

Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?

Els Lagrou

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Este artigo se propõe a explorar o legado de pensadores como Clastres e Lévi-Strauss para a teoria etnológica, em geral, e a recente reformulação do paradigma que subjaz ao renovado interesse em artefatos e grafismos entre os ameríndios, em particular. Partindo do material kaxinawa, o artigo propõe reflexões sobre a possibilidade de se pensar a relação entre a filosofia política ameríndia e seus regimes de figuração ou fuga da figuração. Explora-se a possibilidade de existir uma “arte de sociedades contra o Estado” e sua possível relação com uma tendência não representativista. Exploramos igualmente a estreita relação entre o legado clastriano e levistraussiano e a recente caracterização das ontologias ameríndias como perspectivistas e animistas.

PALAVRAS-CHAVE: arte, artefatos, objetos, grafismo, filosofia política, ameríndios, Kaxinawa.

Como homenagem ao legado de Pierre Clastres, proponho explorar neste artigo o rendimento da perspectiva copernicana proposta por Clastres no campo da estética ameríndia. A especificidade de um olhar etnológico informado por esta perspectiva reside em não tomar como dada nenhuma definição de arte previamente estabelecida, seja ela estética, interpretativa ou institucional. A definição estética de arte segue critérios formais, enquanto a definição interpretativa segue critérios de

discurso, é arte aquilo que se produz em diálogo com a história da arte ou que se destaca de alguma maneira do fluxo cotidiano, enquanto a definição institucional define como arte aquilo que foi reconhecido como tal pelas instituições competentes.¹

Em que residiria uma inversão copernicana de perspectiva? Em *A Sociedade contra o Estado* (2003 [1974]), Clastres mostra como somente poderemos entender as estruturas políticas do igualitarismo ameríndio se invertemos a perspectiva através da qual olhamos para as políticas ameríndias. Ao tentar entendê-las a partir da nossa política centrada na figura do Estado e da coerção, somente poderemos vê-las pela ótica da falta. Se, no entanto, invertermos a perspectiva, poderemos ver as nossas sociedades de Estado como especificidades históricas e, portanto, passíveis de desaparecer. Ao olhar para a nossa sociedade tendo as sociedades ameríndias como referência, os critérios de avaliação necessariamente mudam.

A mesma revolução de perspectiva pode ser feita com a Arte. Se olharmos para a Arte como uma arte de construir corpos que habitam mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano, a relação cognitiva é invertida. Ao inverter figura e fundo, revela-se outra figura, outro fundo. Nada na forma nem no sentido ou no contexto das coisas as predispõe a uma classificação como arte ou não. Deste modo, podem ser obras de arte corpos humanos produzidos pela intervenção ritual, na qual a forma é esculpida e modelada tanto pelo canto quanto pelo banho medicinal, a dieta, as provações e os testes de resistência, como as inscrições, as perfurações.

O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo, e os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que

agentividade, agenciamento e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética na capacidade de uma imagem ou forma de agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo.²

Antes de prosseguir é importante alertar o leitor de que adotarei neste ensaio uma perspectiva simultaneamente particular, tomando como ponto de partida o universo kaxinawa, e generalizante, sobre o que poderia ser uma arte ameríndia. Seguindo o caminho aberto pelos autores cujo legado pretendo explorar aqui, este artigo possui como horizonte comparativo principal o contraste entre a realidade indígena amazônica e a Ocidental, Modernista e Europeia. Por esta razão, não será possível neste espaço explorar os diferentes “regimes de objetos” (Hugh-Jones, 2009) encontráveis na esfera ameríndia, como o amazônico, o andino, o meso-americano e o norte-americano, nem as inúmeras nuances e diferenças existentes entre as várias modalidades amazônicas, nas quais alguns grupos se encaixam melhor nos novos modelos formulados para o pensamento ameríndio, como o perspectivismo (Viveiros de Castro, 1996, 2002) e o animismo (Descola, 2005, 2010; Taylor, 2010), que outros.

Se o modelo englobante para esta região privilegia a lógica da predação sobre a da criação, a afinidade virtual sobre a consanguinidade, a alteridade sobre a identidade, o igualitarismo sobre a hierarquia e a ruptura com os mortos sobre a ancestralidade, este modelo não impede a existência de sociedades indígenas amazônicas, como os Tukano e os Arawak do Alto Rio Negro, ou as sociedades xinguanas, e até certo ponto os Jê, para mencionar somente os mais conhecidos, no qual a parte englobada insiste em se revelar e se impor. Encontramos nestas sociedades versões variadas de sistemas que reconhecem a importância da ancestralidade, implicando hierarquias, cultivo de partes dos corpos e da memória dos mortos que relativizam a visão de ruptura, além de linguagens de criação *ex nihilo* (e não somente de “rapto” e transforma-

ção), sistemas de trocas elaboradas, privilégios e transmissão de prerrogativas que fogem das características consideradas amazônicas, listadas acima (Hugh-Jones, 2009; Chaumeil, 1997; Erikson, 1996; Barcelos Neto, 2008; Fausto & Heckenberger, 2007; Gordon, 2006; Santos Granero, 1991; Hill & Santos Granero, 2002). Outra configuração que aquela considerada hegemônica para a Amazônia convive visivelmente, portanto, com esta e mostra caminhos intermediários entre modelos contrastados.

A riqueza da perspectiva comparativa aberta pela consideração destas diferenças está ainda por ser explorada a fundo pela etnologia ameríndia. Nossa intenção neste artigo, no entanto, é o oposto. O que queremos explorar aqui são as raízes deste espantoso consenso que reina atualmente sobre a etnologia ameríndia. Assim como foram os materiais etnográficos os impulsores das grandes transformações nos anos 1970 no sentido da reflexão teórica sobre as sociedades ameríndias, cujos reflexos estamos elaborando até os dias de hoje, serão os mesmos materiais etnográficos os responsáveis por desestabilizar a figura excessivamente clara que se delineou sobre o fundo contrastante com a sociedade ocidental. Volto com esta ressalva para a consideração do legado de Clastres e Lévi-Strauss para a antropologia da arte indígena.

Lévi-Strauss e Clastres foram contemporâneos e têm em comum a procura das implicações filosóficas de escolhas, respectivamente políticas e artísticas, feitas pelos povos de forma coletiva. Vemos, deste modo, surgir em Lévi-Strauss o que poderíamos chamar de uma “arte dos povos contra o Estado”. Ambos os autores usam a oposição nós/outros como meio heurístico para se pensar a possibilidade de outras filosofias políticas, também para o futuro e o presente do Ocidente. Esta possibilidade será por sua vez explorada por Deleuze e Guatarri (1976 [1972]). Clastres afirma querer fazer para o conceito de política e de poder o que Lévi-Strauss fez para o de razão, invertendo a lógica do olhar para per-

ceber no lugar da falta a abundância de um discurso outro sobre o modo de se estar no mundo (Stolze Lima & Goldman, 2003). Em *O Pensamento Selvagem* (1976), Lévi-Strauss propõe esta inversão de perspectiva para a compreensão da razão humana através de um olhar sobre a arte, a arte representando aqui um modo de conhecimento sobre o mundo.

As sementes do estudo de uma arte que caracterizaria os povos contra o Estado se encontram em vários textos de Clastres, entre outros, naquele intitulado “Da tortura nas sociedades primitivas” (2003 [1973]), que lida com o tema da *marca*, da escrita da “lei primitiva”, ou seja, da lei igualitária inscrita sobre o corpo do jovem durante os ritos de iniciação.³ Trata-se aqui da relação entre fala, grafismo e o olhar do grupo que observa como os jovens aguentam a dor. Estes três agentes constituem uma tríade e fabricam juntos um novo corpo. O texto dialoga com o “Anti-édipo” de Deleuze e Guattari, que exploram como Clastres a relação entre olho, mão e voz. Constitui-se assim, segundo os autores, um “Triângulo mágico”. “Tudo é ativo, agido ou reagido nesse sistema”, no qual a dor – a pedra cortante, no caso dos Guayaki – fará do jovem um homem (1976, p. 240). O que interessa aos autores é a recorrência de intervenções dolorosas sobre o corpo do iniciante. No caso dos jovens guayaki, descrito por Clastres, estes têm suas costas dilaceradas com uma pedra cortante. Procura-se entender este “teatro da crueldade”, no qual o que chama a atenção é a disposição sem resistência dos jovens de se submeterem às provas.

O grafismo, a voz e o olho que os observa produzem um novo corpo, que pertence ao grupo, o nós, onde todos possuem um corpo produzido segundo os mesmos métodos. Ao refletir sobre esta temática, Deleuze e Guattari citam um exemplo africano (1976, p. 239) que trata de uma iniciação feminina, na qual é a cabaça e não o corpo que recebe uma excisão, um grafismo, e esta cabaça será colocada sobre o corpo da jovem. Citam o etnógrafo responsável pela descrição do ritual: “Para que

a transformação da jovem seja plenamente efetiva, é preciso que se opere um contato direto entre seu ventre, a cabaça e os signos inscritos sobre ela. *O signo age por sua inscrição no corpo*. A inscrição de uma marca no corpo não tem aqui apenas valor de mensagem, mas é um instrumento de ação que age sobre o próprio corpo” (Michel Cartry, 1968, pp. 223-225, *apud* Deleuze & Guattari, 1976, p. 239). Um signo que, segundo Deleuze e Guattari, não é semelhança ou imitação, nem efeito de significante, mas posição e produção de desejo. Vemos surgir neste texto termos que reencontraremos em outros autores, como em Lévi-Strauss, que enfatizará igualmente o caráter *sígnico* do grafismo em contraste com o caráter *simbólico* da escrita.

Os signos agem, não são símbolos que falam sobre e representam uma realidade exterior a eles mesmos. Outro ponto relevante para nossa discussão é que os autores chamam a atenção para a separação entre os registros gráficos e orais.

As formações selvagens são orais, vocais, mas não porque a elas falte um sistema gráfico [...] Essas formações são orais precisamente porque elas têm um sistema gráfico independente da voz, que não se alinha sobre ela e não se subordina a ela, mas que lhe é conectado [...] de modo pluridimensional. (E é preciso dizer o contrário da escrita linear: as civilizações só deixam de ser orais de tanto perder a independência e as dimensões próprias do sistema gráfico; é alinhando-se sobre a voz que o grafismo a suplanta e induz uma voz fictícia) (Deleuze & Guattari, 1976, pp. 238-239).

A crítica ao representacionalismo reinante na época é evidente, crítica esta realizada a partir de um pensamento minoritário, autônomo, que se vira contra o Estado. “A formação imperial se define sempre por um certo tipo de código e de inscrição, que se opõe de direito às codificações primitivas territoriais” (Deleuze & Guattari, 1976). Clastres usará igual-

mente a oposição entre povos da terra e povos do território para falar de uma formação sociopolítica e cosmológica diferencial entre a Amazônia e os Andes que terá efeito sobre o regime imagético: “Do ponto de vista da ocupação real e simbólica do espaço, os índios florestais são povos do território, enquanto os dos Andes são povos da terra” (2004, p. 119).

A lei da sociedade contra o Estado, dos povos territoriais, não se escreve em papel ou pedra através da escrita, inscreve-se no corpo, onde a dor sentida será lembrada graças à marca, à cicatriz que diz “Tu não és menos importante nem mais importante que ninguém” (Clastres, 2003, p. 203). A marca indelével deixada no corpo, que pode ser também uma tatuagem ou uma perfuração de orelha ou nariz, ajuda na criação de um tipo de corpo que pertence a um nós. Esta lei coletiva escrita no corpo tem o paradoxal caráter de obrigar o jovem a uma liberdade de guerreiro:

Porque existe realmente um corte que muda tudo no mundo da representação, entre essa escrita no sentido estrito e a escrita no sentido amplo, isto é, entre dois regimes de inscrição totalmente diferentes, grafismo que deixa a voz dominante de tanto ser independente, embora conectando-se a ela, grafismo que domina ou suplanta a voz dominante de tanto depender dela por procedimentos diversos e subordinar-se a ela. O signo primitivo territorial vale apenas por si mesmo, ele é posição de desejo em conexão múltipla, ele não é signo de um signo ou desejo de um desejo, ele ignora a subordinação linear e sua reciprocidade: nem pictograma nem ideograma, ele é ritmo e não forma, zigzague e não linha, artefato e não ideia, produção e não expressão. Tentemos resumir as diferenças entre essas duas formas de representação, a territorial e a imperial (Deleuze & Guattari, 1976, p. 257).

A definição que os Kaxinawa, como outros grupos ameríndios, usam para falar do grupo residencial que possui autonomia política e econô-

mica é explícita a respeito da produção de um corpo relacional e autônomo no seu conjunto e nas suas partes. Chama-se *nukun yuda*, “nosso corpo”, para falar do grupo de pessoas que se criaram juntas, tendo partilhado experiências, intervenções e substâncias que produziram semelhança. Parentes distantes não serão denotados pelo mesmo termo, mas serão chamados de *huni kuin*, gente como nós, por possuírem a mesma língua, o mesmo sistema onomástico, mas não totalmente o mesmo corpo. No rito de passagem *kaxinawa* produzem-se “corpos pensantes”, que lembram, que já possuem seu próprio pensamento, o que significa responsabilidade própria (*hawen yuda xinankin, ma hawen xinan hayaki*). Os “corpos pensantes” que vivenciaram o rito de passagem seriam mais tarde marcados pela perfuração das narinas e do beijo, a cabeça sendo feita depois da feitura do corpo. Esses corpos estarão prontos para receber o verdadeiro desenho, *kene kuin*, a cobrir toda a superfície do rosto e boa parte do corpo.

Nesses corpos pensantes só surgirá uma “alma”, *yuxin*, separada do corpo, quando este corpo deixar de pensar e agir, quando estiver doente e/ou em vias de tornar-se outro. “A boa saúde se mantém pela coexistência do corpo e da alma unificados na pessoa, a doença é a perda dessa unidade pela partida da alma”, afirma Clastres (2004, p. 108). Vemos aqui prefigurada a ideia do devir-outro implicado nos processos de mudança corporal e sua consequência, que marcará toda a leitura etnológica da filosofia ameríndia: os mortos se tornam outros pelo fato de não possuírem os mesmos corpos que os vivos (Clastres, 1972; Carneiro da Cunha, 1978).

Na Amazônia não encontraremos múmias de imperadores ou aristocracia, nem cemitérios, nem culto aos mortos, características estas que diferenciam as terras baixas das terras altas. E por mais que material novo possa vir a apagar a nitidez dos contrastes, a ruptura continua sendo o

aspecto mais enfatizado nos rituais funerários das terras baixas, especialmente ao levar-se em conta a distinção feita por Clastres entre mortos recentes e ancestrais. O morto recente precisa ser esquecido e seus traços apagados. Se ele voltar, será como Outro.⁴

A reflexão de Lévi-Strauss sobre arte ameríndia, dez anos antes, é de teor político, assim como o serão as propostas de Deleuze e Guattari, inspirados por Clastres. Partindo de uma visão crítica e altamente implicada na tradição estética ocidental, Lévi-Strauss aborda a arte como um meio de pensar e recriar o mundo. Em diálogos nos quais era solicitado a se manifestar sobre os recentes desenvolvimentos na arte contemporânea, usava o conceito opositivo de “arte primitiva” para expressar uma relação cognitiva diferente diante do mundo, assim como para pensar possíveis saídas para o impasse no qual, em seu entender, a arte contemporânea se encontrava à época da entrevista e, provavelmente, no seu entender até hoje (Charbonnier, 1989 [1961]).

Nesses diálogos percebemos com clareza como a arte enquanto meio de pensar o mundo participa da relação social específica que diferentes sociedades estabelecem com este mundo. É impossível pensar e agir fora desta matriz relacional.⁵ Deste modo, o artista contemporâneo não teria, segundo Lévi-Strauss, as condições a seu alcance – que somente poderia procurar no campo intraestético – de superar o impasse da incomunicabilidade da sua arte, da ruptura com o público, porque as causas desta ruptura se encontrariam na própria constituição da sociedade ocidental atual e na sua relação com o mundo. Os artistas podem explorar e estender à vontade os limites do campo das artes, diria Bourdieu, mas não podem adotar um ponto de vista externo a este. Segundo Bourdieu (1979), essa impossibilidade se deve ao fato de pertencerem ao campo, enquanto Lévi-Strauss fala da relação do artista não com o campo, mas com a sociedade como um todo.

Volta aqui a mesma problemática que encontramos em Clastres e em Deleuze e Guattari, que consiste na identificação de um tipo de grafismo e de um modo de inscrição ou codificação que distinguiria as Sociedades divisas das indivisas, as sociedades “com” das sociedades “contra” o Estado. Trata-se, é importante frisar, de mundos em relação:

Il faut dire que l'Etat, il y en a toujours eu, et très parfait, très formé. Plus les archéologues font de découvertes, plus ils découvrent des empires. L'hypothèse de l'*Urstaat* semble vérifiée, "l'Etat bien compris remonte déjà aux temps les plus reculés de l'humanité". Nous n'imaginons guère de sociétés primitives qui n'aient été en contact avec des Etats impériaux, à la périphérie ou dans des zones mal contrôlées. Mais le plus important, c'est l'hypothèse inverse : que l'Etat lui-même a toujours été en rapport avec un dehors, et n'est pas pensable indépendamment de ce rapport (Deleuze & Guattari, 1980, p. 445).

O surgimento da escrita e o de uma figuração realista, “possessiva”, segundo Lévi-Strauss, andam juntos e fazem parte de uma sociedade dividida em classes, uma sociedade dividida entre dominados e dominantes, possuidores e despossuídos. Deste modo, Lévi-Strauss associa o desenvolvimento da arte realista na Renascença à ruptura de uma minoria com o grupo. De acordo com o autor, compradores de arte possuem o mundo através da apropriação de uma imagem que representa este mundo em miniatura. A arte “primitiva”, por sua vez, não representa, mas presentifica. Esta ideia recebeu uma aplicação exemplar na reflexão levistraussiana sobre a relação entre suporte e grafismo na arte kadiwéu. Lévi-Strauss (1955, 1958) mostra como as qualidades estilísticas do grafismo kadiwéu alteram, transformam o próprio suporte, no caso o rosto, sobre o qual o desenho é aplicado.

Entre os Kaxinawa a relação entre grafismo e suporte é igualmente interativa e transformativa. Neste caso, não somente para sobrepor um rosto contraintuitivo, artificial e certamente não, como queria Lévi-Strauss, “cultural” a um rosto “natural” (pois certos animais possuem o mesmo tipo de desenho na sua pele), mas para mediar entre o interior e o exterior do corpo, controlando a permeabilidade da pele. Uma rede fina de desenho na pele produz um equilíbrio entre interior e exterior, enquanto um corpo todo tingido de preto é fechado. Um desenho grosso, por outro lado, visa a uma alta permeabilidade ritual da pele, como é requerido no ritual de passagem de meninos e meninas.



Figura 1. Desenho grosso usado em crianças que passam pelo rito de passagem. Foto da autora.



Figura 2. Desenho fino usado em adultos. Foto da autora.

O grafismo, neste caso, inscreve-se também sobre um corpo, mas o que se inscreve não é somente a “lei” do igualitarismo que funda a sociedade nas terras baixas, inscreve-se, sobretudo, o conhecimento sociocosmológico de que, nas palavras de Clastres, “a sociedade encontra sua fundação no exterior dela mesma” (Clastres, 2004 [1980], p. 102). Esta percepção clastriana, fundadora do atual paradigma dos estudos etnológicos, se faz notar no grafismo kaxinawa, assim como no de tantas outras etnias ameríndias, nos nomes dados aos motivos gráficos que se inscrevem sobre o corpo. Os nomes dos motivos, assim como os mitos de aprendizado dos grafismos e sua técnica de execução, referem a esta fonte exterior, no mundo dos inimigos ou de outros seres. Motivos compostos pela grega, em várias combinações possíveis, recebem, além de nomes técnicos ou que dizem respeito a plantas ou a animais, o nome genérico de

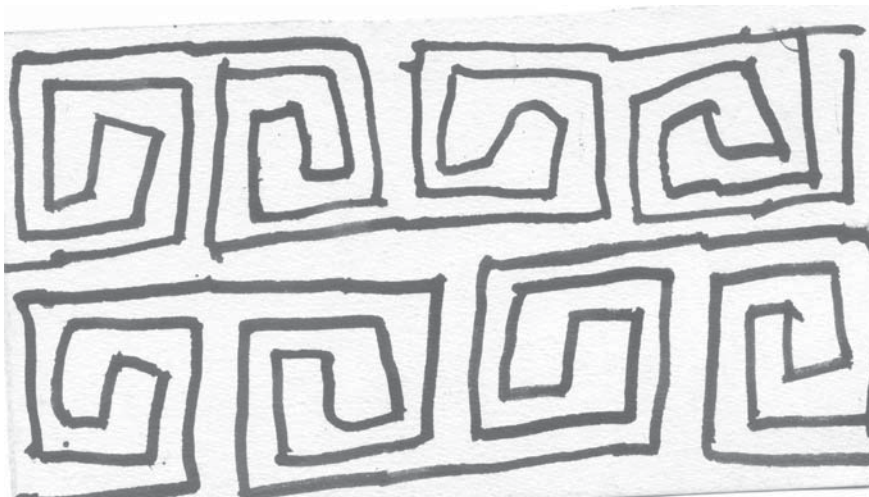


Figura 3. *Nawan kene*, desenho do estrangeiro, com jenipapo em papel.



Figura 4. *Nawan kene* como motivo de rede.

nawan kene, desenho do estrangeiro/inimigo. A escrita do branco recebe o mesmo nome, *nawan kene*, desenho de inimigo/branco.

Deste modo, a face do nós é decorada com desenhos dos inimigos. As diversas versões do *nawan kene* pertencem ao repertório do *kene kuin*, desenho próprio, e compõem juntos uma rede de linhas que cobre o rosto inteiro, enquanto os *yaminahua kene*, desenhos dos Yaminahua, vizinhos e tradicionais parceiros de troca e/ou inimigos, são diferentes. Não cobrem o rosto inteiro e possuem motivos isolados diversos chamados de estrela (*bixi*), coração (*huinti*) e traseiro de sapo (*upitxinga*). Seu uso é reservado a cerimônias de preparação da caça. Outro nome para *yaminahua kene* é *benimai kene*, desenho para alegrar, para embelezar. Um dos contextos nos quais vi todo mundo se pintar com os motivos de *yaminahua kene* foi durante o ritual de preparação da caça coletiva, chamado de *haika*, “para chamar a caça”, executado na noite anterior à expedição.

O *haika* ao qual assisti foi chamado de “*haika* dos Yaminawa”. Neste ritual, são as mulheres que tomam a iniciativa de “mandar” os homens caçarem para elas. Ao pedir a seu cunhado que “traga cogumelos” (*Txaitan, yamede ea kunu benaxun!*), a mulher está na verdade encomendando um jabuti, e se ela pede ao tio paterno um “pau podre” (*Kukan, yamede ea tada benaxun!*), está encomendando um jacaré. Em outro canto de caça, desta vez no *nixpupima*, dois tipos de caça são chamados: a anta (*awa*) e o macaco-preto (*isu*). A anta é descrita como “inimigo que bate com o pé”, “inimigo com cheiro de mulher menstruada”, “inimigo que range os dentes” e “inimigo que assobia ‘S! S!’”. O macaco preto como “inimigo com cabelo embaraçado”. Vemos assim que o uso da palavra *nawa* (inimigo) deixa em aberto a questão se os caçadores estão chamando caça ou preparando uma expedição de guerra. O canto e o desenho exploram, ambos, a possibilidade de troca de pontos de vista entre o corpo do eu e do outro.

Outra fonte importante de diversos motivos são os predadores: a anaconda, *dunuã*, e a onça, *inu*. O espírito do olho, de origem e destino celestes, para onde voltará na forma do periquito do olhão, *txede*, é outro motivo recorrente no grafismo kaxinawa, chamando-se *txede bedu*, “olho do periquito do olhão”. A origem exterior de um interior permanentemente atravessado por fluxos que o alimentam para que possa subsistir na sua existência sem deixár se alterar de modo excessivo: é esta a filosofia que se entrevê nos sistemas estéticos ameríndios, nos quais a *agência* do outro nunca é aniquilada, mas sempre integrada através de uma técnica estética que visa impedir a erupção de sua exterioridade excessiva. A estética, ritual e cotidiana, consiste exatamente nesta integração construtiva e dosada de agências inimigas e predatórias.⁶



Figura 5. Motivo *txede bedu*, olho de periquito, no queixo da mãe segurando filho. Foto da autora.

Os grafismos agem mais do que representam, produzem um corpo em relação construtiva com os fluxos que o atravessam. Se estes fluxos, estas imagens fluidas agenciadas por donos (*ibu*) invisíveis não recebessem sua reestruturação estética, seriam capazes de impor novas formas aos corpos, formas outras, deformações, processos de devir-outro, devir-animal. A estética é uma técnica que possibilita um trabalho de bricolagem em que a alteridade é alterada, mas a origem exógena de substâncias, imagens e fluxos nunca é silenciada. Entre os Kaxinawa, o “desenho do inimigo” serve para produzir um corpo que possa viver em paz, não constituindo deste modo um motivo de uso reservado a expedições de guerra, por exemplo. São meninos e meninas pequenos que decoram o rosto com o motivo da onça (*inu tae*), o rabo de jacaré (*kape hina*), o desenho do inimigo (*nawan kene*), ou ainda as costas da anaconda (*dunuã xate*).

A qualidade da relação entre as linhas e a interação entre grafismo e suporte, reveladas por Lévi-Strauss, exemplificam uma independência do grafismo da fala, similar àquela defendida por Clastres e por Deleuze e Guattari. A dinâmica gráfica transcende a mera função simbólica, denotativa, em que o grafismo e seu nome andariam tão grudados que o sentido do primeiro se esgotaria no do segundo, apontando para e precipitando o novo paradigma agentivo que domina o campo do estudo da arte hoje em dia.

Além de ser um claro exemplo do caráter agentivo do grafismo ameríndio, o sentido do grafismo kaxinawa parece remeter muito mais para o exterior do que para o interior do *socius*. As linhas traçadas no rosto kaxinawa constituem e transformam a pele, superfície por excelência de mediação entre o interior e o exterior. A qualidade e a relação entre as linhas que tingem a pele compõem o corpo como lócus atravessado por fluxos energéticos: cantos rituais cantados sobre o corpo precisavam nele penetrar, assim como a agência dos banhos medicinais. A ma-

lha grossa do desenho deixa a pele permeável à ação ritual que produz o corpo como lugar de incidência da negociação cosmopolítica. Todas as substâncias supõem agentes que os engendraram, seus donos (*ibu*), os *yuxibu*, seres invisíveis que se não devidamente invocados por seu nome e seu canto deixariam as substâncias sem efeito, sem eficácia.⁷

Em Lévi-Strauss fica claro que o conhecimento estético sobre o mundo sempre implica também um poder de agir sobre o mundo. O método de fabricação de um “modelo reduzido”, modo privilegiado de a arte dar conta, cognitivamente, da complexidade do mundo real, é ao mesmo tempo um modo de ganhar poder de ação sobre este mundo (Lévi-Strauss, 1979). Artefatos são assim, às vezes, modelos reduzidos de corpos, de animais ou de humanos. Nas *Mitológicas* (1964-1971), Lévi-Strauss coleta um número não desprezível de mitos ameríndios que mostram como artefatos são transformações de corpos de animais ou vice-versa. O *banco* ritual kaxinawa, utilizado pelos jovens, é também um modelo reduzido de parte do corpo, mas desta vez do corpo humano. O modo de fabricação ritual do banco exemplifica um conhecimento adquirido sobre a forma de fabricação do corpo da criança, artefato este, o corpo, que resulta de uma bricolagem mais complexa que a demonstrada na fabricação do banco. O canto ritual caracteriza o banco tendo “duas pernas com um buraco no meio”, a base para a construção da pessoa. O banco é feito das sapopemas da samaúma, árvore da vida com conhecimento do tempo certo de viver e morrer. Este banco é esculpido pelo pai, como o é o feto na barriga da mãe, e pintado pela mãe, como o é a criança quando sai da reclusão pós-parto.⁸

Corpos são artefatos, artefatos são corpos. Esta questão nos remete à discussão de Gell sobre o que seria um olhar propriamente antropológico para a arte (1996, 1998). A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de funcionar. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera, e é por esta razão

que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo. Deste modo, entre os Wayana, o tipiti, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra. No entanto, ela não é uma cobra completa, não possui cabeça nem rabo, para não se tornar o ser independente que devora humanos. O tipiti é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir, e é isto que se quer fazer com a mandioca brava para produzir a massa de fazer beiju (Van Velthem, 2003, p. 130). O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou de outros seres de produzirem efeitos no mundo do que a sua imagem. Podemos entender, desta maneira, porque a separação entre capacidade produtiva e reflexão, proposta pelo filósofo de arte Arthur Danto para salvar a noção de arte e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, não procede no mundo indígena (Danto, 1988; Gell, 1996).

Em “Mitos e ritos dos índios da América do Sul” (2004, p. 95-141), Clastres chama a atenção para um fenômeno que parece se encontrar na continuidade da problemática discutida até aqui. Diz ele que:

foi observado que, contrariamente às sociedades andinas, os outros povos sul-americanos não representam jamais os “deuses”. Únicas exceções notáveis: os *zemi*, ou ídolos dos Taíno-Arawak das Antilhas, e as imagens divinas que os templos de algumas tribos da Colômbia e da Venezuela abrigavam. Ora, em ambos os casos, os historiadores da religião invocam influências procedentes, para os primeiros, da América Central, para os segundos, dos Andes, ou seja, das chamadas altas culturas [...] mais de um missionário chamou esses povos de verdadeiros ateus! (Clastres, 2004 [1980], p. 103).

Assim, os ameríndios das terras baixas, em contraste com os Astecas e os Maias da Meso-América e os Incas dos Andes, onde encontramos

tanto imagens de culto quanto múmias, não foram acusados de serem idólatras, mas de serem ateus. Não fabricavam imagens dos seus deuses e muito menos as colocavam em lugares onde elas pudessem ser cultuadas, seja por procedimentos sacrificiais ou pela simples devoção do olhar. Não havia adoração, nem devoção, nem representação porque, poderíamos concluir com Clastres, não havia separação nem subordinação.

Esta observação casa bem com o que se pode observar como um fato marcante nas artes indígenas: a raridade de expressões figurativas sobre suportes. A grande maioria das expressões gráficas ameríndias tende à abstração. Os grafismos são antes marcas que produzem e revelam relações, linhas que produzem superfícies do que linhas que desenham figuras sobre um fundo. As linhas entre si constituem campos de forças com efeito kinestésico, onde o olhar é sugado para dentro do desenho por causa de um complexo jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contrafigura. Esta dinâmica, que foi primeiramente diagnosticada por Peter Roe entre os Shipibo e posteriormente explorada por Guss entre os Yekuana, revela um estilo gráfico muito recorrente entre os povos amazônicos e aponta para a intensa relação entre os mundos visíveis e invisíveis. Este mesmo estilo foi por mim analisado para o caso dos Kaxinawa (1998, 2007). Vemos surgir assim uma relação intrínseca entre o traço e trançado, tanto no caso dos povos cesteiros na região amazônica que faz fronteira com as Guianas, como no caso da arte de tecelagem dos Kaxinawa, que tecem motivos amazônicos com técnica peruana.

Em *Lines*, Ingold (2007) explora de modo instigante essa relação profunda entre a linha traçada e a linha tecida ou trançada para desenvolver uma teoria sobre como a linha se endireitou como consequência de uma ruptura entre movimento e grafismo, que o autor atribui ao advento da impressão. Mas o que nos interessa aqui é o assunto mais específico da

relação entre estes dois tipos de linha: as linhas que são inscritas na superfície e as que surgem concomitantemente com a superfície. A figuração na arte dos índios das terras baixas desponta, na grande maioria dos casos, na forma tridimensional: bancos e painéis zoomórficos no Xingu, máscaras por toda parte, efígies. Em todos estes casos a própria figura é tridimensional: o artefato *é* um corpo (Barcelos Neto, 2008). Raras são as ocasiões em que a figura é inscrita sobre um suporte preexistente.

Entre os Kaxinawa existem três palavras para imagem, cada uma indicando um tipo de imagem diferente: o *kene* designa o grafismo inscrito sobre uma pele, ou feito simultaneamente com a produção de uma superfície (no caso da tecelagem e da cestaria); *dami* significa transformação, as máscaras *munti deteya* (literalmente “cuia dentada”), os bonecos de madeira ou de barro para as crianças e, por extensão, desenho figurativo feito na escola sobre papel; *yuxin*, por sua vez, significa imagem no espelho, em foto ou filmagem, a própria alma, a sombra da pessoa. Entre estes três tipos de imagem existe uma relação de transformação que analisei de forma extensa alhures (Lagrou, 2007, 2011).

A presença de figuração na panela funerária ilustra bem a lógica do *dami*. O defunto era cozido em uma panela para ser consumido em ritual endocanibalístico. Esta panela, que opera uma transformação de substância no corpo, não podia receber nenhum grafismo – disseram-me – da mesma maneira que qualquer panela que vai ao fogo. Este ponto foi muito enfatizado por meus interlocutores, o de que um desenho gráfico seria totalmente inapropriado neste caso. Por outro lado, explicaram-me, esta é a única panela que recebe a figura, *dami*, de um calango, *nixeke*. Esta figura não é gravada ou desenhada, mas modelada sobre sua superfície. A figura do calango representa a troca de pele sofrida pelo morto que receberá “roupa nova” na aldeia do Inka, no céu.

O calango é um dos animais que ouviram o conselho do ancestral *Pukã* de trocar de pele, obtendo assim o conhecimento da imortalida-

de, quando os humanos o perderam. É também o animal que roubou a semente de milho do seu proprietário avarento, a esposa do Inka, tornando-se um dos protagonistas da história do roubo do fogo e do milho, mito que conta a origem da separação entre humanos e animais e como o humano *nixeke* adquiriu suas feições atuais de calango. Este exemplo ilustra bem o registro no qual opera a figura de *dami* quando materializada na arte kaxinawa. O *dami* enquanto calango modelado na panela funerária aponta para a transformação, o tornar-se outro do morto. Deste modo, a única figura a aparecer num artefato que contém e transforma um corpo é uma figura que denota o processo de transformação corporal e ontológica, o processo de trocar de pele.

O grafismo, quando cobre o corpo com linhas e traços, por sua vez, constitui um procedimento no qual grafismo e superfície se constituem mutuamente, o processo de fabricação da pele. Como dito acima, esta intrínseca relação entre grafismo e suporte foi notada por Lévi-Strauss (1973). Ela foi igualmente explorada por Gow na sua análise do grafismo piro (Gow, 1988, 2001; Lagrou, 1995).

Quando surgem motivos figurativos na pintura corporal ameríndia, estes se ligam na maior parte dos casos a padrões que se encontram na pele dos animais que emprestam seu nome aos motivos. Não se desenha a figura, a silhueta de outro ser sobre a pele, a não ser que se queira indicar um processo de transformação. Deste modo, podemos ver figuras pintadas sobre as entrecascas das máscaras tikuna, figuras bidimensionais que acompanham, complementam a figuração tridimensional da máscara. Mas os casos de figuração que não acompanha a produção de um corpo-artefato são antes exceção que regra. A arte wayana é um destes casos, pois na cestaria surgem figuras, silhuetas de seres e não somente a estampa das suas peles cobrindo o suporte. Mesmo no caso da arte wayana, estas figuras não aparecem na pintura corporal. Pequenas figuras podem, no entanto, serem delineadas na tatuagem, e são chama-

das, neste caso, de *dami* pelos Kaxinawa. A complexa relação e a mútua implicação do traço e da figura, da imagem e do corpo, são desdobramentos da ideia de que imagens, para os ameríndios, significam e agem mais do que simbolizam.

Em outro lugar (Lagrou, 2011) explorei mais a fundo essa relação transformacional entre figuração e abstração na arte indígena da Amazônia ocidental. O resultado dessa exploração é que mais importante do que a distinção conceitual entre figura e grafismo, que aparece em muitos grupos ameríndios, é a relação que se estabelece entre os dois termos. Tal relação sugere a transformação do traço quase abstrato em figura de maneira apenas insinuada, indicando, deste modo, uma técnica de focalização do olhar intimamente ligada à noção do perspectivismo ameríndio.⁹

Por causa da relevância deste argumento para ilustrar a atualização da discussão iniciada aqui, apresento os pontos centrais levantados. Argumento que as imagens e os grafismos ameríndios são instrumentos perceptivos, implicando operações mentais específicas que pressupõem uma ontologia na qual a transformabilidade das formas e dos corpos ocupa um lugar central. O reconhecimento do caráter perspectivista (Viveiros de Castro, 1996) e animista (Descola, 2005) das ontologias ameríndias colocou em evidência a importância deste fenômeno da transformabilidade das formas, assim como o contraste constitutivo entre interioridade e exterioridade, subjacente ao postulado de que um ser humano pode se esconder em um corpo não humano e vice-versa. Esta constatação tem consequências importantes para o estudo das imagens produzidas por essas sociedades. Vemos assim como diferentes procedimentos formais podem ser interpretados como técnicas perspectivistas, o que quer dizer técnicas que permitem ao perceptor, dependendo do *framing* específico, mudar de ponto de vista (Bateson, 1977).

A técnica de percepção em questão possui ainda relação de afinidade com o conceito de imagem quimérica formulado por Severi (2007). A imagem quimérica consiste em uma parte visível e outra invisível. A parte visível da imagem precisa ser completada ativamente pelo olhar, que faz surgir uma imagem mental que completa a imagem vista. O que nos interessa aqui é a relação entre uma ontologia específica, que coloca a transformação no centro de suas preocupações, e um estilo gráfico, que joga constantemente com a tensão entre o que é mostrado e o que não o é (exemplificado em Lagrou, 1998, 2007). O caráter quimérico dos grafismos indígenas remete, deste modo, tanto ao movimento transformativo entre corpos quanto ao caráter composto dos seres.¹⁰

Minha hipótese é que existe uma continuidade entre os ameríndios, especialmente na Amazônia, entre os modos de figuração, de um lado, e os grafismos, de outro: no quadro desta ontologia transformacional, a relação entre grafismo e figuração é, ela mesma, uma relação de transformabilidade, o grafismo sendo um caminho ótico para a visualização de imagens virtuais. É por esta razão que os desenhos não representam, em princípio, nada além do próprio ato de ver, focalizando uma superfície para ultrapassá-la. “O desenho é um caminho”, dizem os Kaxinawa e seus vizinhos pano, uma porta de entrada: ele se refere a outras imagens, todas igualmente em movimento.

“Foi observado que, contrariamente às sociedades andinas, os outros povos sul-americanos não representam jamais os ‘deuses’”, disse Clastres. De fato, os ameríndios não representam seus deuses, o que fazem ao usarem máscaras não é espelhar deuses, mas tornar-se parcialmente outro, vestir a roupa, a pele destes seus Outros, na maior parte, inimigos, para a duração do ritual. Estes outros e partes da sua capacidade agentiva podem ser igualmente incorporados nos enfeites de uso cotidiano. A diferença entre contexto ritual e contexto cotidiano é o grau de alte-

ração. Em ambos os casos os outros são antes agenciados que representados. No traço bidimensional do grafismo os indígenas produzem *peles*, enquanto na fabricação tridimensional de artefatos produzem as roupas que seus Outros possam vestir para visitar o mundo visível. Esta conclusão aponta para um mundo onde não existem ídolos, porque o que se produz são corpos vivos, artefatos que são corpos e corpos que são artefatos. Se não existem ídolos a serem adorados, o que existe são imagens virtuais a serem vestidas e experimentadas.

Na introdução ao catálogo *Iconoclash*, Latour mostra como a civilização ocidental teve, desde seus primórdios, problemas com a figura da mediação: quando “a mão que produz” as imagens se torna visível, a veracidade da revelação, seja ela religiosa ou científica, é questionada (Latour, 2002). O paradoxo se coloca do seguinte modo: “ou você faz ou é feito”. A procura do acesso não mediado a Deus ou à verdade é o motor da história religiosa europeia. Como se pode revelar a mão humana presente na fabricação do ídolo e ao mesmo tempo afirmar que o ídolo é deus?

Os ameríndios não estão interessados em eliminar a mão que faz, pelo contrário, parece que visam multiplicar em vez de ocultar essas mãos mediadoras, mostrando como todo produto, seja ele um artefato ou um ser humano, é o resultado de múltiplas mediações e relações. A problemática que induz aos iconoclasmos europeus não se coloca aqui. Em vez da questão de saber se o ícone é ou não um ídolo, aqui se apresenta a questão de indexicalidade.

E é esta a característica que mais fascinava Lévi-Strauss na arte por ele considerada grande arte, que poderia ser encontrada tanto entre os grandes mestres da Renascença quanto entre os escultores da Costa Noroeste dos EUA. No primeiro capítulo de *O pensamento selvagem* (1976), lemos que para se ter arte tem que haver “resistência”, é preciso ver a mão do artista lutando contra a resistência da matéria ou contra a irrepresenta-

bilidade do invisível. A visibilidade da mediação humana na origem do artefato representa para Lévi-Strauss a força da obra de arte pré-moderna.

A ideia do *fazer*, da mão do artista ou do feiticeiro que faz, nos remete também a Taussig em *Mimesis and Alterity* (1993), quando mostra que quanto mais você revela os truques necessários para convidar os deuses para a cerimônia, tanto mais forte é a certeza de que as divindades estejam presentes. Em outras palavras, “de uma maneira ou de outra, a pessoa pode se proteger de maus espíritos ao retratá-los”, ou seja, através da cópia, da imagem, é que se ganha poder sobre o modelo.

Os Kaxinawa se interessam muito em saber “como as coisas são feitas”, quem é o dono, quem plantou as árvores que produzem os frutos que comem e os materiais que utilizam para produzir artefatos. Em relação aos objetos trazidos das grandes cidades pelos visitantes, estas são perguntas insistentes: saber como e onde são produzidos. Todo objeto é um artefato, portanto, foi feito por alguém. O artefato aponta para uma relação.

Notas

¹ Gell, 1996; Morphy, 1994.

² Para uma elaboração desta ideia, ver Lagrou (2007, 2009). Interessante notar que Hugh-Jones diferencia duas possibilidades do caráter artefactual dos corpos: teríamos assim, por um lado, os corpos dos humanos entre os Tukano, que foram feitos em tempos míticos a partir da junção de vários artefatos, como bancos, porta-cigarro, cigarro e cuias e, por outro, sociedades “perspectivistas”, que considerariam a fabricação do corpo consistindo na incorporação de capacidades agentivas dos animais (Hugh-Jones, 2009, pp. 34-59; Viveiros de Castro, 2004). Esta oposição entre grupos que privilegiam a relação artefato/humano sobre a relação animal/humano, entretanto, acaba sendo englobada pela lógica da transformação em casos como os dos Wayana, Wauja e Kaxinawa, em que se vê que corpos e artefatos foram criados simultaneamente e podem se transformar uns nos outros. Foi assim,

ao fabricarem “roupas” (isto é, máscaras, corpos) para se protegerem do Sol, que os seres míticos se transformaram em animais entre os Wauja (Barcelos Neto, 2008), e foi com o advento do grande dilúvio que tanto humanos quanto artefatos se transformaram em animais entre os Kaxinawa (2007). Entre os Wayana enfatiza-se igualmente o fato de corpos e artefatos serem intercambiáveis por terem sido feitos através das mesmas técnicas (Van Velthem, 2003).

- ³ Não teremos lugar aqui para explorar um aspecto problemático, demasiadamente durkheimiano, deste texto, que é a ênfase exagerada no aspecto coercitivo da imposição da coletividade sobre a autonomia do indivíduo. O caráter paradoxal da obrigação de ser “igual aos outros” e ao mesmo tempo “livre” não escapou ao autor e recebeu elaborações diversas na literatura etnológica. Sobre autonomia pessoal e valores comunitários, ver Overing (1988), Lévi-Strauss (1967b), Viveiros de Castro (1986). Também na arte esta questão se revela crucial, como tentei mostrar através da análise da complexa relação entre *studium* (aparente simetria) e *punctum* (detalhe assimétrico destoante) no grafismo e em toda a produção artefactual kaxinawa, que insiste em mostrar que nenhum artefato, assim como nenhum ser no mundo, pode ser totalmente igual (Lagrou, 1998, 2007, 2011). Esta mesma lógica subjaz ao fenômeno do cromatismo, como notado por Gonçalves (2010) para os Pirahã, no qual a importância tanto da semelhança quanto das pequenas variações constitui o arcabouço da descrição do cosmos. Lógica similar foi constatada na poética dos cantos marubo por Cesarino (2010), nos quais toda repetição supõe a variação.
- ⁴ Chaumeil (1997) questiona a generalidade deste modelo, mostrando como em certas sociedades existiam de fato cemitérios, raros casos de um tipo de mumificação por ressecamento, e a memorização de mortos importantes através de relatos épicos. Além de este rico levantamento ilustrar de modo irrefutável o evidente fato de ser impossível acantonar modos de relacionamento com os mortos em regiões impermeáveis a outros modelos de relação, os exemplos mostram igualmente que é importante considerar a complexidade dos processos de luto e elaboração da morte, que podem combinar processos de reconhecimento de ruptura com práticas que apontam para a continuidade da relação com os mortos. Quanto à conservação dos ossos e às segundas exéquias, no entanto, podemos ver em operação uma distinção, que parece ser muito comum e crucial, entre a parte perecível e pessoalizada da pessoa e do corpo – que precisa desaparecer e ser esquecida – e as partes impere-

cíveis, muitas vezes consideradas impessoais ou mais genéricas, que podem ser guardadas ou recicladas. Evidência etnográfica mostra que há uma estreita ligação entre substâncias vitais (especialmente o sangue) e o aspecto mais personalizado do morto (seus pensamentos, suas experiências) (Carneiro da Cunha, 1978; Belaunde, 2008). Nas sociedades com segundas exéquias esta diferença parece crucial. Entre os Kaxinawa, por exemplo, não existe dúvida quanto ao aspecto perigoso e pessoalizado da alma do corpo (ligado à carne e aos fluidos) e o aspecto quase abstrato da alma ligada aos ossos (Lagrou, 1998, 2007; McCallum, 2002). A diferença de destino de ambas as almas tem a ver com o fato de a alma do corpo se transformar junto com o corpo do defunto, transmudando-se em duplo ameaçador sem forma fixa, enquanto a alma que escapa finalmente dos ossos vai morar no céu com os Inka. Existem, por outro lado, casos em que a dualidade das almas funciona de modo oposto, sendo a alma dos ossos a mais perigosa (ver, p.ex., Gow, 1991; Viveiros de Castro, 1986).

- ⁵ E será partindo do mesmo *parti pris* teórico que Descola se proporá a articular modos de figuração com os modos através dos quais as sociedades humanas concebem sua relação com o mundo, a partir de concepções distintas quanto à diferença e à continuidade entre interioridade (alma) e exterioridade (corpo) de humanos e de outros seres vivos. A grande variedade de ontologias existentes no mundo pode, segundo Descola, ser agrupada em quatro modelos de relação com o mundo e seus seres: o naturalismo, o animismo, o analogismo e o totemismo (Descola, 2005). A hipótese da relação destes modelos de relação com modos de figuração foi explorada na exposição e no catálogo *La fabrique des images* (2009).
- ⁶ Ver van Velthem (2003) para o caso wayana no qual esta lógica é elaborada ao extremo.
- ⁷ Pesquisas recentes sobre outros grupos pano vêm reforçar esta noção de *ibu* (e suas variações nas línguas pano) como geradora de seres e substâncias, mantendo com estes relação de contiguidade. Estes, no entanto, exploram mais a relação hierárquica de dono, mestre, entre o *ibu* e o resultado de sua produção (Déléage, 2009; Erikson, 2009), enquanto os estudos kaxinawa apontam para a prioridade da relação de geração e parentalidade que subjaz ao significado do conceito de *ibu* (Lagrou, 1998; McCallum, 2002).
- ⁸ Como entre os Kaxinawa, entre os Tukano os bancos desempenham igualmente o papel de enraizamento, lugar de concentração para uma “pessoa que já possui seus

próprios pensamentos” (Hugh-Jones, 2009). Também entre os Tukano, assim como entre os Pirahã (Gonçalves, 2001), os Wayana (van Velthem, 2003), os Yawalapiti (Viveiros de Castro, 1979, 2002) e os Wauja (Barcelos, 2008), o modo artesanal de produção dos seres antecede a reprodução sexuada. Assim, foram os proto-humanos, deuses, demiurgos ou seres sobrenaturais que fabricaram artefatos de madeira, argila ou trançado como modelos dos corpos humanos. E foi a transformação destes que deu origem à vida dos corpos, de humanos e animais.

⁹ A primeira pesquisa a apontar para esta passagem de um grafismo aparentemente abstrato para o princípio vital antropomorfo foi a de Regina Müller entre os Asurini (1991), através do onipresente motivo *tayngava* na pintura corporal e na cerâmica (ver Lagrou, 2011).

¹⁰ Para outra interpretação do conceito de quimera, ver Descola (2009), e para uma discussão sobre a relação entre ambos os conceitos, ver Lagrou (2011).

Referências bibliográficas

BARCELOS NETO, Aristóteles

2008 *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, Edusp.

BATESON, Gregory

1977 *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil

BELAUNDE, Luisa Elvira

2008 *El recuerdo de Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*, Lima, CAAP.

BOURDIEU, Pierre

1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela

1978 *Os mortos e os Outros*, São Paulo, Hucitec.

CARTRY, Michel

1968 “La calabasse de l’excision en pays gourmantché”, *Journal de la Société des africanistes*, 2, pp. 223-225.

CESARINO, Pedro

2010 *Oniska. Poética do xamanismo na Amazônia*, São Paulo, Perspectiva.

CHARBONNIER, George

1989 *Arte, Linguagem, Etnologia. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*, Campinas, Editora Papirus (Charbonnier, G. 1961. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Pöñ-Julliard).

CHAUMEIL, Jean-Pierre

1997 “Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et traitement funéraire en Amazonie”, *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 83, pp. 83-110.

CLASTRES, Pierre

1972 *Chroniques des Indiens Guayaki*, Paris, Plon.

2003 [1973] *A sociedade contra o Estado*, São Paulo, Cosac & Naify.

2004 *Arqueologia da violência*, São Paulo, Cosac & Naify.

DANTO, Arthur

1989 “Artifact and Art”, in ____, *Art/Artefact*, New York, The Centre for African Art, pp. 18-32; 206-208.

DELEAGE, Pierre

2009 *Le Chant de l’anaconda. L’apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua*, Nanterre, Société d’ethnologie.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix

1976 [1972] *O Anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda.

1980 *Mille Plateaux – Tome 2*, in ____, *Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit.

DESCOLA, Philippe

2002 “Genealogia de objetos e antropologia da objetivação”, *Horizontes antropológicos*, 8, n. 18, pp. 93-112.

2005 *Par delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard.

2009 *La fabrique des images*, Catálogo de exposição Musée du Quai Branly.

ERIKSON, Philippe

- 1996 *La griffe des Aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matisd'Amazonie*, Louvain et Paris, Peeters.
- 2009 “Obedient Things, Reflections on the maris theory of materiality”, in SANTOS-GRANERO, Fernando, *The Occult Life of Things*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 173-191.

FAUSTO, Carlos & HECKENBERGER, Michael

- 2007 *Time and Memory in indigenous Amazonia. Anthropological Perspectives*, University Press of Florida.

GELL, Alfred

- 2001 [1996] “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, *Arte e Ensaios* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8, pp. 174-191 (1996 “Vogel’s Net, Traps as Artworks and Artworks as Traps”, *Journal of Material Culture*, vol. 1(1), pp. 15-38).
- 1998 *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.

GOLDMAN, Marcio & STOLZE LIMA, Tânia

- 2003 “Prefácio”, in CLASTRES, Pierre, *A sociedade contra o Estado*, São Paulo, Cosac Naify.

GONÇALVES, Marco Antonio

- 2001 *O mundo Inacabado. Ação e criação em uma Cosmologia Amazônica. Etnografia Pirahã*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- 2010 “Cromatismo, a semelhança e o pensamento cromático ameríndio”, in ___, *Traduzir o Outro. Etnografia e semelhança*, Rio de Janeiro, 7 Letras, pp. 113-134.
- 2010 “Singularidade, pessoa, individuação e processos de subjetivação em uma ontologia amazônica”, in ___, *Traduzir o Outro. Etnografia e semelhança*, Rio de Janeiro, 7 Letras, pp. 135-157.

GORDON, César

- 2006 *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os Xikrin-Mebêngôkre*, São Paulo e Rio de Janeiro, Editora da Unesp, ISA e NUTI.

GOW, Peter

- 1988 "Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Art", *Revindi. Revista Indigenista Americana*, Budapest, pp. 19-32.
- 1991 *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*, Oxford, Oxford University Press.
- 2001 *An Amazonian myth and its History*, Oxford, Oxford University Press.

HILL, Jonathan & SANTOS GRANERO, Fernando

- 2002 *Comparative Arawakan Histories. Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

HUGH-JONES, Steven

- 2009 "The Fabricated Body. Objects and Ancestors in Northwest Amazonia", in SANTOS-GRANERO, Fernando, *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. pp. 34-59.

INGOLD, Tim

- 2007 *Lines. A brief History*, London, Routledge.

LAGROU, Els

- 1995 "Compulsão Visual", Resenha do artigo "Visual compulsion", de Peter Gow", *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, PPGAS, UFSC.
- 2007 *A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- 2009 *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*, Belo Horizonte, ComArte.
- 2011 "Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites?", *Gradhiva*, n. 13, pp. 69-93.

LATOUR, Bruno

- 2002 "What is Iconoclasm?", in LATOUR, Bruno & WEIBEL, Peter, *Iconoclasm*, Karlsruhe (Germany) and Cambridge, Mass. ZKM and MIT Press, pp. 16-39.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1964 "Le cru et le cuit", *Mythologiques I*, Paris, Plon.
- 1967 "Du miel aux cendres", *Mythologiques II*, Paris, Plon.

- 1967b “The Social and Psychological Aspects of Chieftainship in a Primitive Tribe, the Nambikuara of Northwestern Mato Grosso”, in COHEN, R. & MIDDLETON, J. (orgs.), *Comparative Political Systems*, Garden City, New York, The Natural History Press, pp. 45-62.
- 1968 “L’Origine des manières de table”, *Mythologiques III*, Paris, Plon.
- 1971 “L’Homme Nu”, *Mythologiques IV*, Paris, Plon.
- 1973 [1955] *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- 1974 [1958] *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.
- 1976 *O pensamento selvagem*, São Paulo, CEN.
- 1991 *Histoire de Lynx*, Paris, Plon.
- MCCALLUM, Cecilia
- 2002 *Gender and sociality in Amazonia: how real people are made*, Oxford and New York, Berg.
- MULLER, Regina & MULLER, R.
- 1990 *Os Asurini do Xingu. História e Arte*, Campinas, Ed. Unicamp.
- MURPHY, Howard
- 1997 [1994] “The Anthropology of Art”, in INGOLD, Tim (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London, Routledge.
- OVERING, Joanna
- 1988 “Personal autonomy and the domestication of self in Piaroa society”, in JAHODA, G. & LEWIS, I. M. (orgs.), *Acquiring Cultures: cross-cultural studies in child development*, London, Croom Helm, pp. 169-192.
- SANTOS GRANERO, Fernando
- 2009 *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Tucson, The University of Arizona Press.
- 1991 *The power of love. The moral use of knowledge amongst the Amuesha of Central Peru*, London, Athlone Press.
- SEVERI, Carlo
- 2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions rue d’Ulm – Musée du Quai Branly (“Aesthetica”).

TAUSSIG, Michael

- 1993 *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York/London, Routledge.

TAYLOR, Anne-Christine

- 2009 “Voir comme um autre, figurations amazoniennes de l’âme et des corps”, in DESCOLA, Philippe (org.), *La Fabrique des Images*, pp. 41-50.

VAN VELTHEM, Lucia

- 2003 *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*, Lisboa, Editora Assírio & Alvim.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 1979 “Alguns aspectos do pensamento Yawalapiti”, in OLIVEIRA FILHO, J. P. (org.), *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, Rio de Janeiro, UFRJ/Marco Zero, pp. 43-83.
- 1986 *Os Araweté, os deuses canibais*, Rio de Janeiro, Zahar & Anpocs.
- 1996 “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, *Mana*, 2, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Contra Capa, pp. 115-144.
- 2002 *A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify.
- 2004 “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”, *Common Knowledge*, n. 10 (3), pp. 463-484.

ABSTRACT: This article proposes an exploration of the legacy of Clastres and Lévi-Strauss in ethnological theory in general and in the recent paradigm shift that underlies the renewed interest in artifacts and graphism among Amerindian peoples in particular. With the Kaxinawa case as a starting point, the article examines a possible affinity between the Amerindian political philosophy and their regimes of figuration or the avoidance of figuration. The hypothesis of an art of societies against the State and its possible relation with a non-representational tendency is explored. The clastrean and lévi-straussian legacy is also put into dialogue with the more recent discussion around Amerindian ontologies as being perspectivist or animist.

KEY-WORDS: Clastres, Lévi-Strauss, Deleuze, art, artifacts, objects, graphism, political philosophy, Amerindians, Kaxinawa.

Recebido em abril de 2011. Aceito em junho de 2011.