. O autor argumenta que depois do contato, e a conseqüente perda da geração mais velha através de doenças, ninguém se sentia forte o suficiente para lidar com estas substâncias perigosas. Por esta razão os Matis tinham somente especialistas no campo das substâncias doces (*bata*). Os Matis diziam que eram todos "crianças", tendo perdido seus velhos, "aqueles que sabem". Mas esta situação é considerada provisória pelos próprios Matis e pelo autor, que constatou durante uma segunda visita aos Matis, que estes já tinham reintroduzido a tatuagem, importante traço de identificação étnica, porém considerada amarga e perigosa para a saúde, assim como o veneno de sapo.

comporta a favor do bem-estar de sua comunidade; um xamã só será xamã se conseguir esconder seus poderes especiais. Visto que é considerado não somente de boa conduta mas também estrategicamente importante negar a posse de poder e conhecimento, o xamã nunca existirá enquanto posição socialmente aceita. O xamã surge quando a situação requer um curador poderoso.

O poder pode, facilmente, da mesma maneira que um sonho que desvanece, ser perdido. Poder não só é perigoso para a vítima mas para o bem-estar de que o detém. As pessoas têm medo de provocar nos outros inveja, raiva e rejeição porque estes sentimentos podem gerar vingança por envenenamento ou por "xamanismo de cobra", um recurso, em tese, acessível a todos. Como causas para morte "em tempos antigos", os mesmos motivos continuam sendo apontados: a falta de generosidade, a abundância de plantas nas roças da vítima, e a recusa por parte de uma mulher em aceitar os avanços sexuais de alguém poderoso.

Os Kaxinawa são curiosos e auto-críticos, sempre prontos para reformular uma pergunta ou se culparem pela própria falta de conhecimento quando se comparam com os "velhos", quando não havia brancos ao redor e enfermidade no mundo. "Naquele tempo, ninguém morria de doença, só de idade, velho, de feitiço e de veneno". Diagnose e métodos de cura são, constantemente, negociados e redefinidos à luz de novas evidências e hipóteses convincentes. Xamanismo é uma função, não uma posição.

Outro fator que pode ser apontado para a falta de ênfase no poder xamanístico é uma complementaridade dos elementos idiossincráticos dos Kaxinawa do rio de Purus em relação ao seus vizinhos "alter-egos", os Culina, uma diferença que ajuda a precisar a especificidade das distintas identidades construídas na relação entre estes dois grupos. Deste modo, os Culina se especializaram em xamanismo, enquanto os Kaxinawa concentraram-se no conhecimento detalhado sobre plantas e venenos. O problema reside no seguinte fato: *dau bata* (remédio doce feito de extratos de planta) não cura *duri*, o equivalente Culina de *dau muka* (remédio amargo). Este feito só poderia ser alcançado por um "verdadeiro" xamã, o *mukaya*, e não por suas versões menores, que são "doces" para a amargura do poder dos Culina.

k. O Yuxin do olho e a sombra

Em contraste com os *yuxin* da urina e do excremento que estão ligados ao interior do corpo, o *yuxin* do olho (*bedu yuxin*) e *yuxin* do corpo (*yuda yuxin*) ou sombra (*yuda baka*) são ligados aos sentidos e são visíveis na superfície do corpo: o *yuxin* do olho é visível na pupila dos olhos, enquanto o *yuxin* de corpo é visível na forma de sua sombra. O *yuxin* do olho é responsável pela visão, e o *yuxin* do corpo é responsável pela memória, fala e audição.

O *yuxin* do olho é chamado o "verdadeiro" (*yuxin kuin*) e sua origem é celestial, enquanto o *yuxin* do corpo cresce com o corpo como faz sua capacidade para falar e agir socialmente (Cf. McCallum, 1989a). O verdadeiro *yuxin* é como uma semente divina (*bedu*) ou uma luz plantada no coração e visível nos olhos. A semente é o *yuxin* e o coração é seu invólucro, o que a nutre. Quando o feto é formado esta semente cria raízes em seu coração. A metáfora de uma semente que cresce em uma árvore é usada para descrever a qualidade da força vital do *yuxin* do olho que está enraizada no corpo e é responsável por seu crescimento. Um ser humano será o resultado deste ato de plantar, quando a semente (*yuxin kuin*) cria raízes no coração e faz o corpo ganhar peso e força até que aquele ser humano se torna um adulto maduro. Como uma árvore ele "saberá" como viver uma longa vida, isto é, como ter um "coração forte" (*huinti kuxi*), e quando morrer. Voltaremos à metáfora da "árvore da vida" mais adiante quando abordamos a forma do banquinho ritual, uma metáfora chave para o ritual de iniciação de meninas e meninos.

A presença do *yuxin kuin* ("o verdadeiro") no corpo faz-se sentir na batida do coração e na luz dos olhos. Estes são os lugares onde o verdadeiro *yuxin* mora. A origem e o destino do *yuxin* do olho é o céu, pode-se, então, considerar que o vínculo deste *yuxin* com o corpo é transitório. Enquanto para o *yuxin* do corpo não há possibilidade de existência fora do corpo, porque ele cresce com o corpo e incorpora as experiências vividas, para o *yuxin* do olho existe esta possibilidade. Sem um corpo torna-se espírito (*yuxin*) que viaja pelo céu para ir viver na aldeia

do *Inka* celeste, deuses canibais.

Durante determinados "estados do ser" que um pessoa passa, no processo de sua construção, o *yuxin* do olho pode abandonar o corpo temporariamente. Por exemplo, o *yuxin* do olho deixa o corpo todas as noites quando uma pessoa está sonhando ou viajando pelos mundos de *yuxibu* revelados pelo ayahuasca. Pode, também, deixar o corpo quando este entra em um estado alterado causado por febre alta ou desmaio, ou quando está desorientado e é capturado pelo *yuxin* nas roças ou em expedições de caça. A ausência deste *yuxin* é percebida quando os olhos permanecem brancos, sem a íris e sem as imagens refletidas na pupila. No momento em que o *bedu yuxin* escapa, um som assobiado, *xe! xe! xe!*, é ouvido e a rede da pessoa que dorme balança.

Um das razões por que às vezes é dito que uma pessoa tem só dois *yuxin* em vez de mais, pode ser em função desta capacidade do *yuxin* do olho e da sombra de se apresentarem independentemente do corpo, não só como imagens mas como duplos do corpo, como entidades com agência e pensamento independentes. O *yuxin* do olho é responsável pela capacidade da visão. Durante o dia esta capacidade é realizada pelos olhos, durante a noite o *yuxin* percebe sem as limitações dos olhos, rosto ou perspectiva.

"Se não tivéssemos sobrancelha e cílio e se nossa testa não fosse tão alta, nós sempre poderíamos ver o mundo invisível de *yuxibu*", disse Antônio. Isto significa que a finitude da forma de nosso corpo limita a original (mítica ou descorporificada) capacidade ilimitada de visão do *yuxin* do olho, a essência da visão holística, agora limitada pelo olho encarnado e emoldurada pelo crânio, cílios, sobrancelhas (tradicionalmente arrancadas, mas não mais hoje em dia) e pela testa.

Esta capacidade para visão ilimitada é recuperada durante as experiências visionárias em que o campo visual muda devido à ausência de um corpo, um horizonte e um ponto de vista fixo. Descrições deste tipo de visão apresentam o agente visual como sendo incluído no objeto visto (várias canções repetem a frase "nós estamos no centro, totalmente dentro de"). Deste modo o agente da visão vê o que está atrás e na frente dele, sendo levado pelas ondas de visão interior de

formas variáveis.

A sombra do corpo, por outro lado, é um *yuxin* social, com origem terrestre, cresce junto com o corpo, estando quase ausente no momento do nascimento. Conforme o corpo cresce, seu *yuda baka* acumula recordações, emoções, experiências. Qualquer transformação sofrida pelo corpo tem conseqüências diretas no(s) *yuxin* que o anima. O significado da palavra *yuda*, "corpo", expressa esta qualidade de ser dotado com agência e capacidades para sentir, pensar e agir. O *yuda baka* ("sombra do corpo") é inseparável do corpo, como uma sombra. A sombra é de fato uma de suas manifestações. Quando o corpo está em repouso, o *baka* pode deixar o corpo e pode vagar em lugares distantes onde é percebido como um fantasma ou como assombração, vulto indefinido que aparece ao anoitecer. Tais aparecimentos são agourentos porque avisam da morte ou doença séria que seu "dono"[49] porta.

Em contraste com o *yuxin* do olho cuja natureza e capacidade produtiva é a de viajar durante a noite coletando sugestões, imagens e pensamentos para o próximo dia, é um mal sinal quando o *yuxin* do corpo é visto a uma distância do corpo ao qual pertence. O *yuxin* do olho é um agente consciente em suas jornadas e traz do espaço noturno novidades na forma de premonições sobre visitas, chegadas, idéias para caçar, rastros para seguir, suspeitas ou hipóteses sobre possíveis inimigos, ladrões e mentirosos. A sombra perdida errante, entretanto, não devolve informação sobre sua viagem. Mas, por seu mero aparecimento, comunica a seus parentes que algo está errado com o corpo a que pertence. Porém, a sombra é apenas uma sombra que aparece no crepúsculo. Os que a vêem precisarão de muita conversa e exegese para descobrir a que corpo aquela sombra pertence e que sombra é aquela que foi vista.

A complementaridade entre o *yuxin* do corpo e o *yuxin* do olho segue a ordem cósmica básica do tempo na forma da sucessão do dia e da noite. O dia é reservado para a manifestação e atividades dos corpos *yuxin* incorporados,

---

[49] Alguns informantes afirmam que o que se vê no crepúsculo não é o *yuxin* do corpo, mas o *yuxin* do olho. Esta parece ser também a interpretação de McCallum (1996) quando diz

enquanto a noite pertence ao *yuxin* desincorporado e ao ser *yuxibu*. Em sonhos a pessoa se torna o que ela, de certo modo, é: *yuxin;* o ser humano é esta dualidade fundida em um: *yuxin* em conjunção com a carne se tornará em corpo pensante e atuante. A noite provoca a separação e a potencialização desta dualidade. Considerando que durante o dia precisa-se ser um, agindo com harmonia para levar a cabo uma vida diária normal, durante a noite, o *yuxin* do olho (*bedu yuxin*) deixa o corpo, deixando para trás o corpo adormecido.

A interferência do corpo, fazendo a pessoa falar durante o sonho, é um mal presságio e tem que ser tratado com gotas medicinais nos olhos. E se o sonhador tornar-se sonâmbulo, a situação é ainda pior. Como vimos acima, gestos e movimentos feitos enquanto o corpo dorme é interpretado como sinais de doenças específicas. Os gestos e expressões são identificados como posturas e expressões de determinados animais que serão responsáveis pela enfermidade.

O que parece claro nestes exemplos é que noite e dia, devem ser mantidos separados. A mistura imprópria dos comportamentos do dia e da noite provoca doenças. Enfermidade é, aqui, novamente, entendida em termos de caos. Mistura imprópria significa descontrole e produz uma mutação de matéria. Enfermidade é uma deformação do corpo produzida por um excesso de atividade *yuxin*.

Falar e agir nos sonhos significa que não apenas o "*yuxin* do sonho" (outro nome para o *yuxin* do olho ou o verdadeiro (*kuin*) *yuxin*), mas o corpo inteiro está envolvido nas experiências noturnas. Este é um sinal da invasão noturna de *yuxin* da floresta no espaço familiar e seguro da casa. Estes *yuxin* não querem somente se engajar com o *bedu yuxin* mas com a pessoa, chamando-a para ir viver entre eles.

I. Morte e o destino dos yuxin e da carne

O corpo deixa de ser um corpo para se tornar só carne quando as forças de vida que o animam, e o almoldaram em sua origem, escapam; isto é quando todos

---

que o *yuda baka* nunca abandona o corpo.

os *yuxin* deixam o corpo, nenhum movimento, nenhuma agência permanece na matéria morta. Isto não significa que a carne permanece totalmente sem *yuxin*. Enquanto há sangue na carne crua, existe *yuxin* significando perigo para comedores potenciais. Para algo tornar-se comestível, tem que sofrer uma transmutação de qualidade pela ação de fogo. Como veremos adiante, este fato é de relevância para a compreensão do endocanibalismo Kaxinawa .

A previsão da morte é anunciada quando o paciente está inconsciente. O *bedu yuxin* já partiu, os olhos estão abertos e brancos. Isto não significa, porém, que o "verdadeiro *yuxin*" (*yuxin kuin*) deixou o corpo, porque parte dele ainda vive no coração e continua animando o corpo. "*Mi Bexuxai*!" (Você já é cego!) "*Na en mia*!" (Não! Eu ainda estou aqui!). "*Yama uintã kaxamishuki. Mia takakinã bedu yuxin kakinã*" (Quando "aquilo com que se vê", nós (os parentes de perto) sempre choramos. Quando o *bedu yuxin* parte um choque elétrico é sentido".) (Antônio Pinheiro). Cinco ou dez dias depois, a pessoa é declarada "realmente" morta.

Quando uma pessoa doente está inconsciente, "quer morrer", toda a família é chamada para se congregar ao lado de sua rede. Assim, quando Augusto sofreu um derrame no meio da noite, crianças e adultos, quase a aldeia inteira, ficaram acordados em torno de sua rede, pranteando-o ritualmente. Edivaldo, seu genro, líder da aldeia, gritou em seu ouvido: "Olha, sogro, escuta! Aqui estão sua esposa, aqui estão seus filhos, olhe para ela, ela está te chamando!". Foram queimadas folhas fragrantes para mandar embora os *yuxin* que tinham vindo para levá-lo. Augusto contou para a audiência o que via: *pupu yuxibu* (o *yuxibu* da coruja) anunciando sua morte, a irmã morta lhe oferecendo sopa de milho, seus parentes mortos chegando e o chamando. Neste momento, os vivos gritaram mais alto e os seus olhos "voltaram", se abriram de novo. Seu genro o sacudia, ele abriu os olhos e pôde ver novamente. "Eles estavam todos lá", Augusto sussurrou à sua esposa.

O destino do *bedu yuxin* (*yuxin* do olho) é a terra dos mortos, a aldeia divina do *Inka*. O *bedu yuxin* da pessoa doente sabe que vai morrer e começa a explorar o caminho que leva a aldeia de *Inka* no céu. Mortes súbitas, como as de homens brancos que morrem por tiros ou são esfaqueados em brigas, são problemáticas, porque, segundo Edivaldo, estes *yuxin* se perdem. A morte por

doença e envelhecendo ajuda a pessoa agonizante e sua família a se preparar corretamente para a separação.

Informações sobre o destino do *yuda baka* ("sombra de corpo") são contraditórias. Uma primeira compreensão sugere que somente o *bedu yuxin* (*yuxin* do olho) empreenderia a jornada para o mundo celeste, enquanto o *yuxin* do corpo seria transformado em um monstro cabeludo (esta é, também, a compreensão de McCallum (1989a)). O fato de que o *yuxin* do corpo cresce com o corpo, e incorpora seus sentimentos sociais dificulta a separação deste *yuxin* do corpo e de seu lugar no mundo. O monstro é a manifestação de pesar, de dor, um não-ser, um duplo do morto e não do vivo (como entre os Krahó, Carneiro da Cunha, 1978). Desde de que não se tenha um corpo, nem um lugar na aldeia, o monstro se torna um ser desenraizado, um *yuxibu*, "não deste mundo", um outro. Um ser vagante que assusta e persegue os vivos e que a partir de agora retraça os passos do corpo, desde sua origem, até chegar onde o corpo nasceu. Durante minha última viagem de campo, Augusto negou, insistentemente, esta interpretação afirmando que por causa de seu caráter etéreo, sendo uma sombra, o *yuda baka* (sombra do corpo) segue o *yuxin* do olho para o céu. Não tem substância para ficar preso à terra. O que fica na terra são as pesadas substâncias corporais, as que contêm líquido. Augusto explica do seguinte modo:

"Quando a pessoa morre, sua carne é transformada, seu sangue é transformado, em cabeça de prego, formiga-de-fogo, *ixam pakeya* (aranha grande), arriba-saia, taioca, *pui mitidan* (formiga que somente come fezes); a pessoa morta se transforma; suas veias se tornam minhocas, minhocas que vivem na terra, seu sangue, sangrando na terra."[50]

O corpo é um todo significante, é tão físico quanto mental e social. A decomposição do corpo dá origem a novos seres, novos fenômenos no mundo. Na explicação dada por Augusto, ele refletia sobre a morte de um corpo de um ponto de vista físico, transformativo. Os elementos que uma vez constituíram um corpo têm que se tornar outra coisa. Sangue, que é o agente da transformação por

---

[50] "*Huni mawai, hawen nami dami, hawen himi dami, tsisa besui, mai humpux, ixam pakeyu, pui pisi, maisan, pui mitidan; mawa damia, hawen puuu dami nuinã, nuin*

excelência, não desaparece quando é enterrado, transforma-se: veias transformam-se em minhocas, a carne em formigas e o sangue passa a irrigar a terra. O sangue é parte do fluxo constante de energias que constitui a cadeia de predação, de plantação e de transformação.

O *yuxin* do olho, por outro lado, volta para o lugar de onde veio. Desaparece no céu na forma de um pássaro voador (ou besouro, McCallum, 1996). Nuvens cobrem o sol e os deuses Inka preparam a sua recepção (Deshayes e Keifenheim, 1982). De um ponto de vista físico, como aquele tomado por Augusto na discussão sobre morte, a sombra de um corpo é tão leve quanto o *bedu yuxin* (*yuxin* do olho) e deveria seguí-lo: quando a fusão do mundo divino e aquático é quebrada pelo advento da morte, o que é leve sobe e o que é pesado permanece em baixo. O que era dois tornou-se um no corpo animado, que podemos designar por pessoa. No momento da morte a pessoa transforma-se em outro, e cada elemento volta para sua origem separada. Para um novo ser humano ganhar existência, as partes separadas terão, mais uma vez, que se misturar.

Mas existe também uma interpretação social e emocional sobre o corpo e de seus *yuxin* após a morte. A definição do corpo é social, porque, como vimos acima, a pessoa Kaxinawa inclui seus parentes próximos. Pessoas que viveram junto por muito tempo, se alimentaram e foram alimentadas uns pelos outros. Comida é uma metáfora importante na sociabilidade Kaxinawa. Não compartilhar comida sinaliza falta ou recusa de relação social: alguém que não compartilha comida e palavras "quer comer você", está com muita raiva; anti-socialidade é expressa pela metáfora do canibalismo. A oposição complementar de compartilhar, alimentar e cuidar é predação.

Isto explica a existência social do monstro que cresce da sombra: é a memória mutuamente compartilhada pelos mortos e vivos que não querem se separar, se despedir. Enquanto o lugar social e pessoal ocupado pela pessoa falecida faz parte da memória, o monstro estará por perto. A maioria das pessoas dizem que *baka*, a sombra do corpo, a memória e a fala (a consciência social da

---

maianu, hawen himi maeanu himei." (Augusto Feitosa)

pessoa), não seguem o *bedu yuxin* (*yuxin* do olho). A sombra poderia parecer leve em sentido físico, mas é emocionalmente muito pesada.

Uma ilustração do monstro proveniente de uma morte inaceitável e de uma difícil despedida é a cabeça insaciável e, eternamente, sedenta do *Yube* morto (o irmão mítico incestuoso) assombrando seus parentes vivos e lhes pedindo, incessantemente, água. Porque não tinha corpo, a água não podia ser retida e, assim, a cabeça não consegue saciar sua sede. Esta figura exemplifica em uma imagem dramaticamente evocativa o dilema da morte (uma memória sedenta sem um corpo vivente) e mais uma vez o vínculo semântico entre estar sedento e perder uma pessoa amada ganha significação com a palavra *manuaii* (perder, precisar, sentir falta de água ou de uma pessoa amada).

2.3. Dualismo Simbólico: Yube/Inka, Dua/Inu

a. Seções e Metades entre os pano

"The self gains its existence with the individual assuming the role of the other, viewing itself and responding as the other would."
Shanon, B., 1993:141.

De um ponto de vista comparativo, a organização social pano oscila entre uma ênfase em grupos formados pelas seções doadoras de nomes (como entre os Marubo que não tem um sistema de metades, Melatti, 1977:83-120) e uma ênfase na relação complementar entre metades. Embora os Kaxinawa compartilhem com outros pano o fenômeno de seções designado *xutabu* (grupo de homônimos), resultado de regras do matrimônio de tipo kariera associadas a um sistema onomástico em que os nomes retornam a cada geração alternada, na vida ritual assim como no ordenamento conceitual do universo acentua-se o papel complementar e simbólico das metades.

Uma razão para esta ênfase nas metades às expensas das seções kariera poderia ser encontrada na sóciopolítica Kaxinawa . Duas metades podem

idealmente constituir juntas o todo, uma sociedade "auto-suficiente" socialmente. Uma aldeia Kaxinawa é, preferencialmente, endogâmica. O casamento realiza-se no interior do grupo de parentes (primos-cruzados de primeiro grau) em detrimento de afins não relacionados ou genealogicamente distantes, construindo, assim, um sistema de matrimônio baseado na prescrição do casamento com uma pessoa de uma seção oposta embora equivalente no sistema.

Este não parece ser o caso de outros grupos pano como os Shipibo-Conibo e Cashibo do rio Ucayali e os vários grupos *nawa* do Juruá-Purus designados pelos Kaxinawa sob o nome Yaminawa (incluindo os de relação próxima como os Sharanahua, Marinahua e Mastanahua, assim como os de relação mais distante como os Amahuaca e os recentemente contatados Parquenahua referidos como Yora ou Nahua). E também não é o caso dos Katuquina (Cofacci, 1994), Jawanahua, Mayoruna (incluindo Matis, Matses e Korubo) e Marubo da área do Javali. A maioria destes grupos (excluindo os da área do Ucayali) é, de fato, uma mistura de um número grande de grupos menores que desapareceram como conseqüência das perseguições ("correrias") empreendida por mateiros. Estes mateiros precederam a invasão dos seringueiros durante o *boom* da borracha que durou do último quartel do século XIX até a primeira década deste século.

Há outro fator de interferência, interno, próprio aos grupos pano, não relacionado à penetração dos brancos na região que foi responsável pelo arranjo dos grupos pano nesta vasta área: "o contraste paradoxal entre a drástica atomização e homogeneidade considerável entre os grupos pano". Erikson considera que esta é uma característica forte dos pano ligada ao fato de que "embora "alteridade" e "violência" conduzam objetivamente à guerra, emicamente, são antes de tudo a base fundamental da ontologia dos povos pano" (1986:185). Ou, guerra e antagonismo que conduzem à extrema diferenciação entre pequenas comunidades que se confundem com as famílias extensas, poderia ser o idioma sociológico que os pano compartilham sendo responsável, por meio da constante troca antagônica, por uma homogeneidade comparável ao que foi observado para o caso Jívaro e Yanomami.

Os Mayoruna foram especialmente temidos por sua beligerância,

seqüestravam mulheres e crianças (a maioria pano) que eram introduzidos e adotados por sua sociedade. A iniciação dos novos membros no grupo era marcada pela imposição de uma tatuagem facial, a marca mais importante e visível da identidade étnica pano. Os Shipibo seqüestraram mulheres para o casamento e homens para serem trocados por armas de metal com os comerciantes regionais (Keifenheim, 1990:90). A regra de casamento Shipibo é casar com alguém genealogicamente distante obedecendo, porém, os limites étnicos; uma inversão da regra Kaxinawa. Os Shipibo incorporaram, também, os Conibo e, agora, os extintos Shetebo. A prática de casar e, com isso, incorporar o inimigo não soa estranho na paisagem pano e amazônica.

Este trabalho pretende demonstrar que em comparação com este estado de coisas encontradas nos demais pano está em forte contraste com a endogamia Kaxinawa e sua pacificidade social revela um contraste acentuado de ideologia e *praxis*. Esta diferença no estilo e valor, não precisa ser tão antiga quanto poderíamos ser levados a pensar. Erikson, de um ponto de vista Mayoruna ou pano geral, sugere que o isolamento atual ("*un repli contemporain sur eux-mêmes* ") dos Kaxinawa deve ser temporário e a pouca ênfase dada às seções em favor das metades poderia estar ligada a um isolamento auto-imposto.

Keifenheim, abordando a questão a partir de um ponto de vista Kaxinawa, sugere que eles e não os seus vizinhos pano poderiam ser os mais próximos de um "modelo proto-pano". Os pano compartilham uma lógica concêntrica que divide a humanidade em três categorias: "nós", "outros" (semelhante a nós), e "estrangeiros" (os brancos). Keifenheim afirma que apenas o sistema conceitual Kaxinawa identifica o polo do Outro em termos que merecem ser designados enquanto uma categoria, enquanto outros grupos menos homogêneos (Matis, Yaminawa, Amahuaca etc.) subsume a alteridade sob um único polo bem definido, aquele do "eu", qualificado pela categoria de *kuin* ("próprio", "verdadeiro") e seus equivalentes em outras línguas pano (*kikin* em Shipibo, *kimo* em Matis, *koi* em Yaminawa etc.).

O pólo do Outro entre o Kaxinawa pode ser representado pela categoria *bemakia* ("impróprio", "outro", o que é excluído do campo do "eu") e deste modo

o estrangeiro absoluto (*nawa*) seria designado por *huni bemakia*, um ser humano com quem nenhuma relação poderia ser possível. Através da aplicação das duas oposições classificatórias *kuin/kuinman* (totalmente próprio/não totalmente próprio) e *kayabi/bemakia* (bom/impróprio) ao campo da identidade, a autora obtém, por um lado, uma dualidade entre eu/não-eu e, por outro lado, não-outro/outro [51]. Ambos os pólos de referência, "eu" e "outro", são considerados "*clairement défini*" e "*fermée et immuable*" (Keifenheim, 1992:80). Na primeira oposição, o termo "eu" está definido, enquanto na segunda oposição o definido é o termo "outro". Juntos, ambos os termos, definem o campo intermediário do não-eu e não-outro, o campo de transição entre identidade e alteridade.

O "empobrecimento da conceitualização" da alteridade entre os não-Kaxinawa pano em que a única qualificação para alteridade é um "não-eu", poderia estar refletida em uma "perigosa permeabilidade" das fronteiras e limites étnicos (Keifenheim, 1992:83). Se este argumento fosse tomado à letra, a maioria das ontologias ameríndias correriam o risco de dissipação e desaparecimento, devido ao seu difundido caráter "canibalístico", um *ethos* cultural que "consome" alteridade em um processo constante de se reinventar.

O fato é que os Kaxinawa, assim como seus vizinhos mais próximos, os Yaminawa do Peru (Townsley, 1988), apresentam um elaborado simbolismo de metades. Um dualismo que é "bom para ser pensado". Um dualismo que permite flexibilidade nos limites assim como é uma reflexão elaborada sobre o papel constitutivo da alteridade na construção da sociedade. Em todos os rituais uma metade desempenha, alternativamente, o papel de estrangeiro, do inimigo interiorizado, enquanto a outra desempenha o papel do anfitrião. Dualismo de gênero, jogos de inversão de papéis e antagonismo entre os sexos seguem a mesma lógica do dualismo de metades, especialmente durante os rituais que tematizam o aumento da fertilidade[52].

A possibilidade de inversão de papéis de gênero e metades reflete uma

---

[51] Categorias identificadas e previamente interpretadas por Kensinger (1975).

[52] Para rituais de fertilidade e simbolismo de gênero entre os Kaxinawa veja McCallum,

preocupação com o significado da alteridade e uma curiosidade em refletir sobre como alguém se sente quando ocupa o lugar de outro. Embora os papéis de gênero na vida diária sejam claramente expressos, esta divisão nunca é representada pelas partes envolvidas como algo dado, mas sim como resultado de escolhas. A ênfase é posta na escolha. A mensagem parece ser que a possibilidade de se transgredir simbolicamente os limites do gênero no mito e no ritual, expressa a verdadeira possibilidade de exceções e inversões na vida diária, tópico ao qual voltaremos adiante. Ser capaz de se engajar em atividades produtivas marcadas pelo gênero implica o pertencimento a um grupo, grupo com autonomia dentro de seu próprio campo e orgulhoso de suas realizações. O jovem adolescente para pertencer a este grupo tem que ganhar domínio sob determinadas técnicas e jogos, e é dentro deste grupo que ele/ela adquirirá uma identidade moldada por meio de um estilo específico de comportamento e de falar, assim como aprende lidar com o outro gênero, a outra metade indispensável a ser conquistada.

O paralelo entre gênero e complementaridade de metades não pode ser levado muito longe porque se as associações simbólicas para o pertencimento as metades existem, na vida diária não há nenhuma diferenciação, de fato, no papel desempenhado por membros que pertencem a metades diferentes. As mulheres, *inani* (a parte feminina da metade da onça) assim como as *banu* (a parte feminina da metade do brilho), cozinham, fiam, pintam, tecem, enquanto os homens, *inu* (a metade da onça) e *dua* (a metade do brilho), caçam, pescam, tecem cestos de carga e confeccionam arcos e flechas. Algumas especializações parecem estar associadas às metades mas nunca de um modo rígido. Mais que o vínculo simbólico entre por exemplo as qualidades de uma pessoa *dua* e a função de xamã, e as qualidades de uma pessoa *inu* e a de líder de canto (ou líder de aldeia), parece existir uma necessária complementaridade entre ambas funções.

Para uma aldeia ser considerada completa, precisa ter um líder de canto e um líder político. Normalmente, uma nova aldeia origina-se através da junção destes dois líderes com seus papéis e habilidades complementares. Os tipos de

---

1989a.

aliança podem variar na constituição de uma nova aldeia. Idealmente (Kensinger, 1975) os líderes deveriam ser da mesma geração e trocar suas respectivas irmãs, porém, mais freqüentemente (nas aldeias que observei) o núcleo de uma aldeia nova foi construído em torno da junção de um líder de canto mais velho e de um genro mais jovem. O sogro segue o genro na abertura de uma clareira para a construção das casas e constituição da nova aldeia. Se o genro "sabe falar a seu "povo" e o faz se sentir feliz e cheio de energia para trabalho", e se o sogro é capaz de atrair as pessoas pela performance dos rituais, outros parentes próximos sentir-se-ão motivados a seguí-los. Considerando-se que a aliança entre duas famílias por matrimônio é a pedra de toque de uma aldeia nova e que um matrimônio formal é contraído entre pessoas de metades diferentes, há uma chance significativa do líder de canto e do líder de aldeia pertencerem a metades opostas.

Dependendo da personalidade, conhecimento e experiência da esposa do líder de uma aldeia, esta pode se tornar a líder das mulheres o que implica que ela organize o trabalho das mulheres, convocando-as para trabalho. O líder feminino convocará reuniões apenas para o trabalho coletivo de colheita e fiação de algodão e para as grandes festas. O trabalho diário é organizado por meio de convites informais para os parentes próximos ou amigas para acompanhar a dona de uma roça e compartilhar a colheita.

Por outro lado, homens encontram-se diariamente ao amanhecer em frente da casa do líder da aldeia para discutir as atividades que cada membro da comunidade desempenhará naquele dia. Atividades masculinas, como caça e pesca, são solitárias, embora algumas tarefas excepcionais, como a construção de uma casa, a limpeza de uma roça nova ou a preparação de rituais são atividades coletivas. Observa-se que reuniões formais masculinas não refletem uma vida social ou coletiva mais fortemente marcada para homens do que seria o caso para mulheres, consideradas pela Antropologia tradicional (Collier & Rosaldo,1979), limitadas universalmente ao "privado", à esfera doméstica. Pelo contrário, os homens reúnem-se para compensar o relativo isolamento que a maioria de suas atividades diárias lhes impõem; as mulheres executam todas as atividades, de plantar à preparação, da comida e cuidados com os filhos, em companhia de

grupos, menores ou maiores, que incluem a família, os vizinhos e visitantes. As casas Kaxinawa são abertas em parte ou completamente e são construídas umas próximas às outras o que possibilita uma intensa comunicação e visibilidade entre casas como se vivessem juntos numa grande maloca. Os Kaxinawa dizem que estas malocas alojavam aldeias inteiras e comportavam até cem pessoas. Este estilo habitacional foi abandonado quando mudaram-se das cabeceiras dos rios para às margem dos rios navegáveis.

Especialidades masculinas estão divididas em uma variedade de papéis, mutuamente exclusivos, de liderança: líder de aldeia, líder de canto, curador herbalista (há vários tipos de curadores herbários, cada um especializado em doenças diferentes), líder de sessão de ayahuasca, professor e pastor (quando há um). Posições femininas de liderança podem ser ocupadas por várias mulheres proeminentes. É suposto que as esposas do líder de uma aldeia (o líder, via de regra, tem duas esposas) tenham grandes roças para a freqüente preparação de comida para a coletividade. A primeira esposa é que tem a responsabilidade de convidar e organizar. O papel de anfitriã pode ser executado por sua mãe (normalmente a esposa do líder de canto). Este é o caso quando a esposa do líder de aldeia é ainda jovem. Enquanto precisa-se do apoio logístico da mãe da esposa, o casal compartilhará a casa dos pais da esposa (devido a uxorilocalidade nos primeiros anos do casamento). A posição de sogra do líder de aldeia parece ser estratégica. Enquanto os homens velhos retiram-se da discussão política tornando-se, relativamente, silenciosos em público, as mulheres mais velhas podem ficar bastante influentes; elas falam nas reuniões das mulheres assim como nas dos homens. Um caráter notável na fala destas mulheres mais velhas é que falam mais alto que as mulheres jovens e estas últimas, quando em público, preferem falar baixo, quase sussurrando.

Somente se a esposa do líder de aldeia ou líder de canto é uma reconhecida tecelã será ela que irá organizar as sessões de fiação coletivas no momento da colheita do algodão. Parece existir uma associação entre o tecer e as qualidades de uma pessoa *banu*, por um lado, e a pintura corporal e as qualidades de uma pessoa *inani*, por outro (esta é uma informação derivada da canção ritual e da fala

masculina, não é parte dos discursos femininos no dia-a-dia). Novamente, o que parece prevalecer é uma complementaridade nos papéis e habilidades, mais que um vínculo rígido entre determinados papéis e o pertencimento a metades. As metades conceituam a dependência mútua entre diferentes elementos no mundo e a necessidade da alteridade para identidade existir, não definindo prerrogativas de grupo ou classificando pessoas em categorias mutuamente exclusivas por meio de definições substancialistas das especialidades de cada metade. Deste modo, todo ser e toda forma é considerado o resultado da mistura apropriada da diferença. É por meio desta raiz ontológica que sustenta que dois são necessários para fazer o um que gênero e metades se encontram. Neste sentido, não nos surpreende o fato de encontrar entre os Yaminawa, assim como entre os Matses e os Matis (Erikson, 1996:90-108) a ligação entre gênero e metades: uma ligada à feminilidade e a outra à masculinidade. Uma associação semelhante entre gênero e metade pode ser encontrada, também, entre Kaxinawa (McCallum, 1989a).

Seguindo Townsley (1988), a metade Yaminawa *Roa* representa o mundo aquático e celeste, enquanto a metade *Dawa* representa a terra e a floresta. A primeira metade está qualificada pelo feminino e é ligada ao interior. As qualidades de maciez, apodrecimento, umidade, consangüinidade, e chefia estão sob a rubrica desta metade, e os anciões, as crianças pequenas, assim como as mulheres estão ligados ao espaço interno da aldeia. Por outro lado, a metade *dawa* é ligada de forma explícita ao exterior, à aqueles que vêm de fora (*dawa* é a variação Yaminawa para o *nawa* dos Kaxinawa), à dureza, a secura, a vida adulta masculina e, a sua expressão mais característica, à caça. São os homens que negociam com o mundo estrangeiro, com os brancos e com os espíritos da floresta. A floresta é considerada um espaço masculino e o homem se quer ter êxito na expedição de caça, deve evitar carregar consigo cheiros da esfera doméstica. Neste sentido, a metade masculina dos estrangeiros (*dawa*) é perfumada (da mesma forma que o morto quando passa a morar nos mundos celestiais), enquanto a metade feminina dos parentes (próximos), o lado *dua* da realidade, exala cheiro de material perecível, orgânico e odores corporais.

Entre os Matses da área do Javali (Erikson, 1996:90-108), uma metade é

chamada *bedi* ("pintada", designação metonímica para onça) e é ligada ao comportamento predatório masculino, enquanto a outra é designada *macu* (fermento (Erikson) ou minhoca (Romanoff, 1984)) e é ligada à esfera feminina da fermentação. Deste modo, as metades expressam a complementaridade de gênero entre a dádiva da carne, masculina, e a da bebida fermentada de milho, feminina. A associação da metade *macu* à produtividade feminina é expressa pelo fato de que as pessoas desta metade eram responsáveis para manter as minhocas longe das plantações de milho, enquanto não era permitido para as pessoas da metade da onça olhar para o milho com medo disto lhe causar algum malefício (Romanoff, 1984:96). Outro aspecto do dualismo Matses (assim como do dualismo Matis e Yaminawa) é que, embora o casamento com primos-cruzados seja recomendado, a exogamia de metades não parece ser obrigatória. Observa-se, então, que este dualismo é mais "simbólico" que "prático" se comparado às metades Kaxinawa que não servem apenas para conceitualizar forças cósmicas que atuam no universo ou para estabelecer o pertencimento de todo ser humano a uma destas duas dimensões que dividem todos os seres do mundo, mas, também, para organizar a vida social, no nível prático das escolhas matrimoniais.

Há, ainda, outra interpretação para a flexibilidade do sistema de metades em relação as preferências matrimoniais, interpretação que deriva do fato de que metades estão ligadas aos pólos complementares do interior e exterior. Se, como vimos, os Mayoruna e os Yaminawa reproduziam de forma atomística suas sociedades pela introdução e adoção de cativos, podemos entender porque a alteridade real torna-se mais importante do que a divisão simbólica da sociedade em interior e exterior. Se para os Yaminawa a metade associada à alteridade é qualificada como masculina, enquanto as mulheres pertencem ao interior, entre os Mayoruna, parece ocorrer o oposto. Mulheres são cativos e homens são capturadores. Deste modo, são as mulheres, e não os homens, que estão associadas à alteridade, ao exterior e à inimizade.

Os Matis apresentam um dualismo em latência. Erikson (1996:90) sugere que isto poderia ser devido, parcialmente, à redução populacional drástica sofrida pelo grupo nas últimas décadas. Parece ter existido duas metades, uma chamada

ayakobo e a outra *tsasibo* (*tsasi*: endurecido), e dois motivos recorrentes, losangos e círculos, poderiam ter estado, tradicionalmente, ligados às metades. Por dedução e associação com os dados obtidos entre os Matses, grupo mais próximo dos Matis, o autor conclui que *ayakobo* deve estar relacionada ao feminino, ao perecível, à doçura e à fraqueza, enquanto *tsasibo* estaria ligada a onça, a predação masculina, à amargura e à dureza. Porém, hoje em dia nenhum Matis reivindica pertencer a esta metade *ayakobo*, e todos os *ayakobo* são identificados como estrangeiros: *Matis Utsi*, "outro povo", "mais ou menos ridículo (ou perigoso) como os Marubo e, acima de tudo, os Korubo", seus inimigos e 'péssimos e preguiçosos caçadores' (Erikson, 1996:94). O costume Matis, tanto masculino quanto feminino, de prender longas e finas espinhas aos pequenos orifícios perfurados nas narinas, evoca de um modo, notavelmente rico, a identificação visual com os "bigodes" da onça. Ao invés de identificar uma metade com o exterior, os Matis parecem ter esvaziado uma de suas metades, aquela vinculada à alteridade, projetando-a sobre o exterior. A mesma consciência da indispensabilidade da alteridade e a necessidade vital de incorporação dos poderes exógenos para a existência da sociedade ainda persiste, e esta parece ser a mais importante fundamentação lógica por trás da grande variedade dos dualismos amazônicos. Deste modo, a permeabilidade das fronteiras pano que separam o interior do exterior parecem ser entendidos pelos nativos como de importância vital para a constituição de sua identidade e, conseqüentemente, de sua sobrevivência social.

Entretanto, temos que lembrar novamente que quando falamos em dualismos estamos lidando com gradações e não com oposições mutuamente exclusivas. Para usar um exemplo Kaxinawa, todo ser humano é formado por substâncias masculina e feminina (ossos e pele, respectivamente) e por comida amarga e doce, da mesma maneira como compartilham qualidades *dua* e qualidades *inu*. Seres humanos e os fenômenos incorporados do mundo foram criados pela mistura apropriada destas qualidades cósmicas. O estado de "pureza" primordial era o de não-ser, um tempo de extremos, de letargia no mundo do céu e de fluência de formas no mundo da água. Este era o tempo de antes do mundo

terrestre adquirir a forma e substância que tem hoje. Esta forma e substância é conseqüência da interdependência das metades e do gênero.

b. Yube, o ancestral / Inka, o inevitável afim

"In the tension between dark and light lies the power of the universe."
Provérbio Tibetano[53]

No nível da ontologia, a vida é percebida pelos Kaxinawa como conseqüência da existência de distinções entre qualidades diferentes: a cavidade da escuridão permaneceu separada do amanhecer, a da friagem separada do calor. Os seres primordiais uniram e ordenaram estas qualidades de friagem e calor, escuridão e luz em uma sucessão rítmica para alternar dia e noite, assim como compensar o calor com o frescor. Isto aconteceu em um tempo quando o mundo do céu ainda não era separado da terra e do mundo da água. A vida na terra resultou da divisão e subseqüente ligação dos mundos de cima e debaixo. A terra é uma síntese destes mundos e ao mesmo tempo estado de transição entre eles, a humanidade é uma forma temporária de solidez (a existência incorporada) entre fluência aquática e eternidade solar.

Esta origem dual da vida na terra está refletida nas metades. A metade *dua* (brilho) é ligada ao mundo da água e ao seu *Ibu* (o pai, dono ou mestre), a primordial anaconda, *Yube*, dona dos líquidos doadores de vida, da chuva ao sangue e às drogas. Estas associações ligam *Yube* à maciez e maleabilidade, a potencialidades de formas assim como tudo aquilo que é perecível. A metade *inu* (onça), por outro lado, está ligada ao mundo do céu e seu mestre é o *Inka*, dono do ouro, das contas, do metal (*mane*), fogo, pedra e gelo, aquilo que sustenta a qualidade de dureza e o que é imperecível. *Yube* reina durante a noite através de sua incorporação lunar, enquanto *Inka* reina durante o dia através do fogo de cozinha, do sol.

---

[53] Citado em Lindsey Crickmay, paper 1997.

Embora os emblemas de cada metade, *Yube*/lua e *Inka*/Sol, sejam vistos como símbolos de alteridade (que implica inimizade e comportamento predatório), no mito, o *Inka* parece ser considerado mais exterior que *Yube*. Isto pode ser explicado pelo fato de que o *Inka* é associado aos mortos, enquanto *Yube* é ligado à vida. Os Inka são o destino do *yuxin* do olho. Enquanto mestre dos mortos e do domínio celeste, os *Inka* surgem na mitologia Kaxinawa como afins potenciais. Esta potencialidade somente se realizará com a partida definitiva do *yuxin* do olho, com a morte.

Na canção ritual, porém, os termos estão invertidos. Ao invés de expressar a tentativa frustrada em negociar a sociabilidade como aparece no mito, as canções de iniciação no ritual *Nixpupima* convidam os *Inka* para a aldeia. Solicitam às pessoas do mundo celeste que sejam generosas em seus presentes e os anfitriões se sentem recompensados pela reciprocidade dos *Inka*. Os *Inka* trazem o fogo e o milho, enquanto o líder de canto dança vestido como um *Inka*. Neste contexto do ritual, os humanos, que no mito eram, explicitamente, associados ao domínio da água, tornam-se aliados do *Inka*; e o conhecimento que em tempos mitológicos teve que ser conquistado do inimigo é dado gratuitamente pelo mestre do mundo celeste quando é corretamente convidado para vir à aldeia no momento ritual.

O mito de origem da humanidade (veja Parte II) expressa a idéia de tornar-se outro ou tornar-se *Inka* no sentido escatológico. A jornada da mãe primordial *Nete* é um movimento para fora da alteridade rejeitada do domínio da água, em direção à desejada, mas perigosa, alteridade do domínio do céu. Esta jornada representa a jornada da vida que termina com sua chegada na terra dos mortos. A idéia ontológica básica é que a origem da humanidade repousa no mundo aquático, enquanto seu destino está situado no mundo celeste. Esta é a razão porque um dos pólos do dualismo Kaxinawa é conceitualizado como mais exterior aos humanos do que o outro.

A mãe primordial *Nete* foi uma das únicas sobreviventes do grande dilúvio, enviado pelos mestres do domínio da água em vingança à falta de reciprocidade social dos humanos. *Nete* cria seus quatro filhos em uma cuia onde o rio deságua e o céu e a terra se tocam, e viaja rio acima com seus filhos, das regiões úmidas para

as secas. Ao término de sua jornada chega às terras altas, *mawan*, que significa, também, morte. Neste lugar *Nete* intenciona visitar seu "irmão", está procurando hospitalidade e generosidade de seu anfitrião e sua esposa, mas o que acha é a morte. Seu "irmão", na figura de um gigante aliado do *Inka* a mata.

Este mito declara que a relação dos Kaxinawa, pessoas que subiram do mundo da água para viver no domínio intermédio da terra, com aquelas que vivem nas terras altas (simbolizando os habitantes do céu) é de afinidade potencial mas mortal e, por isso, irrealizável, pelo menos, enquanto se vive. Por causa de um matrimônio incestuoso e infértil, o sogro potencial criava animais ao invés de filhos e não teve filhas ou filhos para dar em casamento aos filhos de sua irmã. Enquanto o comportamento próprio de um irmão para com uma irmã visitante seria o de oferecer bebida e comida, ele lhe envia um vento glacial que mata-a. Não há nenhuma reciprocidade com o mundo do céu, um mundo percebido, neste mito, como aquele que tira mas não devolve. Esta é a imagem da morte, uma jornada, sem retorno, para a alteridade.

Yube e sua esposa *Sidika*, a anaconda mítica, são considerados pelos Kaxinawa parentes ao invés de afins. Esta informação deriva do mito: durante o grande dilúvio, um par entrelaçado deitado em uma rede coberta de desenhos foi transformado na grande anaconda. Esta é uma das explicações para a recorrente declaração: "Yube é nossa carne, nosso corpo". Em função do compartilhar de uma "essência" ou "substância" diz-se que a anaconda é capaz de transformar-se em uma pessoa quando quer capturar alguém para o mundo da água, um mundo paralelo ao terreno.

O que se segue é como a humanidade aprendeu a preparar e beber o psicotrópico ayahuasca, designado *nixi pae* (cipó forte) ou *nawa huni* (o estrangeiro, uma pessoa). O caçador, seduzido pela aparência do corpo de uma mulher (cobra) formosamente desenhado que emerge de um lago, copula com ela e a segue para o mundo da água. Por compartilhar líquidos e substâncias (sexo, bebida de banana, ayahuasca, filhos), e pelas emoções e recordações contidas na experiência, o homem ganhou o nome *Yube* (cobra). Em função de seu duplo pertencimento à terra e aos domínios aquáticos, *Yube* adquiriu a capacidade do

xamanismo. Ele morreu e seu corpo foi enterrado. De suas pernas e braços nasceram quatro tipos de cipó: estes são os cipós capazes de induzir a embriaguez (*pae*) de Yube, mestre do domínio aquático.

Os quatro tipos de cipós nascidos do corpo de *Yube* provocam visões em quatro cores predominantes. O primeiro cipó, nascido do seu braço esquerdo foi designado *xane huni* (povo do pássaro *xane* azul) produzindo visões azuladas. O cipó que cresceu do braço direito foi designado *xawan huni* (povo da arara vermelha) desencadeando visões avermelhadas. Diz-se que a pessoa quanto bebe deste cipó vê muito sangue. Das pernas brotaram *ni huni* (povo da floresta), um cipó que proporciona visões escuras, e *baka huni* (povo do peixe), produz visões em tons pastéis. De um corpo, explicou Agostinho e Edivaldo, brotaram visões de cores diferentes porque do mesmo modo que o corpo tem "quatro movimentos diferentes", tem quatro substâncias diferentes: a visão azul vem do fel do corpo morto, o vermelho do seu sangue, o negro de seu intestino putrefato e a visão em branco de seus ossos. À cada preparação da bebida fermentada é utilizada uma parte diferente do corpo da planta, o que revela aspectos distintos da vida de seu dono. Como nunca se pode beber o líquido preparado dos quatro tipos de plantas de uma só vez, a pessoa terá uma visão parcial dos mundos possuída pelo mestre do domínio aquático.

Ao ingerir este cipó, os humanos adquirem a capacidade para visitar esta realidade oculta, um mundo de imagens *yuxin* oposto ao mundo terrestre dos corpos. Ayahuasca produz imagens móveis e uma pulsação constante de formas que flutuam livremente, um mundo de pura potencialidade de alteridade. Estas imagens do "outro-mundo" são caracterizadas pela presença do desenho cobrindo os corpos, utensílios e casas do *yuxibu* do céu, da água e da floresta. Esta realidade necessita estar escondida da luz do dia, mas continua vivendo por trás (e no interior) da forma e movimento dos corpos. À noite, os homens que bebem o cipó tem acesso a um conhecimento inacessível para a consciência do estado de ser diurno. As visões permitem a exploração de mundos conhecidos ou imaginários. Em suas visões, os caçadores localizam caminhos que pretendem seguir no próximo dia à procura de caça, e os jovens visitam cidades grandes como São

Paulo, Rio, Nova Iorque, Lima e Bélgica, a "cidade" da antropóloga.

A primeira experiência com ayahuasca é a de uma "morte". O corpo do iniciado é constrito e subseqüentemente engolido pela anaconda. A anaconda é um predador experiente em canibalizar suas vítimas. O neófito experiencia a escuridão e o forte medo. Pensa que morrerá porque as cobras estão o comendo e, por isso, grita. Se vê algo na escuridão do interior do corpo da cobra, é um colorido caótico e redemoinhos de desenhos que tomam a forma do corpo da cobra. Quando escuta as canções, está escutando vozes ao longe, de seus parentes que o chamam de volta mostrando-lhe o caminho. O caótico redemoinho dos desenhos lembra os padrões encontrados nos quadros de Escher, que ao engolirem-no, desorientando-o, produzirão um modo mais ordenado e reconhecível de um grupo de labirintos que caracterizam o estilo gráfico de seu próprio povo. O neófito seguirá estas linhas como um caçador perdido segue caminhos que cortam a floresta. Finalmente, a anaconda visionária o vomitará sobre uma praia branca onde, então, ele verá o amanhecer do dia iluminado a margem do rio onde seus parentes estão sentados, cantando e à sua espera. Os parentes que vê não são seus parentes verdadeiros mas seus parentes "do outro lado ": o povo de *nixi pae* (o povo do cipó), ou o povo de *Yube*, que tiraram as "roupas" de cobra para se apresentar como pessoas iguais a ele.

As duas citações que se seguem são tentativas heuristicamente interessantes, feita por dois homens Kaxinawa, que têm um extenso conhecimento do universo simbólico da sociedade brasileira, em traduzir o conhecimento sobre o ayahuasca de forma inteligível para estrangeiros.

"O *dunuan isun* - urina da sucuri - é o mesmo cipó que o *huni*, o negócio é que a cobra o chamou assim. Explicou para o homem que ele era sua urina. Na nossa língua chama-se o cipó de muitas coisas, *dunuan isun*, *dunun himi* - sangue de cobra -, *huni*. A gente toma o sangue dele porque ele permite - porque ele já foi ressuscitado como Jesus que está no céu. A gente toma isso para limpar a doença que tem dentro. E para ver ele, *Yube*, sua vida que ele vai assim mostrando para nós." (Edivaldo, 16/08/95)

"Quando a gente toma o sangue dele, ele nos amostra 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, 12/08/95)

Ambas citações explicam, independentemente, o mesmo conceito de consubstanciação, de como o compartilhar das substâncias viva (sangue ou *yuxin*) produz um compartilhar de pensamentos e conhecimento. Este conceito sustenta o conceito Kaxinawa de corpo enquanto uma entidade pensante e qualquer intervenção física no corpo produz conseqüências mentais. A mesma fundamentação lógica se encontra no ritual de iniciação de crianças pequenas (Capítulo 4) em que é declarado, explicitamente, que enquanto os adultos modelam os corpos das crianças estão, modelando, também, seus pensamentos[54].

Deste modo, as citações acima nos enviam para o código culinário, discutido previamente, em que observamos que o processo de comer e ser comido, não apenas, cria identidade entre o comedor e o comido, mas pressupõe algum grau de semelhança entre ambos. A qualidade de alteridade dos comidos em relação ao que come é preservada e é, obviamente, de importância crucial. Só alguém "faminto por carne" (*pintsi*), como a figura trágica de um *Inka* solitário que aparece no mito do *Inka pintsi* (d'Ans, 1991:379-381), se entregaria ao ato auto-destrutivo da autofagia.

Isto posto, os Kaxinawa preferem comer os seres que consideram ser, no nível mítico ou simbólico, relativamente próximos (como os queixadas que foram seus parentes nos tempos míticos), e se recusam em comer seres que consideram diferentes, portanto, perigosos como a onça, o urubu ou a harpia. Estes animais são predadores perigosos e os dois últimos são animais que cruzam os limites da terra e do céu. O fato de que preferem comer o que é próximo é a explicação para o endocanibalismo que foi totalmente abandonado pelos Kaxinawa na década de 50,

mas que costumava ser um dos modos possíveis de dispor do morto. Para decidir se comeriam ou não, a regra aplicada era, em primeiro lugar, que as pessoas mais próximas do defunto deveriam reclamar e concordar com o seu consumo e, secundariamente, que os comedores fossem parentes próximos. Os Kaxinawa parecem nunca ter comido inimigos ou parentes distantes.

Entretanto, não importa quão próximo o ser consumido é daqueles que o consomem pois é necessária que se realize uma profunda transformação para que sua carne seja comestível. O alimento considerado próprio, comestível, deve ser processado no fogo. O processo de cozimento transforma o que restou da parte do ser vivente em matéria morta. O alimento próprio é cozido e "misturado", isto é, combinado a outros alimentos. Para ter certeza de que o que é comido está realmente morto, os Kaxinawa lavam bem a carne e depois cozinham-na por um longo período eliminando, assim, qualquer resíduo de sangue. Os seres humanos não comem sangue porque consideram-no um potente veículo de *yuxin*. *Yuxin*, por outro lado, comem *yuxin* e chupam o sangue dos seres vivos. A multiplicidade de formas que podem assumir e a capacidade de transformar-se é conseqüência da "*yuxin*idade", resultando, por sua vez, em agência excessiva. O que falta a estes seres, porém, é a verdadeira experiência de existência incorporada, solidez somente adquirida através da aceitação de forma, espaço e tempo limitados: a mortalidade da condição humana.

Nas citações acima a bebida fermentada feita do cipó psicotrópico (*Banisteriopsis caapi*, Der Manderosian & Kensinger, K. et. al. 1970:7-14; Kensinger 1973) é referida como o "sangue" ou a "urina" de *Yube*. O caso, descrito acima, do consumo real do coração cru, língua e olhos da jibóia, ato excepcional de consumo de sangue de um ser vivo, não é incluído na categoria de consumo de comida mas é entendido enquanto uma consubstancialização com a entidade consumida, processo de transformação, embora temporária, em um "Outro" de forma poder "conhecer sua ciência", isto é, o poder de seu conhecimento, seus pensamentos.

---

[54] Uma abordagem similar pode ser encontada em Belaunde (1992) para os Airo Pai.

A alimentação ritualizada da carne da cobra lembra o mito Desana de origem do uso do *yagé* (nome dado ao cipó, *Banisteropsis Caapi*, no noroeste Amazônico). No mito, a mãe de *yagé* entra na maloca com seu filho *yagé* recém-nascido, embrulhado em uma brilhante, reluzente, formosa toalha desenhada. Os homens não resistem a esta visão e, intoxicados, saltam sobre criança, puxam seus braços e pernas e a devoram. O que os homens devoram não é "comida verdadeira", ou uma "criança verdadeira", mas a substância "imaterial" da criança *yagé*, substância que provoca um estado de admiração e exaltação produzido pelo poder psicotrópico da carne de um Deus (Reichel-Dolmatoff, 1972, 1978) [55]. Os Kaxinawa fizeram um paralelo entre a Eucaristia Católica e o cipó, no sentido de ambos representarem a ingestão de corpos transubstanciados.

Em uma canção ritual, o guardião da ayahuasca, *Yube*, é invocado para se obter uma visão tranqüila, porém, próspera. *Yube* é qualificado como *ibu* (dono, pai) do cipó *nixi pae*. Foi o demiurgo *Yube* que plantou o cipó e continua, até os dias de hoje, cuidando de seu crescimento. A justaposição do mito de origem, aludida na citação acima, em que o cipó *nixi pae* cresce do cadáver de um homem que vivia com o povo da cobra, com a informação sobre a identidade de seu plantador, sobrepõe, assim, dois modos de relacionamento entre seres diferentes. O primeiro modo une uma pessoa mítica através de seu cadáver putrefato aos poderes revelatórios do cipó, enquanto o segundo modo vincula o plantador e o seu produto metonimicamente, expressando uma interdependência contínua enquanto a planta vive. Esta mesma lógica é encontrada na simbologia do milho.

O mito dá substância aos versos das canções "Yube é o dono porque plantou o cipó" especificando que "Yube é o nosso pai porque tem o nosso corpo". A justaposição destas duas frases associa a relação entre o plantador e o que ele

---

[55] Em Conklin (como em Clastres (1963) sobre o endocanibalismo Guayaki), encontramos uma explicação similar para a diferença crucial entre carne cozida e crua: "The assertion that eating corpses involved no transfer of biosocial substances or energies is consistent with the logic of Wari" ethnomedicine, conception theory, and shared substance concepts, in which attributes are transferred among individuals only by blood and its analogues (breast milk, semen, vaginal secretions, and perspiration), not by ingesting roasted flesh..." (Conklin, 1993:96).

plantou, com a relação da pessoa cujo cadáver transformou-se em um cipó com a planta que cresceu de seu corpo. Ambas as relações são intrínsecas e essenciais porque implicam a partilha de substâncias físicas, pensamentos e conhecimento. Deve-se notar como esta interdependência entre mente e matéria está presente no pensamento nativo. É a interdependência que explica o cuidado tomado na manipulação do corpo e objetos de um morto. Outra ligação deve ser observada, a relação entre plantador e planta é semelhante a do progenitor e sua descendência. Seja uma planta, um bebê ou um artefato, o pensamento nativo estabelece o mesmo tipo de vínculo entre uma pessoa e o que produz[56]. Este fato explica porque os pertences de um morto são enterrados ou destruídos. Considerando que os pertences permanecem relacionados ao seu dono, o falecido, devem ser eliminados para que as pessoas possam esquecer o dono dos objetos.

Através deste exemplo de consubstanciação e das visitas visionárias regulares ao mundo de *Yube,* o relacionamento próximo estabelecido com a cobra, *Yube*, e o mundo de água é vivido de um modo concreto e esta alteridade de um mundo de origens abandonadas é menos estranho aos Kaxinawa que o mundo desconhecido de seu destino. Por meio da ingestão do cipó é vivido o paralelismo entre o microcosmos do corpo e o macrocosmos do universo expresso ritual e simbolicamente. A visão é experienciada como vindo do próprio corpo da pessoa, posta em uma dimensão que o céu é tragado, descortinando, assim, novos mundos. Este evento visionário é invocado na canção de *nixi pae*:

"Meu filho adotivo, vamos esquentar o cipó, secar a força do cipó. Novo na barriga do homem. Vamos caminhar, faz tempo que tomamos e não passa, está subindo, quebrando galhos para encontrar o caminho. A força ilumina o caminho como luz, meu filho adotivo, o céu está vermelho, a força está vermelho. O homem o engole na sua barriga, no interior, engole o céu vermelho. Faz tempo que tomamos a bebida e continua forte. Raspe o *pae* (forte, embebedor) e tome-o. Passou tempo desde que raspou o *pae*. Tornando-se mulher, esticando a mulher, a força esticada do *nixi pae*. Meu corpo está cantando, girando como um tição em chamas. O homem vai virar mulher. Vai preparar comida. A mulher quer preparar comida, se estica e foi embora... Lá no céu está o rapaz *nambuã*. O mel do céu é

---

[56] Veja David Guss (1989) para os Yekuana e Van Velthem (1995) para os Wayana-Apalai para um estudo detalhado da congrüência entre a fabricação de artefatos e do corpo.

doce, toma tudo. Está muito doce na nossa barriga, raspe-o e tome-o. Na nossa raiz, você na raiz do *nixi pae*, outro mundo está saindo, gente saindo da minha barriga..." (Leôncio liderança de Conta, tradução Antônio Pinheiro).

Além da interpenetração do micro e macrocosmos, outra importante inversão ocorre na visão descrita por esta canção: a inversão radical do gênero em que o homem bêbado com cipó torna-se "grávido". Pela ação do fogo transforma-se em mulher, que bebendo mel, uma imagem para sêmen, dá à luz, então, a "novos mundos". Deste modo, menstruação "masculina" e fertilização são possíveis através da bebida incontrolavelmente fértil da anaconda, *Yube*, seu sangue, um sangue de "inimigo" (*nawan himi*). Absorver este "sangue" significa se expor a um excesso de atividade *yuxin* dentro do corpo que logo se fará sentir através da transformação violenta da percepção sobre o interior e o mundo exterior. Ao mesmo tempo observa-se uma transformação temporária de identidade: um homem torna-se uma "mulher", grávida de um multiplicidade de pessoas e mundos. Este é um dos processos múltiplos de tornar-se outro que um homem experimenta quando está, temporariamente, impregnado com o sangue do inimigo.

É revelador ler os dados contidos neste canto associados ao mito da lua e da menstruação. Este mito é bem conhecido e difundido na região[57]. É a estória do irmão incestuoso *Yube* que decidiu tornar-se lua depois de ser descoberto, por causa de seu rosto pintado de jenipapo, que era amante de sua irmã. Enquanto escalava o caminho para o céu, *Yube* pediu para ser lembrado por suas irmãs. Quando viram seu rosto subindo ao céu, suas irmãs apontaram a lua nova e, ao invés de dizer "Olhe! A cabeça de *Yube* está no céu", disseram, "Olhe! É a lua nova". Como vingança para o esquecimento das irmãs, *Yube* fez com que as mulheres sangrassem à cada lua nova. Uma versão do mito narra que *Yube* desce nas noites de lua nova para fazer sexo com as mulheres com seu rabo de arara vermelha (pênis). Deste modo, as mulheres receberam a menstruação como vingança que, pode, entretanto, significar uma dádiva suprema visto que a menstruação é a precondição para fertilidade. De acordo com a teoria da

---

[57] Cf. Lévi-Strauss (1968:67-88) sobre mitos Kaxinawa da lua.

concepção Kaxinawa somente depois da penetração é que pode-se considerar que uma mulher é capaz de perder sangue, sinal de sua fertilidade. Sem sexo, os Kaxinawa dizem, o útero de uma mulher "seca". O papel dos homens é o de manter as mulheres "molhadas" e férteis.

Enquanto as mulheres Kaxinawa recebem de *Yube*, a lua/cobra, o sangue que lhes dá poderes de criação para produzirem corpos, os homens recebem, do mesmo demiurgo, a bebida ayahuasca, a "urina" (*dunuan isun*) ou o "sangue" (*nawa himi*) de *Yube*. A bebida aumenta o poder criativo dos homens possibilitando a produção de imagens nas quais se vêem como mulheres que dão à luz mundos, nas sessões noturnas da fertilização cósmica. O poder primordial andrógeno de *Yube* (que originou-se do casal primordial entrelaçado) é distribuído de um modo limitado entre homens e mulheres, conformando o gênero. Este é o segredo de sua interdependência: no mito da cobra hermafrodita, assim como na paz noturna de uma rede (também uma encarnação da anaconda), o marido e a esposa formam o "dois em um".

Da mesma forma que os homens são complementares às mulheres, as imagens são aos corpos, e a noite o é em relação ao dia. Porém, para o mundo ganhar forma foi necessário mais do que a fluidez da imagem de *Yube* e da fertilidade que emana dos seus fluidos corporais (sangue e urina). Alguma outra coisa ou ser era necessária para dar a *Yube* uma estrutura, endurecer a maciez dos produtos efêmeros do noturno mundo aquático. Esta qualidade complementar pertence ao *Inka* e a seus atributos de dureza, secura, frieza e calor e a sua associação com metal e tudo o que é imperecível.

Um corpo humano é composto por ossos, associado ao *Inka*, e pele, associada a *Yube*. O mundo terrestre é feito do encontro entre estes dois princípios antagônicos. O mundo passou a existir quando o sol (*Inka*) revelou o que estava escondido na escuridão (*Yube*). Esta revelação de formas escondidas na escuridão ocorre a cada dia, ao amanhecer. O amanhecer é descrito na canção *xabaya* (amanhecer): a luz que passa pelas frestas do teto da casa significa o desenho do sol: "sonhando com o padrão do amanhecer, olhando o seu amanhecer (*pena kene namanun, hawen pena uinai*)."

A concepção do sol como a mão que desenha, cortando a escuridão da floresta em feixes de luz coloridos filtrados pelas árvores ou pelo telhado da maloca é expressa nas canções entoadas pelas mulheres para obter o desenho. A canção pode ser entoada à pele seca de uma jibóia ritualmente morta pendurada no teto de uma casa, ou, como foi dito por Augusto, para uma pequena jibóia domesticada, guardada em uma vasilha. A mulher que deseja aprender o desenho pede para a cobra lhe "dar o desenho do sol (*badi kene*)", "desenho do *Inka* (*Inkan kene*)".

A associação do *Inka* com o sol é associada ao poder de seus ígneos olhos. Em contraste com o domínio de *Yube* que é, freqüentemente, visto nas viagens noturnas com o ayahuasca, o mundo do *Inka* não é para olhos humanos. O brilho destes olhos é tão forte que cega os humanos, seus olhos são puro fogo. O *yuxin* humano do olho é perdido quando cruza o olho do *Inka*. É através do olho do *Inka* (ou de seu fogo) que o *yuxin* humano é consumido e reintegrado no mundo de onde veio. Na concepção Kaxinawa do princípio da unidade na dualidade, o que constitui os seres está refletido na duplicidade do *yuxin* humano: o *yuxin* do olho pertence à metade *inu*, do *Inka*, enquanto o *yuxin* do corpo, o *yuxin* da pele, está ligado à metade *dua*, de *Yube*. O *yuxin* do olho, como os seus familiares cósmicos, o sol e o Inka, não cresce, permanece do mesmo tamanho, do nascimento à morte; o *yuxin* do corpo cresce durante a vida acumulando suas recordações, suas experiências, do mesmo modo como o corpo da cobra cresce sem cessar[58].

Embora o que dê vida a um corpo, o *yuxin* do olho, e o que dá sua estrutura, os ossos, pertençam ao domínio do céu, do *Inka*, o "*Inka*", emblema da metade *inu*, é considerado como mais exterior que *Yube*. O *Inka* não tem uma relação patri-filiativa com os humano. Neste sentido, ao invés de ser designado pai (*ibu*) é referido pelo termo "*txai*", "cunhado", "distante". Esta expressão é usada para se referir aos não-parentes com quem uma pessoa deseja estabelecer relações

---

[58] Roe (1982:179): "Indians have noticed that anacondas, like the other reptiles and amphibians with which they are identified - such as lizards, cayman and frogs - never stop growing until their death, although the rate of growth does progressively slow down as they age."

amigáveis. Na região do rio Jordão, os Kaxinawa têm o costume de se referir e evocar os trabalhadores de ONGs (mulheres inclusive, não sem uma discreta ironia) pelo termo *txai*.

Txai transforma-se em um termo de parentesco quando referido à possibilidade da afinidade masculina, e ganha um significado escatológico ao evocar a figura mítica do *Inka*. Na linguagem mítica, as mulheres *Inka* são designadas *tsabe* (cunhada) pelas mulheres que as visitam e *xanu* (cunhada, esposa potencial) pelos visitantes homens. O morto, seja homem ou mulher, casa-se com *Inka* que, para os seres humanos nada mais são que a quintessência do estranho, monstro canibal, Deus. Pode-se, assim, entender a ironia do engano que sucedeu aos missionários quando, seguindo a sugestão de um tradutor Kaxinawa, associaram a noção Cristã de Deus à expressão "*Inka* nosso Pai" e *Diosun Inkan, Inka* Deus[59].

Os mitos sobre o povo *Inka* narram a admiração pela sua cultura. Os *Inka* são descritos como aqueles que sabem viver, bonitos e com o conhecimento. Suas roças são prósperas, suas aldeias, limpas e grandes. Embora possuam abundância de alimentos, descrita pela imagem de plantas que apodrecem nas roças, são considerados avaros. Nunca deram nada aos humanos e nem mesmo lhes ensinaram como plantar: uma total recusa em criar vínculos de parentesco. Homens e mulheres *Inka* aparecem bonitos às pessoas, usando roupas tecidas e desenhadas e com a face, delicadamente, pintada. Os *Inka* os convida para dançar. Dançando ou não, as pessoas foram mortas por seus anfitriãos. Os que dançaram não foram comidos (Capistrano de Abreu, 1941). Os *Inka* ajudaram as mulheres a dar à luz (naquele tempo, os humanos não sabiam usar as plantas medicinais relacionadas ao parto), devolviam os bebês aos Kaxinawa e devoravam as mães.

Na mitologia, os *Inka* são descritos nas relações com seus próprios parentes enquanto pessoas que se comportam de forma apropriada, dentro dos parâmetros sociais e morais esperados. Seu comportamento considerado "monstruoso" é em

---

[59] Depois de ter sido usado pelo primeira vez por tradutores Kaxinawa no contexto da tradução da bíblia pelo Instituto lingüístico de verão, o uso do conceito *Inka* com o

relação aos Kaxinawa . Os Kaxinawa acentuam a relatividade da prática do que é considerado moralmente bom e mal que leva em conta a semelhança ou diferença do "outro". Os *Inka* consideram os Kaxinawa muito diferentes, enquanto os Kaxinawa sonham em tornar-se bonitos (implicando em ter o seu conhecimento) como os *Inka*. Mas no desenrolar do mito os Kaxinawa mudam de idéia e deixam para trás o desejo de estabelecerem uma relação de troca com os *Inka*, os matam e mudam-se para longe.

A figura do *Inka* aparece com outros atributos nos mitos que descrevem os primeiros tempos da criação. O *Inka* é descrito enquanto um deus solitário e não como conformando um povo. O *Inka* habitava o céu e possuía a periodicidade do tempo, dia e noite, frio e calor. Era avaro para com o urubu que pertencia à metade *dua* porque detestava o seu cheiro, e generoso com a harpia da metade *inu* com quem compartilhava o poder sobre o céu. Temos, novamente, a representação do *Inka* que é a de seletividade social.

Este deus *Inka* pode descer para ver e ser visto pelos humanos. Mas se esta visita não ocorresse no momento ritual, o *Inka* levaria, para todo o sempre, o *yuxin* humano consigo. Em resumo, ninguém retorna vivo de um encontro com o *Inka* (isto explica o fato de ninguém ver o *Inka* seja nos sonhos, seja sob a interferência do ayahuasca). O olhar do *Inka* consome o *yuxin* do olho no momento em que o vê levando-o para morar consigo. Esta concepção do processo de morrer lembra a dos Araweté no sentido que o destino humano é o de tornar-se cônjuge dos deuses ("comidos" no duplo sentido) (Viveiros de Castro, 1986). Quando o *Inka* desce à terra para levar o *yuxin* do olho do morto consigo, segue um grande caminho, reto pela floresta, livre de espinhos. O caminho é adornado com penas vermelhas, azuis, negras e brancas. *Inca hawendua*, o *Inca* bonito, usa uma coroa de penas azuis, um *cushma* tecido e desenhado e vem tocando flauta. "Ele está lindo", dizem os Kaxinawa . Os pais da pessoa morta cantam:

"Vá para o céu, vá ficar com o *Inca*, vá e não volte, vá e vista as roupas do *Inca*, vá e vista a roupa amarela, vá, não pare a meio caminho, vá, nunca volte". (Moises Kaxinawá).

---

sentido de "nosso pai Jesus Cristo" foi também registrado por McCallum (1991).

O *Inka* do céu não vive totalmente separado das pessoas. Embora perigoso demais para ser visitado pelo *yuxin* do olho em seu próprio território ele pode visitar com segurança os Kaxinawa durante o ritual. De fato, é este *Inka* do céu que é chamado e é invocado pela canção ritual e performatizado pelo líder de canto durante o ritual *Txidin*, nos funerais e no rito de iniciação *Nixpupima*. O povo *Inka* pode ser representado nas festa de máscara designadas *damian*. *Damian* é uma caricata teatralização cômica que transforma o "medo do *Inka*" em riso. Nas festas de *damian*, que presenciei em 1991, 'seringueiros bêbados' tinham substituído os *Inka* canibais (veja, também, McCallum, 1992:14).

Vimos acima que *Yube* e *Inka*, "monstros" e ao mesmo tempo emblemas da beleza, ocupam lugares opostos de alteridade acima e embaixo da terra. Na imaginação Kaxinawa, excesso de beleza está ligada a excesso de poder. Neste campo de lidar com a alteridade a beleza desempenha o papel da visualização do desejo e ao mesmo tempo do medo pelo estrangeiro. Portanto, foi a beleza da pele pintada da mulher cobra que fez com que o visitante humano a acompanhasse para o mundo aquático; foi a mesma beleza que o iniciou no conhecimento secreto do dono dos desenhos. Esta aventura, o pertencendo a dois mundos diferentes e a acumulação de mais conhecimento que poderia suportar, custou-lhe a vida[60]. De forma similar, é a música sedutora da flauta e o aparecimento fascinante e radiante da elaborada decoração do *Inka* do céu, com sua saia amarela, coroa de penas azuis e olhos brilhantes, que seqüestram o *yuxin* do olho.

Há o perigo de exposição às qualidades do *Inka*/onça em que o corpo pode ser vítima de várias formas de enfraquecimento. Em estados vulneráveis uma pessoa pode perder líquido ou ter febre alta por causa do excesso de sol na cabeça, enquanto olhar diretamente o sol causa "cegueira" temporária. Isto é explicado pelo fato de que o sol é mais poderoso do que o *yuxin* do olho, e por isso cruzar os olhares pode ser perigoso para a saúde física e espiritual da pessoa, provoca

---

[60] O mesmo entendimento do perigo que deriva de um excesso de conhecimento pode ser encontrado entre os Piaroa (Overing, 1985:244-78).

vertigem e enxaqueca. Olhos, como líquidos e cheiros, são veículos de transmissão do poder *yuxin* e uma pessoa deve, então, ter cuidado com quem olha nos olhos e o modo que isto é feito[61]. Outra causa de doença e fraqueza do corpo associada ao *Inka* é a perda de sangue pelo cortar e morder. Observamos, que no imaginário Kaxinawa o *Inka* e a onça estão ligados à dureza, assim como com o cortar e rasgar a pele com metal e dentes.

Vítimas da onça (*inu*) ou dos ataques do *Inka* perdem muito sangue, tornam-se "secas" vindo a morrer. As vítimas do ataque de *Yube* sofrem de um mal oposto: excesso de sangue e retenção de água. Neste caso, o corpo incha e entra em um estado perigoso de mutação e retenção de *yuxin*. Quando a substância de *yuxin* está concentrada em uma parte do corpo da vítima ela pode, ainda, ser sugada mas, uma vez, espalhada pelo corpo é fatal (Antônio Pinheiro em Lagrou, 1991:47). Morte ou doença causada por envenenamento ou pela presença multiplicadora da atividade *yuxin* é associada ao domínio de *Yube* e manifesta-se nas formas de cobras, insetos e plantas venenosas assim como por drogas.

Existem "remédios de onça" e "remédios de anaconda" para tratar destas diferentes doenças. O medicamento que pertence ao domínio da onça, metade *inu*, é designado *dau bata* (medicamento doce) incluindo todos os tipos de tratamentos herbários. No mito, uma esposa humana foi curada pela onça de uma exposição ao domínio de *Yube* através de um banho com ervas. Seu processo curativo e sua enfermidade foram associadas às relações sexuais com seres que pertencem ao domínio não-humano e ao "outro" animal, associados, respectivamente aos domínios *dua* (minhocas) e *inu* (onça). A estória se passa do seguinte modo:

Enquanto vivia na casa dos pais, a jovem mulher fiava sem parar, sentada em sua esteira. Sua mãe, desconfiada, olhou o tapete da filha e descobriu num buraco dentro dele uma grande minhoca que foi morta com água fervente. A filha, lamentando seu amante, fugiu para a floresta, chorando e chamando a onça para matá-la e comê-la. Ao invés de matá-la, a onça decide levá-la como esposa. Mas

---

[61] O mesmo foi notado por Erikson (1996:201) entre os Matis: "*le canal oculaire semble constituer une autre voie de circulation de sho* (poder xamânico)."

logo em seguida, descobre a atividade repulsiva das minhocas em sua vagina. A mulher estava grávida da minhoca. O marido onça limpou sua esposa humana com o auxílio de ervas engravidando-a, desta vez, com gente-onça.

Enquanto o medicamento da onça é doce e pertence aos corpos, o medicamento amargo (*dau muka*), atribuído a *Yube*, pertence ao domínio das imagens e da "*yuxinidade*". A substância xamânica, *muka*, é a mais amarga de todas as substâncias. Próximo desta substância, em poder e amargura, está a planta *dade*, também designada *muka*, usada em rituais específicos, muitas vezes ocultos, acompanhados por uma severa dieta que proíbe a doçura (carne e água, por exemplo). A lógica que fundamenta esta abstinência é a que atribui às substâncias amargas a agência do *yuxin* o por sua vez induz a mutações corporais. Doçura e puro líquido (água) poderiam fertilizar este processo até o ponto de tornar incontrolável a metamorfose ou multiplicação dos *yuxin* no corpo. *Nixi Pae* (o alucinógeno preparado do cipó) pertence à categoria de remédio amargo, assim como o rapé do tabaco, o veneno de sapo e o suco adstringente ardente de determinadas folhas usados para serem pingados nos olhos dos caçadores e tecelãs.

Observa-se uma inversão de campos em operação, expressando, novamente, uma dependência mútua entre opostos. Se o *yuxin* do corpo é, por meio da imagem da pele e do sangue associado ao domínio *Yube*, e o *yuxin* do olho através do olho e de sua origem celestial está associado ao domínio do *Inka*, seus medicamentos têm uma função curativa invertida: o medicamento amargo de *Yube* cura os "olhos" e as doenças espirituais associadas aos olhos (pesadelos, a freqüente visualização de *yuxin* etc.), enquanto medicamento doce cura doenças de pele, causadas por uma variedade de picadas de insetos (veículos da atividade de *yuxin* e do veneno), infestação de vermes, picada de cobra e doenças ligadas ao domínio de *Yube*. O medicamento doce, *inu*, é ligado à pele, intestinos e ao *yuxin* do corpo, e é "feito" da matéria de *Yube*, enquanto o medicamento amargo, *dua*, está associado ao olho e à seu *yuxin*, "feito" da matéria do *Inka*.

Seres humanos são a arena do combate de forças antagônicas, e a saúde é alcançada através de um equilíbrio, temporário, entre a dureza amarga e a maciez doce. A vida na terra, o domínio intermediário destas duas forças da alteridade que

compartilham a qualidade da vida eterna (circular no caso do *Inka*/sol e cíclica no caso de Yube/Lua), é caracterizada, todavia, por uma limitação que falta tanto ao mundo *Yube* das imagens quanto ao mundo *Inka* da pura luz: a inescapável mortalidade. Mortalidade é o que faz do humano, humano, e, também, é a mortalidade que cria a temporalidade no mundo.

A imagem do tempo, e da vida humana como um processo de crescer e morrer, é expressa pela Samaúma, *xunu*, da qual o banquinho usado no ritual de iniciação é esculpido. Como uma árvore que cria raízes para se sustentar firme, um ser humano é somente considerado uma pessoa verdadeira se pertence a algum lugar onde as pessoas podem cuidar dele. Uma pessoa verdadeira é alguém que "não anda por aí sem destino", mas permanece firme, como uma árvore plantada, e é "olhado" por seus pais *ibu* (pais ou plantadores). Uma pessoa, como uma árvore, cresce firme até frutificar, mas sabe, também, quando deixar de crescer: "uma verdadeira pessoa sabe quando é tempo para morrer". As Pessoas não mudam de pele, como as cobras e outros répteis, e este fato, como é apresentado no mito, está na origem do envelhecimento, conseqüentemente, da morte. A árvore que une o mundo de água, onde deita suas raízes, com o mundo do céu, por onde espraia seus galhos, simboliza a vida na terra e a vida humana em particular, uma transição temporária entre dois extremos. O tema e a simbologia da samaúma será abordado no final deste trabalho quando examinamos o papel central que desempenha no rito de iniciação masculina e feminina.

No mundo natural, o pertencimento dos animais e das plantas às metades *inu* (onça) ou *dua* (brilho) está relacionado ao seu tamanho. Espécies de tamanho pequeno ou variações desta espécie são designadas *dua*, enquanto as de porte grande são *inu*. Os dois tipos de onças são classificados em metades distintas: o grande, *inu keneya* (onça com desenho), é *inu*, enquanto o menor, *txaxu inu* ("veado onça") é *dua*.[62] A harpia, *nawa tete* é da metade *inu* enquanto um outro

---

[62] A cor dos animais pode ser igualmente associada as metades: vermelho (cor intermediária e mediadora do sangue e da fertilidade) é *dua*. O *txaxu inu* se chama 'onça veado' por causa da cor da pele do veado 'vermelho'. O branco com preto, por outro lado, pertence à metade *inu* (associada ao harpia e ao *Inka*). Durante o *Katxanawa*,

tipo de gavião *maspan txaipaya tete* (gavião de crista grande) é da metade *dua*. O *nawa*, a versão maior de uma espécie, pertence à metade *inu*. A mesma lógica em classificar os animais pode ser aplicada ao domínio das plantas. Árvores são classificadas como *inu* (onça) ou *dua* (brilho) de acordo com a comparação de seu tamanho levando-se em consideração seu volume. A samaúma, *xunu*, maior árvore da amazônia, é classificada *inu*, e por isso designada por *nawan xunu*. A cumaru, árvore mais alta que a samaúma, é associada à metade *dua*. Embora a samaúma seja menor que o cumaru, têm seu tronco mais grosso e sua copa mais larga. Neste sentido, o critério mais importante levado em consideração para esta classificação é o volume e a força da matéria que se classifica e não, propriamente, sua altura.

Os Kaxinawa ao descreverem pessoas empregam a mesma distinção relacional aplicada às plantas e animais por meio das qualidades *dua* (*banu*) e *inu* (*inani*). Os que pertencem à metade da onça (*inu*) são maiores (mais gordas), e têm os ossos feito do milho (explicitamente associados à metade do *Inka inu*), enquanto as pessoas que pertencem à metade do brilho (*dua*) são menores (magras, embora possam ser altas) e têm ossos feito de mandioca. As pessoas *inu* não exalam odores corporais e têm a pele macia e imberbe, enquanto pessoas *dua* têm cheiro forte e pêlo. Esta última qualidade atribuída às pessoas *dua* pode ser explicada pelo fato de que esta metade é associada ao apodrecimento, crescimento e deterioração, enquanto a metade *inu* é associada à permanência.

Estas qualidades poderiam somente ser detectadas em seres humanos se as pessoas fossem completamente *inu* ou completamente *dua*. Como isto não ocorre, visto a necessidade da mistura constante, os opostos complementares são entendidos em relação: em termos de mais e menos, mais velho e mais jovem, mais forte e mais fraco, e não em termos de qualidades mutuamente exclusivas.

Observa-se que em relação às qualidades de com e sem pêlo atribuídas as metade, os Kaxinawa agem e pensam como "povo de fronteira", consideram-se uma síntese de extremos. Ao se conceberem como um povo proveniente da mistura

---

pessoas que pertencem à metade *dua*, pintam a boca de vermelho com urucum para imitar a onça vermelha, enquanto pessoas da metade *inu* pintam sua face com manchas pretas

da "presença e falta de pelo" situam-se a meio caminho entre os pano denominados fluviais e interfluviais. O primeiro grupo, representado pelos pano do Ucayali peruano (Roe, 1982), detesta os pelos corporais, e associam os pelos à selvageria, animais e inimigos (especialmente aos brancos barbudos), enquanto o grupo posterior, interfluvial, representado pelos Mayoruna (Erikson, 1996), cultiva barba e bigode positivamente associando-os à ferocidade e a sinal de experiência e maturidade, relativo à qualidade de *xeni* que significa velho, gordo e forte.

Apesar dos Kaxinawa se colocarem a meio caminho neste *continuum* do significado dos pêlos corporais, sua cosmética não aprecia a presença de pêlos corporais. Esta estética tem uma semântica social: uma vez que os pêlos corporais são arrancado pelo cônjuge ou amante, e nunca por si próprio, a presença de pelos corporais é sinal de solidão e abandono. O leve desconforto que provoca o arrancar dos pelos é parte da lúdica sexual entre amantes, da mesma forma quando os amantes se arranham com objetos pontiagudos como o bico de um pássaro ou a unha do tamanduá. Pele lisa representa um corpo sociável, um corpo tocado por amantes e pelos parentes próximos. Estes embora não arranquem os pêlos podem ser vistos limpando a pele de um parente, espremendo picadas de inseto e catando piolhos.

2.4. Nawa/Huni (estrangeiro/humano)

"A primeira vez que o branco viu um índio ele não tinha roupas e estava brincando com morcego (...). O branco perguntou para o índio quem ele era e ele, não entendendo português, respondeu na língua: estou matando [brincando com] morcego. A gente chama morcego *Kaxi*. Assim o branco deu o nome: "você e sua tribo são Kaxinawa (*kaxi-nawa*)."
Mito Kaxinawa [63]

Esta história, escrita por um jovem Kaxinawa, em um curso de treinamento para professores indígenas, expressa com humor a lógica do significado dos etnônimos entre o pano. O etnônimo vem do exterior, dado por um estrangeiro, um *nawa* que chama o seu interlocutor, também *nawa*, por um nome. Por exemplo

---

em jenipapo para invocar a onça pintada.

kaxi-nawa, "povo do morcego" (Kaxinawa), ou *yami-nawa*, "povo do machado" (Yaminawa).

De acordo com o mito, o nome é o resultado de um engano, do fato do *nawa* realmente não entender (ou querer entender) o que está sendo dito[64]. Se não houvesse problema de comunicação, o estrangeiro teria chamado seu interlocutor de *huni kuin*: "aquele que é propriamente humano ", como todos os pano referem-se a si próprios. O ser humano "verdadeiro" é alguém que se comporta, fala e entende coisas de forma apropriada. *Huni* quer dizer "pessoa" e *kuin* constitui uma referência para a identidade, semelhança ou similaridade a si mesmo ou à coisa que se refere. Deste modo foi traduzido como "real" ou "verdadeiro": "povo verdadeiro" (*huni kuin*), "língua verdadeira" (*hantxa kuin*), "desenho verdadeiro" (*kene kuin*). Esta tradução pode entretanto, sugerir um etnocentrismo Kaxinawa e, em geral, pano (que usam variações dialetais para o mesmo termo) do qual não podem ser acusados (ver, também, Erikson 1995: 7; e Keifenheim, 1990:80).

A tecelagem 'verdadeira', designada *tema kuin*, é mais próxima do tecer propriamente dito do que a tecelagem com desenho (*tema keneya*). Do mesmo modo, um ser humano 'verdadeiro', *huni kuin*, é o mais próximo da referência à identidade daquele que profere a classificação, do que uma pessoa simplesmente designada *huni*, não considerada *kuin*. Entretanto ambos são humanos, isto é, esta

---

[63] Em Lindenberg Monte, ed., 1984:29.

[64] A maior parte dos etnônimos, dados por grupos pano a outros pano, era ofensiva. Assim, Torralba (1986: 12-13), dá outra explicação ao nome Kaxinawa. Os Yaminawa chamaria este grupo de *kaxi-nawa* (povo do morcego), por causa do suposto hábito destes de andar de noite. O etnônimo para os Cashibo (*kaxi-bu*), grupo pano peruano, recebido dos vizinhos Shipibo, significa igualmente "povo do morcego", neste caso porque os Shipibo acusavam os Cashibo de serem canibais (Erikson in *How crude is Mayoruna Pottery*, s.d.). Os Culina por sua vez (que não são pano mas aruak) são chamados pelos vizinhos Kaxinanwa de *pisinawa* (povo que fede), enquanto Tastevin anota no início deste século (1925:24, 415) que os Kaxinawa eram chamados de *pisinawa* pelos Paranawa (grupo pano atualmente inexistente sob este nome). Com relação aos Yaminawa, Townsley parece corroborar a visão expressa na epígrafe, de que estes nomes se tornaram etnônimos somente depois da chegada dos brancos na região: "It was actually extremely difficult to know who, precisely, the Yaminahua were... It also became clear that names such as Yaminahua or Sharanahua were of relatively recent invention and had become accepted ethnic labels only as a result of non-native immigration to the area. All Yaminahua also answered to a variety of other *nahua* names..." Townsley (1988:8).

forma de classificação não produz uma gradação entre o mais ou o menos humano; o que ela engendra é uma qualificação, sempre suplementar, a uma noção de humanidade constituída. O exemplo da tecelagem demonstra que o uso do qualificativo *kuin* não transporta qualquer juízo de valor, apenas adere uma qualidade a um significado preestabelecido. No caso da diferença entre *tema kuin* e *tema keneya*, o produto mais valorizado é aquele com desenho, o que demonstra a complexidade e beleza do trabalho de tecelagem, e não o designado *kuin*. (Outros exemplos deste tipo são encontrados no sistema taxonômico da cultura material Kaxinawa proposto por Kensinger, 1975).

Os critérios mais importantes usados pelos Kaxinawa para incluir um estrangeiro na categoria *huni kuin* são semelhança lingüística, uso correto dos nomes próprios (ligados ao sistema kariera de transmissão dos nomes), aparência física e modo de vestir. O líder de canto Augusto classificou os Yaminawa, Katuquina e Shipibo (povos pano com os quais teve contato pessoal durante sua vida) assim como os Yuda recentemente contatados do Parque Manu no Peru (cujas fotografias[65] lhe lembraram seus antepassados) pelo termo *huni kuin* (pessoas como nós mesmos), porém qualificou esta inclusão com o uso do termo "*betsa*" (outro): *huni kuin betsaki* (eles são "outros *huni kuin*"), *nukun nabu betsaki* ("eles são relacionados a nós (parentes) mas são "outros" (*betsa*)").[66]

Esta citação revela uma diferença entre a lógica classificatória escolhida por meu informante Kaxinawa do rio Purus no lado brasileiro, e aquela usada pelos informantes de Keifenheim do lado peruano. Parece que estamos lidando mais com nuances de estilos e ênfases do que com uma verdadeira diferença no discurso sobre identidade étnica. Em função do intenso contato entre pessoas e famílias que cruzam a fronteira brasileira-peruana, não existe, de fato, uma divisão que pode ser

---

[65] Fotos provenientes de Verswijver, 1987.

[66] Quando os Kaxinawa se referem a povos pano arredios com os quais freqüentemente entram em conflito, estes são chamados de Yaminawa pelos Kaxinawa. É interessante neste contexto a informação dada por Calavia (1995: 150) com relação ao uso do termo Kaxinawa pelos Yaminawa. Um grupo pano arredio encontrado pelos Yaminhua foi classificado como "*kaxi nawa*" (povo do morcego). Este grupo foi parcialmente incorporado pelos Yaminawa. Segundo os Yaminhua os índios que são designados hoje

traçada entre eles, todos os Kaxinawa têm parentes próximos em ambos os lados da fronteira.

A diferença e a lógica usada para a classificação étnica a qual estou recorrendo, parece interessante se a colocamos no contexto mais amplo das etnografias pano em que se observa maior flexibilidade e ambigüidade na atribuição da identidade étnica e alteridade que a sugerida para os Kaxinawa peruanos por Deshayes e Keifenheim (1982 (1994)). Ao aplicarem o esquema conceitual proposto por Kensinger, *kuin/kuinma* (eu/não-eu), *kayabi/bemakia* (outro/não-outro) para um modelo tripartite da identidade étnica (eu, domínio intermediário, Outro), o resultado foi uma clara demarcação dos limites étnicos. Neste sentido, todos os Kaxinawa seriam incluídos na categoria de "*huni kuin*" (pessoas que pertencem ao mesmo grupo étnico), enquanto seus vizinhos pano seriam chamados por "*huni kayabi*" (não-eu e não-outro), e todos o não-pano "*huni bemakia*" (Outros).

Para melhor explicar o significado contextual do que significa *kayabi* ("bom sem ser o próprio) e *bemakia* (impróprio), aplicarei estas noções ao domínio do desenho. Quando uma pintura corporal gráfica Kaxinawa é executada corretamente, isto é, seguindo as regras estilísticas é chamada *kene kuin* ("desenho verdadeiro"). Uma tentativa mais ou menos bem sucedida feita por uma aprendiz que segue às regras de estilo mas falta-lhe perfeição na conclusão dos padrões Kaxinawa, é designada *kene kayabi* ("bom mas não próprio"). Existem ainda mais especificações. Um desenho pode ser razoavelmente bem feito mas não receberá a mesma classificação atribuída à aquele grafismo desenhado por uma pessoa qualificada ou que têm o "saber" do desenho. Deste modo, quando um homem tenta fazer um *kene kuin*, prerrogativa feminina, será ridicularizado pelo comentário de uma mulher: "*Na kene bemakiaki* !" ("Este é um desenho impróprio!") ou ainda, "*kenemaki, damiki* !" ("Este não é um desenho, é uma figura!", que significa que não obedece a regra gráfica). Do mesmo modo, uma tentativa bem sucedida de um não-Kaxinawa, quando eu mesma, imitei o *kene kuin*

---

em dia por Kaxinawa são na verdade os *Shaindawa* (povo numeroso).

foi classificada por uma especialista como "*kene kayabiki*!" ("isto é um desenho, não o "próprio"), enquanto um "professor" mais generoso encorajou as minhas tentativas mostrando a outros e dizendo como eu tinha produzido, finalmente, o verdadeiro desenho.

Como foi mencionado acima, Augusto não usou o qualificativo *kayabi* (não-eu) para seus vizinhos pano do Peru, nem chamou os brancos pelo termo *huni bemakia* (Outros). Como pólos extremos da classificação usou *huni kuin* ("realmente pessoas como nós") para aqueles que considerou relacionados e *nawa kuin* (verdadeiros estranhos, inimigos), para aqueles não-relacionados. O que ou quem é incluído em uma ou outra categoria não é, sempre, claro e, depende, do contexto. Além disso a qualificação pode ser ajustada pelo termo "*betsa*", outro. Se o tópico fosse a diferença entre hábitos ou costumes indígenas e não-indígenas, alimentação ou política, por exemplo, até mesmo os Culina poderiam ser incluídos na categoria *kuin* (nós). Porém, quando o tópico é mais específico e lida, por exemplo, com nomes e idioma, os Culina são excluídos e designados não-*huni kuin*: *huni kuinma*.

O termo, *betsa* (outro), usado por Augusto para diferenciar os Kaxinawa (*huni kuin*) de outros grupos pano (*huni kuin betsa*) segue o padrão geral pano da nomeação dos "outros próximos", ocupando o domínio intermédio. Portanto, seguindo a comparação feita por Erikson para os pano (1986:185-209), os Amahuaca (Dole, 1979:35) referem-se a si próprios pelo termo *namivo* ("aqueles que compartilham nossa carne") e os demais pano são referidos por *yoratsa* (equivalente de *yuda betsa*, "outro corpo"); os Sharanahua (Siskind, 1873:49-50) se auto-referem pelo termo *noko kaifo* ("nossos", "os que cresceram juntos", um equivalente do Kaxinawa *nukun nabu*, parente próximo) e aos seus vizinhos *yura futsa* ("outro corpo"); os Matis usam o termo *Matis* para auto-referência ("povo", equivalente de *huni*), enquanto chamam seus vizinhos pano de *Matis utsi* ("outro povo").

"Si l'on s'en tient aux deux premiers termes, l'image utilisée est donc celle d'individus liés par une relation d'altérité, les uns étant définis comme *utsi*, *futsa*, etc. par rapport aux autres. Mais à y regarder de plus près, l'on s'aperçoit rapidement que considérée sous cet angle, cette soi-disant altérité définit l'identité

commune plutôt que la différence. En effet, dans tous les systémes pano, l'utilisation d' "autres" comme terme de parenté sous-entend qu'il s'agit d'un autre soi. Mes "autres", ce sont avant tout ceux de ma session, de mon sexe, et le plus souvent de ma génération, à savoir, ceux dont la position est équivalente à la mienne dans le système de parenté." (Erikson, 1986:189)

Na terminologia de parentesco Kaxinawa (como entre os demais pano, Erikson, 1986) *en betsa* ("meu outro") é usado para designar um irmão, irmã ou primo paralelo do mesmo sexo de *ego*, significando alguém que embora seja diferente pode ser considerado "alguém como eu" por ocupar a mesma posição. A diferença está no corpo, embora o corpo seja semelhante a outros corpos, é, por definição, único. *Betsa* também qualifica uma relação enquanto diferente da relação "própria": *ewa kuin* (mãe verdadeira) e *ewa betsa* ("outra mãe", a irmã da mãe). A aplicação do termo *betsa* pode ser seguida do qualificativo *kuin*: *en betsa* significa primo paralelo, enquanto *en betsa kuin*, irmão para ego masculino e irmã para ego feminino. Quando estes termos, de "outros similares" que se referem a pessoas que, hipoteticamente, poderiam ocupar o mesmo lugar de *ego* (como no caso dos gêmeos), são estendidos aos demais pano, resulta em uma concepção flexível e relativista da identidade étnica, consciente da possível reversibilidade de posições.

Uma autodenominação menos inclusiva que a de *huni kuin*, usada pelos Kaxinawa para se auto-referirem, é a do compartilhar um "corpo" que alude ao processo de crescimento, uma singularidade histórica que não é intercambiável. Assim, *nukun yuda* (nosso corpo) não inclui outros pano, estes têm o "corpo produzido" de forma semelhante mas não idêntica ao "corpo Kaxinawa ". Uma definição ainda mais restrita do pertencimento é sustentada pela expressão, *en nabu*, meus parentes próximos. *En nabu* refere-se a uma consubstancialidade alcançada pelo compartilhar de vida e comida e do contato corporal; define-se, também, pelo trabalho, crescer e viver em uma mesma comunidade construída em torno dos ideais da partilha e da troca.

Outros povos têm, também, um corpo construído e cuidado de um modo semelhante ao que é considerado "nosso", mas é um corpo diferente. Adotando-se

um ponto de vista a partir da noção de corpo, o outro absoluto é um ser sem um corpo e sem um lugar próprio. Neste contexto, o morto é o outro real, assim como os *yuxin*, familiares do morto. Porque os *nawa* (verdadeiros estrangeiros) não vivem em seus corpos da mesma forma que os *huni kuin* fazem (não há o compartilhar do mingau de banana, milho, mandioca e caça, o viver entre os parentes próximos) considera-se que seus corpos são diferentes e por isso não são designados "corpos". Estrangeiros verdadeiros não são designados *yuda betsa* (outro corpo) e nem mesmo *yuda bemakia* (corpo impróprio); não há referência ao processo de crescimento da carne e do corpo, poderiam ser considerados como *yuxin*, vagam solitários e se alimentam de farinha de mandioca e café[67]. Estas pessoas são chamadas *nawa*, inimigos; uma palavra que conota diferença e antagonismo. *Yuxin* e caça podem ser designados, também, *nawa* quando sua hostilidade é invocada nas canções rituais.

A importância do corpo e da memória incorporada, construída pelo cuidar dos corpos um dos outros no interior de uma comunidade o que, por sua vez, leva a uma consciência da identidade compartilhada criada pela circulação simultânea de substâncias e de experiências têm implicações não apenas na constituição da sociedade Kaxinawa, mas numa concepção ameríndia do parentesco. Deste modo, Seeger (1981:283) cunha o termo organização "corpórea" ao invés de "grupos corporados" ao se referir às sociedades ameríndias. Viveiros de Castro chamou atenção para a importância da "fabricação social do corpo" pelos Yawalapiti do Xingu que concebem toda intervenção no corpo como uma modelagem simultânea do corpo e da personalidade social (1979:40). A formulação original sobre o valor social atribuído ao corpo e sua importância na constituição de um *socius* encontra-se justamente em um texto que associa, diretamente, corporalidade à construção da pessoa:

"Cada região etnográfica do mundo teve seu momento na história da teoria antropológica imprimindo seu selo nos problemas característicos de épocas e

---

[67] Diversos especialistas sugerem a possibilidade da oposição entre 'espírito' e corpo humano ser a principal distinção classificatória para os pano. Cf Calavia (1995), Erikson (1996), Deshayes (1995).

escolas. Assim, a Melanésia descobriu a reciprocidade, o sudeste asiático a aliança de casamento assimétrica, a África as linhagens, a bruxaria e a política (...). A originalidade das sociedades tribais brasileiras (de modo mais amplo sul americana) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal. Ou, dito de outra forma, sugerimos que a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na visão que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização e cosmologia destas sociedades" (Cf. Seeger,A., da Matta, R. e Viveiros de Castro, E., 1979: 2-3)

Espero ter demostrado, a partir do material Kaxinawa, que estas idéias seminais ainda estão vivas nas questões etnológicas atuais. As conseqüências desta problematização do corpo para uma reflexão sobre a concepção de "sociedade" ameríndia se fazem sentir, apenas recentemente, o que conduz, por exemplo, a uma revisão no significado de "história" para ameríndios em termos de uma "história incorporada" (Gow, 1991:264), e para problematizar os dualismos cultura/ natureza, corpo/mente no universo transformacional ameríndio (Overing, 1996, Arhem, 1993, Isacsson, 1993).

Outro fato etnograficamente recorrente é o uso do corpo como metáfora para uma orientação no mundo. Assim, em uma região que se estende da amazônia ocidental para a norte oriental, dos Emberá da Colômbia (Isacsson, 1993), passando pelos Marubo (Montagner, 1985:470-482, e Melatti, 1989a, Montagner & Melatti, 1986) e Matis (Erikson, 1987, 1989, 1996), aos Yekuana (Guss, 1989), os Wayana-Apalai (Van Velthem, 1995) e os Barasana (Hugh-Jones, C., 1979; Hugh-Jones, S., 1979, 1995), para citar apenas alguns exemplos de um fenômeno largamente difundido, a metáfora do corpo é usada na orientação e descrição da casa. A casa é vista como um ser orgânico e suas partes diferentes são designadas por termos que equivalem a partes do corpo: a entrada pode ser sua boca ou vagina, o telhado seu cabelo, a saída seu ânus. A casa, por sua vez, representa uma metáfora da forma e funcionando do cosmos, ou às vezes torna-se o próprio cosmos, em que a entrada em um novo mundo é descrita enquanto uma entrada em uma casa. Voltaremos a este tema em função da importância crucial do conceito de "visão xamânica interior", visão em que são sobrepostos os níveis micro e macro,

corpo/cosmos, casa/cosmos.

2.5. Desenho, imagem, *yuxin* e suas relações com o corpo humano

a. Uma etnografia do gosto

"*Le style c'est l'homme.*"
Buffon[1]

"If we are to understand the ethical rules of a society, it is aesthetics that we must study."
Leach, 1954:12.

"The individual mind is immanent but not only in the body. It is immanent also in pathways and messages outside the body; and there is a larger Mind of which the individual mind is only a sub-system."
Bateson, G., 1977.

A especificidade da experiência visual Kaxinawa revela as mesmas categorias fundamentais que determinam os processos cognitivos encontrados em outros campos da experiência e da ação. Nesta seção, demonstrarei que na trilogia dinâmica constituída por *kene* (desenho gráfico, padronizado), *dami* (figura, modelo, máscara, transformação) e *yuxin* (agência espiritual/ser) está a chave para a compreensão da experiência visual e prática artística Kaxinawa. A interconexão destes três conceitos, aproximadamente relacionados, constitui um campo de reflexão abstrata no que se refere à fabricação, mutação e desintegração do corpo humano e da pessoa. Isto significa que na classificação dos fenômenos visuais e na relação complexa que existe entre estes termos, podemos apreender idéias sobre a

---

[1] Em Bateson (1977:168).

estrutura do ser: a dialética entre identidade e alteridade, entre visível e invisível, perecível e eterno, vida e morte, feminino e masculino, o invólucro e o envolvido, criação e destruição.

O que pretendo demonstrar com a interconectividade dos campos de reflexão e de ação é a impossibilidade em apreender o estético enquanto domínio separado. Ao procedermos desta maneira, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências pessoais e coletivas são concebidas enquanto um *fait social total*. Este procedimento não significa uma redução do 'estético' ao 'sociológico' querendo, assim, negar sua unicidade e originalidade. Pelo contrário, damos à experiência estética sua voz (embora silenciosa) no quadro polifônico de outras vozes que juntas constituem o *socius*, entendido como uma interconexão de discursos sobre, ou visões do mundo vivido, refletindo as possíveis experiências do mundo que fazem sentido através da repetida interpretação inter-subjetiva e da comunicação contínua no interior de um grupo de pessoas que se reconhecem como seres de um mesmo tipo.

Esta abordagem pode ser denominada social ou cultural, assim como inter-semiótica. O termo inter-semiótico parece o mais apropriado para lidar com o nosso universo de interpretação por comportar vozes dissonantes e reconhecer discursos distintos embora relacionados (mutuamente 'traduzíveis') em um todo interligado; os termos 'cultural' e 'social' transportam uma conotação 'totalizante', que queremos evitar. A abordagem inter-semiótica da etno-estética é uma tentativa de analisar a organização das capacidades de leitura visual das pessoas que produzem expressões estéticas específicas, na sua interdependência com outros discursos ou práticas simbólicas (percepções não-visuais, ritual, mito, organização social, escatologia etc.) que se contradizem ou se reforçam no jogo criativo que é a constante reinvenção da vida social.

A leitura de elementos visuais depende do 'olhar da época' (Cf. Baxandall, 1972) assim como do 'olhar do lugar'. A distinção entre formas e relações entre

formas é determinada por categorias mentais que estruturam a percepção das formas e das cores associando-as a conteúdos semânticos específicos que enfatizam relações e contrastes cognitivamente significativos para o grupo. Nas palavras de Geertz esta abordagem "olha para as raízes da forma na história social da imaginação" (1983:119), enquanto na concepção de Wagner (1986:xi) (veja a epígrafe do capítulo 'Perspectivismo') estamos trabalhando com a "forma de percepção que chamamos de 'sentido'". Assim, a estética está englobada por uma hermenêutica:

"Instead of limiting... aesthetics to a description and determination of the characteristics of the object of a particular mode of experience, the aesthetic, the hermeneutic questioning challenges the very notion of a purely "aesthetic" experience. The encounter with an artwork is a project of interpretative understanding, not merely a passive, distanced reception and appreciation of an independent object... The philosophical task in thinking about art is no longer to explain the eternal beauty of nature but to clarify the conditions for the process by which art comes to be understood and interpreted." (Hoy, 1978:137)

Esta concepção filosófica se aproxima do que uma antropologia da arte, da estética, ou do 'estilo' deve ser, ou seja, o projeto de entendimento interpretativo do significado das qualidades sensíveis na percepção, expressão e cognição nativa. Esta compreensão progride por meio de um mover-se espiralado entre o global e o particular sem a lente ou grade de possíveis métodos ou conceitos pré-concebidos colocados entre o perceptor e o percebido. Assim, conceitos e idéias preconcebidas que determinam e tornam nossa percepção possível são, sistematicamente, sujeitas à duvida sempre que a observação e escuta cuidadosas não refletem seu significado original (Gadamer, 1982).

Procedendo deste modo, o primeiro obstáculo que encontramos é o fato de que a maioria das sociedades não-ocidentais, incluindo-se aqui os Kaxinawa, não possuem uma palavra para 'arte'. Nem mesmo possuem um conceito subjacente e equivalente ao conceito de arte que poderia existir sem ser nomeado como tal. Precisa-se, entretanto de pouca familiaridade com a vida destes povos, para

perceber que este fato não significa que lhes falta a idéia de 'beleza' ou o juízo estético, ou que não estão interessados em 'embelezar o (seu) mundo' (Witherspoon, 1977).

Poderia-se na verdade afirmar o contrário, que ao invés de nada, tudo é julgado esteticamente, não somente produções materiais mas, também, ações: o modo de falar, sentar, comer, os gestos, o comportamento social, o cheiro e a textura corporal, a saúde. O campo inteiro de interação e produção está sujeito ao juízo estético, de modo que se poderia dizer que termina por não caber mais na categoria daquilo que nós chamaríamos de 'puramente estético'. Isto é o caso porque nada é produzido ou apreciado pelo único motivo de ser 'belo' (como acontecia com a arte 'pura' ocidental que obedecia à concepção *l'art pour l'art*). Beleza não existe enquanto campo separado de apreciação, está associada a outros domínios de percepção, cognição e avaliação[2].

---

[2] A arte moderna tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social. "A arte pela arte" é um credo tanto de artistas quanto dos que pretendem levar a arte a sério e reflete, a meu ver, uma dificuldade em pensar a criatividade individual e a autonomia pessoal juntas com a vida em sociedade. Na tradição pós-iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do "senso comum" sociocêntrico. Neste contexto, há uma associação entre coletividade e coerção e o poder de criatividade é projetado fora da sociedade. Um resultado deste estatuto solitário de gênio é que o artista moderno perde, através de um uso idiossincrático de signos e símbolos, sua capacidade de comunicação: não há linguagem fora da sociedade. Lévi-Strauss (Cf. Charbonnier (1961:63-91), *Entretiens avec Lévi-Strauss*) faz uma primeira tentativa de analizar, de um ponto de vista antropológico, a diferença entre arte moderna e "primitiva". Para Lévi-Strauss a tradição intelectual ocidental é responsável por três diferenças entre arte "acadêmica" e arte "primitiva", diferenças que a arte moderna tenta superar: 1. A individualização da arte ocindental, especialmente no que diz respeito a sua clientela, que provoca e reflete uma ruptura entre o indivíduo e a sociedade em nossa cultura - um problema inexistente para o pensamento indígena sobre sociabilidade; 2. A arte ocidental seria representativa e possessiva enquanto a arte "primitiva" somente pretenderia significar; 3. A tendência na arte ocidental de se fechar sobre si mesma: "peindre après les maîtres". Os impressionistas atacaram o terceiro problema através da "pesquisa de campo" e os cubistas o segundo, recriando e significando, em vez de tentando imitar de maneira realista - aprenderam das soluções estruturais oferecidas pela arte africana-; mas a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não

A beleza não é considerada como algo externo, existindo em um mundo de objetos independentemente de quem os perceba, mas como algo que pertence à relação entre o mundo e uma capacidade de ver, baseada no conhecimento adquirido. A importância da relação inter-subjetiva de co-presença entre o perceptor e o percebido, assim como uma compreensão da percepção como um processo ativo e não passivo, aproxima-se das abordagens fenomenológicas da percepção, como expressa por Heidegger quando faz a seguinte observação sobre a percepção auditiva: "only he who already understands can listen" (Kurt Mueller-Vollmer, Ed., Sections 31-34 from *Being and Time* (1927):237). Sobre a percepção visual, declara que é um processo em que a significação tem prioridade sobre a recepção passiva:

"By showing how all sight is grounded primarily in understanding (the circumspection of concern is understanding as *common sense* [Verständigkeit]), we have deprived pure intuition [Anschauen] of its priority, which corresponds noetically to the priority of the present-at-hand in traditional ontology."(219).

O 'present-at-hand' é a definição de Heidegger da Natureza, não vista como algo que existe lá fora sem relação alguma com a consciência humana e a ação incorporada, mas algo que existe por causa do nosso envolvimento com ela:

"That which is ready-to-hand is discovered as such in its service*ability*, its us*ability*, and its detrimen*tality*. The totality of involvements is revealed as the categorial whole of *possible* interconnection of the ready-to-hand. But even the 'unity' of the manifold present-to-hand, of Nature, can be discovered only if a *possibility* of it has been disclosed. Is it accidental that the question about the *Being* of nature aims at the 'conditions of its possibility'?" (217).

Assim como o mundo exterior, ser humano no mundo (*Dasein*) é um projeto de tornar-se, constituir-se:

"(A)s Being-possible... *Dasein* is never anything less; that is to say, it *is* existentially that which, in its potentiality-for-Being, it is *not yet*. Only because the Being of the "there" receives its Constitution through understanding and through

---

pôde ser superada e resultou num "academicismo de linguagens": cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis.

the character of understanding as projection, only because it *is* what it becomes (or alternatively does not become), can it say to itself 'Become what you are', and say this with understanding." (218)

O entendimento fenomenológico da Natureza e da existência humana em termos de possibilidade e de processo, como um 'tornar-se' (becoming), poderia se aproximar mais da visão ameríndia sobre a existência do que uma idéia clássica da Natureza que a percebe como uma realidade objetiva e exterior, a ser revelada e descoberta em seu ser puro e por si. Este poderia ser um dos modos para entendermos o significado mais profundo das razões porque os ameríndios entendem natureza enquanto *physis*, um todo interconectado de seres não-humanos com intencionalidade e agência semelhantes à nossa, capazes de adotar um ponto de vista.

Se as realidades a serem percebidas mudam com a agência incorporada que vê e age de acordo com uma perspectiva, os seres adquirem identidades múltiplas, apesar de estarem interligados num mesmo campo significante de uma percepção informada pela intenção de mútua predação ou cuidado. Deste modo, Natureza, a soma desta intrincada malha de seres e coisas, torna-se, também, múltipla (sobre o conceito de multi-naturalismo ameríndio ver Viveiros de Castro, 1996). Poderíamos afirmar com Goodman (1978), Overing (1990) e Schweder que "When people live in the world differently, it may be that they live in different worlds." (Schweder, 1991:23)

O que examinamos acima tem uma relação direta com a teoria Kaxinawa da percepção e da criação estética, porque a questão da percepção e criatividade somente pode ser entendida se captarmos como o pensamento nativo concebe a realidade. Levando em conta a ênfase ontológica fundamental da concepção amazônica do mundo na constante transformação de um ser em outro, somos obrigados a reinterpretar a relação entre, por um lado, percepção e criação (com a percepção sendo, de alguma maneira, uma criação) e, por outro, entre aparência,

ilusão e realidade. Esta última questão nos leva ao problema dos estados de consciência. Desde que consciência é inconcebível sem uma consideração do estado do corpo, estados de consciência tornam-se estados do ser.

Desta maneira, a clássica questão nas teorias da percepção sobre a relação entre ilusão e realidade, é substituída por uma consideração da relação entre estados diferentes de ser dos humanos assim como dos não-humanos. Esta questão será tratada em maior detalhe na próxima seção quando abordaremos a tríade *kene* (desenho), *dami* (transformação), *yuxin* (ser, imagem no espelho). Neste momento, quero apenas enquadrar esta questão num quadro mais amplo da reflexão teórica. Encontramos nas reflexões de Schweder (1991) sobre estados da mente e como estão relacionados, questões próximas a nossa problemática:

"Some argue, for example, that imagination is opposed to perception... Some argue that perception is a form of imagination (for example that visual perception is a "construction"), while others argue that imagination is a form of perception (for ex., that dreaming is the witnessing of a plane of reality). Still others argue both ways, and dialectically, for imaginative perception and perceptive imagination." (Schweder, 1991:37)

Um exemplo da relação entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva pode ser encontrado em uma das características estilísticas mais marcantes do tecido desenhado feito pelas Kaxinawa: considerando que os padrões são interrompidos imediatamente depois de terem começado a ser reconhecíveis no pano tecido, precisa-se da capacidade imaginativa para perceber a continuação do padrão através de uma visão mental. A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior está tanto, ou até mais presente no mundo invisível ou no mundo das imagens a serem visualizadas pela criatividade perceptiva, do que na beleza externalizada pela produção artística.

Este dispositivo estilístico revela um elemento importante do significado do desenho na ontologia Kaxinawa: o papel desempenhado pelo desenho na transição entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva, ou a transição de imagens

percebidas pelos olhos no estado de ser cotidiano, para as imagens perceptíveis somente para o olho mental ou o *yuxin* do olho. Desenho é um sinal do *yuxin*. Desta maneira, a única resposta que Dona Maria Sampaio, quase cega e portanto impossibilitada de fazer desenhos, me deu à pergunta sobre o significado dos desenhos foi que: "O desenho é a língua dos espíritos" (*kene yuxinin hantxaki*). Voltaremos a esta frase mais adiante.

Os Shipibo (pano do Ucayali) vão mais além na importância dada à percepção imaginativa quando afirmam que o corpo humano pode ser visto como estando permanentemente desenhado, quando se tem a capacidade de vê-lo. A pintura invisível funciona como armadura contra a invasão da doença. Gebhart-Sayer (1986) interpreta a transição de visibilidade à invisibilidade na manifestação Shipibo da pintura corporal como medida de proteção usada pelos Shipibo na sua relação de proximidade com não-nativos. Illius (1987), por outro lado, duvida que a pintura corporal tenha em algum tempo sido usada fora do contexto ritual. Os não-Shipibo somente têm acesso à manifestação exterior dos belos e complexos padrões Shipibo através da pintura na cerâmica e em panos (estes desenhos não são, como entre os Kaxinawa tecidos mas aplicados sobre o tecido pronto) (Roe, 1982).

Os próprios Shipibo, entretanto, podem visualizar estes motivos, com alta significação cultural, sem precisar tê-los materialmente na sua frente. Mulheres com conhecimento de desenho podem sonhar sobre o assunto (freqüentemente com a ajuda de plantas que induzem sonhos com desenho (Illius, 1987), como o fazem as mulheres Kaxinawa), enquanto homens, mais especificamente os xamãs, visualizam, com a ajuda dos seus cantos, o desenho invisível que cobre a pele de seus pacientes, quando sob a influência da *ayahuasca* (Gebhart-Sayer, 1986). Illius e Gebhart-Sayer sugerem que a relação sinestésica entre canto e desenho na experiência com a *ayahuasca* diz mais respeito à melodia do que às palavras do canto. Mais adiante teremos oportunidade de voltar a esta relação complexa entre

os sentidos na experiência holística da percepção imaginativa.

Os Navajo dos Estados Unidos atribuem igualmente grande importância ao lado oculto da beleza. Witherspoon afirma:

"For the Navajo beauty is not so much in the eye of the beholder as it is in the mind of its creator and the creator's relationship to the created (that is, the transformed, or the organized). The Navajo does not look for beauty; he generates it within himself and projects it onto the universe. The Navajo says *shil hózhó* 'with me there is beauty', *shii hózhó* 'in me there is beauty', *shaa hózhó* 'from me beauty radiates'. "Beauty is not "out there" in things to be perceived by the perceptive and appreciative viewer; it is a creation of thought. The Navajo experience beauty primarily through expression and creation, not through perception and preservation." (1977(97):151)

Uma bem-conhecida manifestação da filosofia de vida dos Navajo e da atitude frente à arte que dela decorre, são as pinturas na areia, destruídas logo depois ou durante os rituais de cura. Os Navajo não vêem sentido na tentativa de tentar fixar ou guardá-las (através da fotografia por exemplo) e consideram tal atividade como potencialmente perigosa. O perigo é ligado ao princípio básico que associa vida ao movimento e morte à ausência de movimento. O prazer estético Navajo reside no ato de criação, não na sua contemplação e conservação. Witherspoon completa:

"Navajo society is one of artists (art creators) while Anglo society consists primarily of nonartists who view art (art consumers)...The nonartist among the Navajo is a rarity. Moreover, Navajo artists integrate their artistic endeavors into their other activities. Living is not a way of art but art a way of living." (153)

Retornando à nossa discussão sobre o conceito de estética, estou convencida de que, no sentido amplo da palavra, as sociedades cultivam sua 'estética' ou teoria do gosto ligado a um valor e, conseqüentemente, julgamento. Percepções visuais, gostos, cheiros e sons que agradam serão sempre contrastados com outros que desagradam e esta percepção implica em interpretação e valor, pressupondo esquemas de significação que precedem a mera possibilidade de percepção. Percepções dos sentidos são classificadas e julgadas de acordo com o

que significam para o perceptor. Grupos sociais se diferenciam em termos do que gostam, e os critérios variam de acordo com o uso político ou social do julgamento estético.

Na sociedade ocidental moderna, o 'gosto', o cultivo do julgamento estético, tem sido usado como critério de distinção social e é ligado aos fenômenos de pertencimento de classe e mobilidade social (Bourdieu, 1984)[3]. O gosto tem sido cultivado como campo especializado de julgamento refinado. É difícil mudar o gosto porque implica em um processo lento de aprendizado e de 'incorporação' de atitudes, é o tipo de conhecimento corporal que se adquire através dos hábitos compartilhados e do viver junto. É por esta razão que o gosto é tão importante na comunicação, um pertencer que expressa uma filosofia social e história de vida. O gosto guia ações, percepções e desejos sem reflexividade consciente do sujeito.

Visto nesta perspectiva, o gosto se torna de importância crucial para as identidades pessoal e grupal. Deste modo, não deveria surpreender-nos o fato de, ao serem perguntados a respeito dos seus 'outros' próximos, meus interlocutores Kaxinawa responderem exatamente com este tipo de julgamento e valor estético. A questão que mais os preocupava era o 'jeito' e a aparência dos próximos (pessoas que, como os Culina ou os Yaminawa, ocupavam frente ao branco, uma posição equivalente à deles): se usavam ou não roupas e decorações bonitas; se cheiravam bem ou não; como se alimentavam etc. A qualidade dos objetos produzidos cai igualmente sob esta rubrica, mas não me parecia o mais enfatizado.

Mais importante que a maneira que o conhecimento era estocado em objetos externos, era o modo com que as pessoas incorporam o conhecimento, conhecimento social assim como a arte de viver bem e sem doença. Arte é, como memória e conhecimento, incorporada entre os Kaxinawa e objetos não são senão

---

[3] Cf Weiner, J., ed. 1994. "Aesthetics is a cross-cultural category". Debate organizado na University of Manchester, Out. 1993, com a participação de Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote, Peter Gow.

extensões do corpo. Esta prioridade explica porque as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas são ligadas à decoração corporal: pintura corporal, arte plumária, colares e enfeites feitos de miçanga, roupas e redes tecidas com elaborados motivos decorativos. Os Kaxinawa não estocam suas produções artísticas. Como os Navajo, estão convictos de que objetos rituais perdem seu sentido e sua beleza (assim como seu *dua*, brilho, encanto) depois de terem sido usados. Um exemplo é o banco ritual usado pelos iniciantes durante o rito de passagem. Se durante o ritual o banco é belamente pintado e pode somente ser usado pelo iniciando, depois ele se torna um simples banco, com a decoração desaparecendo lentamente, podendo ser usado por qualquer homem (mulheres não sentam em bancos mas em esteiras).

Povos indígenas variam muito no valor que atribuem à produção material[4], mas podemos afirmar que, em geral, a produtividade tecnológica e a inovação acumulativa não têm o mesmo valor que para a sociedade industrializada. Geralmente, as populações indígenas, e os Kaxinawa em particular, desejam os produtos industrializados como se afirmassem uma superioridade tecnologia dos 'brancos'. Esta questão ocupa um lugar central em suas reflexões sobre a relação que estabelecem com os brancos. A maior parte das mitologias levantadas a respeito, considera a diferença em produtividade tecnológica a conseqüência de uma escolha feita no passado: a explicação de que 'nos escolhemos arco e a flecha, enquanto eles escolheram armas de fogo' é uma conclusão recorrente na reflexão mitológica dos Ameríndios a respeito deste tópico. Neste contexto, a importância

---

[4] Comparar por exemplo os ritualísticos Kayapó-Xikrin (Vidal, 1992), Bororo (Dorta, 1981) ou Wayana/Apalai (Van Velthem, 1995) com sua exuberante arte plumária e elaborada cestaria, com a sobriedade da cultura material Pirahã (Gonçalves, 1995). O interessante no caso dos Pirahã é que estes vêem seus Deuses como possuidores de toda qualidade de técnicas enquanto são, ao mesmo tempo, incapazes de pô-las em prática por causa dos seus corpos inperfeitos (deformados). Para fazerem as coisas precisam da ajuda dos humanos. Os humanos, por sua vez, 'nada sabem' mas têm um corpo perfeito e são pescadores sofisticados e prendados que, com o uso de instrumentos simples mais

da sua própria agência no processo da tomada de decisão é enfatizada, sem, no entanto, defender a decisão como a melhor possível.

Percebemos um sentido manifestamente político e social nesta ênfase dada à escolha que ocorre no mito que, por sua vez, produz a diferença entre o estilo de vida indígena e o dos brancos. Se não fosse porque escolheram viver assim, poderiam ter migrado para as cidades ou se misturado aos brancos, e a distinção entre eles e os brancos teria sido abolida. Sabe-se, por outro lado, que o tradicionalismo ou conservantismo indígena é uma idéia mais dos antropólogos do que dos nativos. As pessoas não vivem da maneira que o fazem hoje porque sempre o fizeram assim, mas vivem deste modo porque assim o escolheram. Vale notar que esta é uma decisão que por definição não pode ser tomada individualmente. Como o caso Kaxinawa nos deixa entrever: a 'vida indígena' reside exatamente no fato do ser Kaxinawa significar viver em comunidade com parentes próximos ao invés de viver em famílias nucleares como os brancos.

A filosofia social que resulta da escolha de viver em sociedades de pequena escala, politicamente autônomas e construídas ao redor do parentesco, tem conseqüências de longa alcance para o estilo de vida e para a produção, e por esta razão também para a práxis social do julgamento estético. Especialmente quando esta escolha da prática social tem sido feita contra um fundo de estilos de vida diferentes e ao alcance. No caso dos Kaxinawa e seus vizinhos pano e aruak, a tentação e ameaça do 'Estado Nação' é mais antiga que a primeira chegada dos Espanhóis na costa peruana. Sua posição fronteiriça entre o altiplano Andino e a floresta Amazônica os colocou em contato próximo com a expansão quéchua e incaica, e a pesquisa histórica sugere que alguns destes grupos (possivelmente os Kaxinawa e Conibo) trabalharam nas minas de ouro de Potosi quando os primeiros cronistas lá chegaram (Renard-Casevitz, Saignes and Taylor, 1988, vol I:121-132).

---

provenientes de soluções sofisticadas, obtêm resultados infalíveis.

O contato esporádico com o contexto político do Estado dos Inca onde o poder coercitivo regulava a relação entre conquistador e vassalo, atraía os povos da *Montanha* (floresta) tanto quanto os repelia. Fontes do primeiro período colonial mencionam que estes povos da floresta nunca foram totalmente subjugados. Vinham e iam, desaparecendo na *Selva* quando queriam e retornando quando precisando de metal, ouro, ou outros bens inexistentes na floresta. Esta modalidade de relação foi transposta para a relação com os missionários e seringalistas: trabalhavam temporariamente para estes, mas podiam a qualquer momento desaparecer de novo. Por esta razão, é compreensível, sociologicamente falando, que o *Inka*, antiga figura dos mitos, tenha sobrevivido hoje em dia enquanto imagem operativa para a conceitualização da relação ambígua de atração e resistência com relação aos invasores brancos (Cf McCallum, 1992; Kensinger, 1986a para a relação entre a figura do Inca e os brancos).

Deste modo, a escolha dos grupos amazônicos em continuar sua vida em comunidades de pequena escala, cuja filosofia desencoraja a acumulação de bens e de poder assim como a coerção autoritária ou a limitação da autonomia pessoal. Neste sentido, a resistência à incorporação ao mundo exterior teve que ser, por esta razão, conscientemente elaborada. Isto foi feito no mito, no ritual e na práxis e avaliação estética.

Na seção acima foi mencionada a fascinação Kaxinawa pela beleza perigosamente atraente dos seus 'outros' poderosos. Enquanto algumas sociedades indígenas manifestam sua repulsa ao poder excessivo representada no horror ao exagero ostentatório que recai, sobretudo, nas manifestações materiais[5], os

---

[5] Este é o caso para os Piaroa (Overing, 1985). A estética Piaroa parece ser uma afirmação explícita sobre os perigos do poder cultural não controlado. Poder, quando fora do controle, se torna repulsivo em comportamento e forma. A beleza é associada com o moralmente corretto e socialmente domesticado. O poderoso nunca é bonito em si; para tornar-se bonito, precisa ser constantemente limpo no luar pelos cantos do xamã. Este entendimento de uma estética ligada de perto a uma ética e à vida social, é elaborado na

Kaxinawa cultivam uma admiração secreta e um desejo de fusão com seus emblemas de alteridade e de poder. Assim a mitologia sobre o mais belo dos seres, o *Inka* (*Inka hawendua*), não se caracteriza pela rejeição mas pela projeção no futuro, em uma escatologia, de uma reunião final com esta divindade celeste. O povo das cobras é igualmente belo e sedutor, como o são os outros *yuxibu* quando visitados nas suas casas, todos eles, dos reinos aquáticos, terrestres e celestes, são *keneya*, isto é, decorados com o 'verdadeiro' desenho. Sua beleza é o reflexo do seu poder, conhecimento, e saúde, e é expressa no uso da decoração corporal (especialmente na plumária, na pintura e nos colares). Sua aparência é tida como colorida e luminosa, uma energia visual que deriva do *dua*, brilho destes seres.

Hawendua, termo em Kaxinawa para 'bonito' poderia ser interpretado como contendo a palavra *dua* (brilho), precedido por *hawen*. O significado da primeira parte da palavra *ha-wen*, não é clara, *hawen* poderia significar 'seu' *dua*, assim como 'aquele' (*ha*) 'com' (*we*) *dua*. Poderíamos igualmente empreender a tentativa de decompor a palavra para bondade, gentileza, '*duapa*', que pode igualmente estar ligada à *dua*, mas novamente, estas são questões espinhosas para antropólogos à procura de sentido. Se, entretanto, estas três palavras, *dua*, *hawendua* e *duapa* fossem semanticamente relacionadas, como sua decomposição poderia sugerir, teríamos encontrado na língua Kaxinawa a confirmação de uma associação do julgamento ético e estético, notada com freqüência em outros contextos nativos.

Quando falamos da ligação entre estética e ética, é importante estabelecer, desde o começo, a distinção entre prática social e imaginação social. A prática do julgamento estético é intrínseca e ligada a problemas ontológicos que ocupam a reflexão nativa: a natureza do poder como coexistência inevitável dos seus lados criativos e canibalísticos e a recusa de aceitar o poder econômico e coercitivo no

---

mitologia Piaroa. Assim, seu Deus mais criativo e poderoso *Kuemoi*, era também o mais repulsivo de todos.

seio da comunidade, ligados à mencionada obsessão ameríndia com "a noção filosófica do significado do ser similar ou diferente..." (Overing, 1986:142).

Assim, no julgamento estético concreto, os Kaxinawa valorizam a moderação, nitidez e detalhe nos cuidados com o corpo, no comportamento e no uso de ornamentos e desenhos. A relação da arte com o senso de comunidade e com a criação de um modo culturalmente próprio de vida é construtiva ao invés de destrutiva. O estilo artístico não demonstra nenhuma tendência de quebrar com a tradição pois a criatividade é considerada possível somente dentro e nunca fora da sua rede específica de sentidos sociais e sensíveis.

Vemos deste modo que as regras que guiam a criação e o juízo artísticos são a visualização de outro aspecto da imaginação estética que aquela expressa na descrição dos seres poderosos do outro mundo. Em vez de experimentar com as manifestações perigosas do excesso, expressam a lógica contrária da moderação e da medida, prática estética que exprime o funcionamento pragmático de uma filosofia social que não permite a diferença extravagante e exagerada ao nível da verdadeira vida incorporada. Deste modo, enquanto sua vida imaginária pode visitar todas as possibilidades de forma e luxúria visualizadas nas cidades coloridas dos *nawa* feitas de pedra, cristal e ferro, na vida cotidiana, a expressão artística ganha valor não através do espetáculo e exuberância, mas através de pequenos detalhes idiossincráticos.

Acima, no capítulo sobre Perspectivismo, mencionamos o uso da assimetria em um tecido, marcada pela alternância simétrica entre figura e contra-figura (expressão mais acurada do que 'fundo'). Usei o conceito de *studium* (Barthes,1980) para referir o discurso visual dominante da combinação alternada de um número igual de unidades de desenho e seus opostos complementares, marcados por cores contrastantes (geralmente preto e branco num tecido, ou

vermelho e preto na pintura facial)[6].

Desta maneira, o conceito de 'tecido da vida' concebido enquanto entretecimento de elementos iguais (seres ocupando a mesma posição no sistema), cada um pertencendo a uma das duas metades contrastantes (figuras escuras alternadas com figuras claras), é evocado no tecido que mostra como o entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares, opostos na cor mas iguais na forma, pode formar um padrão infinito. Assim, um tecido reúne o que é oposto mas ao mesmo tempo essencialmente igual em forma, substância e qualidade: motivos pretos e brancos são feitos do mesmo algodão, e *inu* e *dua*, ou homem e mulher são ambos feitos dos mesmos fluidos corporais e agência *yuxin*.

O tecido desempenha a função de uma pele ou placenta, contendo o espaço corporal no seu interior, filtrando e protegendo, ao mesmo tempo em que conecta o que está dentro com o que está fora. É seguindo a lógica do 'invólucro protegendo a semente' (onde 'semente' representa a potencialidade de um conteúdo) que as associações simbólicas de placenta com desenho, e desenho com pele ganham sentido. A mesma lógica associa pele com as paredes da casa (chamadas *kene*), e o teto esférico com a cúpula do cosmos.

Se o conceito de corpo (*yuda*) pode ser estendido a *nukun yuda* (nosso corpo), incluindo parentes próximos que partilham comida e teto (antigamente grandes malocas podiam hospedar uma aldeia inteira), o fato da casa ter sido escolhida como metáfora daquilo que contém o corpo segue como conseqüência lógica. As aldeias dos *yuxibu* no cosmos são imaginadas da mesma maneira como conjuntos fechados de corpos e comunidades: são esféricos e fechados e a entrada é uma porta. O que liga estes fenômenos é o conceito de desenho (*kene*), um desenho que nunca existe como conceito abstrato mas que adere sempre a alguma coisa ou é incorporado em um suporte. Desenho é aquilo que separa o que é dentro

---

[6] Veja ilustração em anexo.

daquilo que é fora do 'corpo' (ou mundo), assim como é aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados[7].

Deste modo, voltando à análise formal do estilo e do significado que o estilo revela quando a forma é associada às estruturas principais que orientam a concepção Kaxinawa do mundo, chegamos a uma unidade sintética na dualidade. Nos capítulos anteriores, vimos como esta estrutura básica expressa a característica principal da vida na terra. Assim como esta é constituída pela separação e ligação simultâneas dos mundos celeste e terrestre, e pelo entrelaçamento das qualidades opostas (*dua* e *inu*, masculino e feminino), a fabricação de tecido ou a superfície pintada são o resultado unificado da sistemática repetição das unidades de desenho, idênticas e alternadas nas cores claras (*inu*) e escuras (*dua*), que representam respectivamente o domínio celeste e aquático, o dia e a noite, o masculino e o feminino. A unidade do corpo e da vida é o resultado do encontro e da mistura dos princípios opostos do gênero e dos domínios aquáticos e celestes.

Conseqüentemente, o discurso manifesto do estilo, seu *studium*, enfatiza a essencial igualdade de todos os elementos, em sintonia com uma filosofia social que reage contra qualquer exacerbação de diferenças (todos os humanos são mais ou menos iguais como o são as unidades de desenho), e que realça a ligação dos seres humanos com o cosmos cujos corpos e seres são cobertos na mesma malha de desenho. Visualiza igualmente o fato de todo corpo ser composto da união das qualidades de *inu* e *dua*, e da união das qualidades femininas e masculinas. O *studium*, em suma, trata da homogeneidade e coerência e expressa a idéia da comunidade como sendo um corpo social (*nukun yuda*), coberto pela mesma 'pele' (roupa) cultural, ou rede de caminhos (as unidades mínimas de desenho são chamados de 'caminhos', *bai*) cobrindo todo o mundo domesticado (ou explorado, conhecido).

---

[7] Veja ilustração em anexo.

O *punctum*, ou detalhe esteticamente agradável, por outro lado, vem do domínio dos eventos imprevisíveis e da criatividade pessoal. Por este motivo um ângulo a mais em uma das múltiplas gregas que compõem um padrão, perturbará a simetria perfeita da estrutura e chamará a atenção para a autoria da peça de arte, assim como para o fato de, mesmo num padrão geral de similaridade, nada é produzido duas vezes sem ter sofrido uma pequena transformação no processo de reprodução. Do mesmo modo que o ser humano é único por causa da sua história pessoal e singularidades corporal, todo produto do trabalho humano é único na técnica e na concepção, e o artista Kaxinawa nunca deixa de marcar esta singularidade no detalhe sutil. Deste modo a qualidade de ser único apesar de parecido é conscientemente visualizada através da introdução de pequenas distorções nos padrões clássicos, distorções estas que dão à peça seu caráter.

Outro fenômeno que aumenta a particularidade e qualidade distinta de uma peça de tecido desenhado é a transformação suave de um padrão em outro. Transformações de padrões ocorrem somente em panos com motivos que cobrem uma superfície extensa[8]. Este fenômeno me foi explicado da seguinte maneira:

"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 jibóia."

Edivaldo verbalizou a questão em termos parecidos: "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."

Em contraste com o desenho na tecelagem, a unicidade na pintura corporal ou facial não é de difícil obtenção, surge a partir do suporte assim como do estilo da mão que pinta: cada face refletirá o mesmo padrão diferentemente, e a superfície complexa força o desenho a adaptar seus ângulos em curvas,

---

[8] Cf. Keifenheim (1996).

acompanhando o relevo do corpo pintado. Desta maneira, o desafio da pintura corporal ou facial não reside tanto no detalhe assimétrico (que no entanto aparece) e na discreta originalidade escondida en um campo globalmente simétrico, mas na habilidade de cobrir a superfície irregular sem perder a coerência do desenho e a distância regular entre as linhas que compõem o padrão[9].

Na arte plumária, por outro lado, assimetria parece ser mais importante que simetria, pelo menos com relação à colocação e tamanho das penas, apesar da necessidade de se obter como resultado final um 'buquê' balanceado e harmonioso. As faixas de bambu que servem de suporte ao equilíbrio móvel das penas, por sua vez, são caracterizadas por uma disposição do desenho no suporte que é menos dinâmico do que a encontrada nas pinturas faciais e nos tecidos, onde o centro de gravidade do desenho nunca é no meio do campo. A descentralização do desenho na tecelagem e na pintura corporal aumenta a impressão da continuação do desenho fora das bordas do campo decorado como se o desenho estivesse cortado ao meio[10], enquanto o desenho na coroa de bambu é disposto em

---

[9] O mesmo desafio na tentativa de manter o equilíbrio entre a coerência do padrão e a aplicação em suporte irregular foi notado por Lévi-Strauss na sua análise da pintura facial Kadiwéu (1955, 1958) e por Gow (1988) na sua análise do desenho Piro. Gow sugere uma correlação entre a complexidade da relação dinâmica entre os elementos gráficos e plásticos no estilo artístico e o suporte primário no qual o estilo se desenvolveu, e conclui que esta poderia ser a explicação para a grande elaboração do desenho na tecelagem Kaxinawa por um lado, e um sistema de desenho mais complexo na pintura corporal Piro por outro. As mulheres Kaxinawa eram principal- e primeiramente tecelãs, as Piro desenhistas. A mesma hipótese foi sugerida para a tecelagem Kaxinawa em relação à pintura corporal por Dawson (1975:131-150). Este argumento da determinação técnica de toda elaboração artística lembra o argumento de Boas no seu clássico *Primitive Art* (1928), estudo que critica o cego 'reading-into' de significados simbólicos em unidades de desenho, método usado sem avaliação crítica nos estudos superficiais pelos estudiosos da arte étnica do seu tempo. O tratamento da arte enquanto diretamente denotativa, não leva a resultados com sentido coerente. A razão para este fracasso interpretativista, entretanto, não reside no fato das formas serem meras formas sem sentido a comunicar (puramente sensoriais e não conceituais ou cognitivas), mas reside no fato da linguagem visual comunicar sua mensagem de modo diferente à lógica denotativa, e 'simbólica'.

[10] O mesmo artifício estilístico foi notado por Müller (1990) entre os Asurini; Cf

fileiras sem cruzamento diagonal[11].

No cocar, o equilíbrio assimétrico das penas é complementar ao anel com decoração simétrica que os segura. O suporte do cocar pode também ser coberto por um tecido de algodão. Também neste caso, o motivo da base é rígido, como se tivesse que compensar a falta de simetria no topo.

Para o *Txidin* (festa do gavião real) fabrica-se a 'roupa do gavião real' que cobre o corpo inteiro com adornos plumários feitos com as penas do gavião: a cabeça, o peito e as costas. As penas da harpia são difíceis de obter e são guardadas enquanto possessões raras e preciosas pelas pessoas que conseguem matar a ave, mas não por isso serão por eles usadas. A comunidade inteira contribui com suas penas para a fabricação do traje do líder do canto e do seu aprendiz. Cada pessoa que se junta como aprendiz ao líder, terá o direito de se cobrir com o traje durante o tempo da performance. O traje é uma roupagem ritual que pertence à comunidade e é montado unicamente por ocasião do ritual. É o produto das contribuições de cada caçador da aldeia que teve a sorte de obter penas da harpia. Deste modo, o traje contribui para a coesão social em vez de se tornar ostentação de propriedade ou habilidade privadas.

Cocares são igualmente usados no ritual de fertilidade *Katxanawa*. Aqui cada participante veste seu próprio cocar e por esta razão a ocasião se presta com facilidade à competição e demonstração de prestígio social. A análise feita por Rabineau (Dawson, 1975:87-109) de uma coleção de adornos plumários acompanhada de notas de campo, trabalho realizado por Kensinger nos anos sessenta, revela interessantes ligações entre o julgamento estético e social[12]. Os cocares feitos pela liderança da aldeia e seu filho são consideradas belas obras,

---

Lagrou(1991).

[11] Veja ilustração em anexo.

[12] Atualmente, a produção de adornos plumários nas aldeias que visitei é rara e a qualidade da produção não se compara com os especimens encontrados nas coleções feitas por Schultz e Chiara em 1950-51 (Museu Paulista) e Kensinger nos anos cinqüenta e sessenta.

demonstrando domínio de técnica e delicadeza na execução e escolha do material. Especialmente o trabalho do filho é "elogiado pela economia de penas e elegância no desenho"(1975:96). Seu comportamento é discreto e sua ambição de suceder o pai não é abertamente expresso. O produtor do cocar dominou a estética da arte plumária e da etiqueta social.

O caso de Muiku era diferente. Muiku era o rival da liderança da aldeia e parecia não guardar suas ambições para si. Usou para o *Katxanawa* penas da harpia, cujo uso era apropriado unicamente no contexto do *Txidin* e do *Nixpupima*, e porque não possuía penas suficientes para completar um cocar (outras pessoas evidentemente não colaborariam com ele neste contexto), teve que misturá-las com as penas de jacamim. Esta mistura e o uso de penas demasiadamente prestigiosas no contexto errado foram esteticamente desaprovados pelos parentes. Outro cocar feito pela mesma pessoa, foi igualmente desaprovado em termos de beleza. Apesar de demonstrar boa técnica, Muiku exagerou, desta vez no uso de penas amarelas e por esta razão seu trabalho foi considerado "excessivo".

Os exemplos dados por Rabinau ilustram bem a conexão entre regras sociais e gosto estético. O significado da estética da arte plumária é, entretanto, mais complexa. Penas têm *yuxin* (Kensinger, 1991c) e precisam, por isso, ser usadas na combinação e contexto apropriados, e pela pessoa certa. Não é (como sugere Rabineau) a liderança da aldeia que usa as penas da harpia como signo de prestígio e autoridade política, mas o líder do canto e seu aprendiz (um dos quais pode mas não, necessariamente, é a liderança da aldeia). O uso desta roupa se dá em contexto ritualmente controlado. As penas da harpia formam parte do traje do representante ritual do *Inka* no *Nixpupima* e no *Txidin*. Pelo fato do dono das penas, o *Inka* na sua manifestação da harpia, ser chamado para o terreiro da aldeia e assim ser considerado presente durante as festividades, a pessoa que usa o traje deste personagem necessita saber os cantos certos que acompanham a performance, senão se expõe a um perigo da ordem da '*yuxinidade*'.

Não é a liderança da aldeia, nem o xamã, que se especializa na arte de lidar com as penas das aves, dos pássaros e de seu uso, mas o líder do canto, por causa da óbvia ligação entre os pássaros e sua especialidade: a arte de memorizar e executar os cantos rituais, uma arte que se considera como tendo sido aprendida com os pássaros. Estes cantos são ligados ao *Inka*, enquanto outros cantos (como os *yuan* entoados durante as sessões com *ayahuasca*) são ligados a *Yube* e à visualização ritual das realidades ligadas aos *yuxin* e *yuxibu*.

Percebemos, desta maneira, que as regras que guiam a combinação de cores e de materiais são mais complexas do que as regras que visam somente à regulação da demonstração de prestígio social. Através da categoria *dau* (encanto, remédio, veneno) que se aplica à roupa assim como às decorações usadas pelo líder do canto, fica claro que o uso de certos emblemas carregados de prestígio social têm conseqüências que implicam em compromisso ritual e não somente em posição social.

Objetos e palavras usados para o canto são meios de comunicação com o universo social extra-humano com o qual se quer estabelecer uma conexão. Precisa-se usar as penas apropriadas em função do seu *dau* que aumenta o *dua* (brilho) do usuário. A pessoa, entretanto, usa unicamente as roupas que está preparada para usar. O poder é perigoso para quem não está preparado para a tarefa e precisa por esta razão ser mantido tão invisível quanto possível. Do contrário, a pessoa se expõe à competição, inveja e vingança. Esta regra vale para a ostentação de bens materiais assim como para o conhecimento ritual. O poder mais exposto de todos, entretanto, é o do xamã, e esta é a razão porque pertence ao oculto. É o poder mais ambivalente e volátil conhecido pelos Kaxinawa. Aqueles que não querem perder ou enfraquecer seu poder, precisam ser fortes o suficiente para resistir à tentação de partilhar o segredo do seu pacto com *Yube*.

b. Desenho (kene), figura (dami) e yuxin

"To any vision must be brought an eye adapted to what is to be seen."
Plotinos[13]

"Art is the burning glass of the sun of meaning."
Roy Wagner, 1986:27.

"There are two ways of not seeing what there is to see. One is where you locate the action to its proper activity space, but you are not experienced enough, or not (as yet) conceptually equipped, to catch its richness. You don't see enough of it. The other, more dramatic, is where you allocate it to the wrong activity space. You are blind to it."
Jakob Melφe, 1988:91.

A sensibilidade Kaxinawa para a presença de desenho (*kene*) no mundo envolvente é responsável pela classificação de seres e coisas (humanos, animais, plantas e artefatos) em termos de 'com' ou 'sem desenho'. O fato de um ser ter padrões na sua pele, é sistematicamente mencionado no seu nome através do adjetivo qualificador *keneya* (com desenho). Os dois tipos de onça, por exemplo, são distinguidos pelo fato de um deles, o *inu keneya*, ter desenho e o outro, *txaxu inu* (onça veado, ou onça vermelha) não. Entre as folhas de sororoca usadas para fazer 'patrasca' (*kawa*), existe igualmente um tipo que se distingue dos outros através do seu desenho. O nome genérico para a sororoca se refere à forma que é similar a da folha da bananeira, *mani pei* (folha da banana), enquanto a folha com nervuras violetas na superfície verde é qualificada como *mani pei keneya.*

A sensibilidade para a existência do desenho na natureza se liga à alta valorização do sistema complexo de desenho que caracteriza sua própria produção artística na pintura e tecelagem. Esta ênfase no desenho é tão marcada que foi escolhido como elemento crítico na sua auto-imagem. Em comparação com seus vizinhos, que não usam desenho (como os Culina ou os Kampa, ou os que não

---

[13] Cf. Furst (1972:142).

usam um sistema de desenho tão elaborado quanto o seu, como os Yaminawa) os Kaxinawá se distinguem como "povo com desenho".

Os Shipibo são considerados como sendo igualmente um povo com desenho (*queneya* em Shipibo) e esta pode ser uma das razões porque Augusto os chama de *huni kuin*, não obstante sua afirmação de nunca tê-los conhecido o suficientemente para realmente julgar sua similaridade ou diferença. Por causa do desenho, os Shipibo são considerados bonitos. Possuem também, nos olhos de Augusto, grandes quantidades de cordões feitos de miçanga, que usam ao redor do pescoço, dos pulsos, dos braços, embaixo dos joelhos e ao redor dos tornozelos, como o fazem os Kaxinawa e outros grupos pano. Estes cordões representam a manifestação de riqueza e beleza para os Kaxinawa (tema ao qual voltaremos no capítulo 5).

Os Yaminawa, por sua vez, não são totalmente considerados '*nukun yuda*' (nosso corpo) e são chamados de outros '*huni kuin*' (*huni kuin betsa*), não obstante a similaridade do sistema onomástico e da língua. A diferença de seus corpos é marcada pela falta de 'desenho de verdade', *kene kuin.* O desenho deles se chama *Yaminawa kene*, uma coleção menos elaborada de desenhos, alguns dos quais foram incorporados pelos Kaxinawa e usados pelas crianças, adolescentes e adultos jovens em ocasiões festivas ou quando celebram o retorno dos caçadores de uma caçada coletiva.

O *kene kuin* (desenho verdadeiro), por outro lado, pode ser usado somente por iniciados, jovens que passaram pelo rito de passagem, *Nixpupima.* Apesar de ser mais comum em ocasiões rituais ou quando se espera visita do Peru, todo adulto que queira se embelezar pode deixar-se pintar, sempre que há jenipapo à mão, com o *kene kuin* por uma parente feminina próxima ou por sua esposa.

Intimamente ligado à importância do desenho na experiência estética Kaxinawa é a experiência visionária com *ayahuasca.* Mais do que para curar,

toma-se *ayahuasca* para ter visões[14]. A visualização bem-sucedida dos mundos dos *yuxibu* é experimentada como estética e emocionalmente intensa. O efeito da bebida não é considerado como algo dado, automático, mas depende de uma negociação com o dono da bebida. Considera-se a percepção imaginativa não como o produto da criatividade do perceptor mas como a entrada em um mundo com dinâmica própria. Se nada é visto durante uma noite inteira, apesar da ingestão de doses substanciais da bebida, duas hipóteses são levantadas: a chacruna (*Psychotria Viridis*) era velha demais para produzir a luz que produz a visão, pois o cipó (*Banisteriopsis Caapi*) apenas produz o efeito de *pae* (pulsação, embriaguez, força); ou o dono da bebida, o *yuxibu Yube*, foi avaro (*yauxi*) e não abriu seu mundo de imagens (*dami* e *yuxin*) para o visitante que não pode ver outra coisa que escuridão.

Os primeiros sinais da presença de *Yube* no corpo do bebedor (paradoxalmente também o momento em que o bebedor entra no 'corpo' (mundo) de *Yube*) são sentidos como uma aceleração na batida do coração, que é expresso nos termos: "a força vem chegando como trovão". Algumas pessoas vomitam, mas a maior parte das pessoas não sente náuseas. O vomito pode ocorrer em vários estágios do efeito da bebida, não necessariamente no começo, e tem o efeito de liberar e aliviar os efeitos. Diz-se que a visão fica melhor depois do vômito, por causa da 'limpeza' feita. A chegada da visão é anunciada pelo aparecimento de pequenas figuras luminosas, que são chamadas *hawen kene*, o desenho dele, isto é de *Yube*. Depois vêm 'só coisas do cipó' (*nixi pae besti*), figuras de lagartas e cobras em movimento, e finalmente aparecerão cenas mais estáveis nas quais aparecem também figuras humanas.

A experiência regular de visões pela maioria dos homens adultos (e por

---

[14] Deste modo, o uso Kaxinawa da *ayahuasca* difere significativamente do uso feito da bebida pela população ribeirinha na Amazônia Peruana, onde *ayahuasca* é associada com a figura do xamã enquanto especialista de cura. Veja Gow, 1993a e 1995; e Luna (1986).

algumas mulheres) tem profundas conseqüências para o significado e 'presentificação' da cosmologia. O tempo mítico e os mundos dos *yuxibu* se tornam acessíveis à experiência através de uma imersão no mundo das imagens, chamadas *dami* e *yuxin*. A significação cognitiva e existencial deste contato visionário com o mundo imaginário da mitologia não está somente na conseqüente vivificação de suas imagens, mas, o mais importante, no conhecimento experimental adquirido desta maneira, é o processo constante de transformação do cosmos, idéia que funda a visão de mundo Kaxinawa. Assim, o quadro desta experiência visual específica circunscreve um movimento que vai de corpos com ou sem desenho, para o desenho se transformando em imagens visionárias e destas imagens para a manifestação visionária dos *yuxin*.

A presença simultânea destas duas manifestações culturais da experiência estética, assinala o grande investimento simbólico, cognitivo e emocional do *ethos* Kaxinawa na experiência visual, e aponta para o papel importante desempenhado pela visão na sua percepção, classificação e apreensão do mundo. O fato da visão receber grande ênfase, não significa, entretanto, que os outros sentidos são negligenciados.

Assim, para a identificação de plantas na floresta, o olfato e o gosto são de crucial importância. Estas capacidades sensoriais parecem ser muito mais confiáveis do que a visão, visto que a forma e a cor das folhas variam constantemente de acordo com o tamanho da planta, sua localização e sua posição geotrópica. Para a caça, por outro lado, é necessário ter boa audição. A imitação de gritos de animais e cantos de pássaros são truques eficientes para chamar a caça. O olfato é igualmente importante, especialmente a arte de reproduzir cheiros, novamente com a intenção de enganar a caça.

Na floresta, cheiros e sons são guias, indicações da proximidade e identidade de animais ou pessoas. Porém, a confirmação da presença e verdadeira identidade de um ser que é percebido será confirmada somente através da

combinação da visão com o tato: capacidades representadas respectivamente pelo *yuxin* do olho e do corpo. Se a audição e o olfato indicam a proximidade de um ser, a visão define se é de animal ou pessoa e a experiência táctil confirmará sua identidade: se o ser percebido é um corpo ou um *yuxin*. Deste modo, a distinção entre imagens e corpos somente pode ser feita através do tato. Nas palavras de Agostinho:

> "*Dami* (figura) é como *yuda baka* (*yuxin* do corpo). Você vê mas não segura. Desaparece depois do *nixi pae* (cipó), é o *dami* (transformação) do *nixi pae* do *yuxibu*."

As imagens (*dami, yuda baka, yuxibu*) pertencem à esfera da visão noturna do *yuxin* do olho que age nos sonhos e nas visões com *ayahuasca*; enquanto os corpos pertencem ao dia: são pesados e não desaparecem ao serem tocados. O tempo e espaço certos para a percepção das imagens é quando o corpo descansa, enquanto o lugar/tempo de lidar com corpos é quando se está acordado.

O desenho é o meio de ligação que opera a transição entre estes lados separados dos mundos perceptíveis. Na sua relação com os mundos opostos e complementares representados pelas imagens e os corpos (*yuxin yuda*, noite/dia, imortal/mortal), o desenho funciona como a "metáfora" por excelência no sentido de ponte e ligação, traçando caminhos para e entre mundos separados, ou entre os lados complementares do mesmo mundo, assim como entre os estados complementares do ser ou da consciência humana. Desenhos são vistos no estado de vigília (em corpos e artefatos) e nos sonhos (nos corpos das imagens). São guias usados pelo *yuxin* do olho ao viajar entre a percepção imaginativa diurna e a imaginação perceptiva noturna .

À cobra, que possui todos os desenhos em sua pele, é atribuída vida eterna por causa da sua capacidade de trocar a pele, e mulheres são férteis porque trocam sua 'pele interna' durante a menstruação. A associação entre desenho e placenta, ambos mediadores importantes na concepção Kaxinawa, parece ser confirmada no

significado de alguns nomes (intuição que, entretanto, necessitaria de uma confirmação lingüística).

Um motivo recorrente usado em redes é designado *xamanti*. O termo poderia ser decomposto na palavra para placenta (*xama*) e o sufixo *–ti*, modificador que indica instrumentalidade ou locação (Camargo, 1991:299). Se escolhessemos o primeiro significado do modificador, a tradução poderia ser "por meio da placenta" ou "aquilo de que a placenta é feito". Esta hipótese está em perfeita sintonia com outros dados etnográficos que apontam para a relação entre desenho e placenta, em que a placenta aparece como "o desenho original" que protege o corpo (como entre os Desana, no mito de origem da *ayahuasca* citado acima (Reichel-Dolmatoff, 1972, 1978), e para os Piro (Gow, s/d - "Sun")).

Se levarmos em conta, entretanto, que *xama* é nasalizado, encontramos o verbo *xaman-*, que significa "passar a mão na virilha" (Camargo, 1995:109). Esta tradução se aproxima mais da tradução de *xamanti* que me foi dada por um Kaxinawa: "colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado" (Paulo Lopes). Paulo fez um gesto que cruzava as mãos na altura do púbis, indicando que o local da junção das coxas com o tronco representava a junção ou continuidade das linhas no desenho. Estes verbos descrevem o ato de juntar e de envolver e, apesar de não mencionar o útero, se situam na mesma região do corpo. Neste sentido, parece que as tentativas de aproximação ao significado do desenho se reforçam mais do que se contradizem: o desenho une as linhas (a região da virilha une tronco e pernas), englobando desta maneira outro desenho em seu interior.

Outra associação que pode ser feita entre fertilidade feminina e desenho, é a derivada do verbo *xankeikiki*, "tecer desenho" (Montag, 1981:394). A raiz *xank-* da palavra *xankin* significa "matriz ou útero" (Capistrano, 1941:616), "buraco e canal" (Montag, 1981:394) ou "cavidade numa árvore" (Camargo, 1995:109).

A placenta faz a mediação entre o feto e o corpo da mãe, filtrando as influências que vêm de fora e protegendo o corpo no interior, possibilitando desta

maneira o contato controlado com a força exterior que alimenta a vida. A pele da anaconda cósmica, coberta por desenhos, funciona da mesma maneira, servindo de véu entre os mundos visíveis e invisíveis. Os padrões aparecem no espaço liminar em que o *yuxin* do olho é levado de um lado da realidade (o lado da luz solar) para o outro lado, onde as imagens estão prestes a se mostrar na penumbra.

Na discussão sobre o significado do desenho (*kene*), exploramos a relação entre desenho e corpo, entre a percepção do desenho e a experiência visionária e a função mediadora do desenho na transição entre os dois lados da realidade, o mundo diurno dos corpos e o noturno das imagens (*yuxin, dami*). É necessário, agora, abordar a relação entre os conceitos relacionados, embora distintos, de *dami* e *yuxin*. Porém, antes de prosseguirmos neste caminho, a especificidade do 'desenho' (*kene*) enquanto algo distinto da 'figura' ou 'imagem' (*dami, yuxin*) requer, ainda, maior elaboração.

No discurso Kaxinawa sobre a percepção e produção visual, *yuxin* e *dami* são usados para referir-se à 'imagem' ou 'figura' enquanto oposta ao desenho abstrato e geométrico, *kene*. Os Kaxinawa separam, primeiramente, o fenômeno *kene* de outras imagens percebidas ou produzidas, para depois associá-lo à 'escrita' (o *kene* dos estrangeiros). Se *kene* é associado à escrita, a questão a ser formulada é o que pode ter chamado a atenção dos Kaxinawa para estabelecerem uma similaridade entre *kene* e escrita e não por exemplo entre *kene* e outras atividades gráficas como o desenho de uma figura ou de um retrato.

Começaremos por abordar a proximidade entre *kene kuin* (desenho próprio, verdadeiro ou 'nosso') e *nawa kene* (o *kene* (a escrita) dos brancos). Quando da minha primeira viagem aos Kaxinawa, logo após a saída do barco do Porto de Manuel Urbano a caminho da aldeia, enquanto escrevia minhas impressões uma Kaxinawa tirou a caneta de minha mão e passou a desenhar em sua própria mão padrões estilizados, desenhos tipicamente Kaxinawa que conhecia das fotografias. Em seguida, Dona Maria Sampaio, sorrindo, mostrou como fazer o mesmo na

minha própria mão. Percebendo que queria desenhar, ofereci canetas coloridas e papel. Instalou-se um uma 'competição' de quem 'escrevia' mais.

Dona Maria não parava de fazer *kene*, e durante os quatro dias de viagem desenhou mais de 30 pranchas, interrompendo o desenho somente para comer e dormir. De fato, parou de desenhar apenas quando avistou do barco sua aldeia. Quando cansada de escrever resolvi, também, desenhar rostos e formas humanas de nenhuma pessoa em particular.

Perguntei a Dona Maria se o que desenhava poderia ser considerado *kene*. Respondeu negativamente e disse que o meu desenho era *dami*, figuras. Passado um tempo comecei a desenhei retratos dos Kaxinawa que estavam no barco. Estes desenhos geraram muitos comentários pois a pessoas tentavam identificar o modelo desenhado e faziam julgamentos sobre a similitude ou falta de similitude entre o desenho e a pessoa retratada. Um destes *dami* era de tal forma semelhante à pessoa retratada que um observador surpreso exclamou: "olhem este!, *damimaki* (este não é uma 'figura'), *yuxinki, hawen yuxinki* (é uma imagem, é sua imagem! (seu *yuxin*))".

Foi deste modo que obtive, desde o começo, a chave para a exploração da classificação Kaxinawa sobre a percepção e expressão visual. Somente muito mais tarde aprenderia a fazer os verdadeiros *kene, kene kuin*. Mas mesmo se soubesse como produzí-los naquele tempo, senti que não era apropriado tentá-lo porque minhas tentativas tímidas tinham sido rejeitadas por Dona Maria que com irritação dizia não serem "verdadeiras" (*kenemaki* (não é desenho) ou *kene kuinmaki* (não é um desenho próprio)). Parecia querer me dizer com isso que eu deveria me ater aos meus próprios *kene*, que visivelmente sabia como produzir em grande quantidade. O que interessou aos Kaxinawa, mais do que meus *kene*, foi minha atividade de produzir *yuxin*: "representações", "imitações" de rostos de pessoas. Soube depois que fotos são, igualmente, chamadas de *yuxin*, assim como a imagem refletida no espelho ou na água parada.

Ao aprender sobre outros usos dos termos *yuxin* e *dami*, aprendi que uma das distinções cruciais entre estes dois termos de um lado, e o conceito de *kene* de outro, se refere ao volume ou falta de volume, ou, em outras palavras, à sua qualidade de aderência ou não. *Kene* é aplicado a toda sorte de suportes, mas um suporte em si nunca é chamado *kene;* os conceitos *yuxin* e *dami* normalmente significam a entidade em si mesma, com ou sem corpo. Deste modo, o duplo, a aparência efêmera da imagem de uma pessoa, é *yuxin,* um ser que pode ou não ser percebido como decorado com *kene*. Uma figura modelada em argila ou esculpida em madeira, ou uma pessoa que porta uma máscara pode ser chamada de *dami,* podendo ou não ser decorada com *kene*.

Kene é essencialmente gráfico, um padrão desenhado que cobre a pele ou as cerâmicas usadas para servir comida; um tecido, cesto, ou esteira que serve de parede da casa; enfim algo criado para conter o alimento ou o corpos. *Yuxin* e *dami*, por outro lado, são entidades, imagens com agência própria, com ou sem matéria e forma corporal. *Yuxin* e *dami* cobrem ambas as categorias de artefatos, "coisas feitas", e de seres ("artefatos animados"), mas não podem ser chamados de "corpos verdadeiros" (*yuda kuin*). 'Corpos verdadeiros' (*yuda kuin*) cobertos com o 'desenho verdadeiro' (*kene kuin*) são a suprema realização estética de seres humanos específicos que precisam dominar outras artes para ser capazes de produzir, modelar e decorar corpos da maneira que gostam, isto é: corpos bonitos (*hawendua*), saudáveis (*xua,* literalmente gordo, forte) e alegres (*benima*). *Dami* e *yuxin* não precisam da perfeição, finalização assim como estabilidade de forma e, por esta razão, não podem ser considerados como 'sendo' corpos. Embora possam 'ter' um corpo, não é seu corpo mas sua relação especial com corpos que identifica sua maneira específica de ser.

Com relação à demarcação do campo do *kene*, entretanto, não basta afirmar que *kene* é gráfico porque, como vimos no episódio que se passou no barco durante a viagem, figuras *dami* (figura) e *yuxin* (retrato) pode às vezes ser,

também, gráfico. O que torna *kene* especialmente diferente é o fato de ser um estilo abstrato, estilo que identifica todos os produtos e artefatos Kaxinawa como pertencendo à mesma tradição, enquanto que a expressão bi-dimensional de *dami* e *yuxin* não pertence à tradição Kaxinawa. O desenho de figuras em papel foi introduzido por missionários e nas escolas, e sua execução está confinada a estas esferas de atividades classificadas como *nawa*. A única expressão figurativa tradicional é a tri-dimensional, mesmo se em baixo-relevo.

Em estilo e execução, *kene* é um sistema complexo de desenho, identificável e estritamente codificado. *Kene* constitui um sistema coerente que usa os mesmos padrões e motivos sobre todos os suportes em que se aplica (apesar da variação das designações). Este fato, por sua vez, não desconsidera a influência do suporte na execução e na forma do desenho. A forma do suporte força o desenho a adaptar suas curvas e seus ângulos para se ajustar à superfície. A unidade do estilo, que continua reconhecível em todos os suportes e corpos em que o desenho se aplica é, entretanto, tão importante quanto sua relação com as superfícies que cobre.

Mencionei acima que a única informação explícita que obtive de Dona Maria sobre o significado do desenho foi a afirmação de que o desenho era a linguagem dos *yuxin*: "*kene yuxinin hantxaki*". Desta frase surgem questões do tipo: Que tipo de linguagem ela está se referindo? Como se relaciona esta afirmação com a primeira informação que Dona Maria me deu ao declarar a explícita associação entre desenho e escrita no momento que tirava a caneta de minha mão? Esta associação foi reiterada, quando da realização do rito de passagem, *Nixpupima*, pela ação ritual de pingar gotas do sumo de plantas medicinais nos olhos das crianças iniciandas. Se anteriormente estas gotas eram administradas pelas mestras do desenho somente nas meninas de forma que pudessem aprender o desenho (*kene*), na ocasião deste ritual, foi incumbida a mim, enquanto antropóloga, a tarefa de administrar as gotas nos meninos com o intuito

de que tivessem êxito no aprendizado da escrita e da leitura.

Outras culturas que possuem sistemas de desenho altamente estilizados tanto na pintura quanto na tecelagem, também, associam seu estilo gráfico à escrita (Kayapó-Xikrin, Assurini, Siona. Cf. Vidal, 1992). Uma qualidade que a arte gráfica e a escrita tem em comum é seu caráter estilizado, não-figurativo ou 'não-representativo'.Com relação ao uso do termo 'não- representativo' em relação aos padrões gráficos podem existir, de acordo com o contexto, limites para seu uso. Este ponto será abordado quando considerarmos os aspectos icônicos do *kene*.

Para os Kaxinawa, entretanto, a escrita e o *kene* têm mais coisas em comum do que o simples constrangimento estilístico e o fato de poderem ser inscritos em superfícies e corpos. *Kene* parece estar ligado à linguagem, e através da linguagem ao conhecimento e ao poder. O fato de *kene* ser considerado a língua dos *yuxin* e não a dos humanos, coloca o problema de sua tradução, do tipo de linguagem com que estamos lidando e, conseqüentemente, dos tipos de conhecimento e das diferentes modalidades de comunicação existentes na concepção Kaxinawa.

Deste modo, *kene* e as questões que evoca nos leva diretamente para o campo de discussão sobre a arte e o que exatamente a arte comunica. A arte não se expressa do mesmo modo que a linguagem verbal o faz, porque se o fizesse não precisaríamos da expressão artística. É porque arte comunica algo diferente da língua falada, e porque cada arte o faz de maneira específica, que o artista não pode explicar ou traduzir em palavras o que acabou de comunicar em imagens, sons ou gestos[15]. Por esta razão, a resposta de Picasso a este tipo de pergunta foi: "Everyone wants to understand art, why not try to understand the song of a bird?"(Geertz, 1983:94), enquanto Isadora Duncan respondeu: "If I could tell you what it means, there would be no reason for me to dance" (Bateson, 1977:177).

---

[15] Para uma demonstração e análise da especificidade da mensagem e do código musical, distintos e independentes da mensagem verbal no canto ritual Kamayurá, veja Bastos (1989).

No caso da comunicação não-verbal, estamos lidando com um tipo de mensagem que seria falseada se a comunicássemos através de palavras (Bateson, 1977:177). Se desta constatação segue que 'aquilo sobre o qual não se pode falar precisa ser calado', seríamos obrigados a encerrar a discussão sobre comunicação não-verbal. Porém, como Geertz (1983) observou, experiências que nos tocam emocionalmente são apreendidas enquanto plenas de sentido, e pessoas são tanto movidas a falar sobre a paixão, mesmo quando plenamente conscientes do alcance limitado das palavras neste contexto, quanto o são a falar sobre performances ou criações artísticas que conseguiram comovê-las.

Esta necessidade de comunicação não existiria se fosse possível perceber a 'forma pura', destituída de significância cognitiva ou emocional, pois neste caso uma contemplação silenciosa e 'puramente' estética seria satisfatória. Formas e sons expressam para nós somente porque são significantes desde o começo. Escutamos aquilo que, até certo ponto, podemos entender e percebemos, o que de alguma maneira já conhecíamos, mesmo se não 'conscientemente'. Porém, é necessário ainda uma conceituação mais satisfatória do que 'consciência' poderia significar. Do contrário, arriscaríamos projetar o problema da comunicação não-verbal no chamado 'inconsciente' ou 'pré-consciente', o que queremos a todo custo evitar pois, deste modo, estaríamos incorrendo no perigo de adotar uma perspectiva que toma o 'inconsciente' como explicação última e enquanto chave para a interpretação da manifestação artística.

Encontrei sugestões interessantes para esta questão em Bateson (1977) e em Solomon (1976). Começarei com Solomon, psicólogo cognitivo e filósofo, que sugere uma maneira de abordar as emoções que será complementar às considerações de Bateson sobre a 'linguagem' ou o 'código icônico' da arte, dos sonhos e de outras mensagens do 'inconsciente'. Solomon não escreve sobre arte, mas cita Tolstoi para justificar a inclusão da arte na sua reflexão sobre as paixões. Tolstoi afirma que: "It is only the expression of sentiment that gives the arts their

meaning." (in Solomon, 1993:132). Desta maneira, se quisermos entender as expressões artísticas, precisamos entender, não somente as regras estéticas às quais cada peça de arte tem que de alguma maneira obedecer para ser minimamente 'legível', mas antes de mais nada os sentimentos que suscitam. Segundo Solomon, emoções devem ser entendidas, não como impulsos cegos que escapam ao controle da razão, mas como originais, essencialmente cognitivas e racionais:

"The passions are judgements, *constitutive* judgements according to which our reality is given its shape and structure." (xvii)

"The way the world is for us is never simply the way the world is... It is our passions - and our emotions in particular - that set up this world, constitute the framework within which our knowledge of the facts has some meaning, some "relevance" to us. This is why I insist that the emotions are constitutive judgements; they do not find but "set up" our surreality. They do not apply but supply the framework of values which give our experience some meaning." (Solomon, 1993:135)

Deste modo Solomon dá prioridade aos juízos de valor sobre qualquer consideração puramente cognitiva, estética ou de outra qualidade. Isto significa que este modo de pensar filosoficamente sobre as emoções, pretende demonstrar seu caráter consciente, cognitivo e sintético. O que está em jogo é a ação proposital em oposição à atuação cega movida por impulsos desconhecidos. Emoções refletiriam a síntese de um processo cognitivo no sentido amplo da palavra, um processo cognitivo que encontraria seu objeto focal de reflexão e percepção na qualidade de relação entre o eu e o outro. Solomon inclui não somente a arte neste campo de juízo subjetivo e intencional (com inspiração explícita nos escritos de Nietzche), mas igualmente a mitologia, cuja meta não seria tanto o de tornar o mundo inteligível quanto o de torná-lo pleno de sentido (Solomon, 1993:144).

As reflexões de Solomon e de Bateson sobre 'arte' (ou o pensamento não-analítico em geral) se interconectam quando definem o objeto principal e primeiro da 'arte' enquanto uma relação entre o eu e o outro. A este núcleo relacional,

Bateson adiciona a relação do eu com seu ambiente (não-humano). Bateson vai mais além ao demonstrar o caráter sistemático desta comunicação não-verbal sobre o estar relacionado, enquanto Solomon procura ampliar o campo de ação do agente intencional.

Para Bateson, entretanto, o mistério não é o inconsciente 'desconhecido', mas o eu consciente. Enquanto os métodos combinatórios do inconsciente são entendidos como sendo continuamente ativos, necessários e universais, a maneira em que coisas e pensamentos surgem para a consciência é que parece menos óbvio (1977:175). Existem muitas maneiras da pessoa se comunicar, e para Bateson a modalidade principal de toda comunicação não é a verbal mas a corporal, a comunicação através da expressão e do gesto. O verdadeiro objeto da maior parte das comunicações não seria tanto a informação trocada sobre coisas, pensamentos e pessoas, quanto o testar e o confirmar a relação da pessoa com o outro e com o ambiente.

Para Bateson, a essência e *raison d'être* da comunicação é a criação de redundância e de sentido, e a redução do acaso através da restrição (1977:170). Todo estilo, o estilo pessoal assim como o estilo de uma obra de arte, responde, segundo Bateson, a esta caracterização da comunicação no sentido amplo da palavra, e por esta razão todos os produtos criativos da imaginação de uma pessoa comunicam. Para entender uma mensagem, é importante distinguir o nível de comunicação e escutar a mensagem da maneira correta. Não somente a entidade representada, ou o componente narrativo (o nome ou o referente) de uma peça de arte significam, mas também (e de maneira mais importante) o estilo, o 'código icônico' que transformou o referente em novo artefato, e o meio ou material usados, a composição, o ritmo, e a habilidade demonstrada na performance ou na realização do produto.

As idéias de Bateson sobre o que e como a arte comunica esclarecem sua qualidade comunicativa, sem cair na armadilha de tratar a arte como um tipo de

língua (reduzindo-a ao modelo da representação 'icônica' e narrativa nos moldes da 'alegoria'), ou como um tipo de escrita (tentando lê-la enquanto um código lingüístico). As mensagens contidas em sonhos, mitos, poesia, percepções induzidas por alucinógenos, e artes visuais, comunicam, segundo Bateson, através do código icônico de imagens descritivas, e não através do código digital e arbitrário que caracteriza a parte verbal da língua. Uma vez usada na estrutura mais ampla da comunicação, entretanto, a língua se torna igualmente icônica, apesar de seu código básico ser digital (1977:172).

Esta afirmação está de acordo com as pesquisas recentes no campo da metáfora, às quais nos referimos no primeiro capítulo, que sugerem que, no fim das contas, toda linguagem é figurativa e metafórica. Toda linguagem pode ser considerada metafórica porque cria, por meio da junção de significados e campos previamente desconectados, um sentido para realidades previamente desconhecidas. Deste modo, podemos facilmente entender o impulso de uma conversação contínua entre pessoas (e povos) como a demonstração de um objetivo, qual seja, o de relacionar-se uns com os outros através de uma linguagem evocativa que tenta traduzir em frases as mensagens críticas transmitidas pela linguagem codificada do pensamento icônico, não-linear.

Bateson afirma que o objeto de toda comunicação artística (assim como dos sonhos e dos mitos) é o que define por 'graça' (*grace*). Seres vivos e produtos fabricados têm graça (são graciosos) quando todas as partes da mente, destes seres ou da pessoa que produziu a peça, estão integradas. O sucesso ou o fracasso da integração psíquica seria o conteúdo da comunicação artística, e esta seria a razão porque as expressões culturais que partem de contextos culturais desconhecidos podem ser reconhecidos como tal, mesmo por um olhar desinformado. Quando, entretanto, a consciência não está em ligação com o circuito de atividade psíquica que funciona ininterruptamente por baixo do nível do estado normal de consciência, a consciência se tornaria deformada e estreita. A consciência,

desassistida pela arte, pelos sonhos, poesia etc nunca será capaz de apreciar a natureza sistêmica da mente, assim como a ligação de uma mente com outra e da pessoa com seu meio ambiente, conclui Bateson.

A idéia posta neste nível demasiadamente geral, parece problemática uma vez que a arte comunica mais do que uma integração psíquica universalmente reconhecível ou a qualidade do estar relacionado. Para realmente poder apreciar a qualidade metafórica ou comunicativa de uma expressão artística, é preciso uma grande familiaridade com as referências cognitivas e emocionais com as quais o trabalho dialoga. É, por outro lado, igualmente certo que obras de arte podem expressar algo para nós, mesmo quando não sabemos nada sobre o mundo que descrevem ou pintam. Segundo Bateson, tal efeito é possível graças a uma certa 'graça' (ou um certo charme) que, como a de um gato ou de um cavalo, fala para nós de um modo particular, intraduzível.

É igualmente um fato que a performance de um artista requer um certo grau de inconsciência com relação à maneira que alcança seus feitos, frutos do hábito. Esta é a inconsciência do saber executar tão bem um ato, que não é mais preciso pensá-lo enquanto é executado. A ação e criação fluem e ganham forma de tal maneira que parecem vir do nada (seria na verdade impossível sobreviver se a maior parte das nossas ações não fossem executadas desta maneira). Bateson se refere aqui ao conhecimento incorporado, afinado com seu ambiente humano e não-humano, como aquele expresso nos gestos elegantes do mestre em alguma forma de arte. Se refere também à relação do indivíduo com o mundo envolvente, um saudável saber viver que considera mais próximo da sabedoria (consciência do estar relacionado) do que do pensamento puramente racional.

De uma determinada maneira, a abordagem de Bateson repercute bem sobre meus dados. O estilo gráfico e a arte plumária Kaxinawa correspondem às idéias básicas deste povo sobre o significado da similaridade e da diferença (a relação entre o eu e o outro), assim como sobre a relação das pessoas com (outros seres

no) o mundo (a relação entre a pessoa e o ambiente). Como no exemplo de Bateson de uma pintura Balinesa, estas idéias básicas não são expressas de modo unívoco e denotativo, como seria o caso em uma representação alegórica de idéias abstratas, mas de modo sintético e polifônico, permitindo assim, simultaneamente, leituras e interpretações diferentes e complementares. No caso da pintura de Bali, apresentada por Bateson, a mensagem mais importante não está na procissão de cremação, tema representado no quadro, nem no simbolismo fálico subjacente à imagem da torre de cremação, mas na combinação destes níveis diferentes, assim como na composição global da cena, onde a agitação das figuras no fundo do quadro contrasta com e corresponde à tranqüilidade das imagens na parte superior. Assim, conclui Bateson:

"En dernière analyse, ce tableau peut être comme l'affirmation que choisir entre turbulence et sérénité, comme projet humain, serait une grossière erreur. Concevoir et exécuter le tableau fournit une expérience qui expose cette erreur. L'unité et l'intégration du tableau affirment qu'aucun de ces deux pôles contrastantes ne peut être choisi à l'exclusion de l'autre, parce qu'ils sont mutuellement dépendants. Cette vérité profonde et générale est dite, en même temps à propos de la sexualité, de l'organisation sociale et de la mort."(1977:194)

De modo similar, a expressão estética Kaxinawa não 'fala' especificamente ou exclusivamente sobre as relações sociais (igualitarismo, interdependência e a hipotética permutabilidade das posições sociais) ou sobre a complementaridade constitutiva das metades e do gênero (o dualismo do pensamento social expresso nas cores contrastantes das figuras e contra-figuras entrelaçadas). A estética Kaxinawa também não é uma referência exclusiva à interdependência dos lados visíveis e invisíveis do mundo, ou à união sexual (apesar desta ser uma das leituras possíveis (sugeridas por alguns informantes) das linhas de desenho que se unem). A expressão estética é, entretanto, uma comunicação sintética que se refere a todos estes níveis simultaneamente.

E esta é, segundo Bateson, a razão porque estas expressões estéticas podem ser chamadas de 'boa arte': ao invés de serem meras 'representações' ou

ilustrações de um conhecimento denotativo sobre o mundo que pode ser melhor expresso em palavras, a boa arte cria algo novo, uma nova maneira de perceber a relação entre o eu, o outro e o mundo. É a consciência sintética e referência simultânea da interconexão de diferentes níveis existenciais que constitui a especificidade da comunicação não-verbal. O código visual comunica a compreensão e percepção de uma ligação existencial que é consciente em um nível que escapa o discurso verbal pela simples razão de ser impossível verbalizar tudo de uma só vez.

A maneira de entender a arte, sugerida por Bateson, é interessante por explicitar sua especificidade e por realçar a necessidade de sua tradução para que possa ser integrada no discurso verbal. Mostra igualmente seu efeito estimulante sobre o pensamento analítico por iniciar um processo de reflexão e associação que serve para ampliar o circuito mental e o campo de percepção cognitiva.

Penso, entretanto, que não devemos esquecer outro aspecto importante da comunicação (não-verbal), que reside na sua necessária abertura de sentido (*l'oeuvre ouverte*). Nenhum trabalho ou expressão carrega em si a totalidade do seus sentidos. Não há nenhum sentido inerente, secreto ou absoluto a ser encontrado, a não ser no encontro entre o observado e o observador.

Retornemos à tríade perceptiva dos Kaxinawa: *kene, dami,* e *yuxin.* Espero ter demonstrado a especificidade do conceito *kene*. Resumindo, *kene* é um tipo de código escrito, inscrito em corpos e objetos, e segue regras estritas de composição e execução. *Kene* não é o corpo, nem o *yuxin* a que refere. É sua 'língua', um código composto de signos que aludem a uma presença, à possibilidade de revelação de *yuxin* em forma incorporada. *Kene* contém a possibilidade de formas e de seres.

Esta interpretação encontra suporte nos comentários de Agostinho e Edivaldo sobre o papel do desenho original (*kene*) na pele da jibóia, quando sob a influência da *ayahuasca*: a pele da jibóia, contendo todos os desenhos, contém

igualmente a possibilidade da transformação destes desenhos em imagens e corpos. As manchas na pele da jibóia são seus desenhos que se transformam em animais e plantas durante a mutação constante do campo visual visionário. Por esta razão, completa Francisco, não se deve nunca sair do desenho, é preciso usá-los como guia para não se perder no mundo dos *yuxibu.*

Desenho, entretanto, tem esta capacidade de multiplicação da forma somente no nível do *yuxin*, mundo de imagens livres. Não restringida pelo lento processo de crescimento de corpos pesados. Este é o significado da afirmação que *kene* é a linguagem dos *yuxin*, e não dos humanos: precisa ser 'traduzido' pelos humanos para ganhar seu lugar no mundo humano. Por causa da sua ligação com o mundo exterior dos *yuxin,* desenho pode ser perigoso para a saúde da pessoa, não somente porque pode produzir imagens mentais (e desta maneira provocar ou iniciar a percepção de *yuxin*), mas também porque traça caminhos a serem seguidos pelo *yuxin* do olho quando sonha. Informação adicional obtida por Keifenheim (1996) reforça esta interpretação: pessoas doentes não dormem em redes desenhadas porque o desenho pode enredar o *yuxin* do olho na sua teia e guiá-lo para o caminho da morte de onde não voltará.

O fato do *kene* ser considerado similar à linguagem e à escrita, no sentido que alude de forma codificada a corpos e *yuxin*, em vez de coincidir com estes, e o fato das imagens serem de alguma maneira a efetiva manifestação da forma atual de *yuxin* e de corpos, sugere a possibilidade de uma aplicação esclarecedora do modelo, igualmente tripartido, dos signos não-verbais (não-lingüísticos) de Peirce.

Na sua relação semiótica com *dami* (imagem, transformação), *yuxin* pode ocupar o lugar do "objeto dinâmico" de Peirce, no sentido de uma pressuposição metafísica que indica a verdadeira qualidade do ser; enquanto *dami,* na sua qualidade de signo metonímico, se refere a este, sem jamais com este coincidir.

Yuxin é o referente de *dami*, sua imagem mais completa e fiel, invisível para os humanos no estado cotidiano do ser, mas sempre presente; pertencendo a outro

lugar, porém sempre ativa. A imagem de *yuxin* coincide com seu ser. Quando *yuxin* se revela para o olhar humano (*yuxin* do olho) como *huni kuin* (ser humano próprio), este evento é uma 'revelação', porque ver *yuxin* implica em conhecimento compartilhado e partilha no ser que deste modo se mostra. "Ver é conhecer", e assim o *yuxin* que se tornou visível em forma humana, falará uma linguagem inteligível, comerá comida comestível, em breve, ter-se-a tornado em um outro similar.

Por esta razão se diz '*yuxin*' quando se vê a aparição de uma imagem humana móvel sem corpo. Neste caso, o *yuxin* pode ser o duplo que deixou seu corpo, ou um ser sem corpo, ou mesmo pura energia, livre para assumir qualquer forma ou corpo. Esta mobilidade não é limitada pela inércia da matéria. Em outras palavras, para o *yuxibu* (mestre dos *yuxin*) o corpo é como uma pele ou uma roupa que pode se vestir ou se tirar à vontade. Isto, no entanto, não é o caso para os *yuxin* que pertencem a animais ou seres 'deste mundo', pois estes criaram raízes no corpo que habitam.

A imagem de um ser nunca é mera aparência. Neste sentido, *yuxin* é como o *psychè* na Grécia antiga (Vernant, 1992:186-191): a manifestação do ausente. O que se vê 'é', pois se mostra ao olhar em todos os seus detalhes, com o movimento, a definição e a graça de um ser humano vivo. Mas não é um corpo, e não é deste lugar. Não pode ser tocado, senão desaparece imediatamente.

Dami, por outro lado, é um tornar-se ou um devir (transformação) e conota movimento. *Dami* significa imagem, mas é uma imagem deformada, ou uma imagem no processo de ser formado. Deste modo, a palavra *dami* é um termo relacional, um signo que existe enquanto referência a algo que é exterior ou que o transcende. *Yuxin* pode, neste sentido, ser lido como a potencialidade do ser que existe em e para si mesmo, pois quando se manifesta vem a ser algo. Sua manifestação mais reveladora é antropomorfa pois nesta forma se torna idêntico à forma e ao ser humano, uma precondição para a comunicação e o entendimento

mútuo.

Dependendo do contexto, manifestações diferentes do mesmo ser podem por esta razão ser chamadas de seus *dami*, suas transformações ou 'mentiras' (*txani*), disfarces através dos quais o *yuxibu* assusta ou confunde o espectador. Esta é a lógica que subjaz a experiência com *ayahuasca.* Primeiramente vê-se, as 'mentiras', '*nixi pae besti*' (só coisas do cipó), répteis, 'toda qualidade de bichos' e cipós entrelaçados. A cobra que engole o iniciante pertence a esta mesma fase de *dami* (transformações). O verdadeiro nome, e a verdadeira imagem da bebida, entretanto, é *huni*, gente e o tomador será satisfeito com a experiência, somente se conseguiu ver 'gente', *huni,* o povo do cipó se mostrando como gente. O próprio *yuxibu*, entretanto, em termos de agência e potencialidade, é todas estas coisas ao mesmo tempo. É simultaneamente *Yube,* o xamã, e *Sidika*, a mestre do desenho, e combina desta maneira as capacidades produtivas masculinas e femininas.

Usa-se o verbo *dami* para descrever a transformação de imagens percebidas na *ayahuasca*: "*dami en uiin*" (vejo transformações); ou para mencionar a transformação que o próprio tomador percebe em si mesmo: "*en damiai*" ('Estou sendo transformado' ou 'Estou transformando'). A mesma expressão *damiaii*, transformar, é usada para expressar o processo através do qual uma lagarta se transforma em borboleta. Do mesmo modo, os mitos que se referem à transformação de animais em humanos e vice versa, usam o verbo *damiai.*

Dami significa modelar, produzir formas. O pai modela o feto na barriga da mãe: *damiwai* (Cf McCallum, 1989a), e a modelagem de figuras em argila é igualmente chamada de *damiwai.* As máscaras e o disfarce feito de folhas de jarina para esconder os dançarinos durante a 'invasão da aldeia' (rito de fertilidade, *Katxanawa*) são *damiai* (mascarar). Com o mesmo motivo de disfarce, as pessoas podem se pintar com urucum ou jenipapo. Esta pintura consiste em manchas, pontos e traços grossos, aplicados com os dedos, e evocam as peles dos animais que pretendem imitar. Este tipo de pintura não é chamada de *kene* (traçar padrões)

mas *puxa* (manchar ou colorir), e forma um nítido contraste com os delicados motivos em jenipapo, aplicados pelas mulheres nos corpos e nos rostos das pessoas com finas varetas embrulhadas na ponta com algodão. As manchas são aplicadas, na floresta pouco tempo antes da 'invasão' pela metade 'visitante', sobre os desenhos anteriormente pintados com jenipapo, e são chamados de *dami*, pois significam a imitação e temporária transformação das pessoas assim 'manchadas' em animais.

Os únicos desenhos feitos por meninos e homens, são figuras desenhadas em papel (atividade ligada a contextos de interação com os *nawa*), chamados, novamente de *dami*. Qualquer tentativa dos homens em produzir *kene*, é ridiculizada pelas mulheres como "*kenemaki, damiki*!" (Não é desenho, só figura!). O verdadeiro *kene* é uma atividade estritamente feminina, da mesma maneira que o são cozinhar, fiar, tecer e fazer cerâmica.

A última inscrição gráfica, relacionada ao domínio masculino, e igualmente designada como *dami*, é a tatuagem. A tatuagem é aplicada na forma de pequenos signos ou traços, na face ou no peito. As únicas tatuagens que vi eram usadas por três homens de idade bastante avançada. Apesar desta interpretação precisar alguma confirmação, creio que a tatuagem é ligada à guerra. Minha hipótese é a de o costumava era tatuar homens que mataram um inimigo (os três homens com tatuagem tinham matado Yaminawa quando jovens). A imposição ritual da tatuagem[16] está relacionada, evidentemente, com a transformação da identidade, desta vez permanente, e poderia assinalar a transformação que o homem sofre ao matar um inimigo, expondo-se desta maneira ao *yuxin* de sua vítima.

A relação de *dami* (em seus diferentes usos, desde o 'fazer de conta' ao 'tornar-se como') com seu *yuxin* (a forma perfeita e terminada a que refere) é simultaneamente indexical e icônica. A relação é indexical porque *dami* é

---

[16] Aplicado por um *txai*, primo-cruzado.

'fisicamente' (ou metonimicamente) ligada ao seu objeto (como pegadas na areia), e icônica porque a relação de *dami* com seu *yuxin* não é somente baseada na contigüidade e na metonímia, mas também numa similaridade formal. Na sua qualidade de signo concreto e visual, idiossincrático e sem validade generalizada, *dami* pode ser classificado sob os *sinsignos* icônicos peirceanos. Sua percepção e expressão não são padronizados, pois o *dami* não adere a limitações e convenções estilísticas específicas, comparáveis, por exemplo, às regras que guiam a execução do desenho padronizado, *kene*. Deste modo, se *kene* e *dami* estão, ambos, ligados ao *yuxin* como significantes visuais, o são de modos distintos.

Não obstante o fato de *kene* ser um sistema complexo e altamente padronizado de desenho, que não representa mas significa o mundo dos *yuxin*, *kene* não é um símbolo, no sentido peirceano de símbolo, do seu referente *yuxin*. O *símbolo* peirceano é conectado ao objeto por força de uma idéia e sua associação à forma do signo é convencional e arbitrária. O símbolo não é, neste sentido, da mesma natureza que aquilo que representa. A escrita é um sistema *simbólico* no sentido pleno da palavra, pois representa a palavra falada através de um sistema gráfico que não necessita qualquer relação icônica ou indexical com seu significado, estando conectado àquilo que representa, somente pela força da idéia. Deste modo, o *kene* poderia somente ser chamado de "escrita" em sentido metafórico, referindo-se ao caráter padronizado e estilizado que ambos os sistemas gráficos compartilham.

Por esta razão é mais apropriado chamar *kene* de *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. Entre os Kaxinawá esta semelhança pressupõe metonímia. Assim, as duas imagens do *yuxin*, uma figurativa e concreta, o *dami*, outra padronizada e exprimindo qualidades mais abstratas do referente, o *kene*, estão, mesmo assim, ambas ligadas

a seu referente de maneira *indexical*. Ambas, como parte de um todo maior, partilham a qualidade daquilo a que se referem, invocando-o em vez de 'representá-lo' e substituí-lo.

Vemos assim que os três termos usados pelos Kaxinawa para falar da percepção visual, mantém estreitas relações entre si; relações estas caracterizadas pela complementaridade, transição e potencialidade de transformação. *Kene* pode se transformar em *dami* durante a experiência visionária, enquanto *dami* está a caminho de se tornar *yuxin*, a manifestação dos verdadeiros seres aos quais alude. Na experiência visionária com *ayahuasca* esta manifestação significa a revelação dos *yuxibu* como humanos. Deste modo, os termos *kene, dami* e *yuxin*, cada um constituindo um conceito altamente polissêmico, constituem um discurso complexo sobre a fenomenologia do ser que coloca a transformabilidade do universo no centro de reflexão.

Do precedente podemos concluir que para os Kaxinawa todas as imagens são, de algum modo, 'duplos' dos seres aos quais se referem. Deste modo, os Kaxinawa não se colocam o problema de identificar o verdadeiro e o ilusório na percepção, do mesmo modo que a tradição filosófica tem feito desde Platão. Vernant afirma que as imagens começaram a ocupar um lugar diferente no pensamento grego, a partir do período em que se democratizou o uso da escrita; e ilustra esta passagem com os escritos de Platão, que defende, enquanto contemporâneo do processo de mudança, a contemplação distanciada contra o sistema educacional tradicional, baseado nos métodos da mimesis. O ideal educacional de Platão era, nas suas próprias palavras, somente possível através do uso da escrita.

Platão completa a ruptura com o sistema de transmissão oral do conhecimento que usava como método de memorização a recitação oral de cantos poéticos, habitualmente acompanhada por dança. Este método promovia o aprendizado através da empatia e identificação do público com o ator ou cantor

que representava os papéis em questão. Este método mimético carecia, na visão de Platão, da necessária distância para a busca do conhecimento objetivo, distância esta que somente a escrita poderia criar. A crítica de Platão com relação à mímesis o levou a uma reformulação da noção de imagem que marcou, nas palavras de Vernant, "a stage in what might be called the elaboration of the category of the image in Western thought." (Vernant, 1991:174)

A 'imagem' se torna uma pura aparência superficial que aliena o estudante da verdadeira 'essência' do ser, que é estática. A performance personalizada, usada no processo de memorização e transmissão do conhecimento oral, mergulharia o estudante no fluxo sensível do devir, evocado através da linguagem dramática, rítmica e emocional dos sofistas e impossibilitaria desta maneira qualquer possibilidade de reflexão e distância por parte do receptor da informação.

Sob a pena de Platão, sofistas, poetas e atores foram acusados de se perderem na multiplicidade das aparências sensíveis que pertencem ao domínio da mera opinião (*doxa*), e estariam cegos para o verdadeiro conhecimento do ser (*episteme*), procurado pelo filósofo. A verdade para o filósofo residiria na idéia da 'essência', da estrutura interna do ser, que é única e permanente e independe do ponto de vista do observador. Esta posição filosófica pressupõe a existência de uma realidade objetiva e lógica, exterior ao sujeito e governada por leis universais, conhecíveis unicamente pelo intelecto. É um modo de pensar sobre a relação entre ser e parecer que mudou radicalmente o status ocupado pela imagem no pensamento grego arcaico. Nos detemos neste tópico porque clarifica algumas das idéias sobre realidade e ilusão que ocuparam o pensamento ocidental por muito tempo, e que foram desafiadas somente pelo advento das teorias psicológicas sobre o papel ativo da imaginação nos fenômenos da percepção[17]. Cito Vernant:

"For archaic thought, the dialectic of presence and absence, same and other,

---

[17] O conceito de 'imaginação', enquanto associado à capacidade da mente de produzir imagens, surgiu no segundo século da nossa era (Cf. Vernant, 1991:185).

is played out in the otherworldly 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 elsewhere 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, 1991:168)

Desta maneira, o sensível se torna ilusório e falso, enquanto o inteligível, seu oposto, se torna a única realidade. A idéia da imagem como ilusão e a possibilidade de ver o que não é real, estão na base dos conceitos de 'alucinação' e 'representação'. A idéia do *faux-semblant* e da representação artística são conseqüências desta "secularização" da imagem. No momento desta divisão epistemológica, a imagem começa a simular a presença de algo sem qualquer partilha metonímica na qualidade (ou 'essência') do representado. 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.

A busca deste tipo de 'puro espírito' (ou idéia), presente somente para si mesmo, poluindo-se quando imerso na matéria e nas formas cambiáveis da vida, ocupou o pensamento ocidental até o século dezoito quando começa a ser questionado pela hermenêutica e pela emergência das ciências sociais. Teorias modernas da percepção reintroduziram a noção de agência e a noção das

capacidades criativas da mente humana no conceito de imagem e desde então o papel da imaginação e a relação entre realidade e aparência começaram a ser reavaliadas. O problema do sentido da ficção e da mímesis está na ordem do dia na antropologia, nas artes e em outras áreas das ciências humanas. Deste modo nos tornamos melhor preparados para aceitar uma leitura e um significado diferente da vida das imagens sugerida pelos Kaxinawa.

Resumimos, à guisa de conclusão, algumas das características específicas do pensamento Kaxinawa sobre a experiência visual. A visão é concebida como um processo dinâmico e nunca como passivo ou estático. Na produção de desenho, não se procura fixar o ponto de vista de quem olha. Visto que não há fundo ou figura em que os olhos podem posar sua atenção, e sim uma dinâmica desassossegada da percepção alternada de figura e contra-figura, o olhar do perceptor é sugado para dentro da *kinestesia* do desenho geométrico (Cf Guss, 1989:122). Vemos assim que a 'escrita' (*kene*) Kaxinawa, uma 'inscrição' do sentido na acepção ampla da palavra (Cf Derrida, 1967), trabalha com um conceito de visão que difere bastante do papel dado à visão, assim como à pintura e à escritura, na cultura clássica ocidental, onde a escrita era considerada antes de mais nada a técnica que permitia fixar o fluxo do pensamento e da fala numa forma visual permanente, tornando-o desta maneira suscetível à observação distanciada e objetivada (Ricoeur, 1981, Vernant, 1991).

Os Kaxinawa consideram o conhecimento como algo incorporado. Assim, quando um Kaxinawa se refere ao conhecimento contido nos cadernos do etnógrafo, não se refere às letras (*kene*) no papel, mas ao papel que contém as letras. Por esta razão chama papel de conhecimento (*una*)[18]. Como alusão a sua concepção corporal do conhecimento, comentários irônicos dos Kaxinawa me fizeram entender que a preocupação dos brancos com o armazenamento de

---

[18] Veja Gow(1990) para uma abordagem semelhante referindo-se, também, à escrita ente os Piro.

conhecimento em objetos fora dos seus corpos, fez com que seus corpos pararam de conhecer. Os livros são contentores de conhecimento, *una*; as fita cassete são 'captadores da voz', *huibiti*; e as câmeras acumulam imagens perfeitas de corpos, ou seja, *yuxin*, e são por esta razão chamadas de 'captadores de *yuxin*' (*yuxinbiti*)[19]. "Mas para aprender 'de verdade'-", me disse Augusto em uma das últimas tardes em que trabalhamos juntos; em vez de prosseguir sua frase, me pegou no braço e começou a cantar, dançando.

[19] Deshayes e Keifenheim (1982) reportam que os Kaxinawa do Peru interpretaram a causa de uma epidemia que os afligiu pouco tempo depois de uma visita a suas aldeias do cineasta/antropólogo Shultes e sua esposa Chiara em 1950/1951, como efeito da filmagem feita por estes na ocasião. A captura do *yuda baka*, *yuxin* do corpo, teria reduzido seu tamanho e deixado as pessoas que foram filmadas fracas e suscetíveis à doença.