

LAGROU, Els. 2007. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).
Rio de Janeiro: TopBooks. 565 p.

Juliane Bazzo
(PPGAS/UFPR)

Els Lagrou aceitou o convite de “fazer o corpo” com o intuito de refletir sobre a experiência estética Kaxinawa, grupo indígena amazônico. A expressão é a tradução literal para a palavra *yudawa*, que significa “se acostumar” a um novo ambiente pelo “paladar” e pelo “afeto”. Esse processo se dá a partir da interferência de outros sobre o seu corpo, por meio de atividades como partilha de alimentos, pintura corporal e banhos medicinais.

Na posição de inicianda e, ao mesmo tempo, de antropóloga, Els participou do *Nixpupima*, rito de passagem dos meninos e meninas kaxinawa, cuja descrição é o ponto alto de seu livro. Ao integrar o ritual, a pesquisadora consegue fazer as conexões – que, como admite, lhe ficaram obscuras por muito tempo – entre desenho, artefato, imagem e a “fabricação de corpos pensantes” entre esses indígenas. Para isso, a autora percorre uma longa e laboriosa trajetória exigida para a compreensão, nos termos de M. Mauss, do “fato social total” que é o *Nixpupima*.

Resultado de 15 anos de reflexões da autora entre os Kaxinawa no Estado do Acre, em aldeias do Rio Purus, próximas à fronteira com o Peru, a obra é uma “descrição densa” exemplar. Boa parte da inspiração para a discussão teórica vem da etnografia melanésia – encabeçada por estudiosos como M. Strathern, R. Wagner e A. Gell –, onde as sociedades indígenas possuem uma noção de pessoa que encontra bom rendimento entre os povos ameríndios. Nessa concepção, radicalmente diferente da ideia ocidental de indivíduo autocontido, a pessoa se define pelo conjunto de relações que estabelece ao longo da vida.

Cada pessoa circula partes de si entre as outras e, dessa maneira, cria novos seres e objetos. Essa característica “divisível” da pessoa é o que conduziu Strathern a elaborar o conceito de “divíduo” e Wagner, o de “pessoa fractal”. Tais ideias ressoam bastante bem no contexto amazônico, com apenas uma objeção: neste, a incorporação do outro no processo de construção da pessoa segue a “lógica do acúmulo”, em vez daquela da “divisão”. Por isso, C. McCallum prefere denominar a pessoa ameríndia como *composite being*.

Gell, por seu turno, destaca a “eficácia ritual” da arte, ao afastar-se da clássica questão da fruição estética. Ou seja, em vez de concentrar-se na “comunicação simbólica”, ele ressalta a capacidade agentiva da arte. Essa abordagem cai como uma luva para os Kaxinawa, pois é justamente na execução dos diversos ritos de elaboração dos *huni kuin*, “os seres humanos verdadeiros” para esses indígenas, que pinturas, adornos e objetos ganham sentido e se mostram – novamente rememorando o pensamento maussiano – verdadeiras extensões das pessoas.

Nesse sentido, o esforço de Els é, de um lado, o de evidenciar o poder de agência da arte entre os Kaxinawa. Em sua argumentação, ela dispensa a palavra “artefatos” e prefere “imagens”, dado que a ideia nativa acerca da estética inclui elementos que, do ponto de vista ocidental, são tanto materiais quanto imateriais: a produção de cestaria, o desenho em tecido de algodão, a pintura corporal, as visões a partir da ingestão ritualística da *ayahuasca*, os cantos, os sonhos, o código culinário. De outro lado, a partir de um contexto etnográfico específico, a empreitada de Els é dar um tratamento diferenciado à forma na antropologia, pensada durante muito tempo sob uma ótica “objetificante” e “estética”. O povo Kaxinawa coloca-se, dessa maneira, como um campo de análise por excelência, haja vista que não considera a forma das coisas como dadas.

Nesse contexto, a marca do artista Kaxinawa, ao contrário do ocidental, é a mediação e não a criação – mediação das relações entre os mundos humano e não humano, já que deste último vem boa parte da matéria-prima para a construção dos corpos das pessoas e, por consequência, do corpo social, visualizado como ideal de beleza. Vislumbrar isso é particularmente árduo para nós que vivemos num mundo marcado por uma “secularização da imagem”. A oposição real/ilusório não faz qualquer sentido no cenário indígena estudado, onde toda e qualquer espécie de percepção é considerada significativa.

A atuação do artista Kaxinawa reflete, portanto, a própria fenomenologia nativa, que opera a partir de um embate entre a elaboração da forma sólida, cujo ápice do trabalho coletivo é o corpo saudável, e a agência das imagens flutuantes, que se manifestam de três maneiras diferentes: como *yuxin/yuxibu* (ambos entendidos como espíritos, energias que animam a matéria, os primeiros com poder de transformar e os segundos, mais vigorosos, com poder de criar); como *dami* (figura, modelo, máscara); e como *kene* (desenho gráfico padronizado, a própria “língua dos yuxin”). Trata-se de uma tríade de funcionamento fortemente polissêmico e contextual, mas que se mostra chave para entender a relação dos Kaxinawa com o universo não-humano, onde esses indígenas buscam continuamente elementos para aumentar o poder de agência sobre o seu próprio universo.

Trata-se de uma visão de mundo “perspectivista”, nos termos de E. Viveiros de Castro.

Todavia, enquanto este apoia sua argumentação no clássico par natureza/cultura, Els não considera essa dicotomia necessária para compreender o fenômeno do perspectivismo entre os Kaxinawa: “Esse entendimento deriva de uma exegese Kaxinawa do mundo, considerando-o estar imbuído de todas as qualidades possíveis ou imagináveis de agência, intencionalidade e perspectiva” (:144). Por conseguinte, para Viveiros de Castro, o universo indígena abriga múltiplos corpos, mas nele há apenas uma perspectiva em jogo – a humana; segundo Lagrou, porém, os Kaxinawa reconhecem múltiplos corpos e múltiplas perspectivas. Ou seja, enquanto o primeiro postula uma diversidade de “naturezas” e apenas uma “cultura”, a segunda concebe uma variedade tanto de “naturezas”

quanto de “culturas”. Assim, a autora alinha-se a uma corrente que defende a existência de uma pluralidade de “perspectivismos ameríndios”, cada qual com sua especificidade, apesar dos elementos comuns.

Na etnografia em questão, o perspectivismo estabelece a ligação entre alteridade e identidade. Essa imprescindibilidade do diferente – uma busca que a antropologia indica ser incessante entre os povos de língua pano como os Kaxinawa – permite afirmar que a “unidade sintética” desses grupos se encontra na dualidade. A própria organização sociocosmológica desses povos em metades (no caso Kaxinawa, *dua* e *inu*), uma delas sempre operando como mais exterior, é expressão disso.

De acordo com os modelos propostos por E. Viveiros de Castro, os pano gravitariam entre o “dualismo diametral” dos indígenas do Brasil Central e o “triadismo concêntrico” dos amazônicos.

Mais do que uma forma de classificação de coisas e seres, essa organização peculiar expressa a procura pela solução de um problema: “Um dualismo que é ‘bom para pensar’. Este dualismo dá flexibilidade aos limites 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” (:175).

Percebe-se, contudo, que o contato com esse “outro” que configura o “eu” não ocorre sem oferecer perigo. Feito de maneira desmedida, abre portas para a doença, o infortúnio, o conflito e a morte, bem como implica a ameaça de tornar-se outro (*nawa*) e não mais Kaxinawa (*huni kuin*). É por isso que “parentes são necessários como água”, pois a convivência afetuosa e a partilha de alimentos com eles constituem a garantia de continuar a ser um “humano verdadeiro”. Essa atmosfera de risco, por outro lado, explica o papel delicado ocupado pelos artistas nativos que, assim como os xamãs, fazem a ponte entre diferentes mundos.

Logo, a alteridade é um problema para os Kaxinawa, haja vista que em última instância acarreta a morte; porém, ao mesmo tempo, é a única maneira de evitar o constrangimento da semelhança incestuosa que dominou os tempos míticos. É preciso obter “uma mistura apropriada da diferença”, ao experimentar diversos pontos de vista ao longo da vida e capturar novos tipos de agência. Trata-se, na verdade, de uma longa e dedicada preparação para, depois da morte, tornar-se semelhante ao deus celeste *Inka*, que concentra toda a beleza, conhecimento e eternidade, mas também a sovinice, a completa alteridade e, especificamente, a afinidade potencial e o devir canibal. É esse o jeito Kaxinawa de lidar com a perda dos seus: a morte comprehende, portanto, uma viagem sem volta para a alteridade.

Antes disso, os indígenas procuram obter os atributos do *Inka* conquistando-o, esteticamente, nos ritos. Configura-se aí, claramente, uma “tensão produtiva”. O *Inka* é uma figura comum não apenas na mitologia Kaxinawa, mas na dos povos de língua pano de maneira geral. Algumas ousadas hipóteses sobre seu aparecimento entre os Kaxinawa relatam que se trata de uma entidade relativamente recente no repertório mitológico: sua constituição encontra especulações na oposição indígena à dominação do império incaico, suposições estas que operam como subsídios para pensar a resistência à colonização branca. Até o momento, entretanto, não se levantaram registros capazes de provar tais conjecturas.

Porém, não há como negar que a existência do *Inka* reflete a agência histórica dos Kaxinawa: essa figura expressa uma defesa – presente no mito, no rito, na práxis e na percepção estética – conscientemente construída contra um mundo exterior. Logo, esse deus posiciona-se como uma “metáfora-chave para juntar [...] várias linhas de pensamento sobre a alteridade” (:98). É justamente essa capacidade que faz O. Calavia classificar a mitologia incaica pano como uma “obra aberta”: hoje, alude a uma relação com incas e brancos, mas não tem nestes personagens nem seu início, nem seu final.

Igualmente importante no processo Kaxinawa de negociação com a alteridade é a cobra ancestral (*Yube*). Estruturalmente, essa figura ocupa a mesma posição que o *Inka*, mas enquanto este reflete a relação dos indígenas com o destino pós-morte, a cobra está intrinsecamente ligada à vida humana: sua consubstancialidade está expressa no mito de origem da humanidade atual. Nessa narrativa, a recusa de homens e mulheres em estabelecer uma aliança com os povos das águas provoca um grande dilúvio, que extermina pessoas e artefatos ou os transforma em animais. A cobra nasce, em meio à inundação, de um casal entrelaçado durante o sexo em uma rede com desenho. Nessa catástrofe, apenas uma mulher sobrevive, *Nete*, de quem se originam os primeiros *huni kuin*.

A cobra posiciona-se como o “paradigma de mediação” entre os mundos, não separados nos tempos míticos, pois é um animal que pode habitar a terra, galhos altos ou a água. No âmbito de tal versatilidade, outros mitos contam que o *yuxibu* (espírito com poder criativo) da cobra deu às mulheres o conhecimento sobre os desenhos e aos homens o de preparar e obter visões com a *ayahuasca*. “Todos os desenhos [e, por extensão, visões] se encontram virtualmente na pele da cobra, onde um desenho pode ser transformado em outro seguindo certas regras de composição” (:71). Em virtude disso, ritualmente, homens e mulheres predam a cobra para se comunicar com seu *yuxin* (espírito com poder transformativo) acessível aos humanos.

Assim, está a cargo da cobra, dona de um potente *yuxibu*, e do *Inka*, “mestre do mundo celeste”, a “contínua criação do mundo”. Entrar em contato com os desenhos, em estado de vigília ou pelos sonhos, e ter visões por intermédio da *ayahuasca* são maneiras de separar o “*yuxin* do olho (*bedu yuxin*)” do “*yuxin* do corpo (*yuda baka*)”, a fim de que este primeiro, considerado o próprio pensamento humano, possa perder o temor de se separar da matéria e se aventurar por outros mundos. São experimentos preparatórios, em busca de agência, para o encontro final com o deus *Inka*.

A partir dessas constatações, torna-se possível perceber os inúmeros paradoxos que permeiam a noção de *yuxin*, o que reflete a própria fluidez da concepção de mundo Kaxinawa. Em relação ao corpo humano, o *yuxin* representa a alteridade e, por extensão, a periculosidade da doença e da morte. Daí o perigo do contato, ingestão e/ou predação incontroladas de determinados animais e vegetais proprietários de poderosos *yuxin* que, uma vez liberados, viram energias desejosas de novos corpos. Não obstante, o *yuxin* é aquilo que dá a própria vida ao corpo humano.

É somente após essa longa, intrincada e, ao mesmo tempo, encantadora viagem pela ontologia Kaxinawa que se torna possível apreender o significado do *Nixpupima*, espécie de “batismo” de meninos e meninas – este opera como uma verdadeira síntese daquela. Nesse ritual, mãos experientes – com base na crença de que pessoas que

vivem e comem juntas têm matérias parecidas – irão modelar corpo e mente das crianças, assim como nomeá-las, com o intuito de torná-las aptas ao ingresso na vida adulta e reprodutiva do grande corpo social.

Els vai se dedicar a transcrever, traduzir e compreender os cantos (*padakin*) utilizados para operacionalizar tal tarefa. Nessas letras, destaque para a presença do mito de *Nete*, a mulher que deu origem aos primeiros “humanos verdadeiros”, bem como tratou de recriar e nomear os seres à sua volta, a fim de viver com seus filhos na Terra. Como para os Kaxinawa “dizer algo significa agir sobre o mundo”, ao evocar essa narrativa em canto, *yuxins* de plantas, animais e de entidades sobrenaturais são seduzidos e convidados a contribuir com suas qualidades para a fabricação dos novos corpos.

Nos vários dias do rito – que alterna sessões de pulo e corrida, para endurecer os corpos e fazer crescer os ossos, com descansos imóveis –, as crianças entram em contato com diversos elementos do mundo da alteridade capazes de incrementar seu poder de intencionalidade sobre o mundo. A samaúma, árvore dura de cortar, é um deles: em seus galhos, abriga o gavião real, mensageiro do *Inka*, como também a jiboia, manifestação do *yuxibu Yube*. Ademais, cresce nas margens dos lagos, próxima à morada da sucuri mítica, a dona do mundo aquático. Designada assim por *Yube hi*, árvore de *Yube*, a samaúma configura-se uma mediadora excepcional entre as esferas celeste e aquática, assim como uma “imagem do ser humano”.

Gracias a isso, essa espécie vegetal é matéria-prima para construir o banquinho ritual (*kenan*) onde cada criança se senta para repousar durante o ritual. Esse artefato, ornamentado com desenhos pelas mães, evoca uma série de qualidades: a fortidão da samaúma para o coração da criança; a criação de raízes, a exemplo da planta, no local onde a criança mora com seus parentes; a aceitação do ciclo da vida, uma vez que o ser humano, como a árvore, precisa saber crescer, florescer e morrer.

Além de utilizá-lo durante as pausas dos pulos e corridas, as crianças descansam nos banquinhos quando recebem o banho medicinal dos mais velhos, bem como no momento em que seus dentes definitivos são enegrecidos com *nixpu*, planta que faz referência à força do corpo e firmeza dos ossos. Afora isso, fixação ritual dos nomes, pintura corporal “grossa” para evocar uma estrutura óssea rígida e bastante caiçuma de milho para alavancar o crescimento completam a intervenção coletiva sobre os corpos que é o *Nixpupima*.

O propósito é que, a partir da comensalidade, dos cuidados corporais, dos afetos e das memórias, as crianças “encorporem” sentimentos de pertencimento e o conhecimento que necessitam para a vida. Um Kaxinawa aprende por intermédio de seu corpo inteiro, ao contrário dos brancos que, segundo esses indígenas, depositaram todo o seu conhecimento em livros e assim pararam de conhecer.

Quando estiverem longe de casa, os fortes laços construídos devem despertar a saudade e a vontade de retorno nos adultos em quem essas crianças se transformarão. Procedimento particularmente precavido diante dos novos mundos com os quais os Kaxinawa se defrontam: as viagens às grandes cidades dos brancos são comparadas àquelas feitas com a *ayahuasca* e trazem mais desafios para o equilíbrio do contato com a alteridade, tão perigosa e necessária.

Uma das mais brilhantes considerações do livro de Els precisa ser premissa no âmbito da antropologia da arte: conforme bem pontuou J. Overing, estética não é um conceito estanque, de “aplicação transcultural”, porque as diversas sociedades humanas são responsáveis por construir suas próprias estéticas. No caso Kaxinawa, tudo no mundo está sujeito ao juízo estético – beleza não é somente apreciação, mas também percepção, cognição e avaliação.