

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TESE DE DOUTORADO
EROSÃO NUM PEDAÇO DE PAPEL

TATIANA HELENA LOTIERZO HIRANO
ORIENTADOR: LUIS ABRAHAM CAYÓN DURÁN

Brasília, outubro de 2019

{Resumo}

Esta tese busca *caminhar palavras* sobre minhas aprendizagens com os artistas ingas Benjamín Jacanamijoy Tisoy, Carlos Jacanamijoy Tisoy, Kindi Llajtu, Rosa Tisoy Tandioy, Tirsá Taira Chindoy Chasoy e outros amigos, com especial destaque à *yacha* mamita Merceditas Tisoy de Jacanamijoy, em Bogotá e no Valle de Sibundoy, Colômbia. A palavra *caminhar* (*purij*) é usada com frequência por meus amigos, em referência à maneira com que tudo o que faz parte da existência possui um caminhar. Por meio de um caminhar, a *criatividade* flui e dá muitas coisas, como plantas e quadros. Assim, “caminhar palavras” é escrever como quem traça uma linha no papel e amarra um percurso por meio de um desenho, ou como quem tece, ou semeia a terra.

Um caminhar se refere a atividades como passear e viajar pela terra; dedilhar fios de tecido na confecção de *chumbes* (uma faixa de lã desenhada, que se usa principalmente sobre o ventre, feito cinto) e outras prendas de vestir; semear e cuidar do crescimento das plantas; e seguir linhas que podem virar desenhos, entre muitas outras coisas.

Caminhar é ver a criatividade que flui através das muitas coisas que nascem e crescem nos caminhos de alguém. Isto envolve uma maneira de fazer bem/bonito, ou melhor, *suma ruray* (*suma*: bom, bonito; *ruray*: fazer, em inga). Aprendi, com meus amigos, que territórios da existência se ampliam através do *suma ruray*, seja porque é desse modo que pessoas se fazem, ou porque é assim que se recorda aqueles que vieram de outros tempos, sejam *antes* ou *depois* (*ñujpa*, nos dois casos). *Suma ruray* é uma dimensão do *suma kaugsay* (bom/bonito viver), junto com *suma yuyay* (bom/bonito pensar). Também é como a terra se expande.

Mais do que arte, como conceberíamos no ocidente, a vida como um todo nasce e cresce a partir de um *bonito fazer*. Assim, uma obra pode se tornar uma *erosão*, que desfaz e refaz seu próprio lugar de aparição e existência.

{Abstract}

This thesis seeks *to walk words* (“caminar palabras”) about my learnings with the Inga artists Benjamín Jacanamijoy Tisoy, Carlos Jacanamijoy Tisoy, Kindi Llajtu, Rosa Tisoy Tandioy, Tirsa Taira Chindoy Chasoy and other friends, with a special mention to *yacha* Mamita Merceditas Tisoy, in both Bogotá and the Valle de Sibundoy, Colombia. The word *walk* is often used by my friends, in reference to the ways in which everything that exists *has a walk*. By walking, creativity flows and many things, such as plants and paintings, are made. In that sense, “to walk words” is writing as one who draws a line on paper and “ties” (*amarra*) a route through a drawing, or as one who weaves, or one who sows the earth.

The word “walking” refers to activities such as wayfaring and traveling the earth; strumming strands of fabric in the making of a *chumbe* (a woolen band covered by designs, which is mainly worn over the womb, like a belt) and other dressing itens; sowing and taking care of plant growth; and following lines that can become drawings, among many other things.

Walking is a manner of seeing how creativity flows through one’s path. It involves one’s *beautiful making/good making*, or rather their *suma ruray* (*suma*: good, beautiful; *ruray*: to make, in Inga). I learned from my friends that existential territories grow through *suma ruray*, either because this is how people are made, or because this is how to remember those who came from other times, times *before* or *after* (*ñujpa*, in both cases). *Suma ruray* is a dimension of *suma kangsay* (good/beautiful living), along with *suma yuyay* (good/beautiful thinking). It is also how the earth expands.

More than art, as we would conceive it in the West, life as a whole grows through one’s *suma ruray*. Thus a working can become an *erosion*, making and unmaking its own place of appearance and existence.

Para o Rafael e o Martim

{Obrigada!}

Um tecido não se faz sozinho. Agradeço aqui às pessoas que, generosamente, me ajudaram a tecê-lo. Esta tese não seria possível sem o amigo Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *yacha* maior, que me recebeu e acompanhou na Colômbia, ensinando-me a ver a escrita em mim e que muito me ajudou com este texto. Aos queridos amigos Mary Iguarán, Inga Jacanamijoy Iguarán, Yako Jacanamijoy Iguarán e Yacha Jacanamijoy Iguarán. *Pai*, mamita Merceditas Tisoy de Jacanamijoy, por quem minha admiração e respeito crescem a cada dia. *Pai*, Kindi Llajtu, Carlos Jacanamijoy, Nestor Jacanamijoy, Rosita Tisoy Tandioy e Tirsa Taira Chindoy Chasoy. *Pai*, taita Floro e *mama* Teresita, *taita* Alex e *mama* Rosita, Antonio Jacanamijoy Tisoy, María Jacanamijoy Tisoy, María Teresa Jacanamijoy Tisoy, Marle Jacanamijoy Tisoy, Maty Jacanamijoy Tisoy, Luz María Tisoy, Edilma Tisoy, Arelis Yaritza Jacanamijoy, Ana Jacanamijoy, Antonio Avelino Jacanamijoy Chicunque, Tatiana Jacanamijoy, Douglas Tisoy Jacanamijoy, Anahís Tisoy Jacanamijoy, Carlos Tisoy Jacanamijoy, Alex Tisoy Jacanamijoy, John Tisoy Jacanamijoy, Rubián Vallejo Jacanamijoy, Musu Jacanamijoy, Waskar Jacanamijoy, Sofía Jurado Jacanamijoy, Karen Revelo Jacanamijoy, Einny Ramírez Jacanamijoy, Sarita Jurado Jacanamijoy, Sacha Runa Vallejo Jacanamijoy, Manuelito Jacanamijoy, Don Victor Revelo, Carmen Revelo, Pablo Tisoy Tandioy, Sofía Tobar Tisoy.

Ao Luis Cayón, pela orientação, as inúmeras aprendizagens, a amizade e o apoio em todas as etapas da pesquisa. À Marcela Coelho de Souza, professora querida, de quem recebi grandes ensinamentos em aulas, conversas e na qualificação. Ao Henyo Trindade Barretto, cuja leitura cuidadosa e comentários na qualificação trouxeram novos caminhos a esta tese. Espero ter feito jus às aprendizagens que recebi dos três. A Tomás Ordoñez, que me recebeu na Colômbia, como supervisor do programa *Visiting PhD Student*, na Universidad del Rosario. A Alcida Rita Ramos, Amada Pérez, Ana Paula Simione, Edson Farias, Fabio Mura, Luis Alberto Suárez Guava, Luisa Elvira Belaunde, Rosana Horio Montero, Valeria Macedo, Talita Lazarin dal Bó, Leo Bertô, Diana Paola Gómez, Suzane Alencar e Fabiana Maizza, obrigada pela generosidade, incentivo e sugestões preciosas recebidas em diferentes encontros. A Lilia Schwarcz e Marta Rosa Amoroso, que escreveram as cartas de recomendação para a seleção de doutorado na UnB, obrigada pelo carinho e ensinamentos que se propagam em muitos tempos. A Bia Medeiros e Luis Roberto Cardoso de Oliveira, cujas aulas me fizeram pensar diferente. À Lia Zanotta Machado, pelos conselhos sobre a licença-maternidade.

A Ana Lucía Flórez Páez e Carlos Avellaneda, que me ajudaram na tarefa de começar a me aproximar do Valle de Sibundoy, compartilhando seus trabalhos e vivências. A Olga Lucía Toro Campos, que cuidou de todos os trâmites e me acolheu na Universidad del Rosário. A Eli Muchachasoy e Azul Azur, que me receberam em uma tarde de mudança. Aos que, mesmo estando longe, me ajudaram a aterrissar em terras estrangeiras: Daniel Ifanger e Claudia Quijano, Juan Sebastián Ospina Álvares e Paola Giraldo-Herrera. A Fernando Barona Tovar, que me facilitou o acesso à coleção de manuscritos da Biblioteca Luis Ángel Arango. Aos funcionários da biblioteca Luis Ángel, da Biblioteca da Universidad Nacional e da Biblioteca da Universidad del Rosário. À maravilhosa equipe de administração do DAN: Rosa Cordeiro, Jorge Máximo, Caroline Greve e Thais Raggi.

Aos queridos amigos que tornaram minha passagem pela Colômbia melhor: Mónica Orjuela, Camilo Contreras, Ilich Ortiz, Juliana Sánchez, Norma Juliana, Martín e Juanmanuel Ramírez Ramírez, Keshava Liévano, Yury Forero, Valérie Morin, Floresmiro Rodríguez Mazabel, Ana Barón, Vivían Martínez Díaz, Diana Carolina Romero Acuña, José Orlando Salgado, Fernando Pertuz, Ricardo Arcos-Palma, Manuel Romero, Andrés Velazco, Juan David Quintero Aberlaez, Emilio Tarazona, Lena Osorio Estrada (Añokazi Kiriyateke), Oscar Buitrago, Henri Siqueira-Barras, Miguel Rocha-Vivas, Miguel Rojas-Sotelo, Diego Rueda, Ximena Idrobo e Olga Lucía Reyes.

Aos queridos amigos do Brasil, fios num caminhar de muitos anos: pelas conversas e leituras, Laura Giannechini, Maurício Acuña, Camila Mainardi, Alessandro Roberto de Oliveira, Leo Bertô e Bernardo Fonseca Machado. A Ana Paula Alves, Andrea Limberto Leite, Camila Moraes Wichers e “Michel” Wichers, Candelária Freitas, Carol Cadima e Amilton Rosa Lima, Clara Barufi e Marcel Iha, Dalton Paula e Ceíça, Evelyn Torrecilla e “Cano” Alejandro Colomé, Fabiana Vezzalli, Flavia Rios, Matheus Gato, Graça Lima, Joana Matushita e Riyuji Isobe, Laura Galante, Paulo Assis, Letícia Moraes, Lidia Neves e Daniel Hora, Luiza Clark, Marcio Kameoka e Anna Finger, Marina Gonzalez, Sophia Pinheiro, Thaís Brianezi e Paulo Ng, Thaísa Ferreira e Diego Mendes, obrigada por seguirmos juntos por tantos caminhos. Ao Jo, que deixou cedo demais as conversas sobre arte, antropologia e outras paisagens. À Marcy e à Romana Picanço que, nesse andar, compartilharam um tempo e um espaço, me acolhendo em Brasília e propiciando reencontros com tanta gente querida. Obrigada à Marcela Amaral e à Val, que primeiro me receberam por aqui, à Ana Clara Giannechini e ao Diego Barrios, pelas

conversas sobre Brasília e a UnB, e às meninas do “Pouso na Brasilinha”: Raíssa Menezes de Oliveira e Talita Vianna.

Aos amigos que conheci através da UFG: Alex Ratts, Alexandre Herbetta e Tainá Barreto, Aline Martins e Carlo Patti, Camilo Braz, Carlos Eduardo Henning e Glauco Batista Ferreira, Eliane Gonçalves, Frank Mata Machado Tavares e Ana, Gabriel Alvarez, Izabela Tamasso, Janine Collaço, Joana Fernandes e Bené, Luis Mello, Maria Luíza Rodrigues de Souza, Matheus Pfrimer, Mônica Pechincha, Nei Clara Lima, Roberto Lima e Ana Karina Rocha de Oliveira, Suzane Alencar e Telma Camargo. Ao Manuel Ferreira Lima Filho, que me colocou em contato com Fernando Barona Tovar.

Aos amigos de UnB, que tornaram minha estadia por aqui especial: Andressa Lídice de Moraes, Emerson Almeida e Larissa Martins, Jurema Machado, Leonardo Alves dos Santos, Francisco de Moura Cândido, Júnia Trigueiro de Lima, Rafael Barbi, Alexandre Fernandes, Isabella Drummond, Ana Carolina Fernandes, Luísa Molina, Bia Alencar, Felipe Tuxá, Edson Bessa. A Eliane Boroponepa Monzilar e Léia da Silva Ramos, companheiras das tardes de *Introdução à Antropologia*. A Janaína Fernandes, com quem dividi preocupações com a revista Pós e Janeth Cabrera, que me ensinou a situar o sul da Colômbia.

À querida família Hirano, que tanto me incentivou nessas andanças. O apoio inestimável do mestre Sedi tornou possível minha ida a campo e seu estímulo e inspiração me encorajaram a seguir em frente. À Toshimi, pela ajuda generosa no processo de realização e finalização da tese. À Aninha, Helena, Xuxu, Fon, pela companhia e apoio. À Paula, pelo apoio com materiais indisponíveis no Brasil.

À minha família, linha mestra dos percursos que venho amarrando por aqui: Lulu, de quem aprendo a ser maior, obrigada pelo apoio e carinho em todas as circunstâncias; Eninho que nos guia com olhos de estrelas, Pri e Rô, caminhos da vida inteira. A Cristiano, Liliane e às linhas que vamos vendo virar percursos: Lucas, Olivia e Alexandre.

Benjamín me disse uma vez que, sem Felipe, meu futuro teria sido imensamente triste. Estou convencida de que ele estava certo: a Felipe, que me faz pensar bonito todos os dias. A Martim e Rafael, nossos melhores desenhos: folhas que me devolvem feito árvore e ampliam a existência em novas cores.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Sumário

{Começo}.....	12
{Erosões}	27
{Percurso}.....	61
{Antes}.....	72
{Caminhos}	85
{Chagra}.....	118
{Chumbe}	141
{Armadilhas}	158
{Desenhos}.....	172
{Kutij}	211
{Huacas}	248
{O que não termina}	290
{Anexo I: apresentação}.....	325

Índice de imagens

Mapa 1: <i>Localização do Valle de Sibundoy</i>	13
Mapa 2: <i>Veredas de Santiago</i>	113
Imagem 1: James Lavadour, <i>Tremor</i>	28
Imagem 2: <i>Anônimo, Elmo de Filipe V da Macedônia, século IV a.C.</i>	51
Imagem 3: <i>Lebre-pato</i>	51
Imagem 4: <i>Tecido Shipibo</i>	52
Imagem 5: Carlos Jacanamijoy. <i>Fortalezas en Flor</i>	53
Imagem 6: Benjamín Jacanamijoy. <i>Pensamiento de Água</i>	54
Imagem 7: Kindi Llajtu. <i>En Otoño</i>	54
Imagem 8: Kindi Llajtu. <i>Nidos en la Aurora</i>	64
Imagem 9: <i>Páramo de Quilinsayaco</i>	75
Imagem 10: Rosa Tisoy, <i>Sara Indi</i>	124
Imagem 11: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 12: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 13: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 14: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 15: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 16: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 17: Rosa Tisoy, <i>Kanimi Alli Uiñangapa/Sou Boa Semente</i>	138
Imagem 18: <i>Chumbe dobrado</i>	142
Imagem 19: <i>Uigsa Suyu Suyu Kallarij Kaugsay Suyu</i>	146
Imagem 20: <i>Uigsa Tujtu</i>	147
Imagem 21: <i>Uigsa Uarmi</i>	147
Imagem 22: <i>Uigsa Kari</i>	147
Imagem 23: <i>Kari</i>	147
Imagem 24: <i>Uarmi</i>	147
Imagem 25: <i>Uarmi Uaua</i>	148
Imagem 26: Benjamin Jacanamijoy, <i>Los Vinanes</i> [detalhe]	154
Imagem 27: Benjamin Jacanamijoy, <i>En el Lugar de Maíz de Sol</i>	155

Imagem 28: <i>Sarra</i>	155
Imagem 29: Benjamín Jacanamijoy, <i>Chumbe Colibrí</i>	156
Imagem 30: Benjamín Jacanamijoy, <i>Chumbekocha</i>	156
Imagem 31: Benjamín Jacanamijoy, <i>Paisaje Colibrí</i>	157
Imagem 32: Benjamín Jacanamijoy, <i>Pensador de Água para un Juego de Niños</i>	157
Imagem 33: Benjamín Jacanamijoy, <i>El Arte de Sembrar un Uajcho Suyu</i>	157
Imagem 34: Vista geral da exposição <i>Imitya</i> , com Abel Rodríguez no centro	161
Imagem 35: Abel Rodríguez, <i>Ciclo Anual del Bosque de la Vega</i>	161
Imagem 36: Abel Rodríguez, <i>Ciclo Anual del Bosque de la Vega</i>	162
Imagem 37: Abel Rodríguez, <i>Ciclo Anual en las Altas Terrazas de la Selva Tropical</i>	162
Imagem 38: Wen Zhengming, Dinastia Ming, <i>Garden of the Inept Administrator</i>	164
Imagem 39: <i>Armadilha para peixes</i>	167
Imagem 40: Benjamín Jacanamijoy, [s.t.]	180
Imagem 41: Benjamín Jacanamijoy, <i>Danza en Árboles</i>	180
Imagem 42: Eli Muchachasoy e Azul Azur, <i>Pinta de Amor</i>	184
Imagem 43: <i>Uigsa Suyu Uañuj</i>	191
Imagem 44: Kindi Lljatu, <i>Hoje são Folhas de um Canto que Caem num Verso</i>	202
Imagem 45: Kindi Lljatu, <i>Uno Más Uno</i>	203
Imagem 46: <i>Kutij</i>	214
Imagem 47: <i>Sugsina Kutijkuna</i>	214
Imagem 48: <i>Sugllasina Kutijkuna</i>	214
Imagem 49: Benjamín Jacanamijoy, <i>Kutij e espiral Misak</i>	216
Imagem 50: Rosa Tisoy, <i>Suma Kaugsay, Chi Sutepa Passarreco, Iachii, Asnai, Winachii, Trukai, Tiagsamui A Vida, Realidade de Ver, Sentir, Recender, Perceber, de Ser mais Sensíveis ao que nos Rodeia – Viver – Criar – Transmutar – Nascer</i>	223
Imagem 51: Rosa Tisoy, <i>Suma Kaugsay, Chi Sutepa Passarreco, Iachii, Asnai, Winachii, Trukai, Tiagsamui A Vida, Realidade de Ver, Sentir, Recender, Perceber, de Ser mais Sensíveis ao que nos Rodeia – Viver – Criar – Transmutar – Nascer</i>	223
Imagem 52: Álvaro Medina, <i>Tabela de equivalências de símbolos gráficos usados por Carlos Jacanamijoy</i>	229
Imagem 53: Benjamín Jacanamijoy. <i>Pensador</i>	233
Imagem 54: Benjamín Jacanamijoy. <i>Pensador</i>	233

Imagem 55: Benjamín Jacanamijoy, <i>Manoy-Santiago, Pensador Fuego/Tierra/Aire</i>	233
Imagem 56: Tirsas Chindoy, [s.t.]	238
Imagem 57: Tirsas Chindoy, [s.t.]	239
Imagem 58: Tirsas Chindoy, [s.t.]	239
Imagem 59: Tirsas Chindoy, [s.t.]	239
Imagem 60: Tirsas Chindoy, [s.t.]	239
Imagem 61: Tirsas Chindoy, [s.t.]	240
Imagem 62: Anônimo, <i>Ensaíos de Canto</i>	241
Imagem 63: Anônimo, <i>Izada de Bandera</i>	241
Imagem 64: Anônimo, <i>Banda de Música del Pueblo de Santiago</i>	241
Imagem 65: Anônimo, <i>Las Autoridades</i>	243
Imagem 66: Tirsas Chindoy, Intervenção sobre a foto Anônimo, <i>Las Autoridades</i>	243
Imagem 67: Manai Kowii, <i>¿María?</i>	246
Imagem 68: Benjamín Jacanamijoy, crianças, <i>Pensadores de Tierra y Agua</i>	259
Imagem 69: Benjamín Jacanamijoy, crianças, <i>Pensadores de Tierra y Agua</i>	259
Imagem 70: Benjamín Jacanamijoy, crianças, <i>Pensadores de Tierra y Agua</i>	259
Imagem 71: Benjamín Jacanamijoy, crianças, <i>Pensadores de Tierra y Agua</i>	259
Imagem 72: Benjamín Jacanamijoy, <i>Pensadores de un Lugar de Fuego</i>	260
Imagem 73: Benjamín Jacanamijoy, <i>Pensadores de Mama Conchita</i>	260
Imagem 74: Benjamín Jacanamijoy, <i>Entre-Tejido de Verdes Colores</i>	262
Imagem 75: Benjamín Jacanamijoy, <i>Navil en el Río Hudson</i>	265
Imagem 76: Benjamín Jacanamijoy, <i>Uaira Uaua en el Río Hudson</i>	265
Imagem 77: Benjamín Jacanamijoy, <i>Anaska Nukanchi Yuyai Kaugsaita</i>	274
Imagem 78: Benjamín Jacanamijoy, <i>Anaska Nukanchi Yuyai Kaugsaita</i>	274
Imagem 79: Benjamín Jacanamijoy, <i>Anaska Nukanchi Yuyai Kaugsaita</i>	274
Imagem 80: Troika, <i>Límites de un Territorio Conocido</i>	275
Imagem 81: Nicolás Paris, <i>Petricor</i>	276
Imagem 82: Laura Ceballos, <i>Tectónicas</i>	280
Imagem 83: <i>Chaska Ñani Sugsina Kutijkuna</i>	285
Imagem 84: Benjamín Jacanamijoy, <i>Canoas-Pensadores</i>	288
Imagem 85: Benjamín Jacanamijoy, <i>Pensador de Agua de un Río Rojo</i>	288
Imagem 86: Kindi Llajtu, <i>Pescador de Colores</i>	289

{Começo}

Esta tese começa duas vezes. Um começo é a imagem concebida por James Lavadour¹, artista walla walla da reserva de Umatila, para quem fazer uma obra de arte é provocar erosões a partir de distintos materiais. Uma erosão é entendida por mim, inicialmente, como um tipo de evento, por meio do qual a terra escreve sua própria história. Creio que partir dessa imagem é uma maneira de permitir que aspectos não muito presentes na discussão sobre arte possam se desdobrar, replicando erosões por estas folhas.

O outro começo é a visão de um *chumbe* – faixa de lã recoberta de grafismos – que se deixa mostrar na forma de pinturas e intervenções variadas nos corpos e coisas do dia-à-dia. Essa é uma visão plasmada em obras (pinturas, intervenções e outras) que fluem das mãos de artistas como Carlos Jacanamijoy, Kindi Lljatu, Rosa Tisoy e Tirsia Chindoy, mas principalmente, de Benjamín Jacanamijoy – o grande conhecedor do *chumbe inga*, autor de livros e pesquisas. Na transformação das formas operada ali, permito-me, por minha conta e risco, ver erosões.

A primeira vez que deparei com esse tipo de imagem foi através da exposição *¡MIRA!*², que teve a proposta de mostrar trabalhos de “artes visuais contemporâneas dos povos indígenas” feitos na América Latina. Como se sabe, a presença de obras feitas por indígenas em museus e mostras de arte contemporânea tem sido foco da antropologia desde o final dos anos 1980³ e, ao longo desse período, o próprio termo “arte indígena contemporânea” foi alvo

¹ James Lavadour, Entrevista a Anastasia Mejía. *Contemporary North American Indigenous Artists*, 3 de janeiro de 2013.

² *¡Mira! Arte Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. Belo Horizonte, Centro Cultural da UFMG, 14 jun-13 ago. 2013.

³ Um marco é o trabalho de Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, Chicago University Press, 1989. Sobre esse e outros aspectos da discussão envolvendo a entrada dessas obras num mercado ocidental de arte – como as questões da autoria e da propriedade intelectual e o questionamento aos estereótipos, por exemplo –, ver também: Robert Layton, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge (MA), Harvard, University Press, 1988; Jeremy Coote e Anthony Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1992; Henry Morphy, *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, Chicago, Chicago University Press, 1991; *Idem*, “The Anthropology of Art”, in: Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopaedia of Anthropology*, 1994; Jonathan Mane-Wheoki, “The Resurgence of Maori Art: Conflicts and Continuities in the Eighties”, *The Contemporary Pacific*, 1995; *Idem*, “Finding a Voice and a Place in the Contemporary Indigenous Art World”, *Journal of Art Historiography*, 2011; George Marcus e Fred Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995; Ian McLean, *White Aborigines. Identity Politics in Australian Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; *Idem*, “Surviving ‘The Contemporary’: What Indigenous Artists Want, and How to Get It”. *Contemporary Visual Art+Culture*, Broadsheet, 42.3, 2013, pp. 167-173; Francesca Merlan, “Aboriginal Cultural Production into Art: the Complexity of Redress”, in Christopher Pinney e Nicholas Thomas (ed.), *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford, New York, Berg, 2001; John Altman, *Brokering Aboriginal Art. A Critical Perspective on*

de questionamentos: por um lado, por sugerir que boa parte da produtividade indígena não é contemporânea, ou seja, fica congelada no tempo, desconsiderando também as particularidades das relações temporais; por outro, por ter sido usado para situar essa produtividade fora do escopo da arte em geral. Isso tudo, hoje sabemos, pode mudar de figura quando a palavra “contemporânea” é tomada no sentido proposto por Nicolas Borriaud⁴. Esse crítico percebeu, nos anos 1990, que o que define a arte contemporânea não é mais o reconhecimento de um espaço simbólico particular, nem a teleologia do novo, assentada numa ideia pré-concebida de evolução. A contemporaneidade de uma obra é dada, antes, por desdobrar *interações* e *contextos* (termos dele), ou seja, por seu caráter *relacional*. Nisso, pode-se dizer que há muito o que aprender com esses artistas indígenas e, aliás, com diversos outros do ocidente; creio que a exposição *¡Mira!* conseguiu trazer à tona a vastidão relacional engendrada em suas produções, ampliando-a através de novos relacionamentos. Não procuro, neste texto, discutir as questões envolvendo a entrada de artistas indígenas no mercado de arte – algo que diversos autores têm feito com muito mais propriedade. Assim, após essa volta rápida, retomo meu caminho.

¡Mira! reuniu 300 trabalhos de 75 artistas de 30 povos, conforme o catálogo da exposição⁵ – algo inédito na América do Sul. Ali, vi pela primeira vez obras de Benjamín Jacanamijoy, Kindi Lljatu e Nestor Jacanamijoy⁶. Eles mesmos haviam vindo para o evento,

Marketing, Institutions and the State, Melbourne: Deakin University/Melbourne Museum, 2005; Sally May, *Karru Kadjurren. Creating Community with an Art Centre in Indigenous Australia*, Tese (Doutorado em Filosofia), Canberra, Australian National University, 2005; Karen Ohnesorge, “Uneasy Terrain: Image, Text, Landscape, and Contemporary Indigenous Artists in the United States”, *The American Indian Quarterly*, The American Indian Quarterly, Vol. 32, n. 1, winter 2008, pp. 43-69; Christine Alder, “Frauds and Fakes in the Australian Aboriginal Art Market”, *Crime Law and Social Change*, 56, 2011, pp. 189-207; Richard Bell, “Bell’s Theorem – Aboriginal Art: It’s a White Thing!” [online], novembro de 2002; *Idem, ibidem, e-Flux Journal*, n. 90, abril de 2018; Coral Neave, “Finding a Voice and a Place in the Contemporary Indigenous Art World”, *Etropic*, 10, 2011, pp. 105-114; Ilana Seltzer Goldstein, *Do ‘Tempo dos Sonhos’ à Galeria: Arte Aborígine Australiana como Espaço de Diálogos e Tensões Interculturais*, Tese (Doutorado em Antropologia Social), Campinas, Universidade de Campinas, 2012; Megan Sugrue, “Humour in Contemporary Indigenous Photography: Re-focusing the Colonial Gaze”, *The Arbutus Review*, vol. 3, n. 2, 2012, pp. 61-79.

⁴ Nicolas Borriaud, *Relational Aesthetics*, Paris, Les Presses du Réel, 2002. Ver também Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury Academic, 2014.

⁵ Maria Inês de Almeida, “¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas: Introdução”, *Mundo Amazônico*, vol. 5, pp. 185-188, 2014.

⁶ Já me desculpo por não falar mais sobre a obra Nestor Jacanamijoy ao longo da tese. Essa ausência envolve uma segunda: a de uma apresentação do *Atun Puncha*, Grande Dia, a principal festa do calendário inga. Artista extremamente sensível, de estilo próprio, os trabalhos do irmão mais novo dos Jacanamijoy Tisoy incluem retratos expressivos de gente do Valle de Sibundoy, onde ele vive, e podem ser chamadas “realistas”. São pinturas de um colorido vibrante, em que essas figuras aparecem projetadas em perspectiva paralela, contra um fundo de cor, ou preenchidas por fios e cores luminosas. Em nossas conversas, ele falou sobre sua monografia de conclusão do curso de artes plásticas na Universidad de Antioquia, em que produziu pinturas e reflexões sobre o tema do *Atun Puncha*. Se deixo de inclui-lo com mais evidência, é porque o que ele me contou sobre seu trabalho

como fiquei sabendo depois. Não tive a oportunidade de vê-los falar naquela ocasião, mas na página da exposição na internet⁷, havia vídeos e textos em que comentavam seu trabalho. Creio que a visão dessas obras me *afetou*⁸ de alguma maneira. Elas me levaram a um lugar que, emprestando palavras de Jeanne Favret-Saada, mobilizou e modificou meu estoque de imagens, sem contudo instruir-me sobre aquele que tinha diante de mim⁹. Os quadros (acrílico e óleo sobre tela) e artefatos transformados por intervenções ganharam corpo, na maneira com que tais artistas se referiam a eles nos textos e vídeos que acompanhavam a mostra.

Em muitas dessas obras, sejam elas abstratas ou incluam motivos figurados, um modo de pintar que combina muitas cores e desenhos dota as superfícies trabalhadas de um tipo de profundidade que amplia os limites do espaço. A superfície é reordenada por meio desse tipo de transbordamento da imagem, que pode sugerir a entrada num infinito ao alcance dos olhos, de onde muitas vezes se desprendem figuras variadas, pontilhadas ou finamente traçadas, como se a imagem estivesse em movimento. Os termos que eles utilizam, em referência a tais efeitos de imersão nesse espaço profundo são, às vezes, *inconsciente* ou, com mais frequência, *espiritual*. Contudo, essas palavras correm o risco de se desfazer, enquanto conhecimento adquirido, quando são ditas: aquilo que, afinal, talvez quiséssemos coincidir com a ideia de uma “opacidade essencial do sujeito frente a si mesmo”¹⁰, na verdade, parecia estar ali deslocando uma série de pressupostos, sobretudo porque isto que eu associava à opacidade se colocava num contexto de ampliação e transformação de uma terra vivida e partilhada.

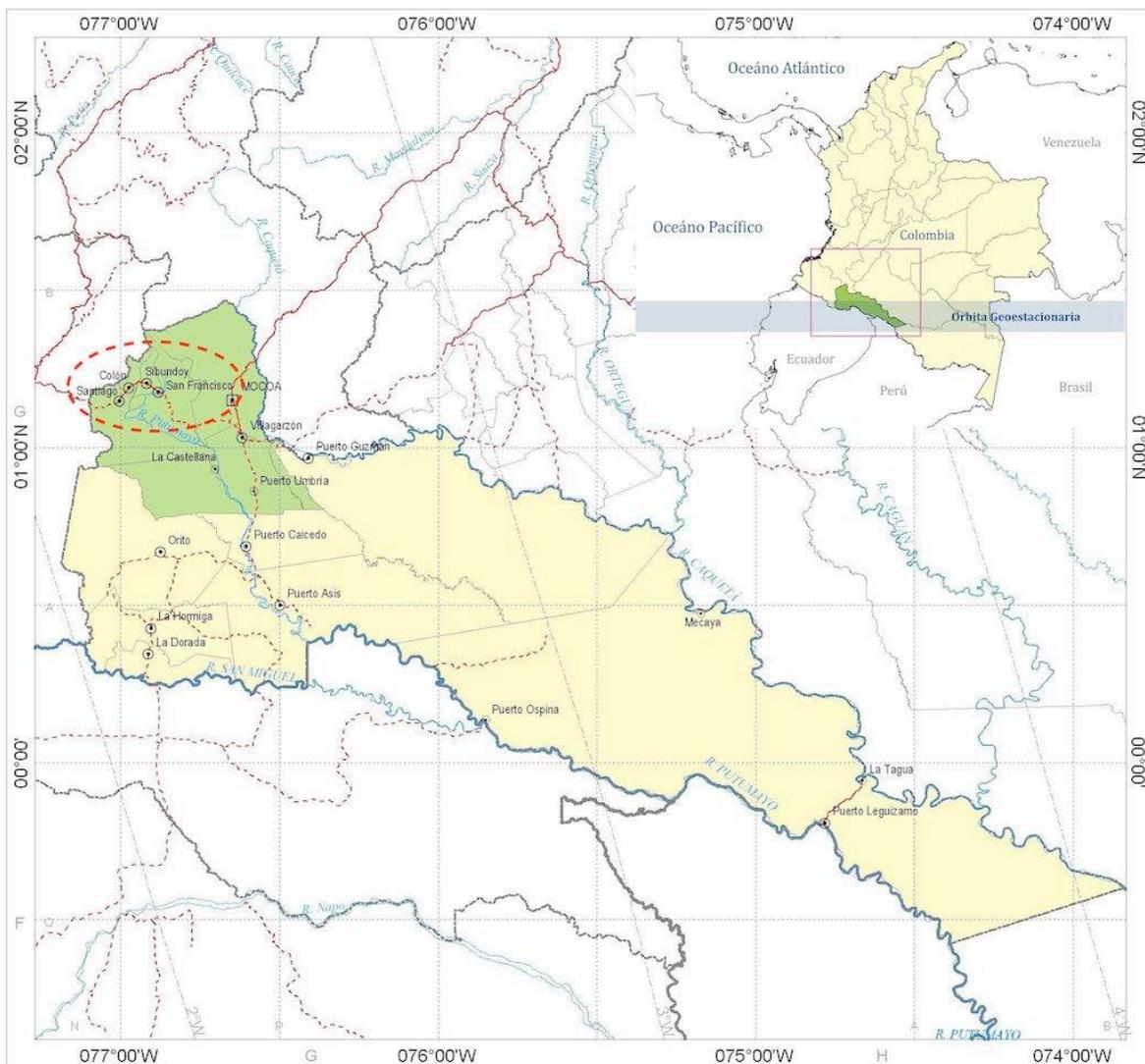
está tão conectado à festa que, infelizmente, não tive a oportunidade de acompanhar devido às dificuldades para viajar à Colômbia em fevereiro.

⁷ <<http://www.projetomira.wordpress.com>>.

⁸ Jeanne Favret-Saada, “Ser Afetado”, *Cadernos de Campo*, 13, pp. 155-161, 2005.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 159. Mais precisamente, a frase da autora é “ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem contudo instruir-me sobre aquele dos meus parceiros”.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 161.



Mapa 1: Localização do Valle de Sibundoy. Fonte: Gobernación de Putumayo. Disponível em: <<https://www.putumayo.gov.co/mapas.html>>. Último acesso: 27 set. 2019.

Viajei à Colômbia para um primeiro período de campo (um pré-campo) de março a junho de 2016 e, depois, fiquei por lá de abril a setembro de 2017. Nesse período, estive na cidade de Bogotá e no Valle de Sibundoy [Mapa 1], região montanhosa situada na cordilheira dos Andes, a três horas da primeira cidade amazônica, Mocoa. Tive a sorte de conhecer Benjamín – que me recebeu por lá e que logo se tornou um grande mestre, ensinando boa parte das aprendizagens desta pesquisa –, Kindi, Nestor, Carlos, mamita Mercedes Tisoy de Jacanamijoy, Rosa Tisoy, Tirsia Chindoy e tantas pessoas que tão generosamente me

acolheram¹¹ e, aos poucos, foram confirmando que a vida é sempre muito maior do que as intenções iniciais de qualquer pesquisa. Sigo tentando entender aquilo que me afetava nesses encontros. Se não há como explicá-lo, posso dizer que essa sensação passa por uma maneira de contar histórias *com as coisas*, algo que me esforço para aprender com eles. Há uma dimensão concreta dessas histórias, que as tem sempre ali por perto; constatei, muitas vezes, que as histórias que me acostumara a ouvir têm o efeito de fazer as coisas desaparecerem, à medida que viram palavras; mas agora, ia aprendendo a ouvir outras histórias, capazes de fazer com que as coisas se perpetuem, histórias que acontecem ouvindo a vida dos lugares, sabendo ver aquilo que eles nos dão. Assim, também ocorre com aquilo a que vamos chamando arte.

No projeto inicial de pesquisa¹², propus discutir as implicações da ideia de *representação*, entendida como uma maneira específica de conhecer (e fazer) aquilo que há no mundo. Representação, grosso modo, se refere à concepção ocidental de que aquilo que existe só adquire validade existencial e/ou sentido pleno, quando dotado de uma forma secundária, abstraída de si. Essa abstração supostamente explica aquilo que ela representa, mesmo quando não guarda relação evidente (parecença ou evocação direta) com seu modelo; ou mesmo quando o modelo é considerado imaginário. Assim, dizer que um retrato representa alguém é como atestar e circunscrever sua existência; a imagem exprime e denota as qualidades que importam na pessoa retratada. Ao mesmo tempo, uma mesma pessoa pode ser retratada de inúmeras maneiras, sem que nenhum dos retratos a alcance – eles apenas a *interpretam* em diferentes momentos. Além disso, uma pessoa também pode representar outra pessoa ou mesmo uma classe ou grupo de interesse, como se fosse um retrato. As reflexões que introduzi em meu projeto inicial de pesquisa se davam mediante a suspeita de que mesmo a chamada arte contemporânea – reduto de onde transbordam severas críticas às práticas de

¹¹ Aqui nomeadas, com enormes agradecimentos: Mary Iguarán, Inga Jacanamijoy, Yako Jacanamijoy, Yacha Jacanamijoy, taita Floro e Teresita, Antonio Jacanamijoy, María Jacanamijoy, María Teresa Jacanamijoy, Rosa Jacanamijoy, taita Alex Tisoy, Marle Jacanamijoy, Maty Jacanamijoy, Luz María Tisoy, Edilma Tisoy, Pablo Tisoy, Sofía Tisoy, Arelis Yaritza Jacanamijoy, Ana Jacanamijoy, Rubián Vallejo, Douglas Tisoy, Anahís Tisoy, Alex Tisoy, John Tisoy, Musu Jacanamijoy, Waskar Jacanamijoy, Tatiana Jacanamijoy, Sofía Jurado Jacanamijoy, Karen Jacanamijoy, Einny Jacanamijoy, Sarita Jurado Jacanamijoy, Sacha Runa Vallejo Jacanamijoy, Manuelito Jacanamijoy, Don Victor Revelo, Carmen Revelo, Eli Muchachasoy e Azul Azur.

¹² No projeto “Erosão num Pedaco de Papel: Observações sobre Arte e Representação”, apresentado no processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB, em 2014. O projeto foi, pouco a pouco, sendo modelado por aprendizagens das disciplinas que cursei no doutorado. Agradeço, especialmente, aos professores Luis Cayón, Marcela Coelho de Souza e Bia Medeiros pela oportunidade de refletir sobre essa questão a partir de leituras e diálogos instigantes, assim como a meus colegas desses cursos. Agradeço também ao professor Thomás Ordóñez, que me recebeu na Universidad del Rosario, Colômbia, durante o período de campo.

“representação” –, muitas vezes se faz por meio desse recurso, quer dizer, utilizam-no na tentativa de questioná-lo. Talvez porque a representação se torne mais interessante quando implode seus próprios limites, alternando-se com aquilo que deixa de fora.

Já faz muitas décadas, o problema tem mobilizado atenções, tanto da arte, quanto da antropologia, para não dizer de outras áreas¹³. Sucessivos teóricos que escreveram sobre arte entenderam que a representação é a ferramenta através da qual a natureza pode ser apreendida artisticamente – concepção, aliás, que está no marco de fundação da arte ocidental e culmina em sucessivas críticas de vanguarda. Entenderam também que ela é uma espécie de armadilha que produz a *ilusão*¹⁴ de que as coisas são iguais às suas representações. Em resumo, uma natureza entendida como domínio exterior à existência social ou cultural só poderia ser verdadeiramente compreendida e acessada através da interação com uma “cópia” fornecedora de informação objetiva sobre ela. Tal informação seria decodificada sensorialmente – o que permitiria, entre outras coisas, compreender o alcance e os limites da percepção desse mundo exterior que aparece como dado. Ernst Gombrich, por exemplo, considera que os sentidos seriam continuamente enganados por cópias ou substitutos – representações artísticas – de um mundo real inacessível a seus sujeitos, “vítimas passivas, embora voluntárias, de uma ilusão incontornável”¹⁵. O problema da representação artística envolve questionamentos que se voltam às relações de semelhança¹⁶ entre uma imagem e seu protótipo – através dos quais se busca compreender como ela se constitui –; e às relações de simbolização, indexação ou iconicidade, como produtoras de conexões que não necessariamente passam pela semelhança entre coisas distintas¹⁷.

Do ponto de vista da antropologia, a representação estaria no centro daquilo que se considera um modo ocidental de produzir conhecimento, pois permitiria dar sentido à

¹³ Foge às minhas competências adentrar no universo crítico instaurado pela filosofia, mas vale mencionar, por exemplo, os nomes de Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson e Gilles Deleuze; evidentemente, a tradição filosófica em torno do tema remonta, no mínimo, aos gregos.

¹⁴ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. xvii.

¹⁶ Richard Wollheim, “Representation: The Philosophical Contribution to Psychology”, in George Butterworth (ed.), *The Child's Representation of the World*, Springer Books, 1977, pp. 173-188; Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1992; Rob Van Gerwen (ed.), *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁷ Ernst Gombrich, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon, 1982; *Idem*, “Representation and Misrepresentation”, *Critical Inquiry*, 11, 1984, pp. 195-201; Daniel Novitz, “Picturings”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (2), 1975, pp.145-155; Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobs-Merrill Company, Inc., 1976.

natureza, inserindo-a numa ordem propriamente cultural. Num certo sentido, o problema pode ser visto como uma herança do pensamento durkheimiano. Émile Durkheim¹⁸, como se sabe, procurou demonstrar que as representações coletivas são uma dimensão fundamental da vida em sociedade. O sociólogo situou como representações coletivas os conceitos e seus quadros organizacionais mais abrangentes – as categorias do entendimento, termo este proposto por Kant. Essas seriam as formas que tornam a vida social possível e inteligível, formas de comunicação da experiência partilhada em sociedade, que extrapola os indivíduos.

A questão da representação, entretanto, rendeu diferentes abordagens, inclusive na época de Durkheim. Roberto Cardoso de Oliveira¹⁹ nota como Lucien Lévy-Bruhl introduziu a problemática dos fenômenos irredutíveis às categorias do entendimento: a questão da afetividade, ou daquilo que escapa aos domínios da representação. Como se sabe, Lévi-Bruhl²⁰ propôs, no início do século XX, a ideia de *participação-imitação* em referência a práticas presentes na Austrália e Nova Guiné. Márcio Goldman²¹ percebe que participar e imitar (participar-imitar), nesse caso, diriam respeito à ideia de *posse*: participa-se *num outro*, por meio da imitação de seus atos. A título de ilustração, conforme Lévy-Bruhl, participar-imitar alguém (um ancestral mítico, por exemplo) depende de estar em posse de seu nome e do mito, entre outras coisas. Isto partiria de um reconhecimento de Lévy-Bruhl de que nem todos os mundos

¹⁸ Émile Durkheim, “Representações Individuais e Representações Coletivas”, in *Idem, Sociologia e Filosofia*, São Paulo, Forense, 1970 [1898], pp. 13-42; *Idem, O Suicídio*, São Paulo, Martins Fontes, 2004; *Idem* e Marcel Mauss, “Algumas Formas Primitivas de Classificação”, in Roberto Cardoso de Oliveira, *Marcel Mauss*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, 1979 [1921]. Ver também Roberto Cardoso de Oliveira, “As Categorias do Entendimento na Formação da Antropologia”, *Anuário Antropológico*, 6(1), 1982, pp. 125-146. Posteriormente, a problemática envolvendo a representação na antropologia também envolveu uma discussão sobre as ideias de Ferdinand de Saussure a respeito do signo linguístico e das relações entre significante e significado, *parole/langue*, entre outros aspectos. Já a antropologia atual tem sido bastante afeita à semiótica de Charles S. Peirce, de onde se extraem conceitos fundamentais para uma crítica à ideia de representação.

¹⁹ Roberto Cardoso de Oliveira, *Razão e Afetividade: o Pensamento de Lucien Lévy-Bruhl*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991. Ver também Florestan Fernandes, “Lévy-Bruhl e o Espírito Científico”, *Revista de Antropologia*, n.º 4, pp. 121-142, 1954; Roberto Cardoso de Oliveira, 1982, *op. cit.*; Márcio Goldman, *Razão e Diferença. Afetividade, Racionalidade e Relativismo no Pensamento de Lucien Lévy-Bruhl*, Rio de Janeiro, Editora de UFRJ/GRYPHO, 1994; Stanley Tambiah, “Múltiplos Ordenamentos de Realidade: o Debate Iniciado por Lévy-Bruhl”, *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 22, 2013, pp. 193-220; Eduardo Soares Nunes, “Do Pensamento Indígena: Algumas Reflexões sobre Lucien Lévy-Bruhl e Claude Lévi-Strauss”, *R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-Ufscar*, v. 2, n. 2, 2010, pp. 163-187; Luis Felipe Hirano e Tatiana Helena Lotierzo, “Participação-Imitação: Ensaio para um Possível Diálogo entre Lucien Lévy-Bruhl e Gabriel Tarde”, *R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-Ufscar*, v. 2, n. 2, 2010, pp. 145-162.

²⁰ Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité Primitive*, Paris, PUF, 1947 [1922]; *Idem, L'Homme Primitive*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1963 [1927]; *Idem, La Mythologie Primitive: Le Monde Mythique des Australiens et des Papous*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1963 [1935], *Idem, Les Carnets*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1949. Notando que, embora os dois autores sejam contemporâneos e Lévy-Bruhl mais velho, este publica suas principais obras sobre esse tema após o falecimento de Durkheim.

²¹ Márcio Goldman, 1994, *op. cit.*

coincidem com o nosso. Navegar em outros mundos exige outras mentalidades – daí os termos “mentalidade primitiva” e “mentalidade pré-lógica”, adotados pelo autor. De acordo com ele próprio, tais termos não implicam numa inferioridade dessas mentalidades em relação à ocidental: antes, suas operações não priorizariam o princípio de representação, tão caro ao ocidente. Como nota Goldman²², disto decorre que seus símbolos não seriam representacionais, mas interfeririam diretamente no mundo. Fora das divergências entre os autores clássicos, o interesse pela ideia de *participação*, como vem sendo demonstrado em diversos trabalhos, é que ela abre possibilidades de pensar que o conhecimento também pode se dar por meio de uma relação entre pessoas, seres ou corpos – algo, aliás, que parece ter sido sempre atual na antropologia²³.

O interesse da antropologia por outros modos de fazer ciência – modos de conhecer – também remete, evidentemente, a Claude Lévi-Strauss e, de forma notável, ao livro *O Pensamento Selvagem* (2008)²⁴. A obra é, reconhecidamente, um trabalho de simetrização entre a “ciência” do ocidente e outras modalidades de produção de saber. Tornou-se célebre a concepção, de parte deste autor, de uma “ciência do concreto” – o entendimento da ciência que nasce na percepção do mundo sensível, nos sentidos, através dos quais se torna possível decodificar e atribuir significação à experiência vivida. Como se sabe, Lévi-Strauss foi criticado por teóricos pós-estruturalistas, para quem o estruturalismo reduziria os objetos que se propunha a analisar a esquemas estruturais, deixando de discutir sua corporificação sensível-material e histórica (sua “inscrição” ou “escrita”, nos termos de Derrida²⁵). Contudo,

²² Marcio Goldman, 1994, *op. cit.*. Frédéric Keck, *Lévy-Bruhl. Entre philosophie et anthropologie*, Paris, CNRS, 2008, confere atenção ao tema da *percepção*, em Lévy-Bruhl: segundo ele escreve, diferentemente de Durkheim, para quem a percepção poderia ser a síntese de um trabalho de ordenação do sensível, Lévy-Bruhl a vê como aquilo que possibilita ir além do que se apresenta e antecipar os desdobramentos das coisas: situar-se num ponto onde as coisas se desdobram, sem pressupor a anterioridade do social em relação a elas.

²³ E que encontra uma expressão presente em trabalhos que propõem antropologias da experiência, do engajamento com as coisas, como forma de conhecimento: técnicas, percepções e afetos são termos que entram para essas antropologias tão variadas. *Sentir x representar* seria a oposição mobilizada por Lévy-Bruhl, a fim de evidenciar aquilo que não deve ser representável como foco do interesse da antropologia. *Cf.* Marcio Goldman, *op. cit.*.

²⁴ A propósito, Eduardo Soares Nunes, 2010, *op. cit.*, realça uma certa antipatia de Lévi-Strauss diante da ideia de um pensamento que não se volta a produzir conhecimento como entendimento; mas, como havia observado Roberto Cardoso de Oliveira, 1991, *op. cit.*, Lévy-Bruhl estaria trabalhando com uma categoria de lógica oitocentista e, portanto, não coincidente com a compreensão posterior de “uma ciência das estruturas formais do pensamento”.

²⁵ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London, Routledge Classics, 2005.

comentaristas atuais de sua obra²⁶ mostram que a ciência do concreto se torna uma concepção particularmente interessante na medida em que se percebe que a definição de estrutura adotada pelo autor refere-se menos a uma estrutura da linguagem do que a um conjunto de estruturas imanentes ao sensível: estruturas que se tocam em determinados pontos, produzindo conhecimento. “As estruturas não são, portanto, artefatos puros do intelecto, formatando livremente uma realidade plástica”, escreve Philippe Descola²⁷. Antes, estruturas do intelecto, do corpo, do mundo sensível existem conjuntamente, pois possuem aspectos em comum e, desse modo, elas falam sobre a continuidade entre corpo, intelecto e natureza. Vista dessa maneira, a ciência do concreto pressupõe que o pensamento é um “pensamento corporificado” (na expressão de Boris Wiseman²⁸), em que sensível e inteligível não se contrapõem, mas existem juntos. Como resume Patrice Maniglier²⁹, para Lévi-Strauss “não há contradição, nem exterioridade entre a busca de sentido da humanidade e a realidade física do mundo”.

Ao mencionar Lévi-Strauss, não podemos esquecer que sua maneira de conceber a arte como um “modelo reduzido”³⁰ também diz respeito à discussão sobre conhecimento empreendida por ele. O antropólogo cunha a definição amplamente conhecida de arte como *modelo reduzido*, em que a renúncia a certas qualidades – uma simplificação – presentes na natureza permite inverter o processo de conhecimento, conhecer o todo antes das partes. Assim, a arte seria uma forma privilegiada de conhecimento, que possibilita modelar

²⁶ Philippe Descola, “The Two Natures of Lévi-Strauss”, in Boris Wiseman, (ed.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 103-117; Frédéric Keck, “The Limits of Classification: Claude Lévi-Strauss and Mary Douglas”, in Boris Wiseman (ed.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 139-154; Jean Petitot, “Morphology and Structural Aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss”, in B. Wiseman (ed.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 275-295; Patrice Maniglier, *Le vocabulaire de Lévi-Strauss*, Paris, Ellipses, 2002; Marcel Hénaff, “The Lesson of the Work of Art”, in *Idem*, *Claude Lévi-Strauss and the Making of Structural Anthropology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 190-213; Boris Wiseman, *Ideas in Context. Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; *Idem*, “Structure and Sensation” in Boris Wiseman (ed.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 296-314. O conhecimento tem rendido reflexões interessantes na antropologia. Ver, p. ex., Manuela Carneiro da Cunha, *Cultura com Aspas e Outros Ensaios*, São Paulo, CosacNaify, 2009; *Idem*, Questões Suscitadas pelo Conhecimento Tradicional, *Revista De Antropologia*, 55(1), 2012; *Idem* e Pedro de Niemeyer Cesarino (orgs.), *Políticas Culturais e Povos Indígenas*, São Paulo, Editora da UNESP, 2014; Marcela Coelho de Souza, “Conhecimento Indígena e seus Conhecedores: uma Ciência Duas Vezes Concreta”, in Manuela Carneiro da Cunha e Pedro de Niemeyer Cesarino (orgs.), *op. cit.*, 2014; Pedro de Niemeyer Cesarino, “Xamanismo e Novas Circulações de Conhecimento na Amazônia Indígena”, in Manuela Carneiro da Cunha e Pedro de Niemeyer Cesarino (orgs.), *op. cit.*, 2014.

²⁷ Philippe Descola, 2010, *op. cit.*.

²⁸ Boris Wiseman, 2010, *op. cit.*, p. 297.

²⁹ Patrice Maniglier, 2002, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, Campinas, Papirus Editora, 2008.

criativamente, de diferentes maneiras, o mundo sensível e, com isto, produzir saber. Segundo Marcel Hénaff³¹, o *modelo reduzido* mostra a capacidade de invenção (inovação, criação e experimento) através da arte, pois “cria o próprio evento *na* estrutura ou até mesmo o evento *da* estrutura” – o que parece particularmente interessante, uma vez que se busque compreender a maneira com que o próprio mundo sensível é formado por estruturas imanentes.

Se nos falta espaço para detalhar mais os trânsitos da ideia de representação na antropologia, é preciso dizer que o problema tem sido amplamente discutido pela chamada antropologia pós-social, inclusive como uma alternativa aos questionamentos levantados pelos antropólogos ditos pós-modernos³².

Fora daquilo que concebemos como o ocidente, outros modos de conhecer acontecem. Diante dessa questão, diversos antropólogos procuraram questionar tendências a pensar a arte apenas como representação – inclusive entre os ocidentais. O que chamaríamos arte estaria no âmbito de uma produção artefactual mais ampla, da qual têm sido destacadas características como a imensa variabilidade de sentidos que ela pode carregar, sua agência³³, capacidade de provocar acontecimentos e presentificar relações e efeitos. Com base em pesquisas etnográficas, tais antropólogos buscaram mostrar diversas maneiras de se relacionar com o mundo circundante, revelando aspectos como a existência de uma *vida das coisas* – um termo utilizado diferentemente por Arjun Appadurai, Fernando Santos-Granero e Tim Ingold³⁴ –; e o papel da percepção e dos afectos no estabelecimento das relações entre seres sensientes, com a matéria e ordens cósmicas.

Num certo sentido, a discussão sobre a chamada “vida” das coisas se destaca na antropologia desde, pelo menos, os anos 1920, com autores como, por exemplo, Marcel Mauss e Bronislaw Malinowski e possui uma primeira formulação na ideia de animismo, já presente

³¹ Marcel Hénaff, 1998, *op. cit.*, p. 195, grifos do autor.

³² Para situar esses debates, ver, *p. ex.*, James Clifford e George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Oakland, University of California Press, 1986; Marilyn Strathern, *O Gênero da Dádiva. Problemas com as Mulheres e Problemas com a Sociedade na Melanésia*, São Paulo, Editora Unicamp, 2006 [1988]; *Idem*, “The Ethnographic Effect”, parts I and II, in *Idem*, *Property, Substance and Effect. Anthropological Essays on Persons and Things*, London, The Athlone Press, 1999; *Idem*, *Fora de Contexto: as Ficções Persuasivas da Antropologia*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013; Bruno Latour, *Jamais Fomos Modernos*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1994; Marcio Goldman, “Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia”, *Ponto Urbe* [Online], 3, 2008.

³³ Alfred Gell, *Art and Agency*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

³⁴ Arjun Appadurai, *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*, Niterói, Eduff, 2009; Fernando Santos-Granero (ed.), *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Tucson: University of Arizona Press, 2009; Tim Ingold, “Trazendo as Coisas de Volta à Vida. Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

em Edward B. Tylor³⁵. Produção recente ensina que as coisas, pelo menos aquelas definidas como artefatos, engendrariam relações de consubstancialidade, trans-subjetividade e teriam capacidades agentivas, produtivas e performáticas³⁶. Há diversas posições que marcam as diferenças entre cada autor, no que concerne às maneiras pelas quais essa vida acontece e a como lidar com o tema. No caso dos estudos sobre os dilemas relativos à percepção e à ordem dos afectos, há duas tendências principais, identificadas por Alexandre Surrallés³⁷: uma se voltaria aos sujeitos perceptivos, suas sensações e sentimentos³⁸; outra, à compreensão das perspectivas perceptivas para as relações com o cosmos e as entidades que o habitam³⁹.

³⁵ Edward B. Tylor, “Animism”, in William A. Lessa e Evan Vogt (Eds.), *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, Evanston, Row, Peterson, 1958 [1871], pp. 9-19; Marcel Mauss, “Ensaio sobre a Dádiva”, in *Idem, Sociologia e Antropologia*, São Paulo, CosacNaify, 2003, pp. 183-314; Bronislaw Malinowski, *Argonautas do Pacífico Ocidental*, São Paulo, Abril Cultural, 1976; *Idem, Crime e Costume na Sociedade Selvagem*, Brasília, Editora da UnB, 2003.

³⁶ Alfred Gell, 1998, *op. cit.*; Els Lagrou, *A Fluidex da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2007; *Idem*, “A Arte do Outro no Surrealismo e Hoje”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan.-jun 2008, pp. 217-230; *Idem*, *Arte Indígena no Brasil. Agência, Alteridade e Relação*, Rio de Janeiro: C/Arte, 2009; *Idem*, “Arte ou Artesanato? Agência e Significado nas Artes Indígenas”, *Proa*, n. 2, nov. de 2010, pp. 1-26; Lúcia Hussak Van Velthem, *O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2003; Aristóteles Barcelos Neto, *A Arte dos Sonhos – Uma Iconografia Ameríndia*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio&Alvim, 2002; *Idem*, *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008; Luisa Elvira Belaunde, “Donos e Pinturas: Plantas e Figuração na Amazônia Peruana”, *Mana*, 22(3), 2016, pp. 611-640; *Idem*, “Processos Criativos na Pintura Visionária Xamânica da Amazônia Peruana”, *Paper*, 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013; *Idem*, “Movimento e Profundidade no Kene Shipibo-Konibo da Amazônia Peruana”, in Carlo Severi e Els Lagrou (orgs.), *Quimeras em diálogo*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, pp. 199-222. Pode-se dizer que um primeiro passo foi dado em Joanna Overing, “The Aesthetics of Production: The Sense of Community among the Cubeo and Piaroa”, *Dialectical Anthropology*, 14, pp. 159-175.

³⁷ Alexandre Surrallés, “Intimate Horizons: Person, Perception and Space among the Candoshi”, in A. Surrallés e P. García Hierro (orgs.). *The Land Within. Indigenous Territory and the Perception of Environment*, Copenhagen, IWGIA, 2005, pp. 126-148.

³⁸ *Cf.*, p. ex., Joanna Overing e Alan Passes, *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*, London and New York, Routledge, 2000.

³⁹ *Cf.*, p. ex., Kaj Arhem, “Ecosofia Makuna”, in F. Correa (dir.), *La Selva Humanizada. Ecología Alternativa en el Trópico Húmedo Colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, Fondo FEN-Colombia, Fondo Editorial CEREC, 1993, pp. 105-122; *Idem*, “The Cosmic Food Web. Human-Nature Relatedness in the Northwest Amazon”, in Phillippe Descola e Gisli Pálsson (eds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, London, Routledge, 1996, pp. 185-204; Phillippe Descola, *La Nature Domestique. Symbolisme et Praxis dans l'Écologie des Achuar*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1986; *Idem*, “Societies of Nature and the Nature of Society”, in Adam Kuper (ed.), *Conceptualizing Society*, London and New York, Routledge, 1992, pp. 107-126; *Idem*, “Les Affinités Sélectives: Alliance, Guerre et Prédation dans l'Ensemble Jivaro”, *L'Homme*, 33(2-4), pp. 171-190, 1993; Tânia Stolze Lima, “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi”, *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996, pp. 22-47; *Idem*, *Um Peixe Olhou para Mim: o Povo Yudjá e a Perspectiva*, São Paulo, UNESP, 2005; Eduardo Viveiros de Castro, *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992; *Idem*, “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology”, *Annual Review of Anthropology*, 25, 1996a, pp. 179-200; *Idem*, “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio”, *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996b pp. 115-144; *Idem*, “O Nativo Relativo”, *Mana*, Rio de Janeiro, v. 1. n. 8, 2002a, pp. 113-148; *Idem*, Esboço de uma Cosmologia Yawalapiti, in Eduardo Viveiros de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem*, São Paulo: CosacNaify, 2002b; *Idem*, “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”, *Common*

Com todas essas proposições em mente, interessava-me, pois, tentar entender o que muda a partir do momento em que se passa a produzir erosões num pedaço de papel. Perguntava-me, assim, de que tipo de relações estaríamos falando, informada por uma vasta quantidade de trabalhos que vinham propondo outras abordagens para o problema da representação – e com isso, abriam caminhos para pensar a arte.

Foi então que esses meus amigos começaram a me ensinar, generosamente, a contar histórias. Perguntando-me como eu faria para contar a *minha* história – esta tese (a história que tenho para contar) e, seguramente, muito mais do que isso –, Benjamín me fez perceber que a escrita precisa nascer como nascem as histórias; elas nascem a partir das coisas, num lugar onde as coisas nascem: entendi, a partir do convívio com meus amigos, que as coisas que existem vêm de outro lugar, e nascem aqui por meio do trabalho cuidadoso para trazê-las (as boas) para este mundo – algo que aparecerá melhor ao longo dessas páginas. Diante disso, sigo buscando tecer relações entre aquilo que é da ordem desse conhecimento antropológico que aprendemos nos livros e aquilo que eles me mostraram – o que está lá para ser visto, mas transborda nossas palavras, ao mesmo tempo em que pertence a um nível de relações concretas que, por vezes, são avessas aos esquemas conceituais mais evidentes⁴⁰.

Questões desse tipo – como conhecer? – vêm sendo partilhadas entre os antropólogos e, nisso, tenho a sorte de viver num tempo em que vamos ampliando as condições de aparecimento de uma antropologia indígena⁴¹ – de antropólogos indígenas e indígenas antropólogos⁴² – e, assim, experimentando uma revisão de nossas próprias premissas

Knowledge, 10.3, 2004a, pp. 463-484; *Idem*, A Floresta de Cristal: Notas sobre a Ontologia dos Espíritos Amazônicos, *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 14/15, p. 319-338, 2007; Laura Rival, The Growth of Family Trees: Understanding Huaorani Perceptions of the Forest”, *Man*, 1993, 28(4), pp. 635-652.

⁴⁰ Marilyn Strathern, *The Relation. Issues in Complexity and Scale*, Cambridge, Prickly Pear, 1995; *Idem*, 1999, *op. cit.*

⁴¹ Alcida Rita Ramos, “Do Engajamento ao Desprendimento”, *Campos*, v. 08, 2007, pp. 11-32; Luis A. Cayón Durán, *Pienso, Luego Creo. La Teoría Makuna del Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2013; Dominique Tilkin Gallois, Adriana Queiroz Testa, Augusto Ventura e Leonardo Viana Braga, “Ethnologie Brésilienne. Les Voies d’une Anthropologie Indigène”, *Brésil(s)*, 9, 2016 [Online].

⁴² Ver, p. ex., João Paulo Lima Barreto e Gilton Santos, “De Peixes e Homens: por uma outra Antropologia”, *Les Temps Modernes*, 2015, n. 686 [Online]; Gersen José dos Santos Baniwa Luciano, “Os indígenas Antropólogos: Desafios e Perspectivas”, *Novos Debates*, vol. 2, n.1, jan. 2015; Tonico Benites, “Os Antropólogos Indígenas: Desafios e Perspectivas”, *Novos Debates*, vol. 2, n.1, jan. 2015. E também Gersen José dos Santos Baniwa Luciano, *Educação para Manejo e Domesticação do Mundo entre a Escola Ideal e a Escola Real. Os Dilemas da Educação Escolar Indígena no Alto Rio Negro*, Tese (Doutorado em Antropologia), Brasília, Universidade de Brasília, 2011; Justino Sarmento Rezende, *Escola Indígena Municipal Utãpinopona – Tuyuka e a Construção da Identidade Tuyuka*, Dissertação (mestrado em Educação), Campo Grande, Universidade Católica Dom Bosco, 2007; Rita Gomes do Nascimento, *Rituais de Resistência. Experiências Pedagógicas Tapeba*, tese (doutorado em Educação), Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009; Mutuá Mehináku, *Tetsualii: Pluralismo de Línguas e Pessoas no Alto Xingu*, dissertação (mestrado em Antropologia), Rio de Janeiro, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010; João

epistemológicas e ontológicas, inclusive nas universidades. Faz tempo, aprendemos que o saber da antropologia nasce na alteridade. O presente vem alargando as possibilidades de produção desse tipo de saber⁴³. Assim, ao reconhecer a importância de produzir conhecimentos transepistêmicos, em que os distintos saberes sejam tratados de maneira simétrica⁴⁴, também se busca repensar a alteridade em nossa própria maneira de conhecer, nos sentidos que damos para ela, nos efeitos que o conhecimento produz para todos aqueles que dele participam.

Tais preocupações estão refletidas neste trabalho. Ao evocá-las, decido dedicar as próximas páginas ao esforço de escrever aprendizagens e, desse modo, a buscar uma forma de escrever que faça jus ao conhecimento que recebi de meus amigos inga e que diga respeito àquilo que me enredou em histórias partilhadas. Procuo, assim, encontrar uma outra forma de contar as histórias que escutei – escrevendo a *minha* história, como dizia Benjamín.

É inevitável que, em certas passagens do texto, se tornem evidentes alguns desencontros que poderiam ser vistos como *ressonâncias*⁴⁵, ou *equivocações*⁴⁶. Eduardo Viveiros de Castro concebe *equivocação* como “alteridade referencial entre conceitos homônimos”⁴⁷, ou seja, o fato de que um mesmo conceito possa se referir a coisas diferentes. Estas podem ser percebidas da mesma maneira, mas afetam os corpos de modos distintos. No exemplo mais conhecido, o perspectivismo indígena seria, desse modo, uma teoria da equivocação: ela faz

Paulo Lima Barreto, *Wai-mahsã: Peixes e Humanos. Um Ensaio de Antropologia Indígena*, dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Amazonas, 2013; Eliel Benites, *Oguata Pyahu (uma Nova Caminhada) no Processo de Desconstrução e Construção da Educação Escolar Indígena da Reserva Indígena Te'yiku*, Dissertação (mestrado em Educação), Campo Grande, Universidade Católica Dom Bosco, 2014; Eliane Boroponepa Monzilar, “Aprender o Conhecimento a partir da Convivência: uma Etnografia Indígena da Educação e da Escola do Povo Balatiponé-Umutina”, tese (doutorado em Antropologia Social), Brasília, Universidade de Brasília, 2019; e Francisco de Moura Cândido, *Do Licenciamento Ambiental à Licença dos Espíritos: os “Limites” da Rodovia Federal BR 317 e os Povos Indígenas*, tese (doutorado em Antropologia Social), Brasília, Universidade de Brasília, 2019. Felizmente, são crescentes os trabalhos e peço desculpas por não conseguir citar todos.

⁴³ Cf., por exemplo, Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A Queda do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015; Manuela Carneiro da Cunha, 2009, *op. cit.*; *Idem*, 2012, *op. cit.*; Kaj Arhem, Luis A. Cayón Durán, Gladys Angulo e Maximiliano García, *Etnografía Makuma: Tradiciones, Relatos y Saberes de la Gente de Agua*, Bogotá, Acta Universitatis Gothenburgensis & Instituto Colombiano de Antropología e História (ICANH), 2004; Dominique T. Gallois, *Redes de Relações nas Guianas*, São Paulo, Associação Editorial Humanitas, v. 1, 2005.

⁴⁴ Cf., p. ex., Bruno Latour, 1994, *op. cit.*; Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea*, Stanford, Stanford University Press, 2006; Alcida Rita Ramos, 2007, *op. cit.*; *Idem*, “Revisitando a Etnologia à Brasileira”, in C. M. Martins e Luis Fernando Dias Duarte (orgs.), *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia*, São Paulo, ANPOCS, 2010, pp. 25-49; Luis A. Cayón Durán, 2013, *op. cit.*

⁴⁵ Manuela Carneiro da Cunha, “Pontos de Vista sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução”, *Mana*, vol. 4, n.1, Rio de Janeiro, abr. 1998; Marilyn Strathern, 1995, *op. cit.*

⁴⁶ Eduardo Viveiros de Castro, “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, n. 1, 2004b, pp. 3-22.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 5.

coincidir diferentes pontos de vista (os corpos, entendidos como feixes de *afectos*) em torno dos mesmos termos (*perceptos* idênticos, partilhados por “um espírito comum, transespecífico”⁴⁸).

Num artigo que busca apreender os meandros de uma relação entre o fortalecimento do xamanismo e uma consciência do dismantelamento dos mundos conhecidos entre os povos amazônicos – situando com isto o problema da tradução –, Manuela Carneiro da Cunha⁴⁹ utiliza o termo *ressonância*. Se diversas perspectivas se situam umas em relação às outras segundo o princípio da rede fractal, as transformações nesses mundos produzem posições em que determinados pontos de vista podem se tornar mais generalizadores – o que embala o uso das metáforas geográficas – à montante e à jusante, numa geografia de rios – no corpo do texto. A tradução passa a importar por sua capacidade de produzir ressonância entre variadas posições e não mais ao buscar um sentido exato de coerência textual. Uma ressonância é, por sua vez, a capacidade de multiplicar conexões entre os planos em que um termo se exprime; na Amazônia, segundo a antropóloga, ela coincide com o xamã, capaz de totalizar pontos de vista singulares e irredutíveis, que faz uso da linguagem torcida para poder falar sobre o que vê.

Como propõe Strathern, uma ressonância não deve ser contornada, mas sim entendida como uma maneira de “utilizar nossa linguagem com vistas a criar um contraste interno a ela”⁵⁰. Há, nisso um reconhecimento de que expressamos concepções alheias por meio das formas (imagens) que damos ao nosso pensamento, de modo a “tornar explícita a prática da própria descrição antropológica”⁵¹.

Tenho aprendido a notar o quanto esse tipo de efeito está dado não apenas ao nível das palavras, mas também na arte, nas imagens, nas coisas. Uma obra que ressoa é uma espécie de

⁴⁸ *Idem*, “Nature: the World as Affect and Perspective”, in Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, Hau Books, 2012 [Online], [s.p.]. Tradução livre.

⁴⁹ Manuela Carneiro da Cunha, 1998, *op. cit.*.

⁵⁰ Marilyn Strathern, 2006, *op. cit.*, p. 45. Marisol de la Cadena encontra um tipo de questão semelhante: nas conversas que manteve com Nazario e Mariano Turpo, habitantes de Pachanta, na região de Cuzco, eles repetiam a expressão “não só”. Assim, indicavam que havia mais ali, evidenciando um tipo de excesso ontológico que nossas definições não deveriam apagar. *Representar* algo seria um problema, nesse sentido, na medida em que cortaria a existência de inúmeros seres, ou seja, os relacionamentos que eles mantêm com outros seres e que os fazem o que são – *tirakuna* (seres-terra) e *runakuna* (“humanos”, grosso modo), por exemplo, não podem ser representados como uma coisa ou outra, pois existem conjuntamente. Cf. Marisol de la Cadena, *Earth Beings, Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Durham, Duke University Press, 2015; *Idem*, “Indigenous cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond ‘Politics’”, *Cultural Anthropology*, 25 (2), 2010, pp. 334-70; *Idem*, “Runa: Human but not Only, Comment on Kohn, Eduardo, How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human, Berkeley: University of California Press, 2013”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (2), 2014, pp. 253-259; *Idem*, “Matters of Method; Or, Why Method Matters Toward a Not Only Colonial Anthropology”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 7 (2), 2017, pp. 1-10.

⁵¹ *Idem, ibidem.*

totalização – ainda que com imagens torcidas –; e contudo, não se traduz uma imagem como se traduz uma palavra, pois ela também é o lugar onde as palavras ressoam, por assim dizer. Ou poderia pensar que um *afecto* é um acontecimento imanente, diferentemente do *percepto* e do *conceito*, que passam, de algum modo, pela representação. Escrever um *afecto* é apenas escrever, afinal, produzir um efeito de representação; tratá-lo como se estivesse fora da imanência.

Roman Jakobson⁵² propõe, a respeito desses movimentos, o termo “tradução intersemiótica”, equivalente à palavra “transmutação”. Trata-se, na definição de Jakobson, da interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais ou aquela que acontece entre sistemas de signos diferentes (por exemplo, da pintura à poesia). Carlo Severi⁵³ procura levar adiante essa ideia na análise de exemplos amazônicos, lançando algumas perguntas importantes para a antropologia: “Como iremos descrever o tipo de cognição que é constantemente mobilizado no processo de traduzir linguagens (e na passagem de uma ‘ontologia’ para outra)? Para usar os termos de Jakobson, como é possível passar do que uma linguagem (ou outro sistema simbólico qualquer) ‘deve expressar’ para o que ‘pode expressar’? e A distinção lógica entre o que ‘deve’ ser expressado e o que ‘pode ser’ expressado também se aplica a esta forma de tradução de contexto-para-contexto ou verbal-para-não-verbal?”. Na Amazônia, como destaca o autor a partir das constatações presentes e diversas etnografias, a *sinestesia* é um aspecto primordial da comunicação, inclusive entre seres de perspectivas diferentes: pode-se escutar um canto com os olhos, por exemplo, ou “ler” motivos gráficos através da música. A proposta de Severi⁵⁴ a partir dessas perguntas, é “traçar um novo modo de definir o conceito de ‘ontologia cultural’”. É, entretanto, um tema que requer cuidado e, por ora, deixo-o apenas assim, citado.

Dar vazão a aprendizagens que recebi no convívio com meus amigos e amigas inga envolve um empenho para evidenciar uma certa maneira de *brincar* (*puçliay*, um termo deles) com as coisas, participando de processos criativos e, dessa forma, experimentando certos eventos por onde sai o conhecimento. Procuo contar aprendizagens ocasionadas por esses encontros, através de um esforço para que minha escrita renuncie, na medida do possível, à procura por responder imediatamente as perguntas que tenho feito, em benefício de deixar que

⁵² Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Achilles Fang e Reuben A. Brower, *On Translation*, Boston, Harvard University Press, 1959, pp. 232- 239.

⁵³ Carlo Severi, “Seres Transmutantes: uma Proposta para uma Antropologia do Pensamento”, *Ilha*, v. 19, n. 1, jun. 2017, pp. 224 e 225.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 225.

a história aconteça à medida que escrevo; preocupa-me que ela possa continuar acontecendo, pois essa é a maneira de ser das histórias; senão, terminam.

Por fim, é dizer que este projeto nasce de uma erosão, sem que houvesse clareza sobre sua natureza. Contudo, vou aos poucos entendendo que aquilo que, inicialmente, procurava discutir – nossos enleios em torno da ideia de *representação* –, vai abrindo espaço para outras questões ou, pelo menos, mostrando a importância de redimensionar o problema; assim, o projeto vai se transformando, por ora, numa história de como certas coisas aparecem e como se perpetuam; levo comigo a pergunta sobre como escrever erosões, num esforço para fazer jus às vidas que vão sendo aqui amarradas. Tais vidas, é preciso dizer desde já, não são minhas para que eu as escreva, de modo que assumo junto a elas o compromisso de evitar ao máximo a exposição.

Sem mais, nas páginas que seguem, espero compartilhar um pouco do que pude aprender até agora.

{Erosões}

Inspira essas linhas a ideia de que uma folha de papel possa sofrer erosões: o papel, feito terra, se transforma e traz para fora novas plasticidades. A primeira vez que vi alguém conceber algo assim, foi James Lavadour (2013, s/p). Lavadour é um artista walla walla que vive na reserva de Umatilla – noroeste do Pacífico, Estado de Oregon, Estados Unidos –, onde fundou o *Crow's Shadow Institute of the Arts*.

Em entrevista a Anastasia Mejía⁵⁵, ao falar sobre suas descobertas como pintor, ele formula a expressão “erosão num pedaço de papel”. Há nisso uma história: certa vez, num passeio de escalada, enquanto comparava relevamentos terrestres em poças d’água, ele viu “o modo com que a água se evapora e contrai e deixa todos aqueles rastros de pequenos cânions e anéis de rios, apenas microcosmos”⁵⁶. Como disse:

Aquilo realmente me afetou, aquele tipo de descoberta. Aquilo me levou à próxima coisa, onde eu estava pegando tinta e jogando no papel, e mexendo e causando erosões, não montanhas, mas apenas *erosão num pedaço de papel*. Quando sentei e olhei para isso, eu podia apenas cortar o topo fora e estava lá uma paisagem perfeita⁵⁷.

⁵⁵ James Lavadour, 2013, *op. cit.*

⁵⁶ *Idem, ibidem*, [s.p.]. Todas as citações em língua estrangeira desse texto foram traduzidas livremente por mim.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, itálicos meus.



Imagem 1: James Lavadour. *Tremor V* (2012), óleo sobre madeira, 30,4 x 45,7cm, coleção particular. Extraído de: PDX Contemporary Art, disponível em: <<https://pdxcontemporaryart.com/interior#artwork-3673>>. Último acesso: 12 out. 2019.

Entre a água e a terra, estados variados de argila compõem naturezas misturadas – pequenas erosões, por onde nascem paisagens. Também no papel tais relações têm lugar. As tintas – proporções variadas de precipitados minerais ou vegetais diluídos em fluidos – refazem certas circunstâncias desses encontros em folhas de celulose, que também são meio-árvores ou, quiçá, filhas delas. Folhas de papel ou de árvore, por sua vez, podem ser filhas da terra e irmãs de tantas outras superfícies, porque compõem caminhos através das coisas. Enquanto essas vias se multiplicam, dão origem a outros arranjos que, por sua vez, perpetuam seus próprios trajetos. “Vejo camadas, movimentos, correntes subterrâneas, e sou curioso sobre a maneira com que as coisas se juntam”⁵⁸, diz Lavadour.

Correntes e movimentos também envolvem pessoas. Assim, o artista fala de suas experiências com um galho seco que, uma vez agitado, se move com força, trazendo à tona sua “energia”. Ao ser liberado, o fluxo afeta a mão e o corpo de quem segura o galho e a própria atmosfera ao redor. A mesma reação acontece no pintar:

⁵⁸ *Idem, ibidem.*

Percebi que a pintura é realmente encontrar aquelas forças escondidas. Encontrar aquela coisa que parece um galho estático, mas contém essa energia enorme. A pintura se tornou esse processo de investigação e de fazer perguntas e propulsionar eventos, ao tocar, deixar escorrer, arranhar, esfregar, e um zilhão de coisas começou a acontecer⁵⁹.

O que a fala de Lavadour sugere é esse tipo de fluidez nas fronteiras daquelas coisas que nós tomaríamos como concretas e abstratas, apontando para uma natureza fabricável, modelável e partícipe na criatividade. Longe de ser dada, fixa, limitante, a natureza parece constituir ali o lugar das inúmeras transformações que tornam uma poça d'água, um acidente geográfico e um desenho parecidos. Tal entendimento encontra preocupações correntes na antropologia⁶⁰. Deixo-me pensar, nesse sentido, que naturezas se (re)fazem e se propagam continuamente, sob variadas formas. A criatividade residiria nessa ampliação ou fabricação continuada de naturezas, por meio de inúmeras transformações; e a terra seria matéria marcada pela modelagem perene, distribuindo-se em várias coisas, corpos e feições, através de eventos dos quais muitos seres podem participar, inclusive por meio de intervenções voluntárias.

Esse tipo de criatividade se dá na confluência de forças e movimentos, na energia que revela erosões, ou eventos específicos na história da terra; é uma criatividade que flui na medida em que uma pintura é *concebida*, qual fenômeno natural. “Conceber”, como pontua Strathern, é uma palavra carregada de ressonâncias: entre nós – ocidentais –, ideias se concebem como crianças, em jogos de empréstimos do abstrato ao concreto, que dão “uma forma ou sentido de materialidade a um pensamento, ou intelectualizam uma experiência ou condição corporal”⁶¹. Trata-se de uma espécie de figura que se enxerga alternadamente, concreta ou abstrata, apesar de ser ambas as coisas; tenderíamos, no ocidente, a ver o conhecimento na forma abstrata e, contudo, em outros contextos pode-se dizer que ele se torna prioritariamente visível no concreto⁶².

⁵⁹ *Idem, ibidem*, 2013, [s.p.].

⁶⁰ Ver, p. ex., Roy Wagner, *A Invenção da Cultura*, São Paulo, CosacNaify, 2010; *Idem, Symbols that Stand for Themselves*, Chicago, University of Chicago Press, 1986; Marilyn Strathern, 2006, *op. cit.*; *Idem*, 1992, *op. cit.*; Kaj Arhem, 1996, *op. cit.*; Philippe Descola, 1986, *op. cit.*; Eduardo Viveiros de Castro, 1996a, *op. cit.*

⁶¹ Marilyn Strathern, 1995, *op. cit.*, p. 8, nota que a fertilização *in vitro* é vista como mais um passo nesse trajeto: em 1993, numa disputa judicial sobre a maternidade de uma criança entre a mulher que a havia gestado e o casal que havia contratado os serviços dela, o juiz considerou o casal comoceptor legítimo. Prevaleceu, portanto, no julgamento, a noção abstrata de concepção sobre a gestação concreta da criança.

⁶² Essas palavras, evidentemente, estão voltadas ao contexto das premissas epistemológicas ocidentais.

Num dos exemplos da antropóloga⁶³, o pensador inglês setecentista John Locke observa um par de cassuares no St. James Park, Papua Nova Guiné, e reflete sobre o relacionamento entre dois pássaros de estranha aparência – pai e filho. Locke concebe conclusões abstratas sobre uma relação concreta entre as aves. Enquanto isso, o ornitologista karam do século vinte Saem Maenjep concebe relações concretas com seus pais a partir de um conhecimento sobre cassuares: entre os karam, os cassuares são animais que devem ser tratados com o respeito devido a certos parentes; o saber do ornitólogo foi obtido num lugar específico da floresta, para onde era levado pela mãe (seu pai faleceu quando Maenjep era criança). Concreto e abstrato são diferentemente posicionados nos dois exemplos; num caso, o conhecimento é remetido ao intelecto de Locke e ganha valor enquanto abstração; em outro, é remetido a relações concretas entre parentes, sendo os pássaros, inicialmente, abstrações que apenas adquirem existência verdadeira quando se tornam visíveis nos corpos das pessoas e em certos locais. Strathern discute, nessa palestra, os princípios da chamada “organização do conhecimento antropológico”⁶⁴ e os riscos presentes na maneira com que antropólogos definem as relações que importam. Mas nota que o conhecimento é algo que se concebe de muitas maneiras; e que a antropologia, não raro, insere modos de conhecer alheios em seus próprios esquemas, situando tais conhecimentos na ordem do abstrato.

Conforme ela escreve em outro texto⁶⁵, certos modos de conhecer do ocidente (e da antropologia, inclusive) operam com base em interpretações *in absentia* das coisas (ou, poderíamos pensar, representações) – a sociedade, por exemplo –; nesse caso, interpretações que se somam infinitamente – tantas, quanto houver pessoas e ainda mais –, sem nunca alcançar a totalidade daquilo que as motiva. Em outros paradiços, o conhecimento pode acontecer de modo diverso: entre os sabarl, por exemplo, não há soma de interpretações, mas divisão. Interpretar é trocar capacidades corpóreas na forma de dádivas, de modo que cada pessoa (ao nível do corpo) é sempre complementada e suplementada pelas demais. Interpretação e contra-interpretação possuiriam a forma matemática da divisão e não da soma, pois cada uma delas não acrescenta um novo componente ao mundo, mas o divide: o

⁶³ Que também se vale do exemplo para mostrar como é possível conectar (estabelecer um nexos) qualquer coisa a qualquer outra coisa e a arbitrariedade com que esse tipo de operação pode acontecer.

⁶⁴ Mais especificamente, no contexto da Antropologia Social Britânica de meados do século XX.

⁶⁵ *Idem*, 1999, *op. cit.*.

conhecimento de alguém é distribuído entre pessoas (nos corpos que se distribuem)⁶⁶. A dádiva, em si, antecipa a trocabilidade das posições de doador e receptor e, com isso, evidencia a capacidade de ambos, de seguir propiciando o crescimento de seus respectivos lados, na forma de novas pessoas.

Se hoje vislumbro um desenho ou pintura como erosão é porque antes outras pessoas perceberam que *terra* e termos correlatos, como *território*, *lugar*, *espaço* e *paisagem*, contêm uma imensa variedade de relações e concepções, deslocando sob muitos aspectos ideias com as quais nos acostumamos a pensar no ocidente⁶⁷ – inclusive quando se tem em conta o vasto conhecimento especializado, elaborado por várias disciplinas, em torno de cada um deles. Muitas naturezas podem ser descobertas nessa terra que se estende da matéria orgânica ao cosmos e *não só*, assim como muitas maneiras de ser e estar no mundo, de habitar, de conhecer, de imaginar. Pode-se dizer que as erosões num pedaço de papel trazem à superfície aspectos de

⁶⁶ Deborah Battaglia, *On the Bones of the Serpent: Person, Memory, and Mortality in Sabarl Island Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1990 *apud* Marilyn Strathern, 1999, *op. cit.*. Isso tudo desafia as concepções euro-americanas de pessoa: aparentemente, não apenas entre os Sabarl, mas na Melanésia de modo mais abrangente, os corpos das pessoas seriam formados a partir de interesses variados das outras pessoas com quem elas se relacionam – desde seus pais e outros ancestrais, passando por diferentes tipos de parentes e outros/as. Em certos casos, uma pessoa é, inclusive, uma propriedade cruzada de muitas outras; ela é sempre a divisão de alguém (ou a soma das divisões de vários alguéns) manifestada como um corpo que, guardadas as limitações dos termos, poderia ser chamado de “híbrido” e/ou “múltiplo”.

⁶⁷ Ver, p. ex., Joanna Overing [Kaplan], “Social Time and Social Space in Lowland American Societies”, *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, vol. II, Paris, 1977; Christine Hugh-Jones, *From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Tim Ingold, “The Temporality of the Landscape”, *World Archaeology*, 2 (25), 1993; *Idem*, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000; Keith Basso, *Wisdom Sits in Places*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996; *Idem* e Steven Feld, *Senses of Place*, Washington, University of Washington Press, 1996; Eric Hirsch e Michael O’Hanlon, *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford, Charedon Press, 1995; Fernando Santos-Granero, “Writing History into the Landscape: Space, Myth and Ritual in Contemporary Amazonia”, *American Ethnologist*, vol. 25, n. 2, mai. 1998, pp. 128-148; Neil Whitehead, “Three Patamuma Trees: Landscape and History in the Guiana Highlands” in Neil Whitehead (ed.), Lincoln, University of Nebraska Press, 2003. Dominique Tilkin Gallois, “Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?”, in Fany Ricardo (org.), *Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza. O Desafio das Sobreposições Territoriais*, Instituto Socioambiental, São Paulo, 2004, situa “terra” pelo sentido jurídico-administrativo, diferenciando esse termo de territorialidades e territórios. Kaj Arhem, “Powers of Place: Landscape, Territory and Local Belonging in Northwest Amazonia”, in Nadia Lovell (ed.), *Locality and Belonging*, London, Routledge, 1998, pp. 75-98, propõe pensar que o conhecimento xamânico e seu potencial criativo mediam as relações com a ocupação da terra. Luis A. Cayón Durán, 2013, *op. cit.*, apresenta uma geografia xamânica makuna que está na base das relações entre as pessoas e o espaço onde vivem. Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press, 2013, concebe a floresta como um emaranhado de seres pensantes que se formam conjuntamente, além de um ser pensante em si mesma. Vale lembrar também que terra é uma “equivocação”, como tem sido sublinhado pelo Laboratório de Antropologias da T/terra da UnB, entre outros, nos últimos anos – razão pela qual o Laboratório encampa, em seu nome, a grafia “T/t”, a fim de evidenciá-la graficamente. Sobre esse caráter da terra como equivocação, ver Marisol de la Cadena, 2010 e 2015, *op. cit.*; e Laboratório de Antropologias da T/terra, *Entreterras*, Brasília, v.1, n.1, jun. 2017.

coisas bastante palpáveis – terras, corpos, imagens e outras relações que reproduzem criativamente os domínios do vivente.

Diversos impasses antropológicos vieram aos poucos abrindo as frestas da definição ocidental de natureza e, junto com ela, de noções como ecologia e meio ambiente, entre outras. Como se sabe, Claude Lévi-Strauss inquirir a ideia de uma natureza dada, inata e única, contraposta à de cultura como domínio do construído⁶⁸. Conforme nota Tânia Stolze Lima, o par natureza-cultura é tomado pelo antropólogo como uma relação metodológica que pode ser concebida de inúmeras formas, abrindo um campo vasto de possibilidades para vislumbrar os variados mundos que se revelam na pesquisa de campo. Nas palavras dela, Lévi-Strauss percebe “a existência de uma continuidade real e de uma descontinuidade lógica entre natureza e cultura”⁶⁹. Nesse entendimento, o mundo (naturezas-culturas) antecede a divisão entre palavras e coisas. É a palavra que instaura sobre ele as diferenças, classificando aquilo que existe. A cultura, assim, tornaria as coisas “boas para pensar”⁷⁰, dotando-as de inteligibilidade, ao mesmo tempo que também pertenceria ao domínio das coisas em si. A arte, por sinal, consistiria numa expressão daquilo que existe *em excesso* – a “natureza” como um “excesso de objeto” –, de modo a não caber num mundo de referências unívocas.

O caminho trilhado por Lévi-Strauss oferece, entre outras coisas, uma via distinta daquela tomada pela *ecologia cultural*. Esta área se consolida em torno do nome de Julian Steward a partir da década de 1940 e se torna um modelo influente nas Américas; tal vertente propõe pensar a adaptação de diferentes povos ao meio ambiente; e assume a natureza como um constrangimento – um limite que se impõe sobre a organização social e a determina⁷¹.

⁶⁸ Cf., p. ex., Claude Lévi-Strauss, 2008, *op. cit.*. Ver também Tânia Stolze Lima, “O Pássaro de Fogo”, *Revista de Antropologia*, vol. 42, 1(2), 1999, pp. 113-132.

⁶⁹ Tânia Stolze Lima, 1999, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Totemismo Hoje*, Petrópolis, Vozes, 1975, p. 94. Essa frase se tornou célebre e foi extraída das reflexões de Lévi-Strauss sobre o totemismo. Em contexto, o antropólogo constata ali que as espécies naturais são “boas para pensar”, o que faria do totemismo uma forma de classificação. Ele se contrapõe, assim, a teses vigentes que associavam os animais e plantas presentes nos totens a espécies “boas para comer”, ou seja, de importância utilitária. A ideia de coisas “boas para comer”, como se sabe, remonta a Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Glencoe, IL, The Free Press, 1948, p. 27, *apud* Claude Lévi-Strauss, 1975, *op. cit.*, p. 64: “Curto é o caminho que conduz da floresta virgem ao estômago, e daí à mente do selvagem: o mundo se oferece a este como um quadro confuso no qual se destacam as espécies animais e vegetais úteis e, em primeiro lugar, as comestíveis”. No original: “The road from the wilderness to the savage’s belly and consequently to his mind is very short, and for him the world is an indiscriminate background against which there stand out the useful, primarily the edible, species of animals or plants”.

⁷¹ Note-se que o constrangimento aqui pode se manifestar positiva ou negativamente. Daí as diferenças entre as chamadas “antigas civilizações do crescente fértil”, por exemplo, e os povos amazônicos: segundo a ecologia cultural, as primeiras teriam domesticado e superado os constrangimentos naturais e as segundas, não.

A seu turno, Gregory Bateson, nos anos 1970, transforma a imagem repisada de uma natureza determinante, ao propor o chamado *paradigma ecológico*. Bateson, nessa época, já levava muitas décadas desde a publicação de sua monografia de 1936 sobre os naven⁷², após a qual reenveredou pelos campos das ciências biológicas, da psiquiatria e da cibernética, então voltados a outros e variados ângulos na discussão sobre as relações entre os seres vivos. De sua vasta produção, importa reter a imagem de uma natureza em movimento permanente, da qual é possível extrair um “padrão que conecta”⁷³ coisas vivas: não de modo estático ou imutável, mas como uma dança de composições ou arranjos, onde por vezes acontece de uma totalidade se revelar esteticamente, para depois se ocultar. Trata-se de um mundo de relações entre *Creatura* e *Pleroma*. *Creatura* seria a totalidade dos seres vivos; *Pleroma*, um mundo físico de forças que provocam eventos. A própria mente, para Bateson, não constituiria em si uma interioridade alojada no corpo de cada ser, mas existiria como parte da *Creatura*, estando conectada entre os diferentes seres e com o universo. Isso também introduz resistências à ideia de que a natureza é apenas representada pela mente, uma vez que a mente reage, enquanto parte da *Creatura*, àquilo que é *Pleroma*⁷⁴, estabelecendo diferenças.

Na mesma década de 1970, a obra de Roy Wagner⁷⁵ discute as noções de inato, dado e construído. Segundo o autor, o senso comum do ocidente assume a natureza como dada, inata e as culturas como convenções; os antropólogos, por sua vez, muitas vezes estendem aos povos estudados a forma ocidental de perceber essas categorias, universalizando-as. Contudo, isso faz com que se perca de vista os processos de *invenção* das culturas, ou, digamos, sua *criatividade*: no argumento de Wagner, a alternância entre um modo diferenciante e outro, convencionalizante, em doses variadas. Prevalece no ocidente o modo convencionalizante, enquanto entre os daribi, entre outros povos, o modo diferenciante: os ocidentais situam a criatividade no âmbito da convenção e, com isso, separam seus símbolos daquilo que simbolizam – a natureza, nesse caso, percebida como algo externo às representações que se faz

⁷² Gregory Bateson, *Naven: um Exame dos Problemas Sugeridos por um Retrato Compósito da Cultura de uma Tribo da Nova Guiné, Desenhado a partir de Três Perspectivas*, São Paulo, Edusp, 2008.

⁷³ *Idem*, *Mind and Nature, a Necessary Unit*, New York: E. P. Dutton, 1979, p. 9.

⁷⁴ Gregory Bateson e Mary Catherine Bateson, *The Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Hampton Press, 2004, p. 21, exprimem essa relação como a dos mapas e territórios, entre outras coisas: “Na *Creatura*, tudo são nomes, mapas e mapas de relações – mas ainda assim, o nome do nome não é o nome e o nome da relação não é a relação, mesmo quando a relação entre A e B é do tipo que denotamos ao dizer que A é o nome de B”. Da mesma maneira, o mapa não é o território (em *Pleroma*), é apenas a maneira com que o mapa é chamado.

⁷⁵ Roy Wagner, 2010, *op. cit.*

dela, domínio do inato. Mas no modo diferenciante, a simbolização engloba aquilo que simboliza e, assim, a natureza é criada continuamente, enquanto aquilo que seria visto pelo ocidente como cultura é tida como dada. A prevalência de um modo mascara o outro, que pode, no entanto, ser vislumbrado em algumas situações – obviação permanente da alternância entre figura e fundo numa cultura.

Já mencionada por aqui, Marilyn Strathern percebe, ao lidar com relações entre feminismo, antropologia e os hagen, que “não há cultura, no sentido dos trabalhos cumulativos do homem, e nenhuma natureza para ser domesticada e tornada produtiva”⁷⁶. A distinção entre selvagem e cultivado, assim como a percepção de uma cultura que domina a natureza, deixam de ser imediatamente aplicáveis a outros contextos, diferentes do ocidente.

Além desses modelos, que originam inúmeras vertentes, é importante mencionar algumas propostas que, cada qual com suas particularidades de estilo, revelam como o impacto das aprendizagens de campo junto a povos ameríndios veio sendo modelado etnograficamente, a fim de questionar pressupostos caros ao ocidente.

Na década de 1970, Gerardo Reichel-Dolmatoff⁷⁷ elabora um modelo de compreensão das relações ambientais a partir de etnografias realizadas junto a povos de língua tukano. Ele propõe que as cosmologias dos povos indígenas poderiam ser tomadas como um tipo de conhecimento ecológico, incluindo-as em meio a outras práticas que promoveriam um manejo eficiente de recursos naturais. Ao oferecer novas abordagens para o tema das relações entre humanos e natureza – então codificada por uma ideia de meio ambiente –, a proposta de Reichel-Dolmatoff, por um lado, constitui um afastamento inicial em relação às teses da ecologia cultural, que não tenderam a conceder às cosmologias indígenas um papel ambiental importante para as relações ecológicas; por outro, mantém-se em certa medida alinhada à visão de uma natureza anterior e exterior à cultura.

Nas décadas de 1980 e 1990, novas mudanças se dão com a aparição de trabalhos modelares. Eles visam lidar com percepções presentes em mundos ameríndios, em que a

⁷⁶ Marilyn Strathern, “No Nature, No Culture: the Hagen Case”, in C. MacCormack e M. Strathern (eds.), *Nature, Culture and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 219.

⁷⁷ Gerardo Reichel-Dolmatoff, “Cosmology as Ecological Analysis: a View from the Rain Forest”, *Man*, 2(3), 1976, pp. 307-318.

humanidade pode ser condição partilhada por diferentes seres, sejam aqueles que o ocidente considera humanos ou não⁷⁸.

Entre os makuna – povo amazônico de língua tukano –, Kaj Arhem⁷⁹ percebe que “a natureza como tal [como dada, inata] não existe; segundo o conceito makuna, o mundo natural é um mundo evidentemente cultural, inseparável da sociedade humana e do âmbito divino”⁸⁰. Nesse sentido, o antropólogo adota os termos *ecocosmologia* e *ecosofia* em referência a um contexto marcado pela existência interdependente de uma vasta gama de seres – por exemplo, espíritos, humanos, animais e plantas –, cuja existência só é possível conjuntamente. De acordo com Arhem, que também abriu flancos para a prática da etnografia compartilhada⁸¹ junto aos makuna, natureza e cultura são contínuas e contíguas, enquanto os domínios que chamaríamos físicos e metafísicos são complementares. Logo, imanência e transcendência deixam de ser vistas como uma dicotomia.

A partir de pesquisa junto aos achuar – povo da Amazônia equatoriana –, Philippe Descola⁸² retoma a noção de animismo, ou seja, o entendimento de que diferentes tipos de seres participam do mundo dos viventes. O animismo, considerado pelo autor como uma das quatro ontologias que exprimem as relações entre humanos e o mundo natural⁸³, acentua as continuidades entre natureza e cultura. Aluno de Lévi-Strauss, Descola visa ampliar o projeto

⁷⁸ Ver Philippe Descola, 1986, *op. cit.*. Para um comentário, ver, p. ex., Bruno Latour, “Por uma Antropologia do Centro”, *Mana*, vol. 10, n. 2, 2004, pp. 397-413; e Renato Sztutman, “Natureza & Cultura, Versão Americanista – Um Sobrevoos”, *Ponto.Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, v. 3, n. 4, jul. 2009. Outros trabalhos também realizam, cada qual a seu modo e a partir de pistas diferentes, questionamentos importantes ao viés determinista da ecologia cultural, sobretudo nos anos 1990 e 2000. Destaco, entre outros, o proponente da chamada *ecologia histórica*, William Balée, *Cultural Forests of the Amazon. A Historical Ecology of People and their Landscapes*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2011; e também Anna Roosevelt, “The Rise and Fall of the Amazon Chiefdoms”, *L’Homme*, 33 (126), 1993, pp. 255-283; Michael Heckenberger, *The Ecology of Power: Culture, Place and Personhood in the Southern Amazon, A.D 1000-2000*, London, Routledge, 2005; Eduardo Góes Neves, *Sob os Tempos do Equinócio: Oito Mil Anos de História na Amazônia Central (6.500 BC - 1500 DC)*, Tese de Livre Docência, São Paulo, USP, 2013; Darrel Posey, *Kayapó Ethnoecology and Culture*, London, Routledge, 2002; Clark Erickson, “Historical Ecology and Future Explorations”, in Johannes Lehmann; Dirse C. Kern; Bruno Glaser e William I. Woods (eds.), *Amazonian Dark Earths: Origin, Properties, Management*. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic, 2003, pp. 455-500.

⁷⁹ Kaj Arhem, 1993, *op. cit.*; *Idem*, 1996, *op. cit.*

⁸⁰ Kaj Arhem, “Ecocosmologia y Chamanismo en el Amazonas: Variaciones sobre un Tema”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 37, jan-dez. 2001, p. 282.

⁸¹ Arhem leva essa proposta adiante em, p. ex., Kaj Arhem; Luis A. Cayón Durán; Gladys Angulo e Maximiliano García, 2004, *op. cit.*. Luis Cayón, que trabalhou com Arhem, é um dos antropólogos que vêm dando vazão à etnografia compartilhada, com importantes contribuições.

⁸² O que o autor desenvolve, criticamente, em Philippe Descola, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁸³ As demais seriam, a saber, totemismo, naturalismo e analogismo. Cf. Philippe Descola, 2005, *op. cit.*

que ele desenvolve ao longo da vida: ele propõe diluir o chamado “paradigma dualista”⁸⁴ na antropologia – a saber, um paradigma que não questiona a dicotomia natureza/cultura em si mesma –, reconhecendo-o como um construto cultural do ocidente⁸⁵.

Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima⁸⁶, como se sabe, abordam essa problemática por meio da questão do ponto de vista, ou das perspectivas, entre os ameríndios. Grosso modo, o perspectivismo, conforme a definição de Viveiros de Castro⁸⁷, é uma cosmologia segundo a qual seres dotados de um mesmo tipo de alma ou espírito, “humanos” e “não-humanos” (do ponto de vista ocidental) – mulheres, homens, animais, espíritos, plantas, seres antropomorfos, vivos e mortos, por exemplo –, não possuiriam almas diferentes, mas sim corpos específicos: nos corpos, estaria a diferença. Esses corpos, por sua vez, confeririam aos diferentes seres perspectivas (pontos de vista) particulares sobre o mundo. Daí a noção de multinaturalismo: em vez de uma natureza dada (inata) para muitas culturas, haveria aqui muitas naturezas (corpos diferenciados e diferenciantes) para uma cultura (um campo anímico basal ou multiplicidade virtual intensiva).

Tim Ingold, nos anos 2000⁸⁸, retoma algo de Bateson e também de autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty⁸⁹. A partir de um entendimento de que o mundo é *habitado* por *coisas vivas* – agregados de fios vitais –, ele propõe justamente seguir as linhas, fluxos e movimento que o percorrem e constituem. Habitar seria imiscuir-se em fluxos e tornar-se movimento (diferentemente de ocupar). As coisas seriam devires e jamais simples objetos, aqui entendidos como fatos consumados ou formas acabadas; sendo assim, não podem ser vistas na ausência do ambiente em que compõem matéria-fluxo, percorridas por inúmeros feixes de linhas de fuga que, juntos, vão formando malhas ou emaranhados em contínua transformação. Ao mesmo tempo, a importância dessas linhas não está nas conexões (temporárias) que fazem, mas sim em sua capacidade de ligar uma coisa a outra, em movimentos que não precisam ser marcados por uma origem e um destino. Ingold

⁸⁴ Philippe Descola e Gisli Pálsson, 1996, *op. cit.*

⁸⁵ Guardadas as particularidades de cada um, esse questionamento também se apresenta nos trabalhos de autores como Roy Wagner, Marilyn Strathern e, posteriormente, Bruno Latour, entre outros.

⁸⁶ Cf. Eduardo Viveiros de Castro, 1996a, 1996b, 2002a, 2004a, 2004b, 2007 e 2012, *op. cit.*; Tânia Stolze Lima, 1996 e 2005, *op. cit.*

⁸⁷ Eduardo Viveiros de Castro, 1996a, 1996b, 2002a, 2004a, 2004b, 2007 e 2012, *op. cit.*

⁸⁸ Tim Ingold, 2000, *op. cit.*

⁸⁹ Deleuze e Guattari, aliás, também constituem uma referência fundamental para o perspectivismo e para vários antropólogos contemporâneos.

propõe seguir inúmeros feixes de fios *em movimento*, ao longo dos quais potencialidades criativas se fazem e desfazem, como os nós de uma teia.

É impossível fazer jus à variedade contribuições desses autores e às formas específicas com que cada um provoca erosões – por que não? – em percepções arraigadas da natureza no ocidente que, a propósito, também traem constantemente a si mesmas: de uma forma ou de outra, elas vão deixando de ser uma imagem plenamente estável, mesmo entre nós⁹⁰. Ao passar por tais referências, parece-me particularmente interessante a ideia de acompanhar certas linhas que “amarram” uma imensa variedade de coisas vivas. Para alguém que vem trabalhando com *ingas* e *artistas*, tem sido uma experiência fascinante pensar o nascimento dos desenhos, sobretudo porque um pensamento sobre a linha (*vis-à-vis* elementos como textura, cor e espaço, entre outros) tem forte presença entre eles – o que, espero, possa ficar mais evidente em páginas futuras. Isso não quer dizer, contudo, que o cosmos deva ser tomado aqui como simples projeção daquilo que se constitui materialmente; antes, linhas como desenhos, fios de lã e caminhos no chão também enlaçam a amplitude da existência. Acredito que, através delas, seja possível vislumbrar certos jogos de alcance de “territórios existenciais”⁹¹ que se fazem, desfazem e refazem como acontecimentos na história da terra.

O que recorta e faz a vida de um território existencial são os próprios movimentos de habitar, ou seja, todo o cotidiano em sua pertinência, ali presentificado de muitas maneiras. Há nisso um tipo de criatividade que acontece na movimentação do que existe, criatividade que perpetua o vivente.

Desprendo daí um segundo conjunto de referências que estão contidas na maneira com que procuro “caminhar palavras”⁹² sobre erosões. Refiro-me a alguns trabalhos que tocaram na questão das *imagens*, do *desenho* e do *desenhar*. Em campo, percebi que há um tipo de terra que, nas mãos e corpos das pessoas, dá imagens. Essa terra pode bem ser um desenho, esse tipo de

⁹⁰ Sobre isto, haveria outros autores importantes a mencionar: Bruno Latour, 1994 e 2004, *op. cit.*, entre outros; Isabelle Stengers, *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002; *Idem*, “A proposição Cosmopolítica”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, 2018, pp. 442-464; Donna Haraway, “Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980’s”, in *Socialist Review*, 80, 1985; e Annemarie Mol, *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, Durham, NC: Duke University Press, 2002, entre outros.

⁹¹ Félix Guattari, “Qu’est ce que l’Écosophie”, *Terminal*, n° 56, 1992; Barbara Glowzcewski, “Guattari et l’Anthropologie: Aborigènes et Territoires Existentiels”, *Multitudes*, 2008/3, n. 34, pp. 84-94; *Idem*, *Devires Totêmicos: Cosmopolítica do Sonho*, São Paulo, n-1 edições, 2015.

⁹² Floresmiro Rodríguez Mazabel, “Benjamín Jacanamijoy, Uaira Uaua: Trama de Cores para Renovar el Mundo”, *Nómadas*, 34, Universidad Central, abr. 2011.

linha que amarra um percurso antigo e longínquo, passando por caminhos e parapeiros temporariamente ocultos, e vai encontrar aqueles lugares de onde vêm as coisas que existem.

Em outros contextos, penso, ela também poderia ser um nome, composto de palavras – a seu modo, também um percurso. Mas isso tudo depende, talvez, de que as pessoas possam “carregar em suas mentes” essas imagens. Assim como “erosão num pedaço de papel” e “caminhar palavras”, essa expressão – “carregar na mente” – é emprestada. Charles e Morley, apaches com quem Keith Basso viaja pelas terras nomeadas por esse povo, ensinam que os nomes de certos lugares foram dados por ancestrais, há muito tempo; a conversa se dá num local chamado *Água Parada com Lama num Contêiner Aberto*⁹³.

Nenhum desses lugares tinha nomes naquele então, nenhum deles, e enquanto as pessoas iam lá, elas pensavam sobre isso. ‘Como vamos falar sobre essa terra?’, elas diziam. ‘Como vamos falar sobre onde estivemos e aonde queremos ir?’

(...)

Sabemos que do nome dela, o nome dela dá uma imagem dela, assim como era muito tempo atrás.

(...)

Eles fizeram uma imagem dela com palavras. Agora eles podiam falar sobre ela e lembrá-la nitidamente e bem. Agora eles tinha uma imagem que podiam carregar nas suas mentes. Você pode ver por si mesmo. Ela se parece com o nome dela.

(...)

*Água e lama juntas, assim como estavam quando nossos ancestrais chegaram aqui*⁹⁴.

Se tais lugares bem valem uma imagem, ela não deve nos enganar, pois há um tipo de valor específico aí envolvido, mais afastado do retrato ou descrição. Arrisco-me a dizer que a imagem, pelo menos no interior desta tese, só tem valor porque refaz um tempo diferente, como “água e lama juntas”. E, contudo, ela também é palavra – uma versão portátil do lugar, que, penso, alguém pode levar consigo, caso um dia o reencontre ou deseje refazê-lo. Mente também, desse modo, não parece apenas algo que se reduza à cognição. Em minhas incursões ao lado de Benjamín Jacanamijoy, ele costumava repetir: “eu levo o contexto”. Era algo que fui percebendo melhor com o tempo: o contexto ao qual ele se referia era aquele de relações antigas, que podiam ser ativadas em certos locais.

Creio que Barbara Glowzcewski⁹⁵ encontrou questões parecidas entre os warlpiri na Austrália Central, na década de 1980. Naquele momento, pouco posterior à aprovação do *NT*

⁹³ “Goshtl'ish *Tú Bil* Sikane* [Water Lies With Mud In An Open Container]”, na tradução do apache ao inglês, que consta do livro. Cf. Keith Basso, 1996, op. cit., p. 12.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 11-13.

Land Rights Act (1976) – lei que garantia a restituição parcial de certas terras outrora espoliadas de povos indígenas –, ela participou de inúmeras formas de *investir as imagens*, também presente, aliás, entre povos amazônicos e do Pacífico, como pontua. A despeito das mortes, das desposseções, da destruição que recaía sobre eles, e do fato de estarem longe dessas terras há gerações, tais indígenas, reocupando a região, investiram as imagens ao pintar seus corpos, dançar e cantar lugares nos percursos geográficos de seus ancestrais totêmicos ou produzir quadros em acrílico sobre tela. Investir imagens era uma forma de resistência política e essas eram, na verdade, imagens antigas, existências ancestrais. Nos termos da autora,

A mensagem que eu trouxe da Austrália depois das minhas primeiras estadias, em 1979 e 1980, dizia respeito às conexões ancestrais com a terra experimentada como uma rede movente: uma verdadeira ontologia onde o humano, os animais, as plantas, a água e toda a vida social são pensadas como a atualização de virtualidades, constantemente em *feedback* com o espaço-tempo do Jukurrpa, os *Dreamings*, os itinerários desses viajantes ancestrais chamados Sonhos Kanguru, Ameixa ou Escavadeira. Esses seres e suas trilhas de viagem são efetivamente definidas como estando em devir: adormecidas nessas centenas de lugares, fontes, rochedos e interagindo com os humanos em seus próprios sonhos e rituais que visam reforçar os laços entre todas as coisas vivas: sonhar era praticar como um meio de reabastecer a vida⁹⁶.

Dizia-se, ali, que nada se inventa: apenas se descobre e sonha algo que já estava na matriz do *Dreaming*. Os nomes dos lugares são os próprios lugares e dizê-los, assim como pintá-los ou dançá-los é uma maneira de estar lá.

Um outro exemplo parecido seria o dos povos algonquinos da América do Norte. Falando sobre eles, principalmente sobre os abenaki ocidentais – Margaret M. Bruchac⁹⁷ introduz os fundamentos daquilo que chama de modeladores de terra (*earthshapers*) ou transformadores (*transformers*). Esses termos seriam evocativos dos ancestrais que, segundo ela, constituíram as formas naturais tais como elas são – montanhas, lagos, rios, glaciares, entre outras –, inscrevendo em cada uma delas a história profunda da Terra e desses povos, num recuo de milhares de anos antes da chegada dos europeus. As pistas dessa modelagem seguem

⁹⁵ Barbara Glowczewski, 2008 e 2015, *op. cit.*. Aliás, os warlpiri possuem uma vasta gama de símbolos gráficos – o que foi tema do influente trabalho de Nancy Munn, “The Analysis of Visual Representational Systems”, *American Anthropologist*, 68, 1966, pp. 936-950.

⁹⁶ Barbara Glowczewski, 2008, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁷ Margaret M. Bruchac, “Earthshapers and Placemakers: Algonkian Indian Stories and the Landscape”, in C. Smith e H. M. Wobst (orgs), *Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice*, Londres, Routledge, 2005, pp. 56-80.

estando presentes, em pegadas gigantes deixadas por eles, no formato da megafauna (montanhas, por exemplo, que antes foram animais) e no entalhe dos rios.

É preciso dizer que não menciono essas concepções com a ideia de que eles se apliquem imediatamente àquilo que pude aprender em campo, mas apenas porque introduzem questões próximas àquelas que busco tangenciar, ou seja, dizem respeito à vasta participação das imagens em fluxos existenciais na terra. Entre povos da América do Sul, inestimáveis trabalhos têm revelado a variedade de implicações ontológicas das imagens e dos desenhos – inclusive quando feitos no papel. São pesquisas que enfocam diferentes formatos, como por exemplo a pintura corporal – o que remete imediatamente ao vasto e sólido arcabouço sobre a produção do corpo entre povos ameríndios⁹⁸ –; pintura em cerâmica; trançado; petroglifos; desenhos sobre papel; e pintura em geral, notadamente em artefatos (como cerâmica, lanças, instrumentos musicais). Uma ênfase especial, mas não exclusiva, recai sobre o grafismo, que constitui uma categoria particular em relação aos desenhos ditos figurativos (ainda que essas fronteiras possam ser diluídas). Quando o suporte é o papel, o pedido para desenhar costuma vir dos próprios antropólogos. Ao longo do tempo, define-se uma transição nesses estudos, entre aqueles que exprimem preocupações em compreender os desenhos como uma linguagem que representa, significa ou interpreta outras coisas e aqueles que abrem questões relacionadas a seus efeitos, seja na formação do corpo, seja na capacidade de *atualizarem*⁹⁹ outros mundos ou ordens do ser, revelando a variedade e amplitude da existência.

Entre os primeiros trabalhos localizados nesta pesquisa, destacam-se os de Maria Rosa Mallol de Recasens e José de Recasens T.¹⁰⁰, nos anos 1960; e os de Reichel-Dolmatoff¹⁰¹, na década de 1970, ambos interessados em compreender as imagens recebidas do Yagé (bebida que leva um cipó do gênero *Banisteriopsis* como um de seus componentes, mais conhecida

⁹⁸ Uma produção que, como se sabe, remete a Anthony Seeger; Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro, “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”, *Boletim do Museu Nacional*, 32, 1979.

⁹⁹ Retomando o termo usado por Aristóteles Barcelos Neto, 2002, 2004 e 2008, *op. cit.*

¹⁰⁰ María Rosa Mallol de Recasens, “Cuatro Representaciones de las Imágenes Alucinatorias Originadas por la Toma de Yagé”, *Revista Colombiana de Folklore*, vol. 8, 1963, pp. 61-81; María Rosa Mallol de Recasens e Jose de Recasens T., “Contribución al Conocimiento del Cacique-Curaca entre los Siona”, *Revista Colombiana de Antropología*, 13, 1965, pp. 91-145.

¹⁰¹ Gerardo Reichel-Dolmatoff, “The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: *Banisteriopsis caapi*”, in P. Furst (org.), *Flesh of the Gods*, Londres, George Allen & Unwin, 1972; *Idem*, *Shamanism and art of the eastern Tukanoan Indians: Colombian northwest Amazon*, New York, E. J. Brill, 1987; *Idem*, “Aspectos Chamanísticos y Neurofisiológicos del Arte Indígena”, *Estudios de Arte Rupestre*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile, 1985, pp. 291-307. Ver também *Idem*, *The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*, Philadelphia, Temple University Press, 1975.

como Ayahuasca no Brasil). Os dois trabalhos fizeram uso de um método semelhante: Recasens e Recasens, entre os siona, e Reichel-Dolmatoff, entre povos tukano orientais do Uaupés, pediram que algumas pessoas desenhassem o que viam quando tomavam Yagé. Recasens e Recasens¹⁰² também solicitaram que determinadas pessoas fizessem desenhos de histórias que lhes haviam contado; o desenho foi tomado pelo casal de antropólogos como forma de controle e verificação das informações presentes nessas histórias. Eles notaram que o estilo variava para desenhos relativos ao Yagé e outros desenhos dos siona; não houve preocupação em catalogar grafismos recorrentes.

Já Reichel-Dolmatoff isolou certos padrões geométricos dos desenhos obtidos de um grupo de homens e buscou extrair seus significados, concluindo que eram símbolos ideográficos, também presentes em petroglifos na região. No entendimento do antropólogo, esses símbolos são representações de *fosfenos* – termo da medicina ocidental para as imagens óticas produzidas pelo cérebro humano em contextos de excitação do sistema nervoso central (por exemplo, contextos alucinatorios, durante os sonhos e outros) –, significados pela cultura.

Jean Langdon¹⁰³, em sua pesquisa, também realizada com os siona nos anos 1970, isolou uma série de padrões a partir dos desenhos feitos por xamãs e os comparou com desenhos feitos por não-xamãs, apontando divergências e tensões quanto à formalização da experiência com o Yagé. Tanto o tema da transposição dos desenhos de Yagé ao papel, quanto o da atribuição de significados a eles foram recebidos com resistência inicial pelos desenhistas – dois jovens irmãos, Estanislao e Ricardo Yaguaje, filhos de um xamã, um dos quais se tornou aprendiz. Depois de um primeiro artigo sobre os desenhos em 1992, a antropóloga voltou ao tema em 2013, propondo entendê-los como “parte da relação dinâmica entre modos performáticos que constroem a cosmologia siona e que indexam perspectivas diferentes, estes sendo rito, narrativa e arte”¹⁰⁴. Esses modos performáticos expressariam, separadamente e em conjunto, a estética fractal do cosmos siona, marcada por “padrões escalares autossimilares que se replicam”¹⁰⁵.

¹⁰² María Rosa Mallol de Recasens e Jose de Recasens T., 1965, *op. cit.*

¹⁰³ Jean Langdon, “A Cultura Siona e a Experiência Alucinógena”, in Lux Vidal (org.), *Grafismo Indígena*, São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992.

¹⁰⁴ *Idem*, “Perspectiva Xamânica: Relações entre Rito, Narrativa e Arte Gráfica”, in Carlo Severi e Els Lagrou (orgs.), *Quimeras em Diálogo*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 25-66.

¹⁰⁵ A autora faz referência a José Antonio Kelly Luciani, “Fractalidade e Troca de Perspectivas”, *Mana*, 7(2), 2001, pp. 95-132.

Em 1978, Berta Ribeiro¹⁰⁶ esteve trabalhando na composição de ilustrações para um livro de mitos com os desâna Luiz Lana e Feliciano Lana. Analisando desenhos feitos por eles a seu pedido e suas legendas, ela conclui que estava ali diante de uma iconografia em que “o ‘invisível’ é interpretado graficamente”¹⁰⁷. Ela também diferencia tipos de desenhos: haveria desenhos extraídos de visões de Yagé e outros tipos, ilustrativos de aspectos distintos do cotidiano e pensamento desâna.

A propósito desses trabalhos, todos realizados com povos tukano orientais e ocidentais, é válido notar que, a despeito da imagem desenhada ser tida como representação, já aparecem certas questões que desafiam uma explicação voltada unicamente aos significados atribuídos aos desenhos. Isso acontece por exemplo, quando apontam para uma continuidade entre um desenho no papel e suas outras manifestações, inclusive em imagens “abstratas” ou presentes nesse mundo dito “invisível”, a qual pode suscitar cautela e temor, entre outras reações. Outros trabalhos foram contribuindo para desvencilhar certos desenhos de uma função meramente representacional. Entre eles, destacam-se pesquisas realizadas entre povos Je, Tupi e amazônicos, muitas das quais desdobradas da vasta produção de Lux Vidal. Há, nesse conjunto, uma variedade e abordagens, o que sugere as particularidades do pensamento de cada povo. Assim como os anteriores, são trabalhos irreduzíveis, no sentido de que cada qual abre seu próprio universo de inquirições.

Seguindo uma pista deixada por Lévi-Strauss¹⁰⁸ sobre a pintura facial kadiweu – um marco para a abordagem desse tipo de questão –, Lux Vidal¹⁰⁹ aponta para algumas particularidades das relações que os povos Je do Brasil Central – em especial, os kayapó-xikrin – exprimiriam por meio dos grafismos. A pintura corporal, aqui, guarda uma relação com a morfologia social¹¹⁰. Lévi-Strauss percebeu que a pintura facial kadiweu refaz o corpo humano, não como superfície coberta de ilustrações, mas como outro corpo e, ao mesmo tempo,

¹⁰⁶ Berta Ribeiro, “A Mitologia Pictórica dos Desâna”, in Lux Vidal, *Grafismo Indígena*, *op. cit.*.

¹⁰⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 36.

¹⁰⁸ Ver Claude Lévi-Strauss, “Indian Cosmetics”, *VVV*, n. 1, 1942, pp. 33-35; *Idem*, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955; *Idem*, “O desdobramento da Representação nas artes da Ásia e da América”, in Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*. São Paulo, CosacNaify, 2008, pp. 261-292.

¹⁰⁹ Lux Vidal, “Iconografia e Grafismo Indígenas, uma Introdução”, in Lux Vidal, *Grafismo Indígena*, 1992, *op. cit.*. Como se sabe, Lux Vidal é uma das pioneiras nos estudos da arte indígena no Brasil. A coletânea *Grafismo Indígena*, organizada por ela, introduz muitos dos temas que ganharam importância nessa área e oferece diferentes exemplos mencionados por mim.

¹¹⁰ Para outros trabalhos que deslindam as relações entre pintura e morfologia social, ver, p. ex., Fabiana Andrea Silva e César Gordon, *Xikrin: Uma Coleção Etnográfica*, São Paulo, Edusp, 2011.

distingue, no âmbito do pensamento kadiweu, os humanos frente aos animais, revelando estilos em que as diferentes categorias sociais se tornam marcadas¹¹¹. Segundo Vidal, uma dualidade entre pessoa (o corpo) e personagem social (o grafismo que encarna) é desfeita pelo desenho, que projeta a pessoa imediatamente no cenário social; por isso, quando as mulheres kayapó desenham sobre o papel, o grafismo ocupa toda a extensão da folha: ela mesma é ali um corpo em sua forma mais plena, visto que a pintura corporal “é a maneira estética (*mei*) e correta (*kumrem*) de se apresentar”¹¹² dos kayapó-xikrin – confluência da beleza com aquilo que é considerado bom. Posteriormente, a antropóloga realiza um trabalho junto a povos carib do Uaçá e do Baixo Oiapoque¹¹³, encontra outros contextos e relações com desenhos; estas são imagens que fluem entre os domínios do visível e do invisível, como ela pontua¹¹⁴.

Uma referência bastante presente na discussão sobre as relações entre aspectos ditos visíveis e invisíveis do cosmos é David Guss¹¹⁵, que trabalhou com os trançados yekuana. O grafismo, nesse contexto, ao mobilizar uma inversão de figura e fundo, também evoca a percepção de que há dois lados da existência, um visível e outro invisível. O estilo, nesse caso, uniria pensamento e visão.

A relação entre visível e invisível foi aprendida por Regina Polo Müller¹¹⁶ com os asurini do Xingu, povo tupi-guarani, no final da década de 1980. Entre eles, os desenhos geométricos “existem em uma superfície supostamente infinita e imaginária”¹¹⁷, da qual seriam a realização concreta. Conforme a antropóloga, através dos grafismos, produz-se uma

¹¹¹ Retoma-se aqui a caracterização do dualismo das sociedades Je, tidas inicialmente como mais fechadas para o exterior e diferenciadas internamente em metades contrapostas. Já as sociedades Tupi e amazônicas reduziriam as diferenças internas, realçando um antagonismo com aquilo que vem de fora, seus “outros”. Contudo, note-se que essas categorias só fazem sentido enquanto construções antropológicas. Diversos exemplos mostram como essa distinção se espelha e desfaz em diferentes etnografias. Mesmo Lévi-Strauss nota que, sob o dualismo e simetria dos povos Je, estaria oculta uma organização triádica e assimétrica, como mostram Marcela Coelho de Souza e Carlos Fausto. Assim, é preciso ter cuidado com generalizações. Cf. Claude Lévi-Strauss, “A Noção de Arcaísmo em Antropologia”, in Claude Lévi-Strauss, 2008, *op. cit.*, pp. 113-131; *Idem*, “État actuel des études Bororo”, *Paroles Donées*, 1984; Eduardo Viveiros de Castro, “Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico”, in *Idem* e Manuela Carneiro da Cunha (orgs.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena*, São Paulo, USP-NHII/Fapesp, 1993; Marcela Coelho de Souza e Carlos Fausto, “Reconquistando o Campo Perdido: o que Lévi-Strauss Deve aos Ameríndios”, *Rev. Antropol.* [online], 2004, vol. 47, n.1, pp. 87-131.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 144.

¹¹³ Lux Vidal, *A Cobra Grande: uma Introdução à Cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá*, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 2007.

¹¹⁴ Ver, p. ex., “Exposições e Invisíveis na Antropologia de Lux Vidal”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 52, n. 2, 2009, pp. 789-814. Entrevista a Valéria Macedo e Luís Donisete Benzi Grupioni.

¹¹⁵ David Guss, *To Weave and Sing*, Berkeley, Los Angeles, California University Press, 1989.

¹¹⁶ Regina Aparecida Polo Müller, *Asurini do Xingu. História e Arte*, Campinas, Editora da Unicamp, 1990; *Idem*, “Tayngava, a noção de representação na arte gráfica”, in Lux Vidal, 1992, *op. cit.*

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 240.

“geometrização do espaço”¹¹⁸ que coincidiria com um modo de percepção visual asurini. As formas geométricas aparentes corresponderiam a três domínios cósmicos: a natureza, a cultura e o sobrenatural, sendo que este último organiza os demais graficamente, visto que o ele teria predominância na organização do cosmos e na reprodução da sociedade asurini. A pesquisadora nota que, ali, as manifestações artísticas das mulheres têm a mesma ênfase dada ao xamanismo: “Da mesma maneira como o xamã se individualiza na identificação dos seres sobrenaturais, a artista cria seu próprio desenho e o nomeia”¹¹⁹.

Outro conjunto de questões diz respeito às relações com aqueles seres que estão fora das sociedades indígenas. A pedido dos waiãpi, Dominique Gallois¹²⁰ levou cadernos e canetas coloridas ao Amapari em 1983, para que eles pudessem fazer “desenhos espontâneos”¹²¹. Muitos deles preferiram preencher o papel com motivos gráficos abstratos conhecidos (*kusiva*), enquanto alguns fizeram desenhos figurativos (*ta'anga*), com temas como casas, animais e plantas¹²². Nesses desenhos, a antropóloga encontrou 25 motivos conhecidos. Contudo, apenas seis eram aplicados ao corpo, à cerâmica e outros artefatos. Ela comenta que, se o corpo é campo tradicional de aplicação de grafismos, a pintura corporal não informa sobre as categorias sociais, mas sim se coloca no limiar de relações com o que está fora da sociedade – o mundo dos “outros”, mortos, seres sobrenaturais, animais. Os motivos abstratos que adornam o corpo mostram pessoas waiãpi plenas, enquanto os xamãs têm o corpo não-adornado para poder lidar com o sobrenatural. Assim, pintar (*o-mongy*) é decorar e também alterar o estado da pessoa; alterar posição de uma pessoa em face dos “outros” que habitam o cosmos waiãpi. Há nisso uma relação entre desenhar e curar. Uma pintura com jenipapo decora, enquanto o urucum encobre o corpo e produz um aroma; o breu é um remédio que associa aroma e forma, agindo sobre os sentimentos; o óleo de andiroba alivia as dores de cabeça, motivo pelo qual é usado na pintura corporal. Além disso, uma doença também pode “pintar” o corpo de alguém.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 241.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 247.

¹²⁰ Dominique Tilkin Gallois, “Arte Iconográfica Waiãpi”, in Lux Vidal, 1992, *op. cit.*; *Idem, O Movimento na Cosmologia Waiãpi: Criação, Expansão e Transformação do Universo*. Tese (doutorado em Antropologia Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988; *Idem, Kusiva: Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi*, Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.

¹²¹ *Idem*, 1992, *op. cit.*, p. 209.

¹²² Note-se que, como esclarece Gallois, *idem, ibidem*, *kusiva* e *ta'anga* são termos, aliás, que se aplicam por cada grupo waiãpi a determinados motivos: algo que é *kusiva* para um grupo pode ser *ta'anga* para outro, mesmo que se trate de um grafismo.

Tanto o entendimento de que as imagens estão inseridas num contexto de relação com “outros”, quanto os diversos modos de visão e percepção que permitem um acesso pleno a dimensões não evidentes ou “invisíveis” do cosmos motivam uma produção profícua, que revela as implicações cosmológicas e a continuidade ontológica das imagens entre domínios do ser, sua vitalidade e agência. *Imagem* aqui é um termo que merece atenção, pois se refere à existência em variados estados ou formas: pode ser um desenho no papel, algo que se vê, assim como as coisas que se manifestam no que concebemos, no ocidente, como imaginação, sonho ou alucinação; e podem ser também duplos de outros seres e coisas que existem.

Lúcia Van Velthem¹²³ tem ampla pesquisa sobre as relações dos wayana, povo carib na Amazônia oriental, com a pintura corporal e diferentes tipos de artefatos – os trançados, os pintados e os desenhados, entre outros. Ela comenta que entre os wayana, os seres que povoam o cosmos possuem uma pele com motivos que os particularizam. Essa pele e sua decoração podem formar uma unidade indissolúvel, como acontece com os animais, plantas, seres sobrenaturais e artefatos tecidos ou trançados – seres permanentemente decorados –, ou a ornamentação pode ser cambiável – como no caso dos humanos, que podem transformar sua estética. Os motivos decorativos nos artefatos e na pintura corporal transmitem a eles a essência de kuluperê, uma serpente sobrenatural e remetem aos desenhos que ela traz em sua pele – sua criação inerente e permanente. Os desenhos não representam outras coisas, mas sim empreendem uma *mediação estética cosmocêntrica*¹²⁴, num contexto em o contato permanente entre os habitantes do cosmos é mediado pelas imagens. Nesse contexto, as coisas belas são aquelas que “ampliam os princípios ontológicos e expressivos da alteridade”¹²⁵, sobretudo a partir da reprodução daqueles motivos que pertencem às criaturas mais ferozes, como as anacondas e jaguares.

¹²³ Lucia Hussak Van Velthem, *A Pele de Tuluperê: uma Etnografia dos Trançados Wayana*, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998; *Idem*, *O Belo é a Fera: a Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

¹²⁴ Alusão a Descola, para quem as sociedades amazônicas seriam mais cosmocêntricas do que sociocêntricas. Ver Philippe Descola, “The Genres of Gender: Local Models and Global Paradigms in the Comparison of Amazonia and Melanesia”, in Gregor T. E Tunzín D., *Gender in Amazonia and Melanesia: an Exploration of the Comparative Method*, Oakland, University of California Press, 2001, pp. 91-114.

¹²⁵ Lucia Hussak Van Velthem, 2003, *op. cit.*, p. 68.

Els Lagrou¹²⁶ analisa o poder das imagens (o que inclui os desenhos *kene*) entre os kaxinawa (huni kuin), povo de língua pano, no Acre, notando como três palavras que poderiam ser traduzidas como *imagem* se aplicam a diferentes estados. *Imagem* pode ser *yuxin*, “a imagem em si, como imagem no espelho”¹²⁷, imagem de seres desencorporados; *dami*, “algo a caminho”¹²⁸, uma réplica imperfeita ou inacabada de algo; e *kene*, desenho estilizado, “inscrição estruturante da forma que torna possível a percepção”¹²⁹. *Dami* guardaria a lógica da transformação ou da máscara, enquanto *kene* estaria ligada à fabricação de um corpo específico. Ela propõe que certos padrões desenhados sejam vistos a partir de uma dialética entre imaginação perceptiva e percepção imaginativa: eles são, a um só passo, percebidos e imaginados, suscitando uma transição contínua entre a visão dos olhos e a visão do espírito dos olhos (seu *yuxin*), uma espécie de visão mental ou onírica, em termos ocidentais¹³⁰; e assim, abrem múltiplas perspectivas. Há, nesse mundo, o entendimento de que o ser é um devir; sua tendência é, pois, a transformação contínua em meio a um fluxo criativo. Cada percepção-imaginação, por sua vez, é um estado do ser, sendo que uma separação entre diferentes seres é dada por possuírem ou não uma forma, ou existência num corpo. Se o desenho – seja ele presente na poesia, nas artes gráficas, nos artefatos ou nos corpos – dá forma às coisas, é instável, o que faz com que os humanos vivam continuamente entre diferentes estados do ser.

A ação terapêutica do desenho, bem como a relação com outros seres que povoam o cosmos é foco do trabalho de Aristóteles Barcelos Neto¹³¹ com os wauja, povo aruak do Alto Xingu. Segundo esse autor, as imagens – como certas máscaras e os desenhos feitos em papel, a pedido do antropólogo – constituem ali “um campo reflexivo próprio sobre as alteridades extra humanas”¹³²; um desenho pode agenciar relações¹³³ e transpor fronteiras ontológicas. Há

¹²⁶ Elsje Lagrou, *Caminhos, Duplos e Corpos: uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawa*, Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 1998; *Idem*, *A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

¹²⁷ *Idem*, 1998, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁸ *Idem*, *ibidem*.

¹²⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹³⁰ Como se nota, é extremamente elaborada a discussão de Els Lagrou sobre o *yuxin*, de modo que a palavra “espírito” – uma das traduções da palavra – é, evidentemente, uma simplificação que não corresponde ao alcance desse termo, como a própria autora nota.

¹³¹ Aristóteles Barcelos Neto, *A Arte dos Sonhos. Uma Iconografia Ameríndia*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio&Alvim, 2000; *Idem*, *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, Edusp, 2004. Antes do autor, outras pesquisas resultaram em coleções de desenhos wauja, como ele mesmo destaca: Vera Penteadó Coelho, *Considerações sobre a Arte dos Índios Waurá*, relatório de pesquisa apresentado à FUNAI, 1980; e trabalhos de Emiliene Marie Ireland.

¹³² Aristóteles Barcelos Neto, 2000, *op. cit.*, p. 115.

entre os wauja uma associação entre as imagens e os chamados *apapaatai*¹³⁴, donos dos motivos gráficos e das doenças, que roubam as almas das pessoas, visualizados sobretudo pelos xamãs em sonhos e outros estados. Nos processos de curar, o xamã identifica imagens deixadas no corpo dos doentes pelos *apapaatai* causadores da doença e, então, pedem que, para eles, seja confeccionada uma máscara (sua “roupa”). Essa máscara é oferecida, numa festa, ao *apapaatai* causador, a fim de que sa alma do paciente seja devolvida. Segundo Barcelos Neto, as máscaras não produzem a pessoa como um corpo situado socialmente, mas sim presentificam outros seres. Os desenhos dos *apapaatai* foram roubados de Arakuni, ser mítico transformado em cobra que os criou. Esses grafismos existem simultaneamente no mundo humano; não se trata, assim, de uma dicotomia entre o visível e o invisível, pois há formas de ver e se comunicar entre os dois mundos. O sonho e o transe, entre outros estados, são modos de comunicação e de uma imaginação criativa wauja.

Outro povo de língua pano – como os kaxinawá –, os marubo do Vale do Javari, Amazonas são foco do trabalho de Pedro Cesarino¹³⁵. Esse autor também comenta desenhos realizados a seu pedido com lápis e canetas sobre papel, enfocando imagens feitas pelos xamãs e os padrões *kene* desenhados pelas mulheres. As primeiras o levaram a refletir sobre as relações entre uma iconografia repentina (feita a pedido), o xamanismo, as artes verbais e os regimes de memória envolvidos na transmissão do conhecimento, uma iconografia que tem como fio, portanto, uma imbricação o verbal e o visual. Aparece, em referência a esses desenhos, o termo genérico *yochĩ* (que ali também designa fotografias, cópias e outras reproduções visuais), enquanto o *kene*, por sua formalização como um sistema de comunicação gráfica, entra em outra categoria. Cada tipo tem interesse em si: no caso dos desenhos dos xamãs, figurativos, Cesarino encontra uma pictografia de convenções convergentes, muito próxima daquela concebida pelos kuna, ojibwa e nahuatl, que designa “lugares, trajetos, formas

¹³³ Há nessa ideia a influência evidente de Alfred Gell. Barcelos Neto adota uma mudança de foco mais explícita em relação às chamadas abordagens do simbólico na arte. Conforme explica, essas abordagens preocupam-se especialmente com o que uma obra de arte pode dizer sobre algo – a “cultura”, a “sociedade”. Deslocando a questão, à luz da teoria da agência proposta por Gell, ele também se pergunta o que uma imagem faz ou é capaz de fazer. Alfred Gell, *Art and Agency*, 1998, *op. cit.*; Aristóteles Barcelos Neto, 2004, *op. cit.*

¹³⁴ Segundo Barcelos Neto, a designação encobre uma imensa variedade ontológica dos descendentes de seres *yerupobo* que conseguiram vestir ou não roupas num passado mítico, assumindo suas formas (ou ausência delas) atuais. Ainda hoje alguns seres são chamados *yerupobo*, como as panelas canibais e seres antropomórficos.

¹³⁵ Pedro de Niemeyer Cesarino, *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*, São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011; *Idem*, “A Escrita e os Corpos Desenhados: Transformações do Conhecimento Xamanístico entre os Marubo”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2012, v. 55, n. 1, pp. 75-137; *Idem*, “Cartografias do Cosmos: Conhecimento, Iconografia e Artes Verbais entre os Marubo”, *Mana* [online], 2013, v. 19, n. 3, pp.437-471.

de surgimento, topônimos e antropônimos”¹³⁶. Ela poderia, em sua visão, estar relacionada à difusão de um repertório convencional de fórmulas verbais entre esses xamãs. No caso do *kene*, têm-se motivos gráficos desenhados pelas mulheres, que ornamentam, entre outras coisas, os duplos-pensantes nas pessoas. *Chinã* é a palavra para peito, tanto o físico, quando um peito-pensamento, onde vivem três irmãos – os duplos da pessoa; o irmão mais velho é *chinã nató*, o “núcleo do peito/pensamento”. Assim como uma pessoa adorna sua carcaça, esse duplo é adornado com implementos como um cesto, um estojo, um caniço, dardos mágicos e o próprio pensamento, uma malha – todos desenhados com *kene*. Como cartografias, os padrões aplicados ao corpo do duplo ensinam o que há em todas as direções do cosmos e servem de código para adentrar em certos lugares. Esse desenho seria diferente da escrita dos brancos, por tratar-se de um conhecimento inscrito no corpo do duplo e replicado no corpo do xamã e em uma série de artefatos.

Marcela Coelho de Souza¹³⁷ indica outras modalidades de relação imbricadas nos desenhos quando comenta o processo de cessão de direitos de uso de padrões gráficos kisêdje, povo Je, em sandálias de uma linha específica da Grendene e na campanha publicitária das sandálias. Para a divulgação do produto, a modelo Gisele Bündchen teria que ser pintada com os grafismos corporais usados pelas mulheres desse povo. Contudo, em meio à negociação, dois problemas surgiram: os grafismos que a empresa escolheu não pertenciam aos kisêdje, mas sim a seus vizinhos; em segundo lugar, a marca reaproveitou os desenhos em sandálias de outra linha, um ano depois, sem autorização prévia. Como relata a autora, o primeiro caso exigiu a recriação de grafismos kisêdje que nunca haviam sido vistos – “descobrir na cabeça” os padrões, como disseram, ou encontrar desenhos capazes de fazer emergir um objeto (as sandálias, o corpo da modelo) que pudesse sustentar novas relações; o segundo revelou as diferenças de entendimento entre os kisêdje e os publicitários: para aqueles, esses grafismos eram como pessoas e, portanto, não poderiam ser utilizados ou reutilizados de qualquer maneira, como objetos; para estes, eram apenas objetos de que se poderia dispor à vontade.

Em língua inglesa, há uma distinção entre desenho e *design*. Desenho (*drawing*) é uma imagem traçada com lápis, caneta ou pincel, enquanto *design* se refere ao arranjo das partes que compõem uma coisa, ao arranjo de elementos num dado padrão (linhas, motivos geométricos,

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 439.

¹³⁷ Marcela Coelho de Souza, “A Pintura Esquecida e o Desenho Roubado: Contrato, Troca e Criatividade entre os Kisêdje”, *Revista De Antropologia*, 55(1), 2012, pp. 209-253.

flores etc.) e ao projeto que indica como uma determinada criação deve parecer. Essa distinção remete “desenho” a algo separado da superfície desenhada, enquanto *design* poderia ser uma qualidade intrínseca das coisas, que faz delas um todo ordenado segundo princípios estéticos.

Peter Gow¹³⁸ dá um passo além, quando pensa o *design* piro (*yonchi*) como uma “experiência saliente” que resulta, por exemplo, na ação de “pintar com design” (*yonata*). *Design* seria, aqui, uma decorrência da agência das mulheres, sua produtividade manifesta no manejo de fluxos (*gachi*) – fluidos sexuais, cerveja de mandioca e linhas pintadas – que trazem à tona a beleza. *Yonchi* está na pintura das mulheres, no corpo de alguns animais, nas visões de yagé e na produção das pessoas (sendo a placenta o *primeiro design*). Fazer algo com *design* é um tipo de conhecimento que se partilha entre duas pessoas por meio de conexões corporais e não pela cópia de motivos existentes. Não se pode dizer, desse modo, que *yonchi* esteja circunscrito apenas a um mundo fechado nas figuras pintadas. Tampouco se trata de representação, pois “os *designs* piro não são um código visual para a representação de objetos de uma ordem diferente deles mesmos”¹³⁹, aliás, eles não representam nada além deles mesmos. Antes, trata-se de uma incorporação (*imbodiment*) da riqueza infinita de experiência vivida (a beleza), nos termos do autor.

Angelika Gebhart-Sayer¹⁴⁰ também fala sobre *designs*, a partir de sua experiência com os shipibo-conibo. Conforme a autora, ali cada pessoa carrega no corpo um padrão espiritual relativo a seu bem-estar e plasmado nele por seu xamã. Ela comenta que, em tempos mais remotos, boa parte do que havia nos povoados – casas, corpos, artefatos – seria recoberta por desenhos (*designs*), assim como eram, na época de sua pesquisa, as pinturas, o bordado, a pintura cerâmica, o trabalho com miçangas e a pintura facial. Os desenhos estão na feitura das pessoas; são os xamãs que desenhavam padrões invisíveis nos corpos de seus pacientes, nos atos de curar: tendo passado por processos de sanção desde a infância, uma pessoa vai sendo “desenhada” ao longo da vida e se torna permeada de desenhos. Esses são desenhos que, mesmo após a morte, ajudam a identificá-la em outro mundo.

¹³⁸ Peter Gow, *An Amazonian Myth and its History*, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Idem*, “Piro Designs. Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5(2), 1999, pp. 229-246.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 236.

¹⁴⁰ Angelika Gebhart-Sayer, “The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context”, *Journal of Latin-American Lore*, n. II(2), 1985, pp. 143-145.

Em português, a distinção entre desenho e *design* é algo recente e, na prática, desenho engloba muito do que a palavra *design* expressaria em inglês. Tomando a liberdade de tratar palavras como imagens, desenho e/ou *design*, nesse sentido, se tornam essa espécie de *quimera* um do outro, o que não parece desinteressante, dado o imenso campo que esses termos visam descobrir na antropologia – o que fica nítido na imensa variedade de questões que se evidenciam, apenas tomando em conta os trabalhos citados até aqui¹⁴¹.

Uma quimera **[imagem 2]**, como propõe Severi¹⁴², seria uma imagem condensada que, em sua economia de traços, não se completa nas linhas que a compõem, estando aberta à inferência, como se guardasse em si outra(s) forma(s) oculta(s). Não se trata apenas de uma combinação de duas ou mais imagens plenamente visíveis em uma única, que a percepção visual imediata localiza – caso do famoso pato/coelho **[imagem 3]** –, mas de dois ou mais *índices*, que dependem de um olhar projetivo não coincidente com a percepção mais imediata para serem visualizados. “É quimérica toda imagem que, ao designar um ser plural por meio de uma só representação, mobiliza suas partes invisíveis, por meios puramente ópticos ou por um conjunto de inferências”¹⁴³, escreve o autor. Assim, a quimera engendra “um jogo constante de pressuposição recíproca entre percepção e projeção”¹⁴⁴, ao mesmo tempo em que apela para a alternância de posições entre figura e fundo, fragmento e totalidade, o focalizado e o periférico, entre outras relações.

Conforme Severi, a quimera tem se mostrado uma figura interessante ao ser percebida como um aspecto definidor da percepção do espaço entre certos povos ameríndios, uma vez que ela “não representa seres, mas relações, possíveis ou pensadas como tais, entre seres. A ideia de representação quimérica não se inscreve em uma tipologia das iconografias, mas em

¹⁴¹ Retenho, ainda que livremente, uma questão deixada por Tim Ingold na cabeça: o autor, indagando a ideia de *design* como um projeto *a priori*, se pergunta como poderemos desenhar (no sentido de *design*) um mundo que está perpetuamente em obra por seus habitantes, que desempenham cotidianamente a tarefa da perpetuação da vida?

¹⁴² Carlo Severi, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, 2007; *Idem*, “O Espaço Quimérico. Percepção e Projeção nos Atos do Olhar”, in Carlo Severi e Els Lagrou (orgs.), *Quimeras em Diálogo. Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas*, 2013. Dimitri Karadimas, “L’Anti-Chimère ou la Chimère sans Principe”, *Mondes Ethnographiques*, n. 30, set. 2015, [s.p.], critica a noção de quimera proposta por Severi e propõe um uso diferente dessa palavra, apenas para se referir a uma composição visual que descreve uma realidade existente ou remonta a ela, fazendo uso de partes de animais ou seres distintos: conforme Karadimas, cada animal escolhido seria algo (uma imagem) que uma parte do animal ou ser escolhido contém, um *cluster* de índices que pode ser decifrado iconicamente. Carlo Severi, “Zoologie ou Anthropologie de la mémoire? Réponse à Dimitri Karadimas”, *Mondes Ethnographiques*, n. 30, set. 2015, [s.p.] responde a essa crítica, notando que, ainda que certos animais “quiméricos” existam de fato (p. ex., um besouro-veado, citado por Karadimas), isso não anula o exercício do pensamento, imaginação e memória de seres “carregados de invisível” – o princípio da quimera.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 45.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 47.

uma lógica das relações icônicas, que se desdobra tanto nas imagens como nos atos do olhar que elas implicam”¹⁴⁵. Em diálogo com Severi, Lagrou propõe o termo *quimera abstrata* [imagem 4] para “um desenho ‘abstrato’ que opera a passagem entre o visível e o invisível num mundo ameríndio caracterizado pela intercambiabilidade das formas”¹⁴⁶. Essa concepção se insere na proposta mais ampla da antropóloga, de pensar o grafismo como uma “técnica perspectivista”¹⁴⁷ que permite a transição entre pontos de vista diferentemente enquadrados; um desenho que agencia e direciona o olhar, podendo abrir-se a uma *figuração virtual* ou *imagem mental* (os termos usados por ela) para as pessoas preparadas para esse tipo de visão.



Imagem 2: Anônimo, *Elmo de Filipe V da Macedônia*, século IV a. C., bronze (28 x 20 x 66 cm). Extraída de Carlo Severi, 2013, *op. cit.*. Exemplo de quimera.

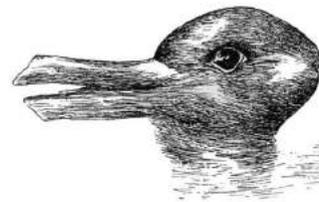


Imagem 3: Joseph Jastrow, *Lebre-pato*, extraída de Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, São Paulo, Editora Abril, [1953] 1979, p. 190, para ilustrar o que filósofos chamam de “percepção de aspecto”.

Lagrou enlaça esse entendimento à trama do abstracionismo enquanto movimento estético no ocidente. O argumento aqui contido remete a uma discussão feita por Severi: segundo este autor, o problema da abstração não seria exclusivo da arte ocidental, visto que as artes ameríndias também o enfrentam. A autora volta-se aos desenhos gráficos como um tipo de arte ameríndia que, em seu entendimento, tende à abstração, pois almeja, assim como fez Wassily Kandinsky, “uma reflexão sobre o olhar”, sobre “o ato mental que a percepção do mundo supõe” – citações de Severi¹⁴⁸. Entre os povos ameríndios (e sobretudo amazônicos),

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹⁴⁶ Els Lagrou, “Podem os Grafismos Ameríndios ser Considerados Quimeras Abstratas? Uma Reflexão sobre uma Arte Perspectivista”, in Carlo Severi e Els Lagrou, 2013, *op. cit.*, p. 68. Notando que invisível e visível devem ser entendidos como parte de um mesmo plano, sem o peso da dicotomia imanência/transcendência.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*. Ver também *Idem, A Pele da Anaconda: um Princípio Andrógeno de Geração e Ligação de Formas na Amazônia Popular*, Paper, 37º Encontro Anual da Anpocs, ST 35, 2013.

¹⁴⁸ Carlo Severi, “A Ideia, a Série e a Forma: Desafios da Imagem no Pensamento de Claude Lévi-Strauss”, *Sociologia & Antropologia*, 2012, p. 61.

isso se daria, por exemplo, em imagens gráficas do tipo trama labiríntica em movimento¹⁴⁹, que operam um jogo de simetria com detalhes assimétricos. São imagens, como pontua a antropóloga, que mostram o próprio movimento intrainmagético. O fato dos desenhos que as compõem serem interrompidos sistematicamente, no momento em que começam a se tornar cognoscíveis, instaura ali uma relação entre imaginação perceptiva e percepção imaginativa. Aliás, a maior parte deles, em muitos casos, seria “invisível”. Nas palavras da autora:

Como os artistas ocidentais do movimento abstracionista, os artistas kaxinawa e seus congêneres de outros povos amazônicos visam produzir uma percepção espacial nova através do jogo entre as linhas que não substitui um espaço preexistente, mas se superpõe a este. A transformação artística da percepção espacial consiste, portanto, numa superposição e não em uma substituição. Esta superposição permite por sua vez passar alternadamente de uma percepção a outra, como em um jogo de contraste entre figura e contrafigura¹⁵⁰.

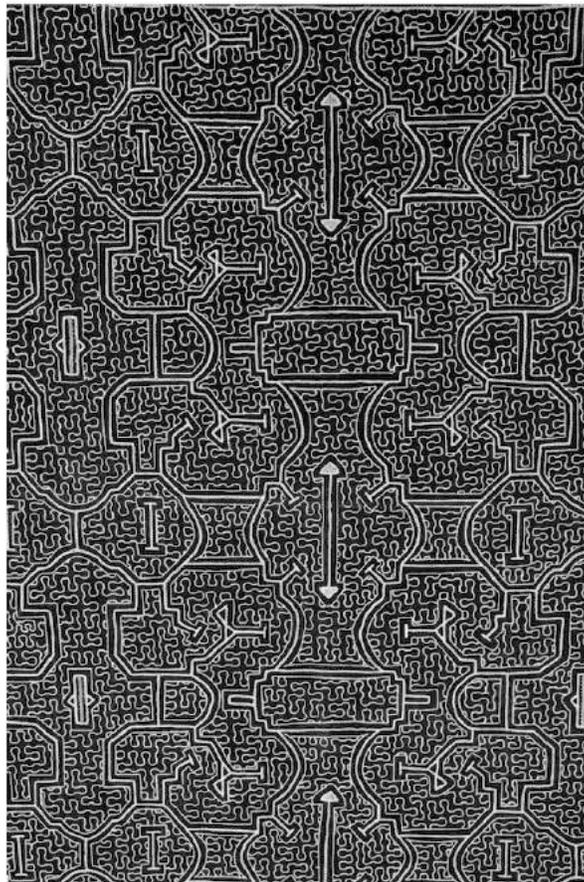


Imagem 4: *Tecido shipibo*. Extraída de Els Lagrou, 2014, *op. cit.*. Exemplo de quimera abstrata

¹⁴⁹ Ver mais sobre essa metáfora em Alfred Gell, 1998, *op. cit.*

¹⁵⁰ Els Lagrou, 2013, *op. cit.*, p. 81.

Há algo próximo na maneira com que Luisa Elvira Belaunde¹⁵¹ percebe que as linhas *kene* shipibo-conibo possibilitam passagem entre mundos perceptivos. O *kene*, nesse sentido, introduz movimento e profundidade aos corpos nos quais se insere: é *hiperpele*, como nota a autora, que confere novos volumes à derme; uma superfície que, longe de instaurar uma separação entre interior e exterior de um corpo, mostra a fluidez das fronteiras que o olhar atravessa. Por fim, Belaunde também percebe que tais desenhos “brotam” como plantas, têm *shama* (potência acumulada), e delinea uma relação complexa entre eles e a Anaconda, mãe da água, e as mães das plantas que nascem da água.

Todas essas considerações me remetem outra vez a meus amigos ingas. É interessante, nesse sentido, que algumas pinturas de artistas como Carlos Jacanamijoy, Benjamín Jacanamijoy e Kindi Llajtu [imagens 5, 6 e 7] se pareçam formalmente com pinturas abstratas, como ouvi algumas vezes de artistas, críticos e historiadores da arte ocidentais. São obras cuja imensa profundidade é produzida por meio de camadas de cores, texturas e/ou motivos que podem, em certos casos, desvelar um jogo entre figuração e grafismo.



Imagem 5: Carlos Jacanamijoy. *Fortalezas en Flor* (2018). Óleo sobre tela, 91cm x 122cm. Extraída de: <<http://www.carlosjacanamijoy.com/work/2019/4/3/fortalezas-en-flor>>. Último acesso: 1º out. 2018.

¹⁵¹ Luisa Elvira Belaunde, 2013, *op. cit.*



Imagem 6: Benjamín Jacanamijoy. *Pensamiento de Agua* (2016), acrílico sobre tela, 100cm x 120cm, acervo do artista¹⁵².



Imagem 7: Kindi Llajtu. *En Otoño* (2014). Acrílico e óleo sobre tela, 60cm x 60cm. Extraída de: Galería Aleph, *Kindi Llajtu – Naturaleza del Color*, Medellín, Galería Aleph, 2017, p. 7 (catálogo de exposição).

¹⁵² A maior parte das imagens de obras de Benjamín Jacanamijoy está disponível para divulgação nos perfis do artista no Facebook e Instagram: Uaira Uaua Jacanamijoy e Uaira Uaua, de onde extraio algumas delas.

Diversos trabalhos citados podem sugerir encontros, quando tocam o tema das imagens e desenhos. Ou pelo menos, eles suscitam “conexões parciais”¹⁵³ que também podem incluir aproximações com algumas aprendizagens que recebi de meus amigos ingas. Como se sabe, através dessa expressão, Strathern visa tratar de conexões que não podem mais ser feitas através de generalizações extraídas de uma perspectiva ocidental, mas sim entre perspectivas que não são, no fundo comparáveis. Essa parece, aliás, um dos encantos da figura da quimera como *mediadora de perspectivas*. Se estendermos um pouco esse termo de Severi e Lagrou para além do domínio das imagens, ela constituiria, nesse quesito, o lugar da *obviação*¹⁵⁴, alternância da visão entre figura e fundo – entre conexões que se elicitam e outras que se escondem.

Alguns tópicos têm alcance etnográfico ampliado através desses trabalhos. Um deles é o da relação dos desenhos – sobretudo grafismos – com o corpo. Esses desenhos podem ora operar como máscaras (ou vestir máscaras) que transformam uma pessoa em outra coisa, ora servir de componente fundamental na produção de seu corpo. Os ingas não fazem uso cotidiano ou ritual da pintura corporal, embora seus corpos sejam *pintados* pelos taitas (xamãs), assim como acontece entre os shipibo-conibo, na descrição de Gebhart-Sayer. Isso também situa a importância dos desenhos (e da pintura, entre outras técnicas) nos processos de sanação, algo parecido com aquilo que Barcelos Neto percebe nas imagens terapêuticas wauja. Conforme aprendi com meus amigos ingas, esse tipo de desenho também pode aparecer em outros formatos, por exemplo, na pintura sobre tela – algo que falou algumas vezes Benjamín Jacanamijoy –, estendendo o processo terapêutico a interfaces variadas.

Nota-se, entre eles, além disso, a importância de certas relações produtivas que percorrem a terra e os corpos das pessoas. Esse fluxo é presentificado no trabalho de Rosa Tisoy, por exemplo, na obra *Sara Indi* (Milho de Sol) [**imagens 10 e 11**], em que sua filha Sofia ornamenta o corpo da mãe com grãos milho. Parece produzir-se ali um tipo de *design*, no sentido proposto por Gow, ou seja, uma amostra da beleza que nasce da produtividade das mulheres, incorporação da experiência vivida como experiência da beleza e, portanto, percurso de várias relações. Penso que *design*, aliás, poderia ser também a aparição da terra nas coisas que ela dá, inclusive nas imagens que, para os ingas, ampliam o alcance de suas vivências,

¹⁵³ Marilyn Strathern, *Partial Connections*, Lanham, Rowman and Littlefield, 1991.

¹⁵⁴ Roy Wagner, 2010, *op. cit.*

compondo existências alargadas e vastos territórios existenciais. Nesse sentido, ele vem com desenhos que “brotam”, para retomar a palavra escolhida por Belaunde.

Um desenho pode vir de fora do corpo de quem o recebe – ser trazido de um lugar distante –, mas sua incorporação amplia a (o conhecimento da) terra. Assim, há um impacto de obras como essas na configuração do espaço, ou pelo menos, na maneira de compor determinados fluxos no espaço. É interessante como elas não deixam de formar cartografias, como o *kene* marubo descrito por Cesarino, apontando para direções no cosmos. Mas no caso dos ingas, os lugares se abrem à entrada de quem olha determinadas obras e, nelas, pode seguir traçando seus próprios caminhos, encontrando certas coisas que elas dão. Uma cartografia pode ser sempre uma busca pessoal, nesse sentido. Ao mesmo tempo, cartografar – sobretudo nas pinturas que recobram o abstracionismo – também implica num jogo permanente entre *projeção* e *percepção*, para utilizar os termos de Severi, ou *entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva*, na formulação de Lagrou. Mas creio que há uma ênfase dos artistas ingas nas capacidades criativas que podem estar envolvidas no processo cartográfico, que se destaca em relação à visão ou imaginação de algo “invisível”. Tudo o que está no mundo pertence ao mesmo plano, ainda que possa temporariamente ter ficado esquecido ou guardado. Essa criatividade é, também, uma forma de lembrança, com efeitos para a composição do existente.

Um terceiro grande tema que tem sido abordado nos trabalhos citados diz respeito à imagem e ao desenho como mediadores das relações com os “outros”, algo introduzido por Gallois. Também pode haver nisso uma questão referida ao alcance da terra, no contexto dos diferentes seres que se relacionam. Há certos trabalhos, notadamente os de Benjamín Jacanamijoy, que buscam seguir e ampliar relações, enredando certos desenhos (imagens, lugares) à trama das cidades, que assim se desfaz. Entre erosão e quimera, talvez seja necessário nesse caso, ater-se às duas. Tem-se um tipo de desenho que começa no tecido e agora é levado a outros contextos – edifícios, por exemplo –, sobre o qual talvez se possa dizer que ele passe a “sustentar novas relações” – como os grafismos kîsedje discutidos por Coelho de Souza, que podem ser mostrados numa linha de sandálias. Assim, estaria presente aqui tanto a capacidade da imagem ser vista como figura e fundo, quanto a maneira com que ela desfaz e refaz os locais onde se situa (provoca, ali, erosões), apontando para outras vidas em curso, outros modos de se relacionar.

Dessa minha experiência com os ingas, o que sobressai é a própria terra, ou o cosmos em movimento, que pode aparecer qual efeitos de grafismo numa pintura abstrata – e daí uma

proximidade com os exemplos walpiri, apache, com povos algonquinos, conforme mostrados por Glowzsczewski, Basso e Bruchac; e com o que conta Lavadour. A quimera, nesse caso, relaciona-se a uma potencialidade da imagem para mostrar alguns todos e suas partes conjuntamente, no mesmo plano da tela ou papel, combinando diferentes ângulos perspectivos – uma visão de “labirinto” e Terra juntos, que é percebida como distância alcançável, compondo uma espécie de cartografia aberta à transformação.

Isso remeteria ao xamanismo, tanto pela experiência de uma visão ampliada do cosmos, quanto pela capacidade de perpetuar criativamente o domínio do existente, através do manejo dos fluxos que o percorrem, ou da multiplicação das imagens. Enquanto escrevo, deixo-me ver, talvez, algo da ordem de uma “terra-floresta” (*uribi a*), nos moldes do que apresenta Davi Kopenawa. Essa concepção tem se tornado cada vez mais conhecida nos últimos anos, sobretudo após a publicação de *A Queda do Céu* em português, em 2015. Segundo o xamã,

O que vocês chamam natureza, em nossa língua, é *uribi a*, a terra-floresta e sua imagem, que os xamãs veem, *uribinari*. É porque esta imagem existe que as árvores são vivas. O que chamamos *uribinari* é o espírito da floresta: os espíritos das árvores, *huutihiripë*, das folhas, *yaabanaripë*, e dos cipós, *thoothoxiripë*. Tais espíritos são muito numerosos e brincam no solo da floresta. Nós os chamamos também *uribi a*, natureza, assim como os espíritos animais *yaroripë* e até mesmo os das abelhas, das tartarugas e dos caracóis. A fertilidade da floresta, *në rope*, também é para nós a natureza: ela foi criada com esta, é sua riqueza¹⁵⁵.

Bruce Albert pondera que a palavra *uribi a* se aplica tanto à floresta, quanto ao solo que recobre, remetendo “a uma idéia de territorialidade aberta e contextual”¹⁵⁶, conforme o tipo de encaixe realizado: *ipa uribi* (minha terra-floresta) seria lugar de moradia ou nascimento de alguém; *thëpë urihipë* (a terra-floresta dos seres humanos/yanomami) estaria próxima ao que chamaríamos de “território yanomami”; *uribi a pree* (a grande terra-floresta), faria eco ao conceito ocidental de Terra. “Terra-floresta é uma entidade viva, dotada de uma imagem-espírito xamânica (*uribinari*), de um sopro vital (*uixia*) e de um poder de crescimento imanente (*në rope*). Mais ainda, ela é animada por uma complexa dinâmica de trocas, de conflitos e de transformações entre as diferentes categorias de seres que a povoam, sujeitos humanos e não-

¹⁵⁵ Davi Kopenawa, “Urihi a”, in Bruce Albert (org.), *Yanomami, o Espírito da Floresta*, Catálogo de Exposição, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil/Fondation Cartier, 2004, p. 23. Também citado por Laymert Garcia dos Santos, “Projeções da Terra-Floresta: o Desenho-Imagem Yanomami”, *L* [on-line], 2014, [s.p.].

¹⁵⁶ Bruce Albert, “O Espírito da Floresta”, in *Idem*, 2004, *op. cit.*

humanos, visíveis e invisíveis”¹⁵⁷. Outro aspecto importante dessa concepção é que não há nela uma separação entre um plano imanente e outro transcendente; antes, acontece ali uma “economia de metamorfoses”¹⁵⁸.

A terra-floresta também é imagem e sua vitalidade passa por aí. Talvez por isso, Laymert Garcia dos Santos¹⁵⁹ defina como *desenho-imagem* aquele tipo de desenho feito pelos yanomami a pedido de Claudia Andujar¹⁶⁰, que levou até eles papel e canetas coloridas – materiais que então desconheciam –, com o pedido de que mostrassem nas folhas seus mundos e perspectivas. O autor fala da impressão que os desenhos causaram no artista Francis Alÿs. Para este, tratam-se de projeções de imagens que tomam o espaço do papel como um todo, não porque as linhas recubram toda a superfície – o que nem sempre acontece –, mas pelo movimento que engendram: é um desenho que desenha a si mesmo na folha. Como pontua Garcia dos Santos, esses desenhos “inscrevem a terra-floresta numa superfície que transfigura a folha de papel, que a leva ao limite da topologia”¹⁶¹. Por fim, eles revelam um modo de *ser-imagem* próprio do xamanismo, que incorpora perspectivas aparentemente incompatíveis em si¹⁶².

Aprendi a ver, com meus amigos ingas, imagens que mostram a amplitude da terra, em muitas variações existenciais possíveis, perspectivas e percepções¹⁶³ talvez, conjugadas em obras de enorme profundidade topológica. Assim como a terra-floresta, creio que o que impressiona a respeito dessas imagens é que mostram tanto a percepção ou imaginação de quem vê, quanto a própria vida. Digo isto, tendo recebido de meus amigos um *pensar bonito* (*suma yuyay*), com o coração contente, presente deixado na terra pelo taita Antonio Jacanamijoy – algo que flui à medida que cada pessoa é capaz de acessar a criatividade, no intuito de perpetuar a existência. Um ponto retém minha atenção: essa criatividade que acontece no fluir das coisas, no seu impulso em direção a serem outras, pode ser acessada através de diferentes

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁹ Laymert Garcia dos Santos, *op. cit.*.

¹⁶⁰ Alguns desenhos constam de Claudia Andujar, *Mitopoemas Yãnomam*, São Paulo, Olivetti do Brasil S/A, 1979.

¹⁶¹ Laymert Garcia dos Santos, 2014, *op. cit.*, [s.p.].

¹⁶² *Idem, ibidem*. Essa elaboração é de David Lapoujade, citado pelo autor.

¹⁶³ Para retomar a caracterização de Surrallés, 2005, *op. cit.*, acerca de duas tendências na antropologia atual. Eduardo Viveiros de Castro, “Imagens da Natureza e da Sociedade”, in *Idem*, 2002b, *op. cit.*, situa tais vertentes como estilos analíticos, o primeiro orientado à “economia moral da intimidade” e o segundo, à “economia simbólica da alteridade”.

técnicas de transformação por meio dos quais a vida caminha – técnicas enraizadas numa preocupação por *fazer* coisas bonitas, ou *fazer bem/bonito, suma ruray*.

Diante de tudo isso, recorto a vastidão e me pergunto sobre uma história do mundo nas coisas: uma história de forças que envolvem transformações de terra e água em árvores, madeira, papel e tintas, por exemplo. Pergunto-me também sobre coisas simples, como o ato de mover galhos secos, de que falava Lavadour. Será que a vida se propaga e se refaz, ainda que não notemos, ou seja, que a transformação da madeira em papel não corresponda necessariamente a um aniquilamento de sua *vitalidade*?

A ideia de vitalidade está presente em certos trabalhos etnográficos e cito apenas alguns: Fernando Santos-Granero¹⁶⁴ traduz a palavra *yecamquëñ*, termo yanesha comumente traduzido por “nossa alma”, como “nossa vitalidade”. Segundo ele, *yecamquëñ* seria uma espécie de força que não dispõe de um corpo único e, por isso, se difunde entre diferentes corpos. Luis Cayón¹⁶⁵ fala sobre os sentidos do termo *üsi oka*, entre os makuna. Essa palavra, traduzida como *vitalidade*, “demonstra a coexistência, num mesmo ser, de múltiplos princípios vitais simultâneos, que são a objetivação das agencialidades”. Pedro Cesarino¹⁶⁶, por sua vez, apresenta uma amostra dos diversos seres que compõem a pessoa marubo.

Uma resposta, ainda que parcial, poderia estar na capacidade que um desenho ou uma imagem têm de ampliar o mundo. Ao abrir espaço para que suas paisagens aconteçam, Lavadour explica que sua pintura não diz respeito a atos intencionais e não exprime qualquer entendimento que ele tenha das coisas, provocando erosões em nossa frágil *concepção* sobre ela. A propósito das paisagens no papel, comenta:

Não estou fazendo marcas intencionais, não estou expressando meu entendimento da terra, não estou retratando (*depicting*) a terra (...), aquelas coisas não são intencionais, elas são inadvertidas (...) É uma coisa poderosa, poderosa porque vem do grande além, vem do que está acontecendo, o fluxo de coisas, é um evento cósmico, como a gravidade é um evento cósmico (*idem, ibidem*, s.p.).

¹⁶⁴ Fernando Santos-Granero, “Vitalidades Sensuais. Modos Não Corpóreos de Sentir e Conhecer na Amazônia Indígena”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 49 n. 1, 2006, pp. 93-131.

¹⁶⁵ Luis A. Cayón Durán, 2013, *op. cit.*, pp. 301-302.

¹⁶⁶ Pedro Cesarino, 2011, *op. cit.*

Será possível pensar a pintura como um acontecimento na história da terra? Diante de nossos olhos, coloca-se aí um problema da ordem dos cassuares¹⁶⁷, ou de como as coisas podem aparecer por si sós, sem que as retratemos para isto; para situá-lo, sigo tentando despojar-me de certas ideias sobre a arte como uma forma de *representação* – como vêm fazendo os diversos autores citados e tantos mais –, e busco dar vazão a uma questão diferente, que começa a aparecer na forma de uma erosão num pedaço de papel: a de que a vida se propaga – ou pode se propagar – através das coisas. De outra parte, trata-se de uma história sobre a criatividade, ou o modo com que as coisas que existem são *concebidas*.

Representação diz respeito a uma certa capacidade de nos separarmos mentalmente das coisas, torná-las *esquemas*¹⁶⁸, ou formas buriladas por meio de uma espécie de trama secreta que, acreditamos, preside sua formação ou as torna especificamente aquilo que são. Contudo, são formas estabilizadas, das quais a vida parece ter ficado de fora. Até que ponto nos afastamos? A que distância o afastamento passa a nos impedir de conhecê-las?

Pergunto-me se, no mundo das erosões que acontecem no papel, nos afastamos da mesma maneira ou, de modo distinto, compomos com as coisas uma história do mundo¹⁶⁹. E também, se a natureza resiste, ainda e naquilo que não costumamos tomar como coisas vivas. Por fim, pergunto-me se é possível que tais coisas guardem em si uma história do futuro – ou, pelo menos, constituem lugares onde esse tempo possa estar guardado.

A pesquisa que venho tentando desenvolver busca, pois, aproximar-se da ideia de que a pintura acontece como “evento cósmico”, ou como parte de uma história natural, ou história

¹⁶⁷ Marilyn Strathern, 1995, *op. cit.*. Sobre os cassuares do St. James Park, John Locke observa que saber o nome “cassuar” não nos faz saber mais sobre a essência ou constituição desse animal (bípede, sem asas, coberto por uma mistura de penas e pêlos marrons, etc.). Não há uma “cassuaridade” específica aos animais, que nos faz nomeá-los dessa maneira; o que fazemos ao nomear é tratar palavras como se fossem as coisas que nomeiam e não ver as coisas em si através das palavras. O mesmo vale para noções como “gênero” e “espécie”: visto que não podem ser concretamente atribuídas às coisas, antes dizem respeito à “feitura (*workmanship*) do conhecimento”. Cf. Strathern, 1995, *op. cit.*, pp. 10-11, tradução livre.

¹⁶⁸ Ernst Gombrich, 2007, *op. cit.*.

¹⁶⁹ Ou se participamos dessa história, misturando-nos a elas, para depois nos descobrimos diferentes, como desvenda Michel Serres, *Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001. O tipo de questão contida na tese, aliás, também a aproxima de certos pontos abordados de outras formas por Eduardo Kohn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2013. Como se sabe, o autor propõe “um tipo de etnografia dos signos para além do humano” (*idem, ibidem*, p. 15), ou de como humanos e não-humanos se valem de signos que não são necessariamente simbólicos (convencionais) em seus engajamentos com uma *ecologia de seres* [*selves*, em inglês]. Perguntas interessantes emergem daí, a saber: “o que acontece com o pensamento quando ele é libertado de suas próprias intenções” (*Idem, ibidem*, p. 21) e se deixa penetrar por formas que se propagam até nós? Outra dessas questões é sobre como certos signos modelam o presente dos “*Selves in Futuro*” (termo extraído de Charles S. Peirce), ou de como o futuro vem a afetar o presente por meio dos signos.

do mundo. Encontro-me diante de perguntas do tipo: que terra é essa que erode o papel? Que futuro pode acontecer nas coisas?

{Percursos}

Começo pelo desenho das árvores. Conta Kindi Llajtu¹⁷⁰ que, ainda na faculdade, começou a brincar com cores minerais, cores vegetais (não sintéticas). Delas, passou a fazer folhas. E das folhas, passou às árvores.

Tive um professor na universidade que me ensinou como fazer árvores. Isso me encantou. Então, me contava que, assim como se planta uma semente a partir do solo, as árvores, era preciso fazê-las de baixo para cima [ele ri]. E eu tinha o conceito que... ou *brincava com esse tipo de ideias*, que se começava de cima para baixo. E a partir disso, aprendi a fazer árvores. E agora, o que sempre tem estado me acompanhando tem sido isso: como fazer uma árvore, *como semear* (ênfases minhas).

A pergunta “como fazer árvores?” suscita interesse em si mesma. E também desdobra, para efeitos de minhas inquirições, um problema relativo à escrita etnográfica – como escrever. Para situá-lo, volto às conversas com meus amigos ingas, com quem pude conviver em Bogotá e no Vale de Sibundoy, Alto Putumayo, durante a pesquisa de campo.

Naqueles encontros, o *yacha*¹⁷¹ Benjamín Jacanamijoy voltava ao assunto de minha pesquisa e ia, aos poucos, ensinando: “A escrita tem que nascer em você”, diz ele, “você precisa escrever aquilo que você sente, pois o que você está escrevendo é sua própria história”. À distância, sigo pensando no tipo de opacidade clara que emana de tal recomendação: uma fala que escutei muitas vezes e que, com o tempo, foi ficando cada vez mais longe daquilo que, antes, eu tomara como evidente. Até o momento, trago em mim a aprendizagem de que todo o cuidado é pouco com as coisas que concebemos – textos, inclusive. Como seres no mundo, não se pode manejá-las de qualquer maneira, sem antes poder sentir aquilo que elas nos dão – e permitem. Nisto, palavras e desenhos se parecem. Uma vez apagadas, mesmo as palavras não são esquecidas – apenas esperam em lugares diferentes, enquanto acenam como pistas diante

¹⁷⁰ Kindi Llajtu, “A mí Pintura le Gustaría Llegar a la Textura de una Piedra, de un Árbol o del Agua”, *Mundo Amazónico*, 5, 2014, pp. 245-251; *Idem*, apresentação oral: mesa 4 – experiência criativa nas comunidades indígenas, registro audiovisual, *Mira! Artes Visuais Contemporâneas de Povos Indígenas*, Belo Horizonte, 18 de junho de 2013.

¹⁷¹ Sábio, sabedor. Já me desculpo de antemão por eventuais equívocos na tradução de termos em inga, uma vez que não aprendi a língua.

de nossos olhos. Nasceram num dado tempo, como as árvores. E assim são, ainda que tenham desaparecido momentaneamente de nossa vista.

Desde que nos conhecemos em Bogotá, Benjamín se tornou um grande amigo e uma espécie de mentor dessa tese. Em meus primeiros dias na Colômbia, ele me convidou para conhecer sua casa – onde também funciona seu ateliê. Com Mary, sua esposa arhuaca e wayuu, Inga, a filha maior, e Yako e Yacha, os dois filhos do casal, fui recebida num dia de mudança. Eles haviam acabado de deixar um apartamento no bairro de La Macarena, onde viveram por décadas, e estavam começando a organizar o novo apartamento, em Teusaquillo. Um ano depois, quando voltei, eles estavam de mudança outra vez e acabaram indo morar no centro da cidade – um lugar importante por uma série de razões que depois aparecerão no texto.

Benjamín também se chama Uaira Uaua, que quer dizer Filho do Vento. É o nome do cristal de quartzo usado pelos *taitas* (xamãs), como seu pai, Antonio Jacanamijoy, para diagnosticar e curar enfermidades. Ele mesmo escolheu este nome, numa época de debates em torno da nova Constituição da Colômbia, aprovada em 1991¹⁷².

Esse nome veio porque meu pai era taita. Para festejar a aprovação da Constituição em 1991 e o ano de 1992, Ano Internacional dos Povos Indígenas, se falava muito em descolonização, muito se falava, em interculturalidade também, então, eu quis me descolonizar e pensei em meu nome, Benjamín, e quis ter um nome de origem quechua, um nome artístico e disse a meu pai que queria me chamar Uaira Uaua. “Para que, se você já está batizado?”, ele perguntou. “Porque quem me batizou foi um padre e não o senhor. E queria que o senhor me batizasse”. Então ele concordou e disse: “Eu te bendigo, você é Uaira Uaua. Uaira Uaua, Filho do Vento”.

Uaira Uaua formou-se em Desenho Gráfico na Universidad Nacional em 1991 e já faz tempo se dedica àquilo que denomina “a arte de tecer a vida” e “a arte de contar histórias” – ambas as quais voltarão a aparecer ao longo do texto. Sua obra, vasta e frutífera, inclui pinturas, arte eletrônica e digital e intervenções em objetos, entre outros formatos. Sobre ela, guardo na memória uma frase escrita por Flores – Floresmiro Mazabel, bailarino yálcon que depois vim a conhecer na casa de Benjamín: a obra de Uaira Uaua “tem a meta de traçar o ritmo da essência das plantas, animais e espíritos dos ancestrais que convivem

¹⁷² A Constituição reconheceu o país como “multiétnico e pluricultural” e estabeleceu espaços de participação na política do Estado, como a instituição de duas vagas para indígenas no Senado. Também reconheceu certos direitos territoriais e culturais.

permanentemente conosco, assim como da água de onde flui sanção, para regar a raiz, o caule e as folhas que brotam do coração”¹⁷³.

Já Kindi Llajtu (nome que poderia ser traduzido como Plumagem de Colibri), conheci em Bogotá, nas redondezas do centro de convenções *Corferias*, região onde fica seu ateliê. Era o dia de abertura da Bienal do Livro 2017 e eu acompanhava Benjamín ao evento, para o qual ele tinha sido convidado. Depois da abertura, nos encontramos com Kindi e seu pai, William Álvarez, que estava de passagem por Bogotá, e conversamos algumas horas sobre temas variados. Nascido em Manoy (Santiago), no Valle de Sibundoy, Kindi primeiro teve o nome de Vicente Álvarez Jacanamijoy. Ele se formou em artes visuais na Universidad Nacional em 1998 e hoje trabalha como artista, vivendo entre Bogotá e sua terra natal – onde, aliás, tem voltado a estar cada vez mais presente, tanto para pintar, quanto para dar vazão a seu projeto pessoal de investir na valorização local. Sua obra é reconhecida pela fusão daquilo que seu orientador na Universidade, o renomado artista Miguel Ángel Rojas, descreve como “um mundo formal particular, que responde a símbolos profundamente sentidos da vida, do orgânico”¹⁷⁴. Kindi é sobrinho de Carlos, Benjamín e Nestor Jacanamijoy e foi criado com eles como irmão (*wauyki*).

Uma vez, com Kindi e Benjamín, falamos da história de como nascem certas formas num quadro – seus desenhos. A resposta, nada evidente para mim num primeiro momento, seria que elas nascem a partir daquilo que fazemos com o que os quadros nos dão. Para mostrá-lo, no entanto, é preciso repetir a história outra vez.

Pintar, diz Kindi, pode ser deixar fluir a mão e o pincel, tornar-se meio água, fazendo brotar transparências¹⁷⁵ – misturar-se às coisas, provocando com elas seus efeitos. Da forma como comecei a pensar através dessas conversas, seria um princípio análogo ao das erosões, só que, neste caso, a tela é irrigada pela água que corre através do pincel e da mão, qual nascente de rio. Além dessa, há também um tipo de pintura que segue pegadas – marcas que se formam

¹⁷³ Floresmiro Mazabel, 2011, *op. cit.*, p. 190. Conheci Flores numa festa na casa de Benjamín, por ocasião da passagem de mamita Mercedes e Nestor por Bogotá. Também conheci, nessa ocasião, amigos como Mónica Orjuela e Keshava Liévano, com quem costumávamos nos encontrar com frequência, e os sobrinhos Anahís (vivendo em Bogotá naquela época), Jhon e Alex, além de outros conhecidos. Benjamín e a família Jacanamijoy reuniram em torno de si muitos amigos, dos quais também se destacavam, no convívio e nas memórias, a cantora Andrea Echeverri, o chef Eduardo Martínez e o artista Manuel Romero, entre outros. Muitos também participavam das cerimônias de Yagé com taita Antonio.

¹⁷⁴ Miguel Ángel Rojas, [s.t.], *De Naturaleza Espiritual*, Catálogo de Exposição, Sala Verde, Convênio Andrés Bello, Bogotá, 29 set.-24 out. 1998, [s.p.].

¹⁷⁵ Esse tipo de pintura dá forma às obras que compuseram a mostra *De Naturaleza Espiritual*, montada na sala verde do Convênio Andrés Bello, em Bogotá, de 29 de setembro a 24 outubro de 1998.

nas superfícies por acúmulo, *inconscientemente* (como diz Kindi), e resistem às transformações do tempo. Uma pegada indica a existência de algo ali, camuflado; um rastro que aparece para quem sabe percebê-lo – ou dele se recorda, de alguma maneira. Através de camadas de tinta sobrepostas – texturas –, as pegadas reaparecem, indicando um caminho a percorrer. Há uma espécie de soma em alguns desses quadros, entre *linhas* que desenham certas figuras mais evidentes e *pegadas* que mostram outras, ou melhor, insinuam essas imagens dissolutas – aquilo que Kindi chama de consciente e inconsciente (ou *espiritual*). Numa tela, as linhas formam um pássaro:

Pode ser uma pomba, ou pode ser essa... uma outra ave, o que acontece é que é muito genérico, não parto de coisas muito específicas, mas é uma ave e não sei que ave pode ser, não? E o que se vê, se o vemos aqui à distância, conseguimos ver certas árvores. Que estavam feitas no princípio e que agora se consegue ver como um pouquinho leves. Por quê? Porque fazem parte do processo de como vou trabalhando por tempos, por espaços, por camadas e pegadas, o que vai ficando é a pegada, sim? A pegada do que se fez. Em si, a obra minha, eu acredito que o resultado vem sendo a pegada de tirar, de pôr, de construir e desconstruir, *de brincar com o desenho* e de pronto apagá-lo, apagar este desenho, deixar coisas para novamente fazê-las, sim? E estou nisso (ênfases minhas).

O que estava encoberto torna a aparecer, mas por meio de uma maneira de revolver as coisas, que recebe o nome de *brincar*, ou *jogar*. A linha aparece e se esconde, sem com isto desaparecer completamente; em seu modo mais visível, amarra um quadro, tornando evidente um determinado percurso. Há uma comunicação ali, entre um quadro – um ser no mundo, que passa a ter vida própria naquelas coisas que faz aparecer –, e alguém que o examina.

Acho que o mais inconsciente de minha obra é essa busca, pois, da pegada ao redor da cor e a textura, sim? O mais inconsciente. E o consciente e o mais próximo ao físico é a linha, sim, a linha. A linha, de todas as maneiras, é uma forma que... O desenho e a linha dão as duas opções, limitam e deslimitam, porque da linha para dentro, [o quadro] te fala de uma maneira e da linha para fora, [o quadro] te diz outras coisas, deslimita. Então *a linha é uma forma de perceber e é um percurso, é um percurso e o percurso pode ser a própria linha, o percurso de um rio ou o percurso mesmo de como começa um quadro e alguém se afasta dele* (ênfases minhas).

A pintura torna-se, através dessas palavras, um caminho a percorrer, um deslocamento por meio do qual se pode seguir o fio das coisas que importam, ir ao encontro delas para finalmente contorná-las, mostrando-as como desenhos. Dentro da linha, a visão é limitada. Fora, existe um mundo de muitas possibilidades. Ao mesmo tempo, uma linha pode ser até o percurso de um rio, que também contém muitas coisas para quem sabe encontrá-las. Dessa

feita, ela pode ser um desses prenúncios de erosões que, uma vez consumadas, viram fronteiras. A última palavra me faz lembrar de Georges Didi-Huberman, que explica com propriedade como as fronteiras são transponíveis: “As fronteiras, como sabemos, amiúde são separações arbitrárias no ritmo geológico de uma mesma região. Que faz o clandestino quando quer cruzar uma fronteira? Usa um intervalo já existente – uma linha de fratura, uma fenda, um corredor de erosão – e que, se possível, passe despercebido aos guardas como um ‘detalhe’”¹⁷⁶. Guardo nisso a imagem do corredor de erosão, uma vez que ela nos é tão próxima, pensando nas inúmeras fugas que podemos ocasionar por essas linhas, na tela e no papel.

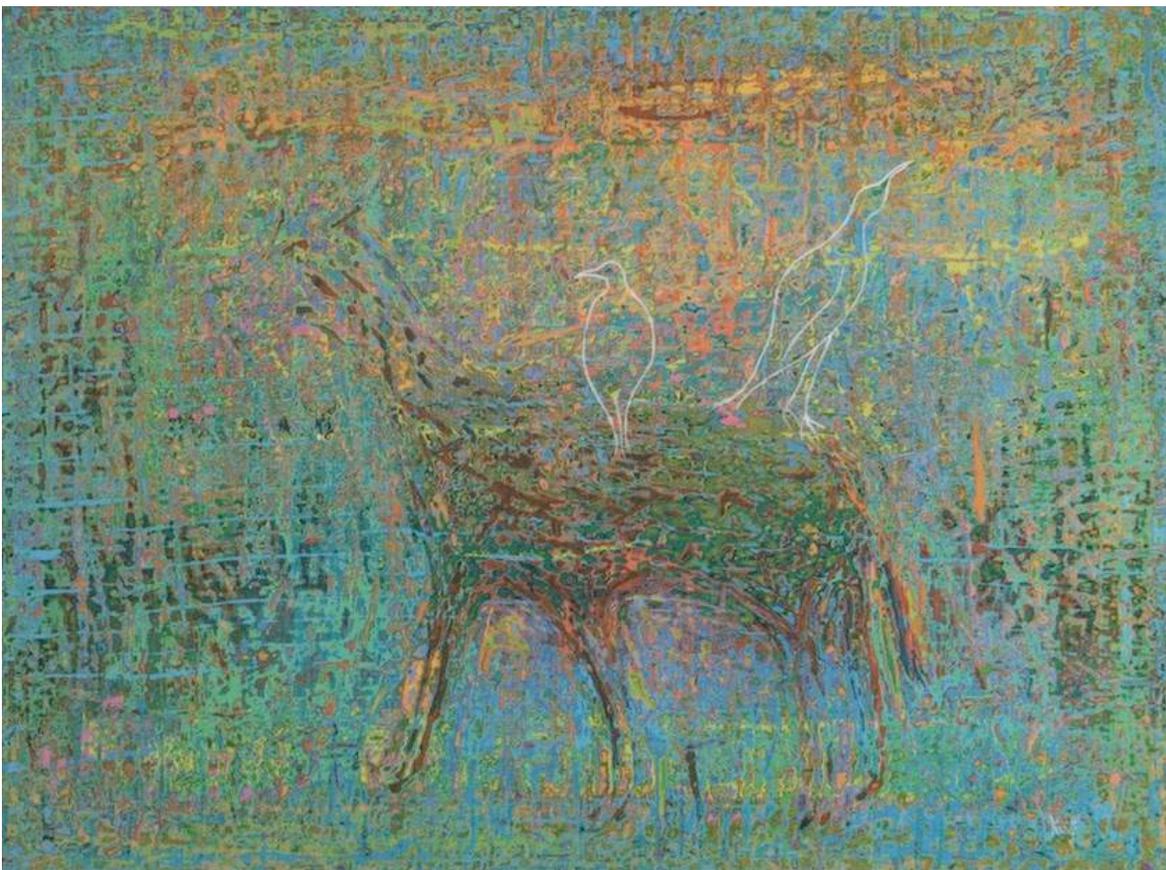


Imagem 8: Kindi Llajtu. *Nidos en la Aurora* (2016). Acrílico e óleo sobre tela, 50cm x 80cm. Extraída de: Galería Aleph, *Kindi Llajtu – Naturaleza del Color*, Medellín, Galería Aleph, 2017, p. 7 (catálogo de exposição).

Kindi mostra outra tela, ainda não amarrada, ou seja, sem percurso fechado, pássaro ou outra coisa que, como ele, não pertence a nenhuma espécie em particular a não ser, talvez, a

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*, São Paulo, Contraponto Editora, 2013.

espécie das linhas. Olho para ela e vejo uma trama de cores sobrepostas, com áreas de onde se desprendem certos contornos – elipses, folhagens, água. Nada está de fato enterrado por baixo de novas camadas de tinta; antes, há ali umas figuras pulsantes que assomam como pegadas, convidando-me a segui-las. A conversa flui mais ou menos assim:

– Este é um quadro que levo em processo, aí há uma forma que de pronto eu acredito que você vê, ou não vê, mas resulta que há uns quadros de que às vezes eu me esqueço, porque estou pintando como que em séries, mas eu às vezes já me esqueço, mas quando já começo a ver, digo ‘ah, eu queria fazer algo nisso’, nesse quadro, há algo que eu queria fazer, mas me afastei por estar fazendo outra obra, por estar conectado com outra obra, mas já pouco a pouco eu me detenho vendo e pouco a pouco a lembrar-me que era o que eu queria fazer, então o que passa é que *a pegada que deixei nele vai me falando, a pegada, vai me falando*. Este desenho, de pronto você não olha um desenho aqui, certo? Mas para mim, sim, há um desenho... (ênfases minhas).

– Uma forma elíptica?, digo.

– Sim, há uma forma elíptica e então eu digo: ‘eu queria fazer algo aí’. Ou neste espaço, é um espaço distinto ao daqui, pois aqui sim, ainda estava brincando com o da árvore [mostra pegadas que lembram uma árvore], então se eu não me lembrasse ou se o quadro não me estivesse falando o que se fez anteriormente, eu também poderia brincar assim, dessa maneira [vira o quadro na horizontal], e perfeitamente pode funcionar. Você o vê agora assim porque te contei que tinha feito isso, certo? Mas se eu o tivesse colocado aí você perfeitamente poderia tê-lo visto de outra maneira.

– Também pode ser um rio.

– [Olha e busca] Claro, exatamente pode ser um rio, vê? E te conto que o quadro ainda está me falando e eu ainda não me decido. Sim?

– E a obra nunca termina...

– E a obra nunca termina. Vê?

Tamanho efeito possuem tais pinturas, que cada pessoa poderia desenhar ali seu próprio percurso, seguir pegadas, encontrar um rastro, ou criar as fronteiras de um território particular. No meu caso, há ali um rio, que nasce na confluência de algo que poderia ser uma árvore deitada e certas ondulações elípticas, abrindo-se na superfície da água. O quadro nos dá

percursos, como uma espécie de mapa de lugares que, com Kíndi, aprendo a chamar *inconscientes*. Trazê-los à tona – fazê-los emergir na consciência (na forma de percursos) – é entrar num jogo de forças que também nos consomem. Trabalho de meses, anos até, em que obras se perdem.

– Perdi muitas obras que não tinha força para terminar, e era tanto que o quadro me estava dando que não tive força para o deixar quieto e me afastar dele. E às vezes, por querer dizer tanto não se diz nada, e às vezes o quadro... vou me afastar para deixar o quadro respirar.

Penso na ideia de que, através de um quadro, seja possível percorrer caminhos de um território “inconsciente”, trazendo à tona coisas variadas, que podem ou não convergir em desenhos (*percursos*) específicos. O mesmo, como ensina Kíndi, deve valer para a escrita, ou melhor, “o mesmo é assim como dizer palavras e novamente depois, de pronto, apagá-las e deixar o espaço para novamente fazer outra poesia ou fazer um desenho, para tapá-lo e novamente fazer outro desenho”. Nessa resistência das obras – pintadas, escritas – a assumir forma definitiva, aprendi a vislumbrar uma percepção bastante fina do que seja a história e de como ela acontece em nossas maneiras de contá-la. As palavras de uma história não podem ser recolhidas em qualquer lugar; antes, elas devem abrir percursos, levar aonde as coisas estão; elas devem ser, nesse sentido, *como desenhos* (e fronteiras). Os procedimentos de pintar um quadro e escrever não serão alheios a isso, pois em ambos os casos as coisas se criam a partir de certos deslocamentos, através dos quais chegamos àqueles lugares onde o que antes se concebeu fica momentaneamente esquecido, à espreita. Encontrá-los é seguir pegadas.

A palavra *inconsciente* provoca a sensação de que o conhecimento escorrega das mãos – até mesmo quando alguém se atém ao entendimento do ocidente. Num sentido genérico – num senso comum –, o termo remete aos aspectos ocultos do ser, dimensões que não estão imediatamente presentes, algo que uma pessoa esconde de si mesma, não deliberadamente, mas porque sua existência depende desse jogo entre aquilo que ela concebe como seu (a estranha propriedade de um *eu*, um *si mesmo*) e tudo o que a compõe em num nível residual, cuja dimensão é desconhecida. Isso depende de uma suposição sobre o interior do ser, a de um indivíduo que se fragmenta por dentro em inúmeros caminhos misteriosos. Há outra maneira de pensar, contudo, que envolve perceber que certos caminhos também se desprendem para fora. Mas falar sobre isso talvez funcionasse melhor, para nossos efeitos, se o fizéssemos como quem pergunta de onde vêm as imagens (e desenhos, percursos) nesses quadros.

Psicanálise e filosofia provêm elementos para evocar o inconsciente. Este seria, segundo certas indagações, o infinito desconhecido por uma mente racionalizante, enquanto o consciente seria um domínio dessa mente. Em Gottfried Leibniz, por exemplo, não se pode conhecer (conscientemente) todas as gotas d'água que formam uma onda no mar, nem todos os movimentos mínimos, infinitamente pequenos, no próprio corpo. Sobretudo com Sigmund Freud, inconsciente também passa a ser a ação de representações que passaram pela consciência (“mim”) e que, por uma série de razões, ficaram conservadas num reservatório de percepções, imagens e ideias aparentemente esquecidas, como gotas que ameaçam continuamente se rebelar e formar ondas. Inconsciente também é um lugar (*topos*) – num território que divide com um consciente e um pré-consciente – de inúmeras *condensações* (misturas de imagens) sem nexos temporal evidente, pois caberia à consciência elaborar as relações entre passado e presente. Aquilo que foi relegado ao inconsciente também pode ser um recalque (algo censurável), que talvez se manifeste como um sintoma na vida cotidiana. Por fim, algo inconsciente poderia manifestar-se como um *afeto* que, antes vestido como algum sentimento identificável, perdeu suas roupas (ou representações) e passou a se disfarçar de muitas outras coisas (imagens, percepções, até palavras... comumente entendidas como representações), sob as quais vem à tona. O afeto seria, então, dessas *intensidades* que aparecem na forma de sensações à deriva, suscitadas por coisas/roupagens variadas.

Questões delicadas emergem dessa concepção da mente como um território individual (uma propriedade, talvez). Uma delas é a dos nexos entre um “eu” individual e sua existência em um mundo existencial mais amplo, povoado de outros. É factível falar de si como “eu” ou como “isso”, ambas as coisas podendo estar dentro ou fora do corpo. Contudo, não necessariamente, como argumentaram certos autores¹⁷⁷, é preciso que uma pessoa se abstraia

¹⁷⁷ Ver, p. ex., Edmund Husserl, *Fenomenologia de la Conciencia del Tiempo Inmanente*, Buenos Aires, Editora Nova, 1959; Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1994; e Tim Ingold, “Repensando o Animado, Reanimando o Pensamento”, *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, jul./dez. 2013, pp. 10-25. Como se sabe, Claude Lévi-Strauss, “A Eficácia Simbólica”, in *Idem*, 2008, *op. cit.*, diverge da definição de inconsciente de Freud: para o antropólogo, o inconsciente estaria sempre vazio, um lugar onde diferentes elementos que chegam de fora – “pulsões, emoções, representações, lembranças” (*Idem, ibidem*, p. 219) – seriam digeridos segundo leis estruturais: uma função inconsciente, que retira o peso desse lugar, enquanto “o repositório de uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível” (*Idem, ibidem*). Posteriormente, ele (Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1985) situa o complexo de Édipo – e o código psicanalítico freudiano – longe da universalidade, como uma variante no universo das transformações míticas possíveis. O inconsciente, nesse sentido, permite conceber o mundo a partir da virtualidade e pode ser atualizado de diferentes maneiras. Gregory Bateson, *Pasos Hacia una Ecología de la Mente*, Buenos Aires, Editorial LOHLÉ-LUMEN, 1998, pp. 162-163, por sua vez, propõe uma inversão na teoria freudiana: segundo ele, este modelo estaria de “cabeça para

ao mundo que a circunda, rumo a instâncias psíquicas profundas do inconsciente para que ela “tome consciência” de si. Disso decorreria que o “inconsciente” pode estar desdobrado para fora da mente, em feixes de linhas de atenção que penetram e atravessam cada indivíduo.

Apesar de serem deslumbrantes, a tentativa de estender esses modelos a qualquer coisa que tenha dito Kindi não me parece adequada – ainda que fosse possível tecer conexões entre tais paisagens. Embora essas definições estivessem tão presentes na minha maneira de ver, foi preciso despojar-me delas para começar a acompanhar a conversa com o artista. Se é verdade que eu poderia ter escolhido modelar o inconsciente nessa fôrma, ele nunca se encaixava plenamente aí.

Quando perguntei a ele de onde vêm as imagens (pegadas), fui apresentada a uma relação entre *desenho* (consciente) e *cor ou textura* (inconsciente). As imagens viriam primeiro de um trabalho de investigação, envolvendo o delicado assentamento de camadas de tintas, ora desfeito por interferências, como arranhões ou colagens, ora refeito por novas camadas. Não há, com elas, a intenção de retratar, mas sim de encontrar o que o próprio quadro dá, à medida que ele vai “falando” – ou, talvez se pudesse dizer, em meio à sua própria *autocriação*¹⁷⁸.

Semear, nesse sentido, poderia ser uma forma de entrar num fluxo criativo, como preparar a tela para que as árvores apareçam. Tudo fica mais interessante porque a tela mesma as produz e o tato as percebe ainda antes dos olhos. Por isso mesmo, as palhetas são tão especiais. Para Kindi, muitas telas de formato pequeno nasceram de palhetas. Enquanto ele as usava como suporte e misturador para tintas, elas mesmas acabaram virando, inadvertidamente, terrenos marcados por pegadas, com seu próprio relevo de pequenos aclives e depressões, em diferentes camadas de cores sedimentadas. Por fim, também a tinta seca depositada no fundo dos baldes forma obras. Neste caso, o artista retira cuidadosamente essas películas de tinta, colando-as em outras superfícies, por exemplo, em placas de vidro.

baixo”: em vez do consciente ser considerado o aspecto normal e evidente da psiquê humana, ele é que seria o mistério, necessitando de explicação; o inconsciente (processo primário), por sua vez, consta, primordialmente, das premissas da interação de todos os mamíferos, ou seja, a maior parte da informação que alimenta os relacionamentos não passaria pelo filtro consciente. Em suas palavras, “Atualmente, vemos a consciência como o misterioso, e os métodos computacionais do inconsciente, ou seja, o processo primário, como continuamente ativo, necessário e omnicompreensivo”.

¹⁷⁸ Pensada aqui como *autopoiesis*: uma maneira de dobrar a existência muitas vezes, propiciando novas dimensões do existir, do habitar a terra, novos relacionamentos. Já conforme Félix Guattari, *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*, São Paulo, Editora 34, 1992, p. 17, essa seria a maneira de criar novas modalidades de subjetivação que sustentem outras relações – dobras que propiciem deslocar-se das dimensões pré-existentes da subjetividade. Criam-se “novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe”.

Foram várias, realmente, as vezes em que Kindi falou sobre o *inconsciente*: enquanto desenhos seriam conscientes, texturas são inconscientes, por exemplo. Contudo, demorei para me dar conta de que ele estava se referindo ao inconsciente como a feitura das coisas – o que as torna como são –, de algum modo partilhada nos seres. Afinal, não se costuma ter em vista essa qualidade *espiritual* que é a aparição de diferentes coisas que existem, sua forma, volume, textura, cor e o onde, quando e como elas são assim, nem sua repetição na percepção que alguém pode ter de outras coisas com texturas.

O espiritual pode ser para mim encontrar cercanias ao inconsciente, encontrar certas texturas, certos momentos, certos espaços, certas pegadas que me remetem a um tempo, sim? Remetem também a algo que percebi criança. É isso. *Uma textura, uma cor, pode me levar a brincar e me aproximar da pegada de um rio.* Isso me parece muito espiritual, para mim, parece muito espiritual esse... uma textura de uma pedra que está perto de um rio e me parece muito espiritual uma pedra que está em um deserto, me parece espiritual uma pedra que está em determinada altura *e me parece também a estranha maneira de concebê-la e também de certa maneira que esteja em outro estado* (ênfases minhas).

Deixo-me vislumbrar um “inconsciente” que guarda os vestígios da composição das coisas, cores, texturas e a maneira com que elas são concebidas. Nisso, não há nada que se possa associar facilmente à transcendência. “Não quero dizer que vou pintar uma coisa ou um desenho e diga ‘isso é um espírito’”, reitera Kindi. Espiritual seriam os próprios corpos das coisas, cores, texturas que as fazem existir em determinadas circunstâncias (e tempos diferentes, no deserto, na montanha, num rio) e também em outras, simultaneamente – inclusive nos quadros e outros artefatos.

Parece-me espiritual uma canoa que foi uma árvore, sim? E que agora é um objeto que nos serve para ser uma mesa ou para ser um meio de transporte. Você vê a mesa, não vai ter nada de espiritual para você, certo? Porque nós nos esquecemos de onde vem a madeira. De onde vem a madeira? Vem de uma árvore e é viva também. Então acho que eu como que me aproximo a esses tipos de ideias.

Qualidades *espirituais* permitem passar de uma coisa a outra, de um tempo a outro, de um espaço a outro, mover-se entre as coisas. Ou percebê-las como outros seres, dotados de vida própria e naturezas peculiares, que podem estar em tempos, lugares, contextos diferentes, ou partilhar os mesmos tempos, lugares, contextos. Um rio pode reaparecer na tela em outro estado, através de uma *pegada*. Ao mesmo tempo, a pegada de um rio de lugar quente e de um rio de lugar frio podem ser diferentes. Em meio a isso tudo, tendo ao entendimento de que um

desenho pode não simbolizar nada que esteja fora de si, ele é um percurso sobre uma pegada. Já a pegada poderia ser uma espécie de símbolo das outras coisas que são como ela, um símbolo tátil, poderíamos pensar, que mostra outros contextos de sua aparição. Daí Kindi explicar que começa a *brincar* com símbolos quando a tela lhe convence a parar de insistir em determinados desenhos, a parar de brigar para desenhá-los, ou para que o quadro os dê.

Não é brigar com a obra, mas sim chegarmos a nos entender, não é verdade? Eu brigo muito às vezes com os quadros, brigo sim. Com as obras eu brigo um pouco, mas para chegar a um entremeio. Te digo brigo no significado da palavra brigar, como não me entender com o quadro, sim?. Não me entender para eu mesmo me perguntar e seguir examinando [...] e pouco a pouco pareceria que o próprio quadro também, nos vamos falando. Sim? E então já aparece pegada novamente e pronto. Deixamos a tensão e parece que o quadro relaxou e a cor e tudo isso e então novamente já começamos a brincar com símbolos.

Um desenho pode pôr fim a uma briga? – pergunto a ele. A resposta é sim. Só que um desenho não sai tão fácil de um símbolo; há por isso muitos desenhos apagados, que não deveriam ter estado ali naquele momento. Um desenho somente pode existir, quando aquela fronteira é de fato atravessável, quando se conhece verdadeiramente essa *espiritualidade* que faz as coisas serem como são. Assim, um desenho visível mostra que uma relação entre seres aconteceu – e, assim, é um percurso desse encontro. Já um desenho apagado mostra que muitas relações são impossíveis em certos tempos. Nisso, alguém conta sua história – a história desse conhecimento dos outros seres e suas naturezas.

Não sei o quão rápido avançamos com essas ideias e, seguramente, muitas impropriedades cruzam nossos caminhos quando elas são levadas a passeio dessa forma. Mas revendo notas de campo e outros materiais já escritos como quem procura pegadas, concluo pela necessidade de uma transformação na forma de escrever, permitindo-me zelar, em palavras, por aquilo que vou amarrando em percursos. Em todo caso, penso comigo, seria possível apagá-los.

No fundo, não sei ao certo o quanto é possível dar vazão a uma escrita que possa fazer jus àquilo que se coloca no mundo mas, por ora, guardo para mim o ensinamento de que é preciso, pelo menos, poder permitir que cada pessoa encontre ali suas rotas, de modo que histórias possam tornar a acontecer. Ou se não, terminam. A expressão para isso é – talvez seja

–, “caminhar palavras”¹⁷⁹, sabiamente usada por Flores a fim de levar seus leitores a um percurso em torno do conhecimento de Benjamín. Assim procuro caminhar nessa tese.

Penso, nesse momento, sobre as imagens que ressoam entre tempos, lugares, contextos e seres.

[A imagem] é origem de linguagem e não seu abismo, ela é começo falante, mais do que o fim no êxtase, não elevando o que fala na direção do indizível, mas colocando a palavra em estado de elevação. [...] Só o que nos põe ao nível do poder poético é o ressoo, apelo da imagem ao que há de inicial nela, apelo que nos insta a sairmos de nós e a nos movermos no abalo de sua imobilidade. O “ressoo” não é, portanto, a imagem que ressoa (em mim, leitor, a partir de mim), ele é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro no qual, falando dentro, ela já fala inteiramente fora¹⁸⁰ (ênfases minhas).

Não é mais intenção da antropologia se sobrepor às premissas epistemológicas alheias – e nisso me situo. Com meus amigos ingas, entendi que, fazendo etnografia, eu estava participando de um tipo de criatividade que nunca é individual, mas passa por relações que acontecem o tempo todo entre os seres que partilham vidas. Assumo, pois, o desafio que eles me dão, de tentar encontrar um lugar onde a escrita seja capaz de contar *minha* história em meio ao fluxo existencial.

{Antes}

Pergunto-me outra vez onde nascem as árvores, ou talvez, por onde se fazem, a fim de seguir uma pista. Se a árvore não brota da semente, de onde ela sai? Não há resposta simples. Uma tinta vegetal ou mineral, fruto da terra, quiçá devolva a árvore pelas folhas. O que não quer dizer que ela não seja *semeada*. Dizê-lo apenas transforma criativamente certas relações envolvendo o nascimento, ou a origem. A criatividade parece fluir no modo com que as coisas se transformam e circulam; é trabalho de mais de um. “Interpretar árvores é como interpretar canoas”, diz Kindi – aproximar-se de sua natureza, de relações que, talvez, um dia virem percursos. Uma casca de árvore reparte texturas, entre canoas, mesas, bancos e quadros; a árvore estende a natureza nessas coisas. Mas do que, afinal, se trata isso tudo?

¹⁷⁹ Floresmiro Mazabel, 2011, *op. cit.*

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman, “De Semelhança a Semelhança”, *Alea*, vol. 13, n.1, jan.-jun. 2011.

Em entrevista sugestiva, Michael Taussig que, entre outras coisas, conviveu com o taita Santiago Mutumbajoy¹⁸¹ nos anos 1970, reconhece nos ingas a figura do *bricoleur*, de Lévi-Strauss. Em seu entendimento, essa bricolagem seria uma capacidade de dar novas formas à cultura (ou conceber novas imagens), multiplicando suas possibilidades em uma enorme variedade de “truques”¹⁸². Por tal razão, sugere Taussig, eles poderiam ser os indígenas “com maiores contribuições ao mundo moderno”¹⁸³. Junto a Santiago, o antropólogo teria achado inúmeras invenções que não havia em outras partes da Amazônia: práticas que outros povos tomariam como “tabus” (nos termos de Taussig) eram quebradas na casa do taita por inovações que os contornassem. O exemplo acionado pelo entrevistado é o do Yagé: os xamãs siona ou kofán, por exemplo, seguiam prescrições sobre dietas envolvendo o jejum um dia antes da toma, ou proibindo a aproximação das mulheres grávidas ou menstruadas nas cerimônias. Já os ingas tinham remédios que eles mesmos fabricavam para transpor esses limites, caso alguém assim desejasse. Taussig também nota que, enquanto outros povos talvez vissem imagens repetidas ao tomar Yagé, transformando-as em padrões gráficos da pintura corporal, os ingas iam extraindo dali inúmeras outras coisas que se tornavam, em suas mãos, coisas variadas.

Ele prossegue: “Como a famosa imagem do *bricoleur* de Lévi-Strauss discute, a pessoa que fabrica a partir de cacos e remendos. Acho que os ingas sempre foram, provavelmente,

¹⁸¹ Santiago Mutumbajoy foi um conhecido taita de Mocoa. Pelo que escutei, sua casa nas montanhas nos arredores dessa cidade era um dos pontos de passagem dos viajantes do Valle de Sibundoy, que desciam a montanha rumo à Amazônia. Sobretudo em 1976, Michael Taussig gravou muitas canções de Santiago, na voz do taita – algo que primeiro me contou Benjamín. As gravações ficaram guardadas com a neta de Santiago, Waira Nina Jacanamijoy-Mutumbajoy, performer, artista sonora e liderança política em Yurayaco, em San José del Fragua, no Caquetá. Em 2017, ela realizou, junto de Glenna Matoush, artista Anishnaabe, o projeto “A Vida é uma Pinta”, que incluiu um livro com 11 contos que recobram suas memórias nas cerimônias de Yagé ao lado de seus pais e avós (cf. *Onishka*, página web: <https://onishka.org/en/portfolio_page/la-vida-es-une-pinta/>). Algumas das canções gravadas por Taussig foram compiladas no Álbum *Yage Pinta! Psychedelic Shaman Songs of Santiago Mutumbajoy* e estão também disponíveis na internet, no link do perfil *Healing Songs Space* <<https://www.youtube.com/watch?v=mECpCnNuypQ>>. A Taussig, aliás, devemos uma das primeiras tentativas de adotar, na escrita etnográfica, um modelo de conhecimento diferente do ocidental; nesse sentido, como pontua Carlos Fausto, “A Antropologia Xamanística de Michael Taussig e as Desventuras da Etnografia”, *Anuário Antropológico* 86, 1988, Taussig realiza uma espécie de “antropologia xamânica”, a fim de entender no texto a dupla contra-representação do terror na Amazônia e da ciência ocidental. De minha parte, infelizmente, não pude viajar ao Caquetá para conhecer Waira Nina em campo.

¹⁸² Michael Taussig, *Shamanism and Ayahuasca: Michael Taussig interviewed by Peter Lamborn Wilson*. New York: Exit 18 Pamphlet Series/Autonomeia, 2002, [s.p.].

¹⁸³ *Idem, ibidem*.

peças de cacos e remendos. Por isso sua língua é a mais comumente usada na região. Provavelmente por séculos eles foram *bricoleurs*, trabalhando entre culturas”¹⁸⁴.

Creio que isto poderia ser dito ainda hoje. Muitas criações aparecem, para quem sabe fazê-lo, no artesanato – sobretudo com miçangas e tecido –; nos remédios, no caso dos xamãs (*taitas*) e outros sabedores (*yachas*); nos trabalhos com madeira e, virtualmente, em qualquer tipo de trabalho. A bricolagem prossegue por dias a fio e tem grande importância no cotidiano. Contudo, o mais interessante nisso tudo, a meu ver, é que essas atividades, por mais simples que pareçam, sempre podem estar cumprindo um papel importante para a propagação da vida¹⁸⁵. Do que depreendo de minha curta experiência com eles – mais de 40 anos ou quase 50 depois de Taussig –, poderíamos ver, no bojo do xamanismo inga, uma aprendizagem permanente da transformação das formas (imagens, cores, texturas), ou melhor, uma investigação em que o conhecimento das coisas passa por suas qualidades *espirituais*, no sentido atribuído por Kindi. Não sei ao certo se sempre foi assim, mas por ora apenas digo que me desconcerta imaginar a imensa capacidade de se relacionar, ou a enorme variedade de seres que estão envolvidos na aparição dessas “invenções”. A meu ver, o que o que faz dos ingas xamãs tão procurados, entre outros motivos, é que eles sabem tecer novas relações por onde a vida flui; algo como situar-se num “hipermontante”¹⁸⁶, conforme a imagem formulada por Manuela Carneiro da Cunha, quando parece que o mundo está a ponto de se desmantelar.

Volto por um momento à ideia de bricolagem, elaborada por Lévi-Strauss¹⁸⁷, uma forma de conhecer em que as diferentes coisas se rearranjam, se combinam, se transformam em outras coisas. Será que elas deixam de ser o que são, em meio a tais processos? Não exatamente, imagino, mas talvez possam ver ali uma ampliação de suas capacidades, combinadas com as capacidades das outras coisas. É importante que, do ponto de vista de um *bricoleur*, o que se faz possa ser desfeito e refeito. Além disso, esse é um tipo de saber que não passa apenas pela “consciência”, mas depende largamente de saber quais pegadas seguir. Aquilo que se forma é, por fim, o percurso de alguém – a marca das relações que tornam possível a existência de algo. Esses pensamentos, evidentemente, não respondem a nada em

¹⁸⁴ Michael Taussig, 2002, *op. cit.*, [s.p.], tradução livre.

¹⁸⁵ Creio que essa dimensão parece escapar ao comentário de Taussig e, por isso, descreve um mundo em que “a cultura” perde espaço para “truques”. Obviamente, a discussão sobre as culturas e naturezas alheias se tornou um problema para a antropologia praticada hoje, de modo que não seria justo criticar Taussig por usar esses termos dessa maneira.

¹⁸⁶ Manuela Carneiro da Cunha, 1998, *op. cit.*.

¹⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, 2008, *op. cit.*.

particular a respeito desses encontros com meus amigos inga – antes, são formas que se combinam no meu entendimento raso do tipo de problema que se coloca diante de nós como um problema em torno do conhecimento.

Pergunto-me se há, no movimento da vida que flui, um limite – um ponto em que as coisas terminam, ou um ponto em que a vida cessa. O problema se enfrenta cotidianamente. Em uma conversa noturna com mamita Mercedes Tisoy de Jacanamijoy, essas questões foram alcançando outros voos. Não as tinha assim visíveis naquele momento. Escutava, naqueles dias, mamita narrar muitas coisas, na tentativa de acompanhar seu modo único de contar histórias. Uma história dessas pode durar alguns dias, ou pode começar pela manhã, voltar durante o almoço e ser concluída (ou não) depois do jantar. Pensava por esses dias em tudo o que aprendera enquanto apenas andava¹⁸⁸ com meus amigos pelo Valle de Sibundoy. Com Anahis, Sofía, Sacha, Einny, Karen, Sarita, Mary, Marle, Maty e Carmentea, mas também com mamita, Nestor, Teresita e María, pude fazer vários passeios pelos morros e veredas de Santiago, pelas lagoas e às margens do rio, quando fomos às Termas de Colón e no dia em que visitamos o páramo.

Este requer uma apresentação mais detida. Um páramo, conforme os biólogos, é um tipo de ecossistema único, existente apenas na Colômbia e no Equador. A visão que guardo desse lugar é a de uma espécie de pântano de frio, um pântano que, de alguma maneira curiosa, apareceu no alto de uma montanha, cerca de 3 mil metros acima do nível do mar. A paisagem distingue-se pela presença dos *frailejones*¹⁸⁹ – plantas enigmáticas que, embora baixas, levam

¹⁸⁸ Alguns autores pensaram a mobilidade de certos povos a partir de noções como o *trekking*, categoria associada às expedições envolvendo mais de uma pessoa, com a intenção de retornar: David Maybury-Lewis, *Akwe-Shavante Society*, Oxford, Clarendon Press, 1974; Dennis Werner, “Why do the Mekranoti Trek?”, In: Raymond B. Hames; William T. Vickers (eds.), *Adaptive Responses of Native Amazonians*, Nova Iorque, Academic Press, 1983, pp. 225-238; Alcida Rita Ramos, “Keywords for Prejudice”, in *Idem, Indigenism: Ethnic Politics in Brazil*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 13-59; Terence Turner, “Os Mebengokre Kayapó: História e Mudança Social, de Comunidades Autônomas para a Coexistência Interétnica”, in Manuela Carneiro da Cunha (org.), *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: FAPESP/SMC/Companhia das Letras, 1992, consideram a mobilidade como uma categoria fundamental – algo que me parece pertinente, no contexto de suas pesquisas. Nesta tese, opto pela ideia de *caminhar*, algo muito presente na vida inga e que tem importância, como espero evidenciar, menos na expedição em si do que na maneira de tecer relações entre pessoas: desenhar linhas, seguir pegadas. Barbara Glowczewski, 2015, *op. cit.*, utiliza a palavra *trilhamento* (*Bahnung*). Trilhamentos são, segundo ela, espaços de transferência de tecnologias entre “civilizações” (termo dela) diferentes, por exemplo, a dança e o sonho. Creio que essa palavra talvez pudesse ajudar a traduzir, parcialmente, algo do que aprendi nas caminhadas com meus amigos. Não considero, entretanto, que deva aplicá-la como explicação. As noções de *nômade* ou *itinerante*, de Deleuze e Guattari, e *wayfarer* (andarrilho), de Tim Ingold, 2000, *op. cit.*, pp. 229-230 – que “sabe enquanto anda” –, também parecem sugerir aproximações interessantes, ainda que não respondam às perguntas colocadas por esse caminhar.

¹⁸⁹ *Espeletia*, no vocabulário da biologia. *Frailejón* vem da palavra frei (fray, em espanhol); seria algo como “grande frei”.

muitos anos na terra. Suas raízes, imersas na argila, lhes dão uma compleição abaladiça, cambaleante, como se sobrevivessem graças à instabilidade. Já “o páramo” [imagem 9] tem os nomes de Quilinsayaco (algo como água de carvão) e Bordoncillo e se localiza na fronteira dos Departamentos de Nariño e Putumayo. Os biólogos ensinam que páramos são uma fonte de água limpa, graças ao poder de filtragem das raízes de suas plantas. São locais onde uma imensa variedade de plantas medicinais podem passar despercebidas, como mata rasteira. Quilinsayaco não é uma exceção. Dele, saem vários rios que alimentam tanto o município de Pasto, no Departamento de Nariño, quanto o Valle de Sibundoy, no Departamento de Putumayo. Boa parte dessas águas também vão formar a Bacia Amazônica. Há, por fim, outros dois páramos que circundam o Valle de Sibundoy: Cascabel e Patascoy (o mesmo nome de um vulcão, com sentido de lugar de fumaça, brasas ou cinzas).



Imagem 9: *Páramo de Quilinsayaco*. Extraída de: <<http://www.santiago-putumayo.gov.co/turismo/paramo-de-bordoncillo-o-quilinsayaco>>. Último acesso: 1º out. 2018.

Nossos passeios diários pelo Valle eram, grandemente, seguir pistas, fazendo certos caminhos adormecidos brotarem da terra, qual pegadas; sugestão de percursos. A volta girava em torno de como encontrar caminhos – conhecer –, entrando e saindo de trilhas que, *antes*, houvessem surgido dos passos de outras pessoas, mas que, na prática, não sabíamos. Às vezes,

Anahís lembrava de alguém que talvez soubesse achar tais caminhos, porque aprendera de outra pessoa, ou porque houvesse *semeado* por lá, assim como também fazíamos, de certa maneira, naquele momento. Revivia eventos. Com mamita Mercedes, vinham muitas lembranças de lugares onde ela mesma havia estado – e foi ela, aliás, me ensinou a chamar uns tempos diferentes de “antes”, palavra que podia inclusive envolver os anos de sua vida. Andamos, pois, naqueles dias, por diversas paragens que *antes* haviam sido semeadas. Outros lugares guardavam passagens importantes, como nascimentos, por exemplo, e suas circunstâncias. Havia que pisar certos locais com cuidado – saber pisar. E também era preciso aprender a escorregar, numa terra molhada e deslizante, muitas vezes lamacenta, com sulcos profundos, miniaturas de lagos camuflados sob a grama. A chance de chover era grande. Meus amigos eram peritos nessas artes de andar, enquanto eu os seguia, quase sempre incapaz de me mover com tamanha desenvoltura.

Abro parênteses, imaginando os brancos que ali estiveram no passado e sua enorme dificuldade para andanças – sobretudo no páramo. A consciência de carregar comigo, de alguma forma, esse tipo de “antes”, me faz pensar na enorme generosidade com que, apesar disso, fui acolhida por meus amigos, como alguém que poderia aprender sobre um outro “antes” com eles. Os brancos aos quais me refiro são, particularmente, cronistas e colonos espanhóis que escreveram sobre o páramo. Em seus relatos, é um lugar que aparece como terra misteriosa, cuja natureza é instável, desfazendo qualquer sensação de familiaridade adquirível; eles descrevem o chão pantanoso e movediço do páramo, que faz o corpo afundar, e a neblina que recobre a atmosfera e neutraliza a visão o ano todo, levando as pessoas a se perderem (de fato, ainda hoje é assim, embora eu tenha dado a sorte de estar ali num raro dia de sol reluzente). Incapazes de aprender a se portar naquele lugar, estes homens teriam chegado a atravessar montanhas nas costas de indígenas que, sob tal denominação, seguiram anônimos em seus textos¹⁹⁰. Há outro páramo, contudo, que se conhece andando por conta própria. É preciso aprender a seguir pistas, aprender a deixar que as coisas nasçam e deixar – cuidar para

¹⁹⁰ Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago, Chicago University Press, 1987; María Clemencia Ramírez de Jara, *Frontera Fluida entre Andes, Piedemonte y Selva: el Caso del Valle de Sibundoy, Siglos XVI-XVIII*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1996; Pinzón y Garay, *Geografía Humana de Colombia, Región Andina Central*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000, tomo IV, vol. III; Amada Carolina Pérez Benavides, “Estelas de Trayectorias Esparcidas: las Tácticas Indígenas en el Contexto de las Misiones. Colombia, 1880-1930”, *Memoria y Sociedad*, 20, n. 41, 2016, pp. 43-53; *Idem*, “Fotografía y Misiones: los Informes de Misión como Performance Civilizatório”, *Maguaré*, vol. 30, n. 1, 2016, pp. 103-139.

– que se perpetuem. Não se entra no páramo, afinal, sem o respeito de quem pisa em terra alheia.

Naquela noite, após o jantar, sentamos, mamita e eu, na sala de taita Antonio para conversar. A casa onde ela vive é de alvenaria, construída pelo taita nos anos 1950, no *pueblo* de Manoy (Santiago). Um dos quartos é a sala dele, decorada com suas plumagens, *uaira sachá* (folha de vento, em tradução literal; um espanador de folhas usado pelos taitas nos processos de cura), colares e artefatos diversos, incluindo chocalhos e, inclusive, imagens cristãs. É ali que mamita prepara os remédios com as plantas que vêm do páramo e da floresta – “Baixo”, como se diz, referindo-se ao Baixo Putumayo (estamos no “Alto”) –, plantas que semeadas em sua *chagra* (roça, digamos) e outros ingredientes mais, cujos *segredos* respeito, a ponto de evitar palavras. Falamos sobre o Valle, suas plantas, animais e lugares – “antes”, inclusive.

Coordenadas geográficas talvez sejam necessárias. O Valle de Sibundoy tem sido descrito como uma elipse de 52.500 hectares, localizada na base da cordilheira dos Andes, que comporta os municípios (*pueblos*) de Manoy, “O Mais Antigo” (Santiago); Uaira, “Vento” (San Andrés); Chaugpi Sibundoy, “Pequena Sibundoy” (Colón); Sibundoy, “Grande Pueblo”; e Uaira Sacha (San Francisco). Em 1535, os espanhóis Juan de Ampudia e Pedro de Añasco anotaram o nome Tabanok, “o lugar de origem”, em referência a Sibundoy. Dois povos vivem no Valle: ingas – a maioria dos quais habita os pueblos e veredas de Manoy e Uaira –; e kamëntšá¹⁹¹, que moram, em sua maioria, em Sibundoy e Uaira Sacha. Há também gente branca, descendentes de colonos sobretudo. Parte dessas terras são resguardos indígenas ingas e kamëntšás que, juntos, somam 5.954,55 hectares¹⁹².

No “Alto” – uma área maior, que abrange o Valle –, nasce o rio Putumayo, que percorre a Amazônia e, no Brasil, se torna o rio Içá. Desde sua nascente, no serro Tartaruga, passando pela garganta do Balsayaco, o rio forma muitos afluentes que irrigam a região. Ali, os

¹⁹¹ Também se encontra este nome grafado como *kamsá*. Adotei a outra grafia, por encontrá-la mais presente em escritos deixados por autores desse povo. Sergio Elías Ortiz, *Estudios sobre Lingüística Aborigen de Colombia*, Bogotá, Ediciones de la Revista Bolívar, 1954, escreve que o termo *kamsá* teria sido introduzido pelo padre capuchinho Marcelino de Castellví e que seria traduzido pelos próprios kamëntšá como “assim mesmo”. John Holmes McDowell, *So Wise Were Our Elders: Mythic Narratives from the Kamsá*, Lexington, University of Kentucky Press, 2015, considera duas raízes possíveis para essa denominação: *ka mntxá*, com sentido de “assim mesmo”, ou *ká mventxá*, “nós, a gente deste lugar”.

¹⁹² Resguardos *Kamëntšá, Valle de Sibundoy e Nukanchipa*, ambos inga-kamëntšá; *Sibundoy Parte Alta*, unicamente kamëntšá; e *Santiago, Samanoy, San Andrés, Inga, Alto San Pedro* e (apesar do nome) *Kamëntšá-Inga*, unicamente ingas. Informação extraída de Corpoamazonia (ed.). *Plan de Ordenación y Manejo de la Cuenca Alta del Río Putumayo*. Mocoa, Corpoamazonía, WWF y Asociación Ampora, 2010.

espanhóis viram “uma terra muito dobrada”, lavrada em corredeiras, afluentes e nascentes, termas, terraços, vulcões, páramos, lagos, colinas e montes. É uma zona de alta pluviosidade, clima frio e solo úmido, alagadiço¹⁹³, com altitudes que variam entre 2.000 metros a 3.300 metros, cuja fauna e flora de transição andino-amazônica sempre parecem ter despertado a atenção dos forasteiros.

Atualmente, a distância entre Alto e Baixo Putumayo é a descida da montanha até Mocoa – primeira cidade amazônica, a cerca de três horas –, em pequenas vans das empresas Cotransmayo, Cotranslujo e Transipiales, por estradas tortuosas que contornam as encostas e são irrigadas pela água de inúmeras cachoeiras que cortam o caminho. A subida é íngreme e a lotação sacoleja, enquanto a vista vai crescendo na profundidade das gargantas da montanha, sob seus dentes de pedra afiada. Uma senhora a meu lado pode ter os ovos quebrados. Mas nada acontece, exceto pela abertura abrupta de um porta-malas na estrada. Desde Mocoa, é possível perceber o ponto exato onde o quente vira frio, num único estalo. A paisagem é deslumbrante.

No Valle, encontram-se hoje os cinco *pueblos* – pequenos centros urbanos com comércio e serviços –, atravessados por inúmeras veredas, esses caminhos que acompanham afluentes de rios, às vezes levando seus nomes (caso de Vichoy e Quinchoa), e/ou canais de irrigação construídos pelo Estado na figura do Incora, Instituto Colombiano para a Reforma Agrária, entre as décadas de 1960 e 1970. Ali, muita gente talvez achasse, à primeira vista, apenas uma comunidade rural como qualquer outra. Minha experiência, no entanto, é diferente; tampouco saberia dizer se há comunidades rurais como as outras. De todo modo, sem me adiantar demais, aprendi que o Valle se estende muito além desses limites geográficos, linhas possíveis dos espanhóis e outros colonos, ou seus desenhos, nessa terra.

No dia-à-dia, mamita Mercedes ensinava um cuidado permanente das coisas – histórias que se abrem a conhecer conforme sabemos encontrar aquilo que elas dão, perpetuando vidas. Constatar as mudanças dos tempos, nessa e em todas as conversas entabuladas com meus amigos, era ver nascer preocupações com o futuro.

O páramo, por exemplo, é uma matriz de muitas coisas que há no mundo e, como tal, não pode ser visitado em qualquer ocasião; do contrário, deixa de dar coisas boas – plantas, saberes. É preciso respeitar as luas para ir até lá. “*Antes*, se ia depois que passasse a lua minguante – coisas que se colhiam na lua minguante –, ou cinco ou seis dias após a lua

¹⁹³ Sobre isso tudo, Pinzón y Garay, 2000, *op. cit.*, p. 119.

crecente”, diz mamita. As coisas que existem, como aprendo, foram trazidas por gente *antes*. Ela ensinava que achar um lugar como o páramo é deixar-se guiar pelas próprias plantas – como, aliás, se deve guiar nesses parateiros. Ver através da neblina, pois.

Meu pai conversava que, o pai de meu pai também era médico [*taita, sinchi*], então ao páramo iam, o pai de meu esposo também, então ao páramo iam à caça de anta, de animais, para comer, *antes era*, também da floresta comiam a carne, porque há porco do mato, também o veado é da floresta, e dizia que iam em mingunte, quando a noite está clarinha, iam ficar por lá acima de onde fomos, como por lá acima a três horas subindo bem por ali, ficavam, à noite vão e há uma lagoa de sal aonde vão, e estão indo tomar água e lambar sal a anta e o urso, então iam e ficavam, então por ali é uma planta que chama ao *Shishaja*. Então isso vem pelas veias, se sente que caminha por todas essas veias assim [mostra os braços e sinaliza o movimento de algo que sobe até o corpo], sente-se frio, sente-se calor, caminha como formigas, se sente, às vezes como se estivessem picando, mas esse é o *Shishaja*, o remédio que faz isso.

*Shishaja*¹⁹⁴ é essa planta que remete e pode mesmo servir de nome a Dantakunapa Suyumanda Yaya – o Senhor do Lugar das Antas (“chama *ao Shishaja*”). *Shishaja* torna o corpo mais forte, o sangue mais forte, sobe pelas veias como mostrava mamita. Benjamín me contou uma vez que ele pode fazer sentir que a cabeça é quente e o corpo, muito frio; é planta de nevoeiro, dissolve a visão em meio à névoa – como o páramo. Já o Yagé é planta de visão plena. Taita Yacha Runa (Homem Sábio)¹⁹⁵ trouxe *Shishaja*, mas *antes* trouxe, “no tempo em que as plantas e os animais transmitiam seus poderes e saberes aos homens durante a caça e os sonhos”¹⁹⁶. Saindo para caçar, em busca do lugar das antas, viu-se cercado por *frailejones*. Já avistando *Ruku Sacha* (Antigo Monte), foi perceber as formigas que se espalhavam *por dentro* em seu corpo. Era o páramo, onde uma imensa variedade de matas de muitas cores o deixou extasiado. Então *Yaya*, o dono, o senhor, mostrou dois arbustos, um maior, outro menor. Lá estava a lagoa das antas, que vinham lambar o sal das árvores. Em uma das versões escritas por Benjamín:

¹⁹⁴ Entre os botânicos, *Shishaja* recebe o nome de *Gaultheria insipida*.

¹⁹⁵ Em quechua, Runa (gente) é um nome que evidencia a humanidade de alguém. Agradeço a Luis Cayón por notá-lo. Marisol de la Cadena, 2013 e 2015, *op. cit.*, é uma das autoras que comentam o uso da palavra *runa* no plural – *runakuna* – pelos ditos “humanos”, como forma de classificação, nas cercanias de Cuzco, Peru. Eduardo Kohn, *Natural Engagements and Ecological Aesthetics Among the Ávila Runa of Amazonian Ecuador*, Tese (Doutorado em Filosofia/Antropologia), Madison, Universidade de Wisconsin, 2002, discute os usos do termo *Sacha Runa*, no Equador – grosso modo, gente da floresta e, entretanto, muito pouco empregado como tal.

¹⁹⁶ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo*, Informe final – Beca de Creación VIII Convocatoria ColCultura, Bogotá, 1998, [s.p.]; *Idem*, *El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo*, edição revista e ampliada, 2017, p. 37.

Ali, Taita Yacha Runa, caçador e curaca, começou a olhar diversos e variados tipos de *vinan*; essas matas com suas bonitas folhas conformavam uma *chagra* multicolor. Tendo visto isto, decidiu cortar algumas folhas de *vinan* e na hora começou a trovejar e chover. Em seguida, olhou duas plantas, uma pequena e uma grande; eram as *shishajas*. Sendo necessário escolher uma das duas plantas, pensou na menor. Seria através dela que conheceria os bons espíritos [gente boa]; descartou a grande porque, mediante ela, iria em direção aos espíritos malignos [gente má].

Ali mesmo pode observar uma lagoa e seus arredores pela primeira vez, descobriu o lugar onde dormiam as antas. Naquele instante, sem se dar conta, acabou dormindo e, durante o sono, começou a entender o valor de cada uma das plantas que tinha visto. Aprendeu que os *vinanes* eram para ter e presentear boa sorte e a *shishaja* pequena, preparada como bebida, para evitar os maus espíritos e como “contra” frente aos inimigos¹⁹⁷.

Os caminhos exigem cuidados que, desde os primeiros taitas, se aprende. Lugares assim são acessados por quem aprende a chegar até eles – aprendem das plantas, os senhores *yaya*, os remédios. Através dos *sinchis*¹⁹⁸ de sua família – seu pai, Isidoro Tisoy; o pai de seu pai, Nicolás Tisoy – e também do pai de taita Antonio, Domingo Jacanamijoy, mamita Mercedes aprendeu, chegou ao páramo, origem dos *vinanes* que ela tem semeados. *Vinan* é um tipo de planta que deve estar presente em todas as *chagras*, “para ter e presentear boa sorte”¹⁹⁹. No interior das casas, também há preparações de *vinanes* com *aguardiente* – destilado de cana com anis –, de efeito protetor.

Eu assim vi que os *vinanes*, esses que eu tenho semeados, esses são do páramo, então uma vez que – isso meu pai conversava –, que é ‘veja você, um jardim bem bonito, de toda mata havia, de tudo, de todas as cores havia plantinhas’, e então diz que o senhor que passava tinha dito: ‘eu vou levar essas, que bonitas essas plantas’ e pegou, pegou o que pôde, mas depois elas desapareceram. No páramo. E assim, isso no Yagé se ensina, e então [ele] diz, porque lhe perguntam, ‘vós, com que curaríeis, vós, que daríeis a essas doenças?’, mas como em sonho, digamos, o Yagé, não? Então é preciso dizer – quando se *pensa bonito* – tem que dizer ‘eu com isso, com isso curo e rápido, pegue!’. Já. E passa. Não vê mais. E assim diz meu pai que, e o que disse depois, que lhe contava um senhor mais velho que olhou para isso, que disse: ‘eu vi umas plantas, que bonitas! E eu trouxe e ali na minha *chagra*, eu semeei’, *mas antes, semeavam*. Bonito assim (grifo meu).

¹⁹⁷ Benjamín Jacanamijoy, “Kaugsay Suyu Yuyay: Lugar, Vivir, Pensar. Conceptos de la Tradición Inga sobre el Territorio”, in *Espacio y Territorios: Razón, Pasión e Imaginarios*, In: *Espacio y Territorios: Razón, Pasión e Imaginarios*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, p. 197. Versão repetida por Hernando Chindoy Chindoy e Luis Alberto Chindoy Chindoy, “Wuasikamas – el Modelo del Pueblo Inga en Aponte – Nariño (Colombia): Alli Kausai o Buen Vivir”, in Brigitte Baptiste, Diego Pacheco, Manuela Carneiro da Cunha e Sandra Diaz (ed.), *Knowing our Lands and Resources: Indigenous and Local Knowledge of Biodiversity and Ecosystem Services in the Americas*, Paris, UNESCO, 2017, pp. 113-124.

¹⁹⁸ *Sinchi* é uma palavra que se refere aos “taitas duros”, que resistem às maiores provações. O termo reaparecerá.

¹⁹⁹ Benjamín Jacanamijoy, 2001, *op. cit.*, p. 197; *Idem*, 1998, *op. cit.*, [s.p.].

Outra planta é a *Borrachera*²⁰⁰, que muitos chamam de *borrachero* na Colômbia – e as duas grafias talvez apareçam por aqui. Ela ajuda a tratar a tosse e a asma, mas pode causar mal a quem não sabe cuidá-la, faz falar demais, produz alterações psíquicas, diríamos. A Borrachera de mamita fica sempre cercada por uma tela, proteção contra a cegueira das galinhas. “Tem uma mata que *chama a Borrachera*, então *semeavam como se a mata estivesse aqui* e assim, pertinho, semeiam essas plantinhas, e colocavam varetas, assim para que fiquem aí, e assim era antes, mas agorinha, também causam dano as galinhazinhas, *vão ciscando por onde olham*, então não se tem. Eu tenho fechada com tela, assim bem” (ênfases minhas).

Borrachera, Shishaja, Yagé e Vinanes foram trazidos *antes*; para tê-los, é preciso colher logo que surgem, antes que desapareçam. Ela lembra como contava taita Isidoro uma conversa sobre outro senhor, já velhinho,

[...] então meu pai diz que lhe contava outro maior [um Taita], é que lhe disse, que era velhinho, e é que [Isidoro] lhe disse “eu vi, que bonitas plantas que vi! Ai!”, [o Taita] tinha dito, “esses são vinanes, vinanes do vento, vinanes do ouro, vinanes de gente bem, gente má, do mal ar”, tudo é que nomeou e lhe disse ‘ah, esses são vinanes!’. Então que lhe disse, [Isidoro] tinha dito a ele “eu, pois, peguei algunzinhos para mim”, então lhe tinha dito o maior, “essas são minhas que me deixou meu papai, covarde!”, tinha dito, “pois tudo tivesse pegado, as sementes para que leve”, então [Isidoro] tinha falado “ah, sim?” [e o Taita] “Sim, eu levei antes. Isso a sorte estava dando para você, que te mostrou isso para que recolha rápido”, tinha dito a ele, sim.

Antes, se aprendeu a trazer as plantas que existem. Os donos desses lugares antigos as mostraram e continuam mostrando o que é preciso conhecer. Assim como os caminhos, as plantas de uma pessoa e muitas outras coisas que há prezam a solicitude de quem deseja receber tais conhecimentos. Há inúmeros cuidados que permitem perpetuar essas relações no miúdo dos dias. São, afinal, os modos de contar a própria história.

Antes é o tempo de onde as coisas vêm, o tempo da sua criação: as coisas tem “tempos diferentes” (*sugsina kutijkuna*), como se diz. Tudo o que foi trazido antes tem donos²⁰¹, esses senhores Yaya, que aparecem e ensinam a saber das plantas e as colocam à mostra para quem

²⁰⁰ Pertencente às *Brugmansia spp.*, da botânica; Floripondio, Trombeteira, plantas da família *Solanacea*.

²⁰¹ Como se sabe, a presença de donos dos lugares é uma constante na etnologia ameríndia. Cf. Anthony Seeger, *Nature and Society in Central Brazil*, Cambridge, Harvard University Press, 1981; Dominique Tilkin Gallois, “O Pajé Wayãpi e seus Espelhos”, São Paulo, *Revista de Antropologia*, 27/28, 1984, pp. 179-196; Viveiros de Castro, *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: J. Zahar/ANPOCS, 1986; *Idem*, 1992, *op. cit.*; *Idem*, 2002a, *op. cit.*; e Carlos Fausto, “Donos Demais: Maestria e Domínio na Amazônia. Rio de Janeiro, *Mana*, vol. 14, n. 2, out. 2008, pp. 329-366, entre outros.

sabe colher, permitindo que sejam semeadas. Um caminho ou o cuidado de uma planta são, assim, dessas relações que, na linguagem que aprendemos, diríamos que sinalizam uma ontologia da criação, modos com que o mundo vivente atualiza constantemente sua virtualidade através da ação cotidiana. Intriga que isso possa parecer o que acontece no *Dreaming walpiri*²⁰², que um caminho ou algo que existe num dado lugar possa dar tanto – *tantas imagens*, por assim dizer. Como se sabe, isso que se chama virtual é um domínio bastante concreto das relações constitutivas de territórios existenciais que muitos seres partilham.

Com meus amigos ingas, aprendi que a criatividade que flui em meio a tais relações faz todo tipo de coisas – artefatos variados, assim como o ouro e a prata, por exemplo. Assim, tudo o que existe apresenta muitas possibilidades existenciais. É o que ilustra outra lembrança que apareceu naquela noite:

Também havia aqui para cima uma lagoa, quando eu era menina fui, não sei quando, leva uns 50 anos, não, mais, 60 anos, não, por aí 65 anos, porque eu tinha 15. Quando eu fui tinha uma lagoa assim, lá para cima, mas para cima, e um morrinho, e tinha uma lagoa, e um caminhozinho para caminhar. E por aí meu pai dizia que sempre iam, por aí, trabalhar, ou colher, aí para cima, que tem milho, abóbora, feijão, antes havia muita comida, então tinham dito, entre *compadres*, ‘virá a trazer a comidinha, se quiser abóbora, ou mandioquinha, ou milho’, então meu pai disse que estava indo e tinha visto uns patinhos nessa lagoa, que havia patinhos brancos e outros que havia amarelinhos, e que estavam nadando aí. Então, o senhor havia dito ‘ai, vou pegar uns patinhos desses’. Pegou dois patinhos brancos que estavam aí e não eram patos, mas sim pura prata, quando pegou era prata e [disse] que conversava com o próprio dono que tinha sido, lhe dizia que ‘eu olhei uns patinhos e os peguei e eram prata’, e então [o dono] lhe disse: ‘é por que não pegou os amarelos? Esses é que eram ouro. E quem não pegou, perdeu’. Assim é, o que se olha tem que pegar já, e o próprio dono que dizia. ‘Ai, eu olhei ali uns patinhos brancos e amarelos. Eu peguei dois patinhos brancos, e não eram patinhos, mas eram, quando peguei, eram prata, uma sacolinha de prata’, e então [o senhor] disse ‘e por que não pega você?’. ‘Esses eram meus’, disse [o dono]. Não vê que *antes* [pergunta mamita], os mais velhos não sabiam e enterravam prata, ou se não, ouro? Assim, em pó. Por isso encontraram por aqui (ênfases minhas).

Muitas histórias se entrelaçam. Quando escreve aquele encontro de um taita com Dantakunapa Suyumanda Yaya, Benjamín também menciona a lagoa dos patos brancos e amarelos. Digo escreve, pois decidi incluir no texto uma versão já escrita, embora ele também tenha me contado essa história pessoalmente. “Nesse mesmo sonho, [Taita Yacha Runa] voltou a ver a lagoa e dentro dela viu dois patos nadando; um branco e outro amarelo.

²⁰² Barbara Glowczewski, 2008 e 2015, *op. cit.*

Escolheu o pato branco e, apesar de ter a oportunidade de levar o pato amarelo, deixou-o no mesmo lugar”²⁰³. O final é similar.

Luis Cayón mencionou certa vez que narrativas de tesouros com formas de animais estão bastante presentes nas histórias camponesas, na Colômbia – e por vezes, são chamadas *encantos*, e os animais-tesouros, *encantados*²⁰⁴. Foi impossível para mim conhecê-las e não teria como imaginar o tipo de transformações elas engendram, ou o que têm feito pelas pessoas que as contam. Contudo, em vista de um jogo de imagens recorrente, que circula como ouro e prata, as histórias que ouvi guardam conhecimentos sobre os corpos que certas coisas usam antes de mostrar tudo o que cabe dentro delas. Patos numa lagoa podem ter a qualidade *espiritual*, digamos, de existirem em outros estados – como seres de tempos diferentes, talvez; e sua aparição sob as formas que têm são também *espirituais*, para usar o termo escolhido por Kindi. Sinalizam, assim, a *amplitude da existência*, cada qual em sua *própria história*. Nisso, haveria uma imbricada relação entre o tempo e a forma na qual certas coisas podem existir – algo que, aliás, estará presente ao longo desta tese.

Em seu trabalho com os makuna, Cayón²⁰⁵ percebeu que conhecimento é expresso ali como *Pensamento*, grafado em letras maiúsculas por sua qualidade ressonante: não o pensamento como parte da cognição individual ou de representações coletivas passíveis de inesgotáveis interpretações, mas sim a criatividade em si, acontecendo mediante muitas agencialidades que fluem juntas. Entre os makuna, mundos visíveis e invisíveis – ou atuais e virtuais, digamos – se encontram nos corpos que compõem a dimensão visível. Desse modo, cada corpo atual possui muitas formas virtuais, os muitos outros componentes de sua

²⁰³ Benjamín Jacanamijoy, 2001, *op. cit.*

²⁰⁴ Luis Alberto Suárez Guava, “Lluvia de flores, cosecha de huesos. Guacas, brujería e intercambio con los muertos en la tragedia de Armero”, *Manguaré*, n. 23, 2009, pp. 371-416; *Idem*, *Guacas: Tiempo, Espacio y Fuerza en los Andes Colombianos*, Tese (Doutorado em Antropología Social), Bogotá, Universidad Nacional, 2012, aproxima as noções de “encanto” e “encantado” da de *guaca*, a partir de pesquisa realizada no norte de Tolima e sul de Nariño, na Colômbia. Ver também Jorge Morales Gómez, “Los Encantos: Escenarios de Relaciones Interétnicas”. *Boletín del Museo del Oro*, 50, pp. 1-42.

²⁰⁵ Luis Cayón, 2013, *op. cit.*. Nesses trânsitos, o autor tece considerações importantes sobre o jurupari, também referido pela palavra *he* entre os makuna – um vocábulo intraduzível, como lhe disseram e que está profundamente implicado na questão das origens e possibilidades da vida. *He* seria, conforme ele explica, “A força que faz com que tudo o que existe cresça dessa mesma forma [como uma árvore que se ramifica ou os afluentes de um rio, entre outras coisas], sem importar a direção em que se orienta. É a força criativa e de vida do universo” (*Idem, ibidem*, p. 198). Stephen Hugh-Jones, *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*, Londres, Cambridge University Press, 1979, escreve que *he* que, entre os barasana, faria referência a um estado de indiferenciação original, que é descontinuado pelo nascimento das crianças, assim como teria sido na origem do cosmos. *He* implicaria, assim, na relação entre transições espaciais e temporais, que unem vivos e mortos, presente e passado, as coisas como se apresentam e seus inúmeros caminhos por outros possíveis.

vitalidade – *ïsi oka*. O Pensamento seria o lugar que guarda todos os componentes de tudo o que existe. E pode ser acessado por quem sabe conhecer. Os xamãs, nesse sentido, são grandes conhecedores, embora não sejam os únicos.

É possível vislumbrar certas linhas que percorrem os mundos makuna e inga, assim como pode ser feito com os walpiri; a propósito, a antropologia dos povos amazônicos permitiria tecer inúmeras conexões, na medida em que são os xamanismos que ressoam. Talvez, isso que assoma como uma coincidência seja resultado da história de encontros que se dão nas inúmeras viagens e deslocamentos dos ingas entre montanha e floresta – caminhos que, como percebi, ampliam o alcance da existência em uma série de relações, como a água que sobe, por assim dizer, formando um hipermontante.

{Caminhos}

Alto e Baixo têm sua gente e suas plantas, xamãs da floresta e xamãs da montanha – taitas e pajés. Benjamín explicou algumas vezes que a gente do Alto é chamada Chirigente ou Chiri Runakuna (Gente do Frio) e compreende ingas yachas, conhecedores do Yagé e do Shishaja. Já a gente do Baixo é Uragente, Ura Runakuna (Gente de Baixo), inga, siona, coreguaje e kofán, conhecedores do Yagé²⁰⁶. Aprendi de meus amigos inga que as relações Alto-Baixo são antigas, marcadas pela amizade e visitas frequentes, em que plantas e outros conhecimentos são trocados. A formação dos xamãs envolve muitos caminhos – viagens e permanências junto a taitas em outros lugares. Os taitas do Baixo são muito procurados – o que, aliás, notaram vários autores²⁰⁷.

Mamita Merceditas nasceu numa família de *sinchis* e, desde cedo, foi virando *sinchi* também. Um dia, perguntei a ela se não havia *sinchis* mulheres. Ela não hesitou quando respondeu que “sim, nós existimos. Mas não ficamos aparecendo”. A resposta souu-me curiosa naquele momento, visto que eu tinha me acostumado a imaginar os xamãs como homens. Mas, ao mesmo tempo, não havia porque esperar algo menos do que isso. Os

²⁰⁶ Essa explicação também consta de seus livros: Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 1998, *op. cit.*; *Idem*, 2017, *op. cit.*; *Idem*, 2001, *op. cit.*.

²⁰⁷ Ver, p. ex., Michael Taussig, 1987, *op. cit.*; Esther Jean Langdon, “Redes Xamânicas, Curandeirismo e Processos Interétnicos: uma Análise Comparativa”, *Mediações*, Londrina, v. 17 n. 1, jan.-jun. 2012, pp. 61-84; Helmut Schindler e Franz Xaver Faust, “Relaciones Interétnicas de los Curanderos en el Suroccidente Colombiano”, *Antropologica*, vol. 18, n. 18, 2000, pp. 281-294.

conhecimentos de mamita, seja no cultivo das plantas, no preparo dos remédios, ou nas práticas de curar são vastos e todos os xamãs de sua família a procuram para isso.

Taitas e mamas – “pais” e “mães” – se fazem. *Mamita* é palavra que pode ser usada para referir-se à maternidade – ter “filhos” –, mas também a uma mulher de grande importância, que teceu muitas relações ao longo de seus anos e, por isso, leva muitas pessoas em si – e vice-versa. Assim como esse, diminutivos são muito usados pelos ingas com o efeito de aumentar a pessoa a que se referem²⁰⁸. Isso confere uma dimensão especial à pessoa ali presente, como um reconhecimento de que parte dela – uma versão em formato reduzido, talvez – estivesse ali, na pessoa que fala: assim são os “maiores” de uma pessoa. Distinguir verbalmente uma mulher como *mamita*, por vezes colocando o primeiro nome também no diminutivo (em espanhol), é uma amostra de muito respeito – por exemplo, dizer *mamita Merceditas*. O mesmo valeria para *taita* que, embora se refira a uma pessoa maior ou mais velha, não raro é usado na versão diminutiva – *taitica*, ou ainda *mi taitica*. Termo de origem quechua bastante disseminado na Colômbia – e não apenas entre os ingas e outros povos cuja língua deriva do quechua –, *taita* é traduzido como “pai”. É também o nome que se dá aos xamãs. Por um deslizamento, o termo se tornou uma forma de se referir a certas autoridades políticas, sendo *atun taita* (“avô”, grande taita) a palavra com que os governadores do cabildo são chamados. Apesar dessa extensão no uso dessa palavra, o título mais importante continua sendo o dos *taitas sinchi* (taitas duros), xamãs capazes de curar as enfermidades mais graves, como me explicou primeiro Benjamín, entre outras pessoas.

A vastidão das relações de mamita Merceditas se atesta, entre outras coisas, por seus maiores:

Da família Jacanamijoy, meu esposo tinha doze irmãos, digamos, Jacanamijoy, o pai chamava Domingo Jacanamijoy e a mãe chamava Rosalía Rosero, por isso meu esposo chamava Antonio Jacanamijoy Rosero. E de Tisoy minha mãe também tinha como oito irmãos então, família Tisoy, o pai de minha mãe chamava Juan Tisoy e a mãe chamava María Mansajoy, e mama María morreu como de 112 anos. E taita Juan faleceu como de... ainda de uns 85 anos. Minha mãe faleceu de 94 e meu pai faleceu... Então a família de meu pai também são Tisoy, Isidoro Tisoy, e minha mãe

²⁰⁸ Luis Cayón lembra de Jorge Morales, um professor que, em seus tempos de graduação, explicou que o diminutivo ajuda a neutralizar o poder ou perigo de pessoas ou alimentos. A explicação faz sentido, pois os maiores são gente de muito poder e os diminutivos também se aplicam a alimentos – e mesmo à quantidades de alimento. Ao repetir porções de comida, Kindi dizia “otrica” (outrinha), notando, entre risos, a maneira com que os diminutivos são usados pelos ingas.

também, chamava Concepción Tisoy. Eu sou a única filha que... porque sim ia ter, mas como que faleceram crianças e eu sou só.

Toda a vida os avós, pois sim, viveram aqui no Valle. O pai de meu pai chamava Nicolás Tisoy e a mãe chamava Dominga Quinchoa. E também meu pai tinha como que sete irmãos, chamava Juan, chamava José, Alejo, Domingo, Francisco, bom, são seis irmãos. E minha mãe também tinha irmãos, a ver, Gabriel, Domingo, Dominga, Juanita, Ascensión, José, minha mãe eram sete, de Tisoy, família Tisoy. E todos, todos foram nascidos aqui e foram criados por aqui, no Valle daqui de Santiago.

Aprendi com ela que os parentes de alguém são também caminhos. Por isso, a maneira de contar histórias costuma começar com a menção dos parentes mais próximos. Estes são, em si, como a pessoa que as conta em outros tempos, “os maiores” de uma pessoa – aqueles que antes fizeram os caminhos conhecidos e souberam trazer as coisas que existem.

Por volta dos quatro ou cinco anos, mamita começou a receber conhecimentos de um tio, taita Francisco Jacanamijoy, *sinchi* irmão de taita Isidoro. Naquela época, a aprendizagem consistia em saídas até a floresta, para tomar Yagé e conhecer outras plantas.

Me levavam até a floresta, era pura floresta ali para cima, e me deixavam sozinha, sozinha; então apareciam muito animais, muitos, perigosos, que vinham, cercavam uma pessoa, tinha muito medo. Então, vinham os taitas e sopravam, sopravam assim [faz o sopro] e assim os animais iam embora. Então, começavam a aparecer muitas plantas, rápido apareciam, e os taitas perguntavam ‘com que você cura isso?’, e era preciso saber e pegar rápido.

Os taitas maiores, como esses, haviam tomado Yagé e conhecido os remédios de outros *sinchis*, do Baixo. Assim, ampliavam sua existência ao longo de inúmeras relações. Como se sabe, muitos remédios vêm do Baixo – caso do *Chondur Waska* (Cipó de Chundur)²⁰⁹, por exemplo, que tem muitas variedades. Há muitas classes de chondures, como *Chondur Gente*, *Uarmi Chondur* (Chondur de Mulher), *Kari Chondur* (Chondur Homem), *Chondur de Gado*, *Uaira Chondur* (Chondur de Vento), *Chondur Kuku*, *Chondur Trovão*, *Aicha Chondur*, *Chondur Tigre* e *Fresco Chondur*.

Essa é uma planta que pode ser mascada ou usada para limpezas do corpo (em banhos ou sopros dos taitas), com efeito de proteger quem os toma em diferentes circunstâncias, além de fazer coisas boas acontecerem, atrair coisas boas. Também as sementes se pode levar, como forma de proteção. A palavra *kuku*, em inga, se refere tanto a seres com poder de fazer mal a uma pessoa, quanto a seres capazes de feitos sobre-humanos: seres *outros*, portanto. *Chondur*

²⁰⁹ Chondur refere-se a plantas da espécie conhecida pela botânica como *Cyperus spp.* Helmut Schindler e Franz Xaver Faust, 2000, *op. cit.*, questionam essa origem amazônica e afirmam que são plantas da montanha.

Kuku é uma proteção contra seus potenciais perigos. *Uaira Chondur* (Chondur Vento) é importante para espantar *mau vento* ou *mau ar*, mas além disso é uma planta de enorme poder, que se combina com outros Chondures para fazer acontecimentos. Uaira, Trovão e Kuku, juntos, fazem chover. *Chondur Tigre*, diz-se que antes era usado pelos taitas para afugentar as onças (“tigres”, no dizer local). Quando um taita aplicava a água de Chondur no corpo, mascava um pouco da planta e carregava as sementes, esses animais ficavam longe de seu caminho. *Chondur Mulber* e *Chondur Homem* são plantas de atração para o amor, enquanto *Gente Chondur* faz com que as pessoas deixem de ter antipatia por alguém. *Aicha Chondur* (Chondur Carne) é usado para ampliar os poderes da caça de anta, caititu, veado, tigre, todo tipo de caça. *Chondur de Gado* ajuda a curar cólicas intestinais desses animais. *Fresco Chondur* serve para limpar o corpo de tudo o que há de nocivo.

Mamita conta que *antes*, os taitas da floresta tinham medo dos taitas da montanha, conhecedores do Shishaja e da Borrachera. No Baixo, só sabiam o Yagé. Ela diz que o Yagé é como o espelho de uma pessoa: nas visões, mostra coisas que estão nela, seus componentes. Quem olha, pode ver o que está ali. O Shishaja, conhecido como o Yagé do frio, e a Borrachera, por sua vez, não são assim, pois vêm do alto, do páramo. Então, o que alguém vê através do Shishaja são como nuvens, névoa, protegendo os poderes de alguém. Benjamín costuma dizer que isso acontece “porque o Yagé dá poderes de visibilidade, e quando você olha para o outro vê tudo o que ele está pensando”.

Plantas diferentes, poderíamos pensar que uma preveniria alguém de se perder em um ou muitos outros, ocultando-lhe o corpo, enquanto a outra ensinaria a ser outros, sem se perder. O Yagé, essa segunda planta, faria corpos-espelhos – retomando o termo usado por mamita. Juntos, assomariam esses seres refletores, que poderiam ser como os muitos interiores de cada pessoa projetados nas outras, infinitamente.

Não deixa de haver, na forma com que recolho essa imagem, a lembrança da maneira com que diferentes antropólogos têm falado, em contextos variados, da *fractalidade* da existência, sua auto-similaridade escalar, como escreve José Antonio Kelly²¹⁰, a partir das

²¹⁰ José Antonio Kelly Luciani, 2001, *op. cit.*. Ver também Marilyn Strathern, 2006, *op. cit.*; Roy Wagner, “The Fractal Person”, in Marilyn Strathern e Maurice Godelier (org.), *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; Eduardo Viveiros de Castro, 1992, 1996a, 1996b, 2004a, 2004b, 2007, *op. cit.*, entre outros; Tânia Stolze Lima, 2005, *op. cit.*. Resumidamente, a personitude fractal se revela pelas relações que estabelece num dado campo relacional; é um lugar referencial que muda conforme as relações

considerações de Marilyn Strathern sobre os “divíduos” na Melanésia e de Eduardo Viveiros de Castro, sobre o perspectivismo ameríndio. O Yagé, assim como outras plantas de conhecimento, poderia ser entendido como um desses seres que tornam aparente uma existência distribuída em muitas perspectivas/corpos, que ora se manifesta na parte, ora como um todo sem ser uma coisa ou outra. Já o Shishaja faria neblina, roubando os corpos da vista, ele seria um domínio do não-ver ou da visão parcial. Assim, o caminho dos xamãs entre uma e outra planta poderia ser aquele que produz tanto o ser muitos, quanto o ser só – ainda que essa solidão envolva o risco da diluição permanente na neblina: ser só, digamos, sabendo haver outros, sabendo haver formigas pelo corpo que o modelam, que o desmembram em quente e frio, que o tornam vulnerável antes de torná-lo forte e resistente aos afetos que vêm de fora. Ou poderíamos pensar que ambas as plantas ensinam algo, talvez, como a maneira com que alguém pode se contrair e expandir (feito linha-caracol²¹¹), ampliando ou restringindo sua capacidade de afetar e ser afetado.

Graças a esse tipo de imagem, que evoca a continuação dos corpos na paisagem, por dentro e por fora, deixo-me pensar por um instante o corpo como uma *paisagem*²¹² que se modifica e faz ver ou não ver, a depender daquilo com que se conjuga num dado momento, a depender do que o compõe e do que ele eclipsa. Assim, Shishaja talvez fosse a possibilidade de

que entretém e não constitui nem todo, pois não é fechado, nem parte, visto que não é destacável: antes, a pessoa fractal é formada por relações que a constituem interna e externamente.

²¹¹ Penso por um momento em algo que costuma dizer Kindi: “Para mim, a linha é um rio, uma árvore, um horizonte ou uma vasilha. Uma linha não é necessariamente reta, mas pode ser como um caracol que se contrai e se expande” (aqui citado conforme Redacción El Tiempo, “Capas de Colores y Recuerdos de Kindi Llajtu”, *El Tiempo* [on-line], 19 de setembro de 2011).

²¹² Nesse sentido, são tão interessantes o termo *bodyscape*, “corporização” (ou “paisagem corporal”), usado por Fernando Santos-Granero, “Hybrid Bodyscapes. A Visual History of Yaneshá Patterns of Cultural Change”, *Current Anthropology*, v. 50, n. 4, 2009, pp. 477-512, quanto as discussões em torno da noção de *hibridez* que se instauram entre seu texto e os de Carlos Fausto, “Comments to ‘Santos-Granero, Fernando. Hybrid Bodyscapes. A Visual History of Yaneshá Patterns of Cultural Change’”, *Current Anthropology*, v. 50, n. 4, pp. 497-498 e Eduardo Soares Nunes, “O Constrangimento da Forma: Transformação e (Anti-)Hibridez entre os Karajá de Buridina (Aruanã-GO)”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2014, v. 57, n. 1, pp. 303-345. Santos-Granero utiliza o termo “corporização” (e vejo nisso uma aproximação entre um corpo e uma paisagem que se modifica por ação do tempo e sob intervenções externas) para se referir à maneira como a caracterização dos corpos yaneshá responde a uma percepção de que o *self* amazônico se torna possível pela incorporação do outro que, com o tempo, produz hibridez. Fausto pontua que parte do problema das misturas ou da incorporação de aspectos de culturas alheias diz respeito à ideia de que uma cultura digere as demais e, com isto, aos limites dessa capacidade de digerir elementos externos. O antropólogo também nota que a oposição entre purificação dos modernos (termos de Latour) e hibridização dos indígenas, proposta por Santos-Granero, ignora que os segundos também purificam, ou seja, também sabem se mostrar como não-híbridas a depender da situação. Por fim, Nunes, retomando Fausto, argumenta que, no caso dos karajá de Buridina, certos elementos ou capacidades que se evidenciam nesses processos são *operadores de perspectivas*, que permitem a alternância entre ser índio e ser branco. Assim, a incorporação seria anti-hibridez: a mistura não produz seres (ou culturas) híbridos, nem uma nova forma de vida, mas sim dois seres, culturas e formas de vida que coexistem alternadamente, sem se confundir.

ser neblina, ou ser terra, água e argila misturadas. Outra imagem me ocorre, sem qualquer pretensão explicativa. Ela é retirada de Serres²¹³ e permite que alguém formado para ver o mundo em todos e partes possa enveredar um pouco pelas brumas. O filósofo começa pelo exemplo do pintor Pierre Bonnard – produtor de uma *cosmetografia* em que o olho que deveria ver uma banhista é roubado por milhares de impressões sobre a tela, constelações de estampas, tecidos sobrepostos, cortinas, vapores, cremes, folhagens e mesmo os dedos de Bonnard ali impressos. Mesmo naquilo que parece apenas uma imagem ao alcance dos olhos, a visão perde preeminência para o tato – o sentido da pele interminável.

Cosmetografia traduz-se, assim, na imagem de uma película fabulosa, capaz revelar o mundo pelo tato – suas dobras, rugas, manchas e sombras, depressões, planícies, contingências; é um lugar onde a visão geométrica se perde, onde a experiência do ser se torna uma variedade topológica da ordem da névoa – prevalência do instável. A paisagem, então, corre fluida, um domínio de misturas, de vizinhanças indiscerníveis. Repito a escrita de Serres: “A água e o ar se avizinham de uma camada espessa ou delgada de evaporação, o ar e a água se tocam em um leito de bruma. A terra e a água se casam na argila e na lama, juntam-se num leito de barro. A frente fria e a frente quente deslizam uma por cima da outra sobre um colchão de turbulências. Véus de vizinhança, camadas, películas, membranas, placas”²¹⁴.

Diante disto, detenho-me um pouco, imaginando Yagé e Shishaja como duas formas do conhecimento. Yagé seria como aprender entre seres que (se) olham, ensinando que perder um ponto de vista pode ter consequências trágicas, enquanto se aliar e fazer conexões pode ampliar o alcance e as possibilidades da existência. Já Shishaja dilui o corpo; as formigas que andam por dentro, o nevoeiro, o frio e o calor vão colocando uma pessoa no limiar das coisas, fazendo seres-névoa em que as fronteiras do corpo se confundem. Se fosse propor algo como o segredo dessa planta, arriscaria dizer que ela ensina que é possível mesclar-se às coisas e voltar outra vez a si. Shishaja seria, assim, como fazer erosões no corpo, torná-lo parte de uma paisagem mais vasta; Yagé, preservando a unidade do corpo, ainda assim o confunde sob perspectivas alheias, corpos outros, novos afectos. Shishaja feito névoa, fumaça, tensão de desencorpamento. As planta entrariam de modos diferentes na formação de uma pessoa. Nada

²¹³ Michel Serres, 2001, *op. cit.*

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 76. Como não pensar também no páramo, como sugeriu Luis Cayón? Shishaja, planta do páramo e seu lugar se tornam, assim, parecidos: ou será que se afetam mutuamente?

é definitivo, entretanto, e também na escrita deixo por ora apenas imagens ou pegadas, que vêm e vão.

Mamita Merceditas tinha 17 anos quando se casou com taita Antonio Jacanamijoy. Taita Antonio perdeu os pais cedo, ainda na infância e foi criado por tios, com quem também encontrou sua formação de xamã. Nessa época, já trazia consigo inúmeros caminhos e mais ou menos uns 20 taitas maiores de antes, do Alto e do Baixo Putumayo, com quem aprendeu a buscá-los; seus taiticas²¹⁵. Como se sabe, a formação de um *sinchi* envolve períodos de um a seis anos com *sinchis* maiores. Aprende-se deles como semear e cozinhar Yagé, fazer remédios e curar, entre outras coisas.

Nem sempre essas viagens foram possíveis – aliás, elas ficaram inviabilizadas por certo tempo, com a instalação dos capuchinhos. Mamita lembra que “antes, os padres que havia, capuchinhos chamavam, capuchinhos e espanhóis não deixavam que os índios viajássemos, sempre estavam perseguindo e castigando, ou punindo aqueles que viajavam. Queriam tê-los como escravos, para que trabalhassem suas terras, não deixavam sair”. Os capuchinhos, segundo mamita, andavam a cavalo pelos campos que obrigavam ingas e kamëntšá a cultivar, olhando de cima, sem nunca descer, sem nunca trabalhar.

Os espanhóis têm uma história relativamente longa no Valle. Os primeiros chegaram na expedição de Juan de Ampudia e Pedro de Añasco, em 1535. Em 1557, um suposto capitão Francisco Pérez de Quesada anunciava-se fundador dos pueblos de Santiago, San Pedro e Sibundoy. Entretanto, já existiam ali Manoy e Patascoy, entre muitos lugares conhecidos e nomeados pelos índios. Os espanhóis encontraram ali ampla produção de milho, batatas, feijão, amendoim, pimenta, linhaça, lenha, algodão e também minérios, ouro – a riqueza, sob o olhar da colonização. A partir de 1540, os espanhóis institucionalizaram as cobranças de tributos em forma de trabalho, colheitas, minérios, madeira e outros itens. Em 1559, as *encomiendas* começaram oficialmente, nas mãos de outro capitão, Rodrigo Pérez de Guzmán. O trabalho forçado na lavoura, nas minas e nos moinhos, acrescido da tributação e, por fim, de uma epidemia de varíola fizeram com que muitos habitantes deixassem o Valle, enquanto outros acabaram decidindo pôr fim às próprias vidas. Dessa feita, em 1590, a população havia

²¹⁵ Taita Antonio deixou registrados inúmeros conhecimentos e sua história em uma série de cadernos, guardados por mamita Merceditas e, por muitas décadas, desconhecidos até por seus filhos. Benjamín costuma brincar com a ideia de materiais confidenciais, que apenas podem ser abertos depois de muitas décadas após a morte de seu autor, ao mesmo tempo em que reforça que esse era o desejo de taita Antonio a respeito dos materiais. Segundo Benjamín, agora os cadernos estão deixando de ser confidenciais para os filhos do taita.

caído drasticamente. Em 1621, o emissário da Coroa Luis Quiñones, preocupado com a produtividade da colônia, criou repartimentos, outorgando títulos que reconheciam alguns indígenas como donos de parte das terras ancestrais e estabelecendo um sistema de domínio comunal; e criou os cabildos, ou seja, organismos políticos formados por membros desses povos.

Como se sabe, foi o taita Carlos Tamabioy que conseguiu, entre 1650 e 1700, o reconhecimento de 12 mil hectares de terras ingas e kamëntšás, não apenas no Valle, mas também em Aponte. Acerca deste “taita dos taitas”, recorda-se que ele nasceu na manhã de um dia, mas não era como as outras crianças, pois já nasceu grande (nasceu maior, poderíamos pensar). Sete mulheres morreram para amamentá-lo e sua fome nunca encontrava fim. Ao meio dia, ele já era adulto. À tarde, reuniu todos os indígenas do Valle e preparou a escritura das terras para eles e seus descendentes, distribuiu parcelas e faleceu com o sol poente dessa mesma jornada²¹⁶. Recorda-se também que o taita veio com os primeiros ingas do Peru. Ele deixou indicada a repartição das terras em testamento de 1700 que, segundo consta, possui quatro vias em arquivos diferentes. Seguiu, para isto, a composição de *mitimaks* (ou *mitimaes*) – conjuntos de famílias incas, assentadas em lugares de grande importância²¹⁷. Por ser tão grande, Carlos Tamabioy também se tornou um taita para os kamëntšá, com quem estabeleceu uma política de alianças. Durante muitos anos, os cabildos indígenas guardaram cópias de seu testamento em segredo, até que os capuchinhos se apossaram delas²¹⁸.

O fato dessas terras terem sido reconhecidas como um resguardo não impediu a continuidade do trabalho sob coerção e outros abusos. Na prática, os colonos brancos nunca respeitaram aquelas terras, nem seus donos e buscaram tomá-las de inúmeras maneiras. Vinte e

²¹⁶ História contada no Valle de Sibundoy e registrada em Juan Friede, “Leyendas de Nuestro Señor de Sibundoy y el Santo Carlos Tamabioy, *Boletín de Arqueología*, n. 1, vol. 4, jul-ago 1945, pp. 315-318. A versão que consta deste artigo de Friede foi narrada por Rosalía Quinchoa, moradora de Chaugpi-Sibundoy. Essa história também consta de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 1998 e 2017, *op. cit.*.

²¹⁷ Na literatura acerca dos incas, a palavra *mitmae* e a palavra *mitayo* – comumente associada a ela – vêm sendo repensadas. Tanto *mitimaes* (gente deslocada de seus locais de origem pelo Inca para povoar outros domínios do Império), quanto *mitayos* (trabalhadores enviados a diferentes locais do Tahuantisuyu para desempenhar tarefas por turnos) conforme essas leituras mais atuais, não seriam pensadas como populações excluídas do mundo inca, mas sim como parte dele. Certas fontes indicam que, inclusive, alguns *mitmaes* teriam sido *mitayos* em algum momento. É, por exemplo, o que argumenta Juan J. R. Villarías Robles, “La Importancia de la Categoría Social de los Mitimaes en la Configuración Económico-Política del Imperio Inca: Nuevos Datos Procedentes del Archivo Histórico de Cochabamba (Bolivia)”, in Manuel Alcántara, Antonia Martínez y Marisa Ramos (Eds.), *IV Encuentro de Latinoamericanistas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, 1995, pp. 1601-1633.

²¹⁸ Ver Benjamín Jacanamijoy Tisoy, “Etnia Inga”, in Olga María Bermúdez Guerrero, Martha Lilia Mayorga Rodríguez *et alli.* (org.), *El Diálogo de Saberes y la Educación Ambiental*, Bogotá, Universidad Nacional, 2005, pp. 51-80; *Idem*, 2017, *op. cit.*.

cinco famílias ingas se mudaram para Aponte em 1775, reconhecendo-se como *uasicamos* ou *wasicamas* (cuidadores, guardiães) de taita Tamabioy. Já naqueles anos, um litígio resultou na perda de metade dos territórios ingas dessa região para uma família de nome Ortiz de Arqueta.

Os capuchinhos chegaram ao Valle em 1893 e ficaram na região até 1969. Através da Lei 89, de 1890, o Estado colombiano declarou que os povos indígenas eram incapazes de governar suas terras²¹⁹. Em 1904, criou a Prefeitura Apostólica de Caquetá e Putumayo, por meio de qual outorgava poderes de Estado aos capuchinhos, que então assumiam o governo de uma área vastíssima, envolvendo o Alto e o Baixo Putumayo. Em 1911, a Lei 51 redistribuiu as terras do Valle de Sibundoy, privilegiando os missionários e colonos brancos e impondo condições aos ingas e kamëntšás para seu uso. Talvez seja por isso que alguém tenha dito ao padre capuchinho Marcelino de Castellví a certa altura que sonhar com papéis era um mau sinal: quem assim sonhasse, encontrava um branco no caminho, augúrio de infortúnio iminente, envolvendo ações na justiça²²⁰. Somente em dezembro de 2016 – 316 anos depois do testamento do taita Tamabioy –, o governo colombiano entregou os títulos de parte das terras aos ingas e kamëntšá.

Em 1911, mais ou menos, pela primeira vez desde que se estabeleceu a Prefeitura capuchinha, voltaram a se realizar as viagens em segredo. Antes dos 20 anos, mais ou menos na década de 1930, taita Antonio, ao lado dos taitas maiores Francisco Muyuy e Salvador Jacanamijoy, começou a sair do Valle. Não havia estradas, mas muitos caminhos a pé, eles iam andando até dar em Pasto e, dali, tentavam conseguir uma carona para continuar o caminho. Ou então, andavam dois dias até Mocoa. Benjamín transcreveu um relato deixado por taita Antonio sobre uma dessas rotas, que tomo a liberdade de incluir aqui:

Saíamos de madrugada da vereda Carrizal. Primeiramente, chegávamos até o povoamento de San Francisco, antigamente Uaira Sacha. Dali pelas ladeiras, onde estão as minas de cal, caminhávamos até o Páramo de Portachuelo²²¹. Logo, seguindo o *ruku ñambe* [caminho velho] ou caminho de trilha, se encontrava um lugar

²¹⁹ A Lei 89 de 1890, “por la cual se determina la manera como deben ser gobernados los salvajes que se reduzcan a la vida civilizada”, está disponível em: <<https://www.mininterior.gov.co/la-institucion/normatividad/ley-89-de-1890>>. Último acesso: 25/06/2019.

²²⁰ Francisco de Igualada, *Indios Amazónicos*, Barcelona, Imprenta Myria, 1948, pp. 206-208. Sobre sonhos e agouros, ver Margarita Jansasoy, 1984, *op. cit.* e John Holmes McDowell, *Sayings of the Ancestors: The Spiritual Life of the Sibundoy Indians*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1989. Voltarei ao tema.

²²¹ Mais um páramo que compõe a geografia da região. Hoje, não está muito presente nos trajetos e histórias de meus amigos ingas.

chamado Chonta sike [literalmente, pé de Chonta: o chontaduro²²²] e mais tarde estávamos em Pato Yako: água de pato. Este era um grande rio. Aqui se descansava um momento para preparar o masato [bebida fermentada à base de mandioca, arroz, milho ou outro ingrediente] que, mexido com a água do rio, acalmava a sede. O masato era o único item que levávamos. Este pesava bastante, por isso em algumas ocasiões, para baixar o peso, se deixava escondida uma parte nesse lugar e na volta se consumia. Já à tarde, em Sacha Mate [Cuia de Árvore], na única casa que havia por essas terras, se descansava até o amanhecer.

No outro dia novamente estávamos a caminho, a ponto de chegar a Tambo Oscuro, um lugar no alto de uma montanha de onde se podia apreciar Buena Vista. A olho, a distância para chegar de Tambo Oscuro a Buena Vista parecia fácil e curta; mas já caminhando devíamos descer até um rio e logo voltar a subir, agarrando-nos aos ramos e raízes até chegar ao ponto de Bella Vista. Mais tarde, estava Campucana; esta era a última estação antes de chegar à capital, Mocoa. Nesse lugar, visitávamos a um Yacha, a quem diziam Pedro Bogotano. Seu nome era em honra à viagem que havia feito até a cidade de Bogotá. Em Mocoa, vivia outro Yacha: era Santiago Mutumbajoy. Muitos intercambiávamos os produtos com ele, tomávamos o Yagecito que nos oferecia e no outro dia, acomodando as bananas, a mandioca e o Yagé que nos vendia, empreendíamos novamente o retorno a Manoy-Santiago. No caminho era muito frequente encontrar outros viajantes ingas, em algum dos lugares onde se descansava, tomando ar para seguir o caminho que nos até o Taita Bogotano ou o Amigo Santiago²²³.

A primeira viagem de mamita com taita Antonio foi em 1951, quando se casaram. Seguiram até Pasto à pé e ela não lembra nunca de ter saído até então. Não conheciam quase ninguém do lado de fora²²⁴. Lá, conseguiram pegar carona num caminhão. Nessa viagem, foram até Barranquilla e, depois, conseguiram cruzar a fronteira, chegando a Aruba e Curaçao. “Na entrada de Aruba, pediam que a gente mostrasse que tínhamos dinheiro, que tínhamos como ficar no país. Como no caminho fizemos muitos amigos, então um deles conhecia gente lá, e nos emprestou, para que entrássemos”. Através dos *amigos*, conseguiam hospedagem e até documentos, quando necessário, e assim podiam continuar a viagem.

Nasceu Conchita, a primeira filha dos dois, então voltaram. Conchita tem o nome de Mama Concepción, a mãe de mamita. Passou um tempo e viajaram outra vez, a menina ficou com Mama Conchita. Dessa vez, foram até a Costa Rica, passando pelo Panamá, e voltaram por Porto Assis, Puerto Leguízamo e Leticia. Nessa época, o melhor caminho para sair da Colômbia era chegar até a Costa do Caribe pela Amazônia. Na volta, pararam em Puerto Ayacucho, na fronteira com a Venezuela, e em Rio Branco, no Brasil. Boa parte das viagens

²²² *Bactris gasipaes*, para os biólogos.

²²³ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2017, *op. cit.*, pp. 40-41.

²²⁴ O que não quer dizer que não tenha conhecido taitas do Baixo, que podiam entrar sorratamente no Valle, a visitar amigos, ou mesmo através do Yagé.

acontecia em barcos, em canoas. Ingas e sionas do Baixo, principalmente, sempre foram exímios canoheiros, navegavam o Amazonas pela foz e subindo de barco até o Caribe.

Mamita e taita Antonio tiveram juntos 16 filhos, 12 dos quais são hoje vivos. Conchita, María, Antonio Segundo, Teresa, Florentino, Carlos, Benjamín, Rosa, Isodoro, Marleny, Matilde e Nestor, cada qual nasceu num lugar onde eles semearam e assim os lugares foram ficando parecidos com esses filhos, estendendo-se pela terra e ampliando as pessoas do Taita e de Mamita. No fim dos anos 1950, Taita Antonio conseguiu comprar as terras de um colono em Manoy e ali construiu sua casa. Muitos ingas foram recuperando terras dessa forma, graças à maneira de saber multiplicar relações, fazer caminhos por onde era possível trazer coisas boas. Esses caminhos os levaram a ter casas também na Venezuela – onde ainda hoje vive Conchita e onde antes viveu também Antonio Segundo –, e em Villagarzón.

Achavam-se muitas pessoas nesses caminhos. Nem sempre sua humanidade estava dada; aliás, mesmo quando aparentemente estava, havia o perigo permanente de sua perda, então não era possível saber exatamente o que se via, em diferentes ocasiões. Antes, como lembra mamita, todos os taitas se transformavam em animais e, naquele tempo, ainda havia quem o fizesse. Mamita e taita Antonio se achavam na maloca de um taita amigo, no Baixo Putumayo, quando viram o que aconteceu com taita Piranga. Esse era Miguel Piranga, um xamã coreguaje do Caquetá, tido como o último em muitas décadas; para muitos, foi um dos taitas mais poderosos do sudoeste colombiano²²⁵. Dizem que era um homem capaz de se transformar em qualquer animal, em onça ou em pássaro, quando queria sair voando. Michael Taussig²²⁶ relata que aprendeu com Santiago que Piranga, além do siona Patricio e do inga Casemiro – o pai do pai de Santiago –, conheceram pelo Yagé os poderes da caça. Esses poderes, como se sabe, incluem todos os outros: quem os possui pode inclusive matar, fazendo uso de flechas ou dardos invisíveis – algo que, aliás, não deve jamais ser pensado, sob pena de ferir quem o faz em ocasião inesperada. Mas esse era Miguel Piranga, me disse mamita: um taita que usava o conhecimento para fazer mal.

Piranga fazia assim [faz um gesto com a mão, palma aberta virada para o corpo, movimento em arco da direita para a esquerda e sopra] e ele conseguia derrubar um avião em movimento. Também se transformava em animais, em cobras, em tigres [onças], e sabia fazer mal assim, os taitas antes, muitos, viravam animais. E outro taita, não lembro o nome, ficava aí, olhando, ficava do outro lado

²²⁵ Ver, p. ex., Michael Taussig, 1987, *op. cit.*

²²⁶ *Idem, ibidem.*

do rio, então disputavam assim, um mandando coisas para o outro, mandavam flechas também. Pois [Piranga] tinha muitos inimigos e nesse dia tinha tomado Yagé e estava descansando numa rede que tinha, e já amanhecia, então estava dormindo. Aí apareceu um macaco numa árvore, aí pertinho assim [mostra uma distância com as mãos], uns 200 metros, e olhava, e o taita se levantou e enviou uma flecha. Aí falou para que sua esposa queimasse os pêlos e lavasse no rio, o macaco, para que comessem, mas quando ela ia limpar, abriu a barriga, com uma faca grande, e dentro era um peixe, e [ela] veio correndo, assim, perguntar ao taita, e o taita falou, assim ele falou, ‘até aqui eu cheguei, até aqui cheguei, agora me mataram’, e começou a botar para fora puro sangue pela boca, puro sangue saía assim. Acontece que o macaco era seu coração e ele mesmo mandou a flecha, achando que não era, que era um macaco²²⁷.

Piranga é uma figura muito lembrada em diversos lugares do Putumayo e sua morte tem sido atribuída às inimizades que cultivou e à sua maneira de avançar sem limites, nem respeito por aquilo que não era para ele. Em depoimento deixado para o Ministério do Interior, o taita Isaías Muñoz Macanilla²²⁸, um sabedor dos caminhos da Amazônia, filho de pai murui e mãe quechua do Equador, por exemplo, fala de como Piranga apareceu para roubar o Yagé de Ukumary Khankhe, resguardo kofán no rio Rumiayaco. Margrit Jütte²²⁹ registra a história que ouviu de um kofán, sobre o dia em que Piranga derrubou um avião: a aeronave, dizia ele, ficou presa em cima de uma árvore e ninguém conseguia tirá-la de lá. Piranga, também contaram a ela, conseguia derrubar a lua – a lua cheia, com mais facilidade. Quando ela descia, ficava tão perto que era possível tocá-la.

A história de sua morte é dessas que mostram como os poderes da caça podem enganar o próprio caçador, essa estranha maneira com que a visão pode trair alguém sob a imagem de um animal, o corpo-espelho que se confunde ao ver o próprio reflexo. Ouvi, em campo, um certo número de histórias indizíveis, em que xamãs apareciam no lugar de outra pessoa, para mostrar que chegaram até ela, e às vezes alternavam sua própria forma com a da pessoa e outras, de animais, oscilando entre elas. Guardo-as em silêncio, pois são caminhos de palavras que carecem de sigilo; assim me disseram.

²²⁷ Uma história parecida foi contada por Dom Moisés a Carlos Ernesto Pinzón Castaño, Rosa Suárez P., Gloria Garay A., “El Jardín de la Ciencia en el Valle de Sibundoy”, in *Mundos en Red: la Cultura Popular Frente a los Retos del Siglo XXI*, Bogotá, Universidad Nacional, 2004 p. 144. Nessa história, um taita inga, aprendiz de outro taita siona, se faz invisível e passa a molestar as mulheres à noite, convencido de que o taita siona não conhece os poderes da invisibilidade. Um dia, depois de comer um peixe, o taita inga fica incomodado com um macaco numa árvore e mata o animal, soprando sua zarabatana. O macaco tem um peixe na barriga e, como macacos não comem peixes, entende que caiu na armadilha do taita siona. O taita inga estava morto.

²²⁸ Isaías Muñoz Macanilla in Ministerio del Interior, *Isaías Muñoz Macanilla: Historias de Vida Ingas y Kichwa*, Sistema de Información Indígena de Colombia [s.d].

²²⁹ Margrit Jütte, *Reisende im Strom der Zeit: zum Yajé (Ayahuasca) – Gebrauch der kolumbianischen Cofán*, Münster, LIT Verlag, 2016.

Em determinado momento por esses anos, aviões, armas ou militares também passaram a aparecer pelas mãos dos taitas – o que foi uma fonte de inúmeras mortes de xamãs. O conflito armado, como se sabe, estava plenamente instalado no Putumayo. Mamita Mercedes lembra que um taita de muito poder, Benedicto Jacanamijoy, uma vez flechou o tornozelo do taita Paulino Mojomboy – “acho que era taita Paulino, não me lembro bem, que até hoje é vivo, já bem maior está, e anda assim, mancando”. Não o conheci. Muitos taitas se reuniram para buscar Benedicto, “mas quando chegaram a seu *tambo* [rancho], dizem que estava deitado, e então o chamaram e ele veio, taita Benedicto apenas fez assim [mamita pisca e encolhe os ombros] e, com isso, apareceu uma tropa de militares armados por trás, vindo na direção deles”.

Em várias ocasiões, conversando com amigos ingas, me explicaram que, quando o Yagé mostra os caminhos, é preciso *pensar bonito* (*suma yuyay*). Alguém pode encontrar e trazer qualquer coisa para cá e, nisso, sempre há pelo menos dois caminhos, entre os quais muitos se enganam. Talvez seja isso que a fala de Isaiás Muñoz Macanilla contém, quando ele mostra que há caminhos bons e maus; um mau caminho pode ser amplo, tranquilo, e de repente “se vê um lago, como um lago, esse expele como esse gás de gasolina, alguém entra acalorado a se banhar, já, se joga nessa água, arrebenta essa fogueira... Lá tem um sino, soa três vezes, tim, tim, tim, nunca mais, aí já, eternamente”²³⁰. Aquilo que aparece é a própria maneira com que as coisas mudam, dependendo do que uma pessoa traga a este mundo. Assim, é preciso tomar inúmeros cuidados com todos os seres que existem, sempre buscar os amigos e *pensar bonito*. Na antropologia, temos visto o papel dos xamãs como agentes de uma “totalização dos pontos de vista locais, ‘consonância dos pontos de vista singulares’”²³¹. Dos animais às máquinas, combustíveis e sinos, essa atividade foi se tornando extremamente perigosa; à medida que alguém se perde, se esvai, deixando um rastro de pegadas que culminam no fim próximo das coisas que existem – as pessoas também. Assim, a humanidade carrega em si o risco de se perder para um animal, máquina, arma, veneno, substância contaminante ou combustível e também para esses seres movidos por tais coisas, como são os militares.

Quando mamita Mercedes e taita Antonio viviam em Villagarzón, há 20, 25 anos, o narcotráfico se instalou por lá. Aí começaram a aparecer muitos corpos – corpos jogados nos

²³⁰ Isaiás Muñoz Macanilla, [s.d.], *op. cit.*, [s.p.].

²³¹ Manuela Carneiro da Cunha, 1998, *op. cit.*, p. 11.

rios, nos caminhos, e muito sangue em toda parte. Alguns vinham procurar taita Antonio, pediam proteção, enquanto outros queriam tomar terras, forçar trabalhos. Eles deixaram Villagarzón para fugir do fim. Mesmo no Valle de Sibundoy, considerado um lugar resguardado em meio ao conflito, a guerrilha se instalou no fim dos anos 1990 e fez uma terra sitiada, com recrutamentos compulsórios e coerções para que se entregasse tudo o que era produzido ali. Benjamín contou umas vezes que o Valle se tornou parte de uma zona de influência de Mono Jojoy, líder das FARC que, em 1997, ordenou uma “paro armado”, forçando renúncias de representantes políticos do Estado e desencadeando ondas de violência em diversos pontos do país. Num dado momento, a comida terminou; mesmo batatas, que sempre dão em maior quantidade do que se planta, não havia, e por isso as pessoas passaram a comer tumaqueño²³², a comida dos porcos. Em Manoy, ele conta (e também ouvi essa lembrança de outras pessoas), franco atiradores ficavam no alto dos morros, mirando de cima; com a chegada dos militares, vieram os tiroteios e perseguições a céu aberto. E lembra que taita Antonio apenas observava as tardes que caíam, sentado no telhado de sua casa, sem que as balas o atingissem. Ninguém o convencia a descer; já era *sinchi* naqueles anos e, do telhado, procurava ver longe: *pensar bonito*.

Muito antes desse tempo, houve também acontecimentos que tornaram evidentes os efeitos devastadores da ação de quem entra nos lugares sem respeito por quem os habita. Em 1834, umas centenas de anos após a chegada dos espanhóis, é sabido que a terra não aguentou o peso de tanta violência e arrebentou num vastíssimo terremoto que chegou a mudar a localização de Manoy e Patascoy. Não há grandes informações sobre o sismo, mas especialistas ocidentais acreditam que o epicentro possa ter sido o próprio vulcão Patascoy. Fontes de época dizem que o tremor atingiu toda a parte sul da Colômbia, chegando até a região de Napo, Equador, e durou vários dias; e também que as cidades de Pasto e Almaguer, assim como o pueblo de Manoy, tiveram suas feições completamente destruídas. Conforme deixou escrito o historiador, jornalista e diplomata Gustavo Arboleda (1881-1938):

Este último [Manoy] estava edificado sobre um vulcão, a 15 léguas da cabeceira da província [de Pasto, conforme a jurisdição da época]. O vulcão arrebentou às 6 da manhã, a terra se agitou com violência e se afundou rápido, em uma extensão aproximada de 3 léguas de longitude por duas de largura; tratava-se de

²³² Tubérculo que os botânicos conhecem como *Xanthosoma sagittifolium* e que também é chamado *yota* e considerado “comida antiga” em alguns lugares, como me disse Luis Cayón.

uma floresta frondosa e, não obstante, desapareceu completamente, sem que ficassem vestígios das árvores mais velhas e corpulentas²³³.

Alexis Perrey (1807–1882), sismologista francês, acrescentou que “a superfície apresentava o aspecto de um terreno cheio de pedra e areia. As ondas formadas pela terra rodavam como as do mar agitadas por uma tempestade”²³⁴. Muitos sobreviveram a esses acontecimentos que poderiam muito bem ter sido gestos – como antes.

Fui ensinada em campo que não se deve adentrar demais nesse tipo de evento. Gostaria de chamar a atenção, com isto, para a maneira como os mundos do xamanismo vão elaborando formas variadas de habitar uma terra que se partilha com outros que alguém não é, mas pode estar prestes a se tornar o tempo todo. Aprendi com meus amigos que estar no mundo é saber tecer relações harmônicas com todos os seres de um determinado lugar, para perpetuar vidas; mesmo no fim, pode haver outros caminhos para quem sabe encontrá-los. Para isto, existe um conhecimento sobre a terra e como ela também se molda a novas relações, continuamente.

O trecho será longo: assim como os parentes de alguém são seus caminhos, como mencionei anteriormente, os sobrenomes são lugares. Jacanamijoy e Rosero, Tisoy e Mansajoy, Tisoy e Quinchoa são nomes existentes na família de mamita Mercedes. Conforme aprendi, os nomes mostram os caminhos de alguém: o sufixo *oy* é um toponímico, ou seja, sempre denomina um lugar. Jacanamijoy, como diz Benjamín, seria a pessoa de um lugar onde se come *curí* ou *cuy* – porquinho da Índia. Tisoy, segundo ele, seria *Intisuyu*, “de um lugar de sol” e, assim, *oy* remetria a *suyu* (lugar, em quechua). A título de nota, em kamëntšá, *oy* também é grafado como *ok*. Como escrevi anteriormente, Pedro de Ampudia traduziu o nome kamëntšá *tabanok* (*tabanóc*, em grafia atual), associado ao Valle de Sibundoy, como “lugar de origem”.

Para falar sobre isto, sinto-me compelida a passar por certas teses sobre o passado do Valle, feitas por historiadores, linguistas e arqueólogos que encontraram explicações nos toponímicos terminados em *oy*. Tais pesquisadores propuseram seus caminhos com base em vestígios e documentos disponíveis; de minha parte, voltarei, depois disso, às notas possíveis, frente ao que aprendi com meus amigos.

²³³ Gustavo Arboleda *apud* Hugo Coral Moncayo. *Reseña Histórica de los Terremotos en Nariño*, San Juan de Pasto, Organización Panamericana de la Salud-Colombia, 2004, p. 2; ver também Corporación Autónoma Regional de Caldas e Corporación Autónoma Regional de Amazonia, *Estudio Geológico – Geotécnico en 10 Sectores Ubicados en el Valle Del Sibundoy, Mocoa (Putumayo) y Florencia (Caquetá)*, Manizales, nov. 2011, p. 20.

²³⁴ Alexis Perrey *apud* Hugo Coral Moncayo, op. cit., p. 3.

Eva Hooykas²³⁵ escreveu que *oy* é um sufixo referente à área linguística de dispersão dos chamados “quillacingas”. Estes seriam membros do Tahuantisuyu e, pelo que entendo das fontes, figuravam tanto como *outros*, quanto como extensões do alcance dos incas. Oswaldo Granda Paz definiu quillacinga da seguinte maneira:

[...] o vocábulo Quillacinga foi utilizado pelos incas para mencionar um grupo humano que tinha costumes dentro de sua cultura material e espiritual ligados ao culto lunar. Dentro de suas acepções que poderiam indicar-se para o termo temos:

(a) QUILLA-SINGAS = Quechua: ‘Quilla’ = Lua, mês; ‘inka’ – narizes. Traduziria ‘narizes de lua’. Se aplicaria devido às joias em [liga de] Tumbaga que luziam em seus narizes, com forma de meia lua.

(b) QUILLAS-INGAS = Quechua: ‘Quilla’ = Lua, mês; ‘Ingas’ = incas ou senhores. Traduziria: ‘senhores de Quilla ou senhores da Lua’.

(c) QUILLA-SIGNA = Quechua: Traduziria: ‘Lua lenta ou lua preguiçosa’²³⁶.

Analisando topônimos terminados em *oy*, Hooykas procurou delimitar um amplo território quillacinga, que compreenderia partes do que hoje são o Departamento de Nariño e o Departamento do Putumayo. Este e outros estudos existentes consideram os ingas, pelo fato de falarem quechua, um povo que teria chegado à região depois dos quillacinga. Assim, as pesquisas e fontes existentes associam com mais facilidade os kamëntšá aos quillacinga, enquanto a história dos ingas continua sendo foco de muitas interrogações. Em 1938, por exemplo, o historiador Rafael Sañudo²³⁷ propunha que os kamëntšá fossem descendentes dos quillacingas, a partir de uma coleção de topônimos e antropônimos locais.

De outra parte, muitas pesquisas coincidem ao dizer que, sob a (alter)denominação quillacinga – um nome possivelmente retirado de fontes históricas do período colonial –, teriam existido muitos cacicados diferentes. Segundo Anne-Christine Taylor, “a assim chamada federação quillacinga incluiu, por exemplo, índios que podem ter sido amazônicos de

²³⁵ Eva Maria Hooykas, *La Cuestión Quillacinga*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Bogotá, 1976. Ver também Ana María Groot de Mahecha, Eva Maria Hooykas e Luz Piedad Correa, *Intento de Delimitación del Territorio de los Grupos Étnicos Pastos y Quillacingas en el Altiplano Nariñense, Fase I*, Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/Banco de la República, 1976; e Ana María Groot de Mahecha, *Intento de Delimitación del Territorio de los Grupos Étnicos Pasto y Quillacingas en el Altiplano Nariñense*, Santafe de Bogota, Banco de la República, 1991, pp. 24-51.

²³⁶ Oswaldo Granda Paz, “Arte Rupestre Quillacinga”, in: Academia Nariñense de Historia, *Manual de la Historia de Pasto*, San Juan de Pasto, 1996, p. 91.

²³⁷ José Rafael Sañudo, *Apuntes sobre la Historia de Pasto*. Pasto, Imprenta Nariñense, 1938; a mesma suposição aparecem em Jacinto Jijón e Camaño, *Sebastián de Benalcázar*. Quito: Impr. del Clero, 1938, vol. 2.

Sibundoy, andinos de Pasto e grupos costeiros da família chibcha-barbacoa²³⁸. A ideia de uma *federação* está presente nas *Crônicas do Peru* (1553), escritas pelo cronista espanhol Pedro Cieza de León. Membro das expedições de Francisco Pizarro e Sebastián de Belalcázar e um dos partícipes da destruição de Quito, Cieza de León menciona que

os índios e nações a quem chamam quillacingas [...] têm seus *pueblos* rumo à parte de oriente muito povoados. Os nomes dos mais principais, disso vos contarei, como tenho costume, e nomeia-se Mocondino e Bexendino, Buyzaco, Guajanzangua, e Moxoxonduque, Guaguanquer, e Macaxamta. E mais oriental está outra província algo grande muito fértil: que tem por nome Cibundoy²³⁹.

Alguns trabalhos buscaram propor mais hipóteses a respeito da história dos ingas. Com base em pesquisa de fontes coloniais, Kathleen Romoli de Avery menciona que, entre os séculos XVI e XVII, os espanhóis falavam em três povos vivendo a oriente da Cordilheira dos Andes, no sudoeste da Colômbia. Nas “províncias da montanha”, estariam os chamados quillacinga da montanha; a região entre os rios Mocoa e Caquetá seria habitada pelos chamados “mocoa” e “andaki”²⁴⁰; por fim, os “sucumbíos” – possivelmente, os atuais kofán –, teriam se estabelecido entre o rio Guamúes e o rio San Miguel, na atual San Miguel de Sucumbíos.

Conforme a autora, os quillacinga da montanha incluiriam, entre outros povos não nomeados pelas fontes, o chamado povo do Valle de Sibundoy-Patascoy e o chamado povo da Laguna (ou “laciguna”) – *La Cocha*, também conhecida como Lago Guamúes. Essa autora considera que os ingas ainda não haviam chegado ao Valle no século XVI e, por isso, os exclui de sua análise sobre os demais povos quechua, que ela associa a yanacunas falantes do quechua, trazidos de Quito a Pasto pelos espanhóis com o intuito de expandir uma língua franca. Por sua vez, María Clemencia Ramírez de Jara²⁴¹ retoma as fontes históricas, como os documentos deixados por Tomás López, em 1558, e García de Valverde, em 1570, concluindo

²³⁸ Anne-Christine Taylor, “The Western Margins of Amazonia from the Early Sixteenth to the Early Nineteenth Century”, in Frank Salomon e Stuart B. Schwartz (ed.), *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, vol. III, pp. 188-256.

²³⁹ Pedro de Cieza de León, *La Crónica del Perú*, Lima, Universidad de San Marcos, [1553] 1962, p. 111.

²⁴⁰ Esses dois povos são ainda pouco conhecidos. Alden Mason, “The Languages of South American Indians”, in Julien Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, Washington, DC, US Government Printing Office, 1950, vol. 6, pp. 159-312, comentando os estudos realizados até 1950, sugere que os mocoa poderiam ser tanto ancestrais dos kamëntšá, quanto dos ingas – neste caso, eles teriam adotado o quechua e abandonado sua língua original. Segundo o autor, os andaki seriam um povo de língua chibcha, ainda encontrado nos anos de 1940, na região do Caquetá, que teria adotado a língua inga.

²⁴¹ Kathleen Romoli de Avery, “Las Tribús de la Antigua Jurisdicción de Pasto en el Siglo XVI”, *Revista Colombiana de Antropología*, n. 21, 1976, pp. 11-56; María Clemencia Ramírez de Jara, 1996, *op. cit.*

que os quillacingas do Valle seriam os atuais kamëntšá, enquanto os inga poderiam estar assentados na Laguna e também no Cerro de Patascoy, quando vieram os espanhóis. Em 1570, os moradores de Patascoy teriam sido coagidos pelos espanhóis a abandonar suas terras. A partir de então, eles teriam passado a viver na atual vereda Quinchoa – terras ingas, em Manoy.

Aprendi com meus amigos ingas a ver, em Manoy-Santiago, a ascendência inca. Benjamín escreveu sobre isso algumas vezes e cito aqui um trecho elucidativo:

Santiago é um pequeno pueblo onde – segundo a história que se transmite através da tradição oral e de geração em geração – seus habitantes indígenas são os descendentes diretos das famílias Mitimak dos incas do Tawantisuyu – cultura dos quatro lugares do Sol –, que, cumprindo a missão de entabular relações culturais com outros povos, e em alguns casos de frente militar, chegaram a essas terras por volta do século XV²⁴².

Vários autores têm seguido essa orientação em suas pesquisas²⁴³. Em estudo arqueológico relativamente recente, feito no Valle de Sibundoy, Diógenes Patiño encontrou, entre outras evidências, terraços, andaimes e plataformas artificiais similares aos do Peru, Bolívia e Equador, a maioria em Balsayaco, San Andrés e Santiago/Manoy – terras ingas. Patiño conclui que “pelo menos os Ingas subiram pelo sul, desde o Peru, percorrendo os flancos orientais da cordilheira Oriental e zonas baixas amazônicas; eles seriam migrantes quechuas, conhecedores do sistema de andaimes”²⁴⁴. A ocupação do Valle seria ainda mais antiga: conforme ele argumenta, remonta a 600 d. C.. Javier Burbano Muñoz retoma o argumento de Patiño, com mais ênfase: “Os terraços sugerem que os ingas são descendentes de uma colônia Mitimae trazida por Inca Huayna Capac por volta de 1500-1510, conhecedores do sistema de andaimes para cultivo”²⁴⁵.

²⁴² Benjamín Jacanamijoy, 1998, *op. cit.*, [s.p.] e 2017, *op. cit.*, p. 10.

²⁴³ Alberto Juajibioy Chindoy, *Bosquejo Etnolingüístico del Grupo Kamsá del Sibundoy, Putumayo, Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1974; Víctor Daniel Bonilla, *Siervos de Dios y Amos de Indios*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1968; Severo Rivadeneira e Yuri Zubritsky, “Algunas Observaciones de Campo en torno a un Grupo Indígena Mitimae (Inga Putumayense)”, *Sarance*, 3(1), 1977, pp. 58-62; Rubén Darío Guevara Corral, *La Mujer Inga*, Bogotá, G. Rivas Moreno, 1997; Javier Burbano Muñoz, “Etnobotánica en el Valle de Sibundoy: el Yagé y el Jajañ Forjadores del Saber y Tradición Indígenas”, Tese (Gradação) em Engenharia Agrônoma, Palmira, Universidad Nacional de Colombia, 1999. Luis Fernando Calero, *Pastos, Quillacingas y Abades, 1535-1700*, Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1991 e *Idem, Chiefdoms under Siege: Spain's Rule and Native Adaptation in the Southern Colombian Andes, 1535-1700*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1997, reconhece que uma influência deve ter existido, de outro modo os ingas não falaria quechua.

²⁴⁴ Diógenes Patiño, “Investigaciones de Arqueología de Rescate: el Altiplano Nariñense, el Valle de Sibundoy y la Ceja De Montaña Andina en el Putumayo”, *Cespedesia*, vol. 20, n. 66, dez. 1994-dez. 1995, p. 145.

²⁴⁵ Javier Burbano Muñoz, 1999, *op. cit.*, p. 15.

Alguns pesquisadores²⁴⁶ sugerem que não há indícios (nas fontes históricas do período colonial) de que os incas tenham se estabelecido no sul da Colômbia: esses textos sugerem que eles não teriam conseguido derrotar os quijos, no norte do Equador, ou que essa expansão, no máximo, teria chegado ao território dos pastos, mais perto do Equador do que o Valle de Sibundoy. Seguindo afirmação deixada por Paul Rivet na década de 1950, Haydée Seijas e Frank Salomon²⁴⁷ aceitaram a sugestão de que eles seriam descendentes de yanaconas. Essa hipótese já não encontra grande respaldo atualmente e foi refutada por diferentes argumentos.

Os yanaconas, conforme Romoli de Avery²⁴⁸, foram trazidos à Colômbia em número reduzido e apenas nas primeiras expedições saídas de Quito, entre 1535 e 1538. A maioria deles, considera a pesquisadora, teria falecido antes de chegar à região. Ramírez de Jara²⁴⁹, por sua vez, pontua que falantes de quechua já se encontravam ao redor de La Laguna (La Cocha) quando chegaram os espanhóis. Hooykas²⁵⁰ afirma que o quechua nativo do território quillacinga não é um quechuísmo, ou seja, não parece ter sido introduzido pela (ou feito parte do vocabulário da) gente de língua espanhola, aproximando-se mais do quechua do Peru do que daquele falado em Pasto. Similarmente, Rivadeneira e Zubritsky²⁵¹ consideram que o inga do Valle de Sibundoy se aproxima mais do quechua de Ayacucho do que daquele falado no Equador. Jean Caudmont²⁵² pontuou, nos anos 1950, que os habitantes de Manoy não compreendiam o quechua falado no norte do Equador²⁵³; o inga de Santiago era, em sua opinião, provavelmente, o dialeto mais distinto da língua dos incas. Fructuoso de Manresa²⁵⁴, na década de 1940, afirmou que os espanhóis teriam imposto a língua quechua aos ingas. Nos

²⁴⁶ John Rowland Rowe, “Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest”, *Handbook of South American Indians*, Washington, DC, US Government Printing Office, vol. 2, pp. 183-330, pls. 77-84, 1946; Sergio Elías Ortiz, 1954, *op. cit.*; Paul Rivet, *Bibliographie des Langues Aymara et Kichua*, Paris, Musée de l’Homme, 1955, vol. 4; Haydée Seijas, *The Medical System of the Sibundoy Indians of Colombia*, Tese (Doutorado em Antropologia), Tulane, Tulane University, 1969; Frank Salomon, “Vertical Politics on the Inca Frontier”, in John. V. Murra, Nathan Wachtel, and Jacques Revel, *Anthropological History of Andean Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 89-118; John Holmes McDowell, 1989, *op. cit.*

²⁴⁷ Paul Rivet, 1955, *op. cit.*; Haydée Seijas, 1969, *op. cit.*; Frank Salomon, 1986, *op. cit.*

²⁴⁸ Romoli de Avery, 1976, *op. cit.*

²⁴⁹ María Clemencia Ramírez de Jara, 1996, *op. cit.*

²⁵⁰ Eva María Hooykas, 1976, *op. cit.*

²⁵¹ Severo Rivadeneira e Yuri Zubritsky, 1977, *op. cit.*

²⁵² Jean Caudmont, “La Influencia del Bilinguismo como Factor de Transformación de un Sistema Fonológico”, *Revista Colombiana de Antropología*, 1954, pp. 209-218.

²⁵³ Hoje, ingas e quechuas se comunicam sem maiores dificuldades, apesar de falarem línguas quechua diferentes, como vi acontecer em algumas ocasiões.

²⁵⁴ Fructuoso de Manresa apud Melvin Bristol, *Sibundoy Ethnobotany*, Tese (Doutorado em Biologia), Harvard University, Cambridge, 1965.

anos 1960, Melvin Bristol questionou esse argumento: se isso tivesse acontecido, diz Bristol, a língua teria sido imposta também aos kamëntšá²⁵⁵.

Se tais autores podem divergir no que concerne a uma origem desse povo, também há pelo menos duas histórias diferentes sobre os caminhos que trouxeram os ingas do Peru ao Valle de Sibundoy. Os ingas de Manoy e os de San Andrés teriam chegado à região em épocas diferentes – como contam, aliás, os próprios ingas, embora nem sempre os pesquisadores tenham feito essa diferenciação.

Nos anos 1940, Milcíades Chaves²⁵⁶ participou de expedição etnográfica ao lado de Juan Friede, com ingas, sionas e kofáns assentados nas margens dos rios Putumayo, Caquetá e afluentes. A partir daí, ele produziu uma hipótese, segundo a qual os ingas vieram da floresta tropical peruana e entraram na Colômbia pelo rio San Miguel. Essa hipótese foi retomada por Arocha e Friedmann²⁵⁷.

Outra hipótese é expressa, atualmente, por Ramírez de Jara²⁵⁸, para quem os ingas teriam saído do Peru e se estabelecido primeiro no Equador, antes de passar à Colômbia. Uma versão anterior deste argumento encontra-se em Miguel Triana²⁵⁹, engenheiro que esteve no Putumayo em expedição de 1907. Em seu relato de viagem, ele diz que, segundo informações que recebeu em Santiago, os ingas, procedentes do Peru, se lembravam da época de chegada ao Equador, onde teriam recebido ordens para permanecer, antes de migrar para a Colômbia. Triana não inclui informações sobre quem poderiam ter sido os ordenantes. A chegada dos ingas de San Andrés seria posterior. O autor relata uma história que teria ouvido em Santiago: moradores de Manoy, andando pelo Valle, um dia encontraram gente vivendo ali. Tais pessoas teriam saído da Amazônia, fugindo de uma *amarrón* (boa) que destruíra sua aldeia. Ali, foram reconhecidas como ingas, cada pueblo mantendo uma relativa independência.

Stephen Levinsohn²⁶⁰ nota que o quechua inga e a toponímia da região de Nariño se parecem mais com um quechua falado no Peru e na Bolívia do que com o equatoriano. Ele

²⁵⁵ Melvin Bristol, 1965, *op. cit.*

²⁵⁶ Milcíades Chaves apud Jaime Arocha e Nina S. de Friedmann, *Herederos del Jaguar y de la Anaconda*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985 (entrevista aos autores).

²⁵⁷ Jaime Arocha e Nina S. de Friedmann, 1985, *op. cit.*

²⁵⁸ Rivadaneira e Zubritski, 1977, *op. cit.*, e María Clemencia Ramírez de Jara, 1996, *op. cit.*, também defendem a tese de uma parada no Equador.

²⁵⁹ Miguel Triana, *Por el Sur de Colombia: Excursión Pintoresca y Científica al Putumayo*, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950.

²⁶⁰ Stephen Levinsohn, em comunicação pessoal com Ana María Groot de Mahecha, Eva María Hooykas e Luz Piedad Correa, 1976, *op. cit.*

separa a variante falada em San Andrés daquela de Santiago. O linguista registra que alguns ingas de San Andrés diziam ser provenientes da região do rio Sucumbío – o que, segundo ele, permitiria traçar uma rota específica para sua chegada ao Valle de Sibundoy, subindo pela garganta do rio Balsayaco.

Isto me faz pensar por um momento na história de uma migração inversa anterior, relatada por Hooykas. Segundo a autora, nessa área “existe a tradição de que os sucumbíos se trasladaram das regiões ao norte da Laguna até o rio San Miguel ou Sucumbío (fronteira com o Equador), por debaixo das águas de La Cocha, de norte a sul. Esta direção da migração dos Sucumbíos se vê documentada pelos dados toponímicos, do Vulcão de Doña Juana até o mencionado Río San Miguel [divisa com o Equador]”²⁶¹. De acordo com os geólogos, o rio Guamúes, originalmente, nascia no páramo. La Cocha se forma graças a uma erosão, deslocando a nascente do rio que dá nome ao lago²⁶². Talvez o que esteja plasmado nessa história seja uma primeira migração, ainda antes da erosão que fez a laguna. Sem maiores pretensões, deixo-me perguntar por um instante se os ingas de San Andrés poderiam ter voltado ao Valle, muito tempo depois de deixá-lo como sucumbíos e, falando quechua, foram recordados como ingas.

Por fim, permanece enigmática a relação proposta por Guevara Corral. Este autor diz, sem maiores detalhes, que os ingas de San Andrés seriam “uma comunidade selvática andakikutkanizada”²⁶³. Antes, fica a sugestão de relações com os kofán: rio Sucumbío é parte do território dos possíveis ancestrais deste povo de língua A’ingae, não incluída nas famílias linguísticas conhecidas, e os andaki seriam um dos povos que habitavam o Alto Putumayo, quando chegaram os europeus²⁶⁴.

Fato é que há, nessa vasta bibliografia, um emaranhado de caminhos difícil de seguir. Uma zona de incerteza se coloca entre a área de erosão que deu origem a La Cocha e o percurso do rio Guamúes, desde sua nascente, chegando a essas terras já na fronteira com o Equador, entre as terras onde moravam os habitantes da Laguna, o cerro Patascoy e aquelas

²⁶¹ Ana María Groot de Mahecha, Eva Maria Hooykas e Luz Piedad Correa, 1976, *op. cit.*, p. 43.

²⁶² Ver Wenceslao Cabrera Ortiz, “Por Tierras Colombianas: La Cocha”, *Revista Javeriana*, Tomo XXXVII, n. 103, 1952, pp. 167-174; *Idem*, “La Cocha: Un Lago Andino en el Sur de Colombia”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, Vol. XXVII, No 101, 1970, pp. 37-52.

²⁶³ Rubén Darío Guevara Corral, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁴ Note-se, porém, que Ana Lucía Flórez Páez, “Piedras Vivas: Manifestaciones Rupestres y Memoria Oral en el Valle de Sibundoy, Corredor Milenario entre Andes y Selva”, *Rupestre Web* [on-line], [s.d.] registra uma possível migração dos san andresinos desde o rio Vides, em Villa Garzón, chegando à vereda Porotal, em San Francisco.

habitadas pelos sucumbíos. Assim, o que essas pesquisas permitem vislumbrar são relações muito antigas, entre os ingas – um povo que teria saído do Peru, de língua quechua, e chegado ao Valle de Sibundoy –, os kamëntšá – possivelmente, quillacingas –, os kofán – possivelmente, sucumbíos –, e outros povos, como os chamados mocoa e andaki. Essas relações estariam distribuídas num território vastíssimo, chegando a alcançar três países, entre os Andes e a Amazônia.

A tal respeito, várias pesquisas têm destacado a presença dos ingas em diferentes lugares e seu papel mediador em uma série de relações. Udo Oberem, Frank Salomon, Guevara Corral e Ramírez de Jara²⁶⁵ falam na existência de uma rede extensa, no século XVI, voltada sobretudo ao comércio de plantas medicinais, entre a serra equatoriana, região do Alto Napo, Aguarico e San Miguel. Essa rede seria movimentada por descendentes dos quijos de língua quechua, ingas e sionas. De outra parte, Triana encontrou relações estabelecidas entre os ingas assentados nas margens do rio Guineo e os sionas. Levado por um canoeiro deste povo até lá, quem o recebeu foi um taita – Yaya Curaa, “taita Lesma de Miçangas”, em sua tradução –, que ali partilhava com xamãs siona o conhecimento de muitos *segredos* das plantas.

Entre o Alto e o Baixo Putumayo, os taitas ingas se estabeleceram em diferentes pontos de um vasto território. Isso faz com que eles sempre estejam em todas as partes e tenham um conhecimento tão vasto dos caminhos, que as fronteiras – montanhas altíssimas, rios intransponíveis, distâncias impensáveis – deixam de ter importância, entrando para uma narrativa de deslocamentos corriqueiros em qualquer conversa do cotidiano. Em minha pesquisa, percebi que é muito raro que um *yacha* inga venha a mencionar qualquer tipo de barreira que possa impedir esse trânsito de longa distância. Também aprendi que as pessoas que importam sempre se encontram pelos caminhos – os *amigos*, tão presentes nas histórias das viagens contadas pelos ingas. Na própria cidade de Bogotá, não raro as caminhadas com Benjamín resultavam em encontros aleatórios com vários “paisanos” (como os índios na cidade chamam uns aos outros) e demais amigos. Às vezes, alguém assoviava à distância e então aparecia um conhecido desses, sem que tivessem combinado um encontro. Eu mesma, sem escutar esses silvos, ficava muitas vezes surpresa com a eficácia do chamado. Também se

²⁶⁵ Udo Oberem, “Los Quijos: Historia de la Transculturación de un Grupo Indígena en el Oriente Ecuatoriano, 1538-1956”, *Memorias del Departamento de Antropología y Etnología de América*, n. 1, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, 1971, vol. 2.; Frank Salomon, 1986, *op. cit.*, María Clemencia Ramírez de Jara, 1996, *op. cit.*, Rubén Darío Guevara Corral, 1997, *op. cit.*. Frank Solomon, 1986, *op. cit.*, remonta essas relações à cerca de 400 a.C.. Ver também Michael Taussig, 1987, *op. cit.*.

via pessoas a longas distâncias, sobretudo na montanha. Anahís fez isso algumas vezes em nossos passeios pelo Valle.

Retomo, com isto, a ideia de que as relações são como caminhos que redundam nessa capacidade de ampliar ainda mais o alcance dos territórios por onde os ingas vão existindo. Já os sobrenomes, como dizia, recobram lugares. Deixo-me pensar que eles acontecem como caminhos envolvidos na vida de alguém, em outros tempos. Intriga que, num dado momento, ingas e kamëntšás tenham adotado sobrenomes com sufixos toponímicos similares. Até onde pude aprender, não há indícios conhecidos de por que isso teria acontecido, a despeito da variedade de hipóteses existentes sobre o passado. Para alguém de fora, na medida em que incorporam o sufixo *oy*, é certo que sobrenomes ingas e kamëntšá se parecem. Mas entendi, conversando com meus amigos ingas, que isso se dá apenas na superfície. Não pude conhecer o que os nomes kamëntšá levam consigo, a não ser por essas sugestões de que seriam toponímicos. Já os nomes ingas têm outra dimensão, algo que não pertence à feitura das palavras: eles também possuem animais ocultos. Ou talvez se possa dizer, com isso, que são nomes *espirituais*. Volto-me um pouco a esse tópico.

Sobre os nomes, mamita uma vez me explicou o seguinte:

Tisoy que quer dizer? Pois isso: meu pai dizia que isso de Tisoy eram nomes de animais. Tisoy dizia que é um animal que dizemos em inga *chucha* e Jacanamijoy é *kusumbi*, sim. Chasoy que é o gato do monte, chasoy, Tandioy é *yaku ucucha*, dizemos rato d'água, os sobrenomes são de animais. *Chucha* é um que eu não sei como se diz [em espanhol], são uns animais que sempre estão agarrados nas árvores e não descem, que têm os filhos assim como em uns bolsinhos [mostra um bolso da blusa azul de lã que costuma usar] e assim eles andam. E como se assustam, eles sempre estão colados numa árvore, então dizem *chucha*, pois, como dizer covarde [ela ri]. *Chucha* dizem, no nosso idioma. E Tisoy, por isso, é Tisoy. E esse otro, Muyuy também é um animal – todos são, os sobrenomes, de animal, de animais porque tem sobrenomes Quinchoa, Jacanamijoy, Tisoy, Cuatindioy, Chasoy, Potosoy, todos são, o Potosoy sim é de um [animal] de vereda e tudo assim, pois não, os próprios sobrenomes são daqui de Santiago de Putumayo, porque [os ingas] de San Andrés são outros sobrenomes e os de Sibundoy [os kamëntšá] também de indígenas são outros sobrenomes, lá não sei o que significam, mas são Chindoy, Jamioy, Chicunque... (ênfases minhas)

Em conversas noturnas na casa de mamita, às quais acudiam Teresa e Kindi, comíamos colada (sopa doce de frutas com amido de milho, servida quente) ou mazamorra (canjica). Nesses encontros, falava-se muito sobre certos animais. Assim, vim a descobrir que *chucha*, no Valle, é o gambá, também conhecido como raposa. *Kusumbi* é o quati, que também recebe o nome de urso, entre os ingas. Tandioy, nesse trecho traduzido como rato d'água, também foi

relacionado a coelho, em outras ocasiões. Cuatindioy seria esquilo; Quinchua, raposa; Muyuy, rato do monte; Mojombuy, rã (nesse caso a palavra em inga é mojoyoy, então os sons se parecem)²⁶⁶. Ainda com relação a animais, Benjamín notou em seus escritos que “Jacanamijoy quer dizer ‘comedor de *curí* (porquinho da Índia)’, Tisoy quer dizer ‘de um lugar’, assim eu sou Benjamín de um lugar onde se come *curí*”²⁶⁷. É dessa forma que ele costuma explicar seu nome nas apresentações de sua obra e conversas do dia-à-dia.

Mamita completou sua explanação da seguinte maneira: “porque nós, afinal, viemos do Peru. Pois a ascendência é do Peru, os maiores maiores da minha mamita também me diziam que eles também nasceram aqui, mas a ascendência sempre dizem que é do Peru, então não sei, por que será que os os sobrenomes também escolheram assim”. *Maior, maior*, nesse contexto, é alguém da geração dos pais dos avós.

Pensando a partir de lugares, isso indica que a maneira como um sobrenome é passado a uma pessoa já atesta pelo menos uma viagem inicial – do Peru à Colômbia – e uma certa quantidade de *lugares de vida*. Um lugar de vida – *kaugsay suyú* –, conforme costuma explicar Benjamín, “é um lugar onde cada um de nós convivemos com o outro, seja esse um ser humano, animal, vegetal ou mineral. É o espaço onde todos os seres cumprimos uma determinada função ou tarefa, com a perspectiva de construir uma convivência harmônica”²⁶⁸. Ele explica que, “para os ingas, o território constitui um lugar de convivência e de intercâmbio de conhecimentos, nesse sentido existem palavras que recolhem o significado que tem para nós o mundo como um único grande território subdividido por sua vez em uma considerável quantidade de lugares de vida e pensamento”²⁶⁹.

Dessa feita, os sobrenomes também mostram os lugares onde viviam as pessoas: “Os Tamabioy viviam em Tamabioy e assim sucessivamente”²⁷⁰, diz Benjamín. Os lugares, como ele escreve, estão presentes em nomes como Tamabioy, Mansajoy, Andaki, Chasoy, Tandioy,

²⁶⁶ Essa variedade de animais que dividem o mesmo nome transforma a imaginação de certas histórias de animais como o urso, o coelho e a raposa, bastante populares entre os ingas. Em muitas dessas histórias, o coelho engana o urso inúmeras vezes. Para uma amostra dessas histórias, ver Miguel Rocha Vivas, *Antes el Amanecer: Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, vol. 2. Stephen Levinsohn coletou diversas narrativas para o Instituto Lingüístico de Verão, nos anos 1970.

²⁶⁷ Ver, p. ex., Benjamín Jacanamijoy Tisoy, “Pensadores de Tierra y Agua: el Arte de Tejer la Vida y Contar Historias”, in Walter Mignolo e Pedro Paulo Gómez (ed.), *Estéticas y Opción Decolonial*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 253. Também vi Tisoy ser explicado como Inti Suyu: “de um Lugar de Sol”.

²⁶⁸ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2001, *op. cit.*, p. 191.

²⁶⁹ *Idem, ibidem*.

²⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 198.

Mutumbajoy, Jansasoy, Satiaca, Sigindioy, Mavisoy, Chindoy, Juajibioy, Mujanajinsoy e Cuatindioy. É intrigante que o sobrenome Andaki, por exemplo, seja incluído nessa lista. Andaki é, afinal, o nome dado a um povo indígena que, supõe-se, teria habitado partes do Alto Putumayo; é também o outro nome que se dá ao *kindi* (colibri) e um nome que qualifica certas plantas – *Andaki Borrachera*, por exemplo, Borrachera que chama o colibri, um dos animais relacionados ao poderes curativos dos taitas durante as cerimônias de Yagé. Plantas e humanos se parecem, a propósito, conforme ambos levam animais consigo. Há, por fim, alguns nomes que evocam ações praticadas nos lugares, como Muyuy, “mover-se”, “dançar”; Miticanoy, que vem de Míticuy, “o que corre”; Jujoy, “pensar”, “espremer”, como me ensinou Benjamín.

O fato desses nomes conterem um animal oculto e um lugar, assim como possivelmente indicarem a especialização de certas famílias, por exemplo, no xamanismo, na tecelagem, nos trabalhos em madeira e outras atividades poderia sugerir a existência, em algum momento, de uma estrutura de clãs – algo que, no presente, é inacessível para nós.

A localidade dos sobrenomes remete às *veredas*. John Holmes McDowell²⁷¹ faz comentários sugestivos sobre as elas. Uma vereda, no Valle de Sibundoy, é um caminho de terra que passa por um centro comum – por exemplo, as partes urbanizadas dos pueblos de Manoy e Uaira, cada qual com suas veredas –, geralmente localizado nas encostas dos morros e margeando um rio ou riacho, floresta, canal ou talude²⁷². As veredas de Manoy são cerca de 33 e as de Uaira, cinco; nelas vive a maioria dos ingas do Valle de Sibundoy. Uma vereda contém algo entre 15 e 50 casas, a depender de seu tamanho. Consta que, antes, elas eram habitadas por parentes próximos (consanguíneos e afins, na linguagem dos antropólogos). Isto, de certa maneira, ainda pode ser observado: vi alguns casos de irmãs (*ñaña*) de uma mesma família, por exemplo, com casas na mesma vereda de seus pais. Isso indica que os sobrenomes, portanto, estariam ligados aos caminhos que uma família *semeou*. Mesmo em casas “urbanas”, aliás, irmãs

²⁷¹ John Holmes McDowell. *Sayings of the Ancestors. The Spiritual Life of the Sibundoy Indians*. Lexington: The University of Kentucky Press, 1989.

²⁷² Em comunicação pessoal, Cayón me esclareceu que, na distribuição territorial colombiana, uma vereda é uma categoria que faz referência a um espaço rural ligado a um município e muitas vezes tem uma organização comunitária. Assim, vereda como caminho é um outro sentido da palavra que, neste caso, não exclui o primeiro. A partir de minhas andanças por veredas, sobretudo em Manoy e Uaira, mas também entre Sibundoy e Uaira Sacha, e de conversas com amigos ingas, percebi que a visão da vereda como um caminho é a mais disseminada e essa qualidade de caminho das veredas é bastante valorizada: elas são realmente vias circundadas por casas, *chagras* e/ou vegetação nativa, que levam quem por ali passeia até pessoas e coisas importantes. Outro aspecto característico dessas veredas é que elas sempre podem gerar novas veredas, subdividindo-se, daí a imprecisão ao mencionar a quantidade existente. Assim, uma divisão territorial/familiar vai nascendo de fracionamentos das linhas (*percursos*) visíveis na terra, que vai ficando cada vez mais parecida com um rio e seus braços.

e irmãos tendem a viver na vizinhança da casa dos pais, ou no mesmo terreno, como acontece na família Jacanamijoy Tisoy, onde cada filho e filha tem seu espaço para morar. Atualmente, vivem ali Floro, Marle, Maty, Rosa e também Anita, a filha de Floro, cada qual com seus cônjuges e filhos; Nestor e sua esposa Mari vivem atualmente na casa de mamita, mas planejam construir sua casa no mesmo terreno, em um lote de terra que já é deles. Os demais filhos, ainda que não vivam lá, também têm suas terras nos entornos da casa. No passado, conta-se que os casamentos costumavam acontecer entre pessoas da mesma vereda, ou entre pessoas de veredas vizinhas, enquanto os *compadres* e *comadres* costumavam ser escolhidos entre veredas diferentes. Assim, os lugares eram fortalecidos e os caminhos, ampliados, por assim dizer.

A título de esclarecimento, em inga, os termos de parentesco²⁷³ são desdobrados de uma matriz que começa com *taita* (pai) e *mama* (mãe) e inclui:

Kusa – esposo

Uarmi – mulher, esposa

Uaua – filho/a bebê (mais ou menos até os três anos)

Wambra – filho/a criança

Uajke – irmão (usado entre homens)

Turre – irmão (usado por mulheres, para se referir a homens)

Pane – irmã (usado por homens, para se referir a mulheres)

Ñaña – irmã (usado entre mulheres)

Atun taita ou *achala taita* – avô

Atun mama ou *achala mama* – avó

Uma terminologia similar, com pequenas variações ortográficas, foi registrada por Domingo Tandioy Chasoy e Stephen Levinsohn²⁷⁴, do *Summer Institute of Linguistics* (SIL), em 1977. Os pesquisadores anotaram que pessoas de uma mesma geração adotavam entre si os termos *wauŋki*, *turi*, *pani* e *ñaña* quando se referiam umas às outras. Não mencionaram,

²⁷³ Evidentemente, essa nomenclatura não é recebida como uma classificação social para um fato natural (Marcela Coelho de Souza, anotações de aula, 2014). As aproximações não pressupõem uma equivalência plena entre os termos ocidentais e inga.

²⁷⁴ Domingo Tandioy Chasoy e Stephen Levinsohn, *Términos de Parentesco en Inga*, Bogotá, Instituto Lingüístico de Verano e Ministério de Governo da República da Colômbia, 1978. A língua inga se encontra grafada de diferentes formas, em fontes variadas. Na maior parte das menções desta tese, adoto a grafia usada por Benjamín. A exceção fica por conta dos casos em que outros autores citados adotem grafias diferentes.

entretanto, se esses termos eram usados para designar relacionamentos específicos (e suas interdições). Já Benjamín me explicou que os ingas pensam a si mesmos como membros de uma única família, daí o uso dessas palavras, ainda hoje vigente, de forma generalizada, entre pessoas da mesma geração; um princípio de família extensa emerge nessas designações – uma família distribuída em diferentes lugares de uma terra vasta, que se reencontra pelos caminhos.

Pessoas de gerações anteriores são tratadas pelos mais jovens pelos termos espanhóis “tío” e “tía” e as de gerações mais novas, “sobrino” e “sobrina”. *Taita e mama*, quando usados para se referir a figuras importantes, podem ser acrescidos um tratamento relativo à geração: *taita sobrino, taita tío, mama sobrina, mama tía, taita uajki, taita turre, mama pane, mama ñaña*. Parte dos mais jovens tem preferido tratar uns aos outros com termos de um parentesco euro-americano, como “irmão”, “irmã” (“meu irmão”, “minha irmã”, usado entre irmãos consanguíneos), “primo”, “prima” (usado entre filhos de irmãos ou irmãs consanguíneos/as)²⁷⁵. Outro termo muito corrente é “paisano”, usado entre indígenas de povos diferentes que já implica em uma certa familiaridade, sobretudo fora do Valle. Há, além disso, as importantes figuras do *compadre* e da *comadre*, nomenclatura espanhola empregada para se referir tanto a pessoas escolhidas para participar da vida de uma família, quanto a padrinhos e madrinhas de batismo²⁷⁶.

²⁷⁵ Isso também acontece na medida em que muitos vêm deixando de falar a língua inga. É interessante notar que há um reconhecimento daqueles maiores que sabem falar com mais fluência, inclusive ao traduzir palavras do inga ao espanhol – o que, para eles, implica num profundo conhecimento da vida e na capacidade de pensar bonito de quem sabe falar bem. Uma vez, conversei com Jhon, Alex e Musu sobre isso, ao que eles me disseram que o inga de Benjamín era um dos mais bonitos, pois ele é grande conhecedor do bonito pensar.

²⁷⁶ A propósito da compadrinagem, estamos na mesma página que Claude Lévi-Strauss, “The Social Use of Kinship Terms among Brazilian Indians”, *American Anthropologist*, New Series, v. 45, 1947, pp. 398-409, quando ele nota que o compadrio relatado por viajantes seiscentistas na costa brasileira, embora tomado como similar ao ibérico, era parte de um modo indígena de produção de parentesco. A discussão sobre compadrinagem, na antropologia, envolve algumas aproximações e diferenciações entre compadrio e amizade formal; além disso, ela pode aparecer, em certos casos, ao lado de discussões sobre o quanto a amizade formal acarreta ou inviabiliza a afinidade potencial (conceito, como se sabe, elaborado por Eduardo Viveiros de Castro, “Atualização e Contraefetuação do Virtual na Socialidade Amazônica: o Processo de Parentesco”, *Ilha*, Florianópolis, n.1, dez. 2000) – um tópico citado, ainda que não esteja imediatamente voltado à figura do compadrio. Alguns antropólogos (por ex., Roberto DaMatta, *Um Mundo Dividido: Estrutura Social dos Índios Apinajé*, Petrópolis, Vozes, 1976; José Reginaldo Santos Gonçalves, *A Luta pela Identidade Social: o Caso das Relações entre Índios e Brancos no Brasil Central*, Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Museu Nacional/UFRJ, 1981; e Manuela Carneiro da Cunha, *Os Mortos e os Outros. Uma Análise do Sistema Funerário e da Noção de Pessoa entre os Índios Krabó*, São Paulo, Hucitec, 1978) notaram certos encontros entre a amizade formal e a compadrinagem – o que aparece, mais notadamente, entre os apinajés; em alguns desses casos, a relação de amizade formal foi traduzida pelos índios como compadrio. Outras relações foram percebidas por Odair Giralдин, “Creating Affinity. Formal Friendship and Matrimonial Alliances among the Jê People and Apinajé Case”, *Vibrant*, v. 8, n. 2, 2011, pp. 403-426: ele destaca que a amizade formal era usada pelos apinajés para promover afinização, desfazendo laços de consanguinidade, quando necessário. Já Fernando Santos-Granero, “Of Fear and Friendship. Amazonian Sociality beyond Kinship and

Feitas essas observações, volto ao tema das veredas: o que McDowell encontrou foram relatos indicando que elas teriam sido residências de clãs matrilocais. Não proveu, entretanto, maiores explicações. De minha parte, não teria como estender demais essa e outras sugestões relativas ao parentesco. Não encontrei, em campo, nada que pudesse impulsionar essa hipótese. Além disso, em presença da colonização, a maneira de tecer relacionamentos foi muito transformada²⁷⁷. Os missionários intervieram na realização de casamentos – por exemplo, buscando escolher como e com quem as pessoas deveriam casar – e, no presente, não há muitas referências de como as coisas teriam sido antes. A própria mamita Merceditas

Affinity”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.), 13, 2007, pp. 1-18, destacou a importância da amizade como estruturadora do parentesco em certos locais da Amazônia, onde teria proeminência sobre a afinidade potencial. Em pesquisa na região do Chocó, na Colômbia, Anne-Marie Losonczy, *La Trama Interétnica: Ritual, Sociedad y Figuras de Intercambio entre los Grupos Negros y Embera del Chocó*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006, considera que o padrinho e a madrinha de batismo, ao nomearem uma criança se tornam “consanguíneos rituais” de seus compadres e afilhado/a. Renato Sztutman, *O Profeta e o Principal: A Ação Política Ameríndia e Seus Personagens*, São Paulo, Edusp, 2012, argumenta que os tupis da costa do Brasil teriam adotado o batismo cristão como forma de xamanizar, ou seja, obter a capacidade de curar as epidemias trazidas com os brancos – o que deixa sugerida a importância dos compadres no marco das relações xamânicas que ampliam o mundo social tupi. Verone Cristina da Silva, “Fazendo Compadre: as Relações de Compadrio entre o Povo Indígena Chiquitano”, *Etnográfica*, vol. 21 (3), 2017, pp. 599-612, diz que entre os chiquitano, os compadres são fabricados ao longo da vida, a partir do batizado de uma criança. O batismo confere à criança o nome do santo do dia e, com ele, força e proteção contra feitiços e seres que causam doenças. Mais recentemente, Helena Moreira Schiel, “Parentesco Espiritual e Afinidade Potencial na América do Sul”, *Revista de Antropologia*, v. 61 n. 2, 2018, pp. 187-207, recuperou essas discussões, propondo uma aproximação entre as figuras da afinidade potencial e do compadrio; segundo ela, forma-se um *parentesco espiritual* entre pais, mães, padrinhos e madrinhas. A compadriagem entre os ingas, a meu ver, se aproxima daquela encontrada por Peter Gow, *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*, Oxford, Clarendon Press, 1991, entre os piro: os compadres e comadres mantêm uns com os outros relações de respeito e ajuda mútua, batizam os filhos/as uns/umas dos outros/as e não se casam entre si. Embora não seja praticado o corte do cordão umbilical pelo padrinho, o primeiro corte de cabelo da criança (com cerca de sete anos) é feito por ele e tem extrema importância (o mesmo acontece entre os kamëntšás). Depois disso, outros tios e tias da criança vão cortando as demais mechas, até que o cabelo esteja curto. Contudo, algo merece atenção: em minha pesquisa, percebi que muitos tios/as são padrinhos e madrinhas de seus/suas sobrinhos/as, o que muda o alcance da compadriagem. Nesses casos, os padrinhos ou madrinhas seriam irmão ou irmã do pai ou da mãe, mais os cunhados/as. Pelo que vi, os afilhados/as devem prestar respeito e ajudar os padrinhos e madrinhas, inclusive cuidando de seu bem-estar e desempenhando certas tarefas cotidianas de que eles necessitem. Enquanto isso, a figura dos chamados *amigos* assume o papel notável de ampliar a existência dos ingas por caminhos distantes. Creio que poderia ser dito que os *amigos* se aproximam daqueles amigos formais descritos por Manuela Carneiro da Cunha, 1978, *op. cit.*: são não-parentes, estranhos, outros que, por essa razão, propiciam o aparecimento da pessoa como sujeito. Isso não exclui, contudo, a existência de amigos que também são padrinhos; nem o uso da palavra compadre ou comadre para referir-se a amigos/as muito próximos; além disso, não encontrei, entre compadres, relações de evitação, mas apenas de solidariedade.

²⁷⁷ A bibliografia sobre o parentesco é quase inexistente e pouco confiável, visto que vários autores que mencionam o parentesco costumam tratar ingas e kamëntšás como um mesmo povo, sob o termo genérico “sibundoy”, ou estender observações sobre os kamëntšá aos ingas. De todo modo, cf. Haydée Seijas, 1969, *op. cit.*, Domingo Tandioy Chasoy e Stephen Levinsohn, 1978, *op. cit.*; Carlos Ernesto Pinzón Castaño, Rosa Suárez P., Gloria Garay A., 2004, *op. cit.*; Harold Fernando Mosquera Ortiz, *Los Ingas de Guayuyaco: Sociedad y Cultura Frente a un Proyecto de Antropología Aplicada*, Tese (Doutorado) em Antropología, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1990.

conta que taita Antonio pediu sua mão em casamento a seus pais e que, antes disso, ela não o conhecia. Além disso, conforme o próprio McDowell, os padres teriam realocado os moradores locais, retirando-lhes de seus locais de moradia originais.

Apesar disso, ainda é possível vislumbrar duas coisas: a primeira é como a presença de uma pessoa e seus parentes em certos locais realmente importa. Mesmo que eles possam ter deixado de habitar um caminho originalmente vinculado a seu nome, mantêm uma ligação com todos os locais que habitaram – lugares “onde *semearam*”, como se diz – e até com lugares que percorreram muitas vezes. O mesmo vale para seus descendentes. Considero interessante, nesse sentido, pensar como certas histórias refazem essas relações. Remeto-me a uma história envolvendo um animal chamado “urso” e a separação de duas veredas.

A história, entre outras coisas, mostra como um urso que gosta de ficar em cima das árvores – e que me acostumei a ver como o *kusumbi* – foi dos animais causadores de certas erosões que deram à terra sua forma atual. Escutei-a na voz de mamita Mercedes, espaçadamente, começando no almoço de um dia e terminando no jantar do dia seguinte, maravilhada com a maneira com que esse tipo de história sempre faz um *antes* brotar de uma passagem da vida de quem a conta²⁷⁸:

Eu estava grávida de María, na Venezuela, estava com outros como a gente, assim, paisanos, amigos, e antes, num caminho tinha ficado parada, com as pernas assim [mostra com as mãos], até acima dos joelhos, dentro de um rio, e esse meu joelho ficou inchado, assim grande [mostra], então quando cheguei lá, não conseguia andar. Fiquei deitada numa maloca e trouxeram uma rã gorda, gorda, assim gordinha [mostra um tamanho com as mãos] e passaram na minha perna. Eu tive que ficar descansando lá, a rã ajudou a curar, ainda hoje esse meu joelho dói, por esse descuido, porque eu fiquei parada na água. Aí comecei a ver muita gente que ia visitar um bebê que tinha nascido, eu não podia ir, porque era perigoso, eu estava grávida e isso podia fazer mal [a María].

Meu esposo foi e, quando voltou, disse que era um menino urso, ele tinha o corpo dividido [desenha uma linha vertical ao longo do corpo com os dedos] assim, metade menino, metade urso, assim era. Metade era urso, pobrezinho, metade tinha pelos assim de urso, no corpo inteirinho.

[...] Aqui para cima, no monte [no Valle de Sibundoy], bem para cima, tinha muitos ursos, eles moravam em cima nas árvores e ficavam olhando de cima para a gente, então um urso um dia desceu e se meteu na casa de uma jovem que estava sozinha, tecendo. Ela não tinha visto o urso, distraída estava, e os ursos sempre tinham muito medo de cobra, então a moça trazia um chumbe amarrado assim na cintura [mostra] e no sobrado, e o urso viu aquilo e era uma cobra, uma cobra era, comprida, da cintura ao sobrado, e saiu correndo, correndo, assustado estava.

A moça contou a seu pai que o urso tinha vindo, mas ele não acreditou, então o urso voltou e levou a moça para morar com ele, e tiveram um filho, um

²⁷⁸ Peço desculpas pela maneira com que a escrevo, incapaz de reproduzir a prosa magnífica de mamita.

menino assim, metade urso, metade gente, igualzinho àquele menino, então o urso estava morando com seu pai, no monte viviam, e desceu e veio viver aqui; mas o perseguiam, pegavam seu pelo, o incomodavam e um dia ele se irritou e disse que com um gesto de mão assim [faz um movimento rápido, em arco, com a mão aberta, da direita para a esquerda] podia fazer muito mal, e não acreditaram, pediram para ele mostrar, então ele fez e morreu muita gente, começaram a morrer muitas crianças. Todo mundo tinha medo do menino e queriam pedir que ele fosse embora, mas tinham medo dele voltar, trazendo mais ursos, então ele fez um gesto assim [repete o gesto] e o Valle se abriu num terremoto, as pessoas ficaram separadas de um lado e de outro assim da montanha, e de cada lado gritavam ‘Tormenta, tormenta!’, assim gritavam e iam se separando. Assim as veredas de Insoy e Insajoy, lá para cima, dos lados de Dom Victor²⁷⁹, se separaram, antes eram juntas. Quando começaram a construir a estrada de Pasto²⁸⁰, encontraram pedaços de madeira grandes enterrados, que antes eram as casas, uns pedaços grandes, grandes.

María nasceu no Brasil, perto de Boa Vista, Roraima. Na história, contada de modo a unir os caminhos de mamita e taita Antonio a um tema conhecido dos ingas – o sequestro de uma mulher humana por um urso²⁸¹ –, os habitantes de uma única vereda (uma mesma família) se separam, quando um ser cindido, meio urso, meio humano, de enorme poder, divide aquele caminho em dois, Insoy e Insajoy²⁸². Inclino-me a pensar que, entre muitas outras coisas, essa história ensina como a própria terra muda sob a ação desse animal, adquirindo o aspecto das divisões entre as pessoas. Insoy e Insajoy, aliás, são consideradas, por alguns, sub-veredas de Vichoy que, atualmente, desprendem-se cada uma de um lado da estrada onde começa essa vereda, já no caminho para Colón: Insajoy subindo o morro, Insoy descendo [ver mapa 2]. É em Vichoy, por sinal, que vivem alguns Tisoy – mais especificamente, a família Tisoy Tandioy, da artista Rosa Tisoy. Além disso, não deixa de ser interessante notar que Insoy, antes, se chamava *Atun Zanja*. O nome atual foi dado após a construção dos canais²⁸³.

Deixo, a partir daí, a sugestão despreziosa de que são erosões como essas, causadas pela ação de seres de *tempos diferentes*, que vão tornando a terra uma espécie de “mapa” vivido

²⁷⁹ “Dom”, em espanhol, como “seu”. Ela se refere a Victor Revelo, um senhor que realiza diversos serviços na casa de mamita com a filha, Carmen, e que tem casa em Insajoy.

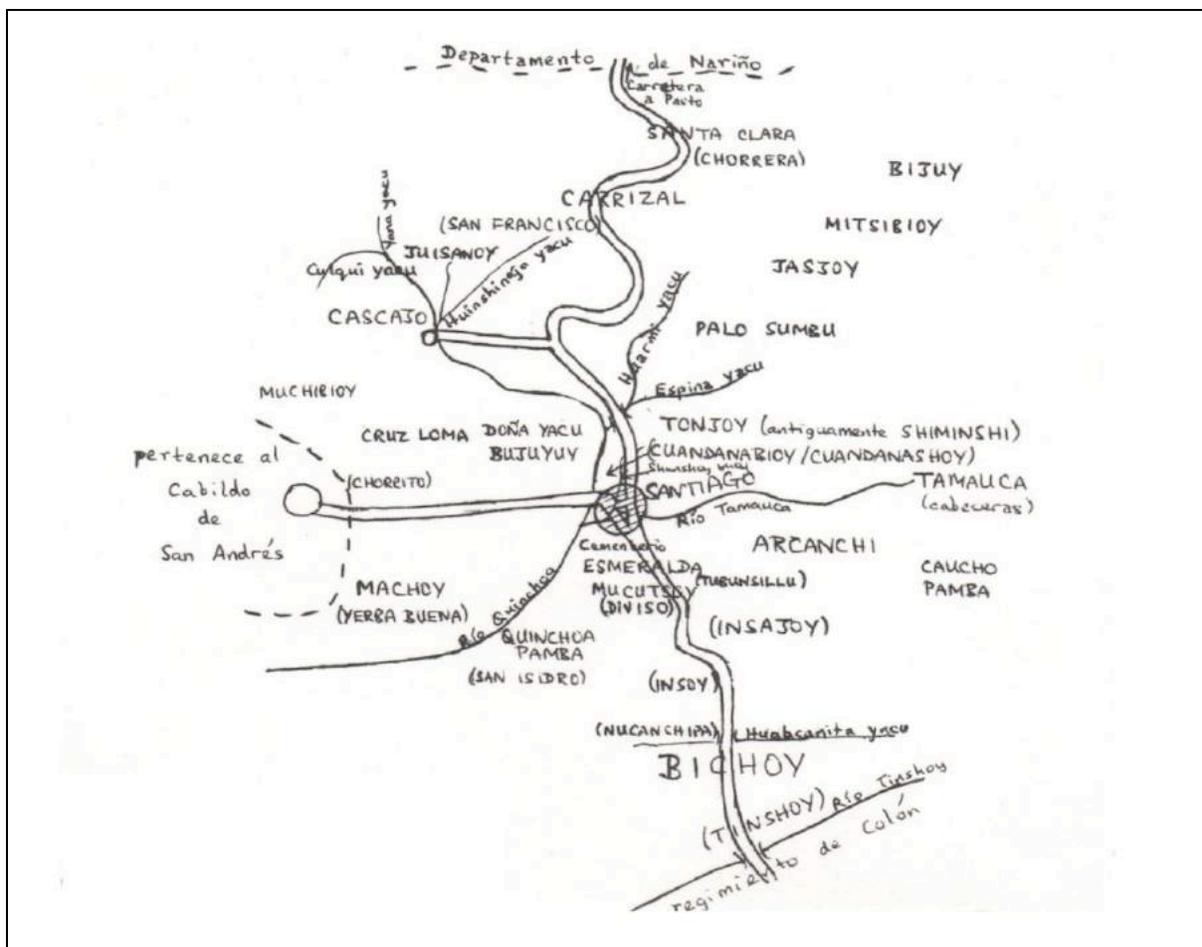
²⁸⁰ A estrada que leva a Pasto e a Mocoa.

²⁸¹ Miguel Rocha Vivas, 2010, *op. cit.*, registra uma versão da história em que o urso rapta a mulher com o intuito de acabar com todas as “mulheres racionais” (humanas) e, assim, com os homens racionais; e conta outras histórias ingas sobre animais. O autor pontua que essa história faz parte de um ciclo muito disseminado nos Andes. Histórias de ursos são também presentes entre os kamëntšás e nasa, entre outros e, segundo o pesquisador (*idem, ibidem*), entre os koguis e pijao, o personagem urso aparece como tigre. Rocha Vivas (*idem, ibidem*), também considera que ir ao páramo, na trajetória do urso em certas histórias, seria equivalente a visitar o inframundo.

²⁸² Evidentemente, há mais nessa história e deixo por ora guardada por um momento a imagem da cobra, que aparece na história como um *chumbe* transformado, impedindo um relacionamento indesejável.

²⁸³ Ver Margarita Jansasoy, *Muscnycuna y Tapiacuna, Sueños y Agüeros en Inga y Español*, Santiago, Comité de Educación Inga de la Organización Musu Runakuna e Stephen Levinsohn, 1984, p. 4. Recopilados por Francisco Tandioy Jansasoy.

dos diferentes relacionamentos que formam a sociedade inga. A terra se faz, dessa maneira, em inúmeros caminhos na vida das pessoas: dos lugares de onde elas vieram até os locais atuais em sua vida, forma-se um território existencial que guarda muitas pegadas, resultantes de transformações do tempo antes; ela é também os percursos, aqueles que foram amarrados ao longo da vida de alguém. Não são apenas as palavras que formam essas histórias, pois elas contêm também os gestos que os xamãs sabem fazer – movimentos imprescindíveis para quem sabe contá-las, aprendidos desses seres míticos e transmitidos ao longo de gerações de aprendizes de histórias: gestos para provocar erosões com as mãos, modelando um território em novas veredas, rios, quebradas, barrancos e outras fronteiras que assim aumentam a superfície da terra ao dobrá-la sobre si mesma, muitas vezes. Essa modelagem, é preciso notar, cria o que é espiritual, fazendo emergir novas coisas para este mundo, a partir de trânsitos em muitos níveis da existência.



Mapa 2: Veredas de Santiago. Extraído de: Stephen H. Levinsohn, *Anteriormente, los Camasá Vivían en Santiago, Putumayo, Colombia*, SIL International, Archivos de Lengua y Cultura, 2017.

Penso que o que se faz ao caminhar é ampliar o alcance dessa terra: produzir uma espécie de terra-vereda, em que muitas possibilidades de relacionamentos estão dadas. Dizer que um sobrenome é espiritual é, assim, falar na possibilidade de existência em outros estados que ele leva consigo, visto que um nome permite estar em outros tempos, refazendo a vida por meio dessa vastidão contida nas coisas. Creio que isto se aproxima daquilo que os antropólogos vêm chamando *virtualidade*; mas adoto aqui a expressão *sugsina kutijkuna*, tempos diferentes, usada por meus amigos – um conceito que retornará mais adiante.

Entre histórias aprendidas e leituras, esse pedaço de texto buscou tecer *conexões parciais*²⁸⁴ entre inúmeros caminhos; o que creio que fica é uma história de muitas entradas diferentes, que fala de como os ingas vão achando seus lugares na terra e de como, ao mesmo tempo, vão ampliando cada vez mais o alcance desses lugares em inúmeras viagens entre Alto e Baixo Putumayo.

Fica aí sugerida a amplitude da humanidade inga, capaz de conter em si diferentes variações – ingas de Uaira-San Andrés e Manoy-Santiago, por exemplo, mas talvez também sucumbíos, andaki, mocha e, possivelmente, outros mais, até onde a terra alcança. Benjamín fala sobre os *amigos* e *compadres* do Baixo, que os taitas de antes – Sinchi Yacha, sábios duros – foram encontrando, como novos caminhos, ao seguir pela terra. Foram inúmeras viagens que ocorreram por essas terras e que, assim, fizeram gente e novas veredas em muitas partes. Como ele diz,

Chegar até o médio e baixo Putumayo lhes permitiu criar uma rede de intercâmbio de conhecimentos e comércio com os “amigos” ou “Uragente: gente do baixo Putumayo”: ingas de Mocha, Puerto Limón, Villagarzón, Puerto Umbría, Coreguajes de Santa Rosa de Sucumbíos, nas cercanias da população de San Miguel e Sionas de Buena Vista, nas cercanias de Puerto Assis. Com eles tomaram a bebida sagrada do yajé, *se fizeram compadres* e ainda hoje, esporadicamente, *seguem visitando a seus “amigos”*, os “Taitas do baixo Putumayo” (ênfases minhas)²⁸⁵.

A figura do *compadre* ou *amigo* tem sido associada por certos autores à sua forma ocidental, mas na prática, ela vai além²⁸⁶. Compadres podem ser padrinhos e madrinhas dos filhos dos uns dos outros – e até costumam ser. Mas dizê-lo não necessariamente aproxima

²⁸⁴ Marilyn Strathern, 1991, *op. cit.*

²⁸⁵ Trecho extraído de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2001, *op. cit.*

²⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, 1947, *op. cit.*, Helena Moreira Schiel, 2018, *op. cit.*

essa palavra das relações de amizade que se estabeleceram entre os taitas do Alto e do Baixo. Na prática, são relações muito antigas, que se refazem através do Yagé, uma bebida que, como vimos, tem o poder de mostrar as coisas que estão dentro dos seres, como o espaço que a humanidade inga tem ali, mas também o espaço que os outros seres têm junto aos ingas.

É Benjamín quem costuma lembrar outra história contada por taita Antonio: no *Atun Puncha* (Dia Grande) – uma das principais festas dos ingas, que homenageia o Arco-Íris –, os quatro “espíritos” da gente do Valle de Sibundoy chegam a Manoy, cada qual por um caminho: *Urarunakunapa Samai*, espírito de gente do Baixo; *Runakunapa Samai*, espírito da gente de San Andrés; *Paramo Runakunapa Samai*, espírito da gente do Páramo; e *Inga Runakunapa Samai*, espírito da gente inga. *Samai*, a palavra traduzida aqui como espírito, é o que também se costuma chamar *alento*, partilhado entre os seres que povoam o cosmos: início de humanidade e – por que não? –, da feitura dos parentes, essa gente que *antes*, havia vivido por ali, mas por efeito de diversas erosões, foi desenhar seus próprios percursos.

A história dos ingas são os encontros com vários povos, nas terras da montanha, no páramo, na Laguna, seguindo pelo Rio Guamúes, em Patascoy e descendo pela garganta do Balsayaco rumo à floresta, ou ainda a caminho de Mocoa e mais para lá; enquanto esse passado ainda permanece enigmático aos olhos dos pesquisadores, as gentes daqueles quatro lugares na terra seguem existindo juntas em *tempos diferentes* e continuamente atualizados, uma vez que guardam em si uma parcela das demais.

Não seria, portanto, ao acaso que as pessoas chamam aos maiores taitas e mamitas; são eles, através de seu alento, que vão aos poucos formando as outras pessoas, produzindo seus corpos em diferentes circunstâncias que envolvem o conhecimento dos caminhos e dos *lugares de vida e pensamento*. São elas também *yachas*, xamãs que as sopram e curam, que as acompanham nessas circunstâncias de ser espelho e neblina, que as fazem encontrar esses outros em si e voltar outra vez. Assim, a vida se estende em inúmeros caminhos, como as histórias.

Não por acaso, a palavra de poder vive no coração dos maiores, seu *sentipensamento*, se adotarmos um termo usado por Benjamín²⁸⁷. Daí sai, convertida em *samai*, e só assim, faz a história das gerações futuras. Cabe aos mais jovens escutar e lembrar.

²⁸⁷ Esse conceito ganhou ampla difusão no mundo acadêmico colombiano, após ter sido incorporado pelo sociólogo Orlando Fals Borda, que o escutou de um pescador na Colômbia caribenha. De minha parte, o ouvi pela primeira vez na voz de Benjamín, que encontrou aí uma maneira de exprimir tudo aquilo que se refere aos domínios do *suma yayay* – bonito pensar.

{Chagra}

Volto novamente, com isso, ao problema de como a vida se perpetua nas coisas, ou de como perpetuá-la – coisas de antes, que chegaram até aqui porque jamais haviam deixado de se perpetuar. Uma tarde, estive com mamita na casa de seus pais, taita Isidoro e mama Conchita. A casa fica no pueblo de Santiago, perto da residência atual dos Jacanamijoy Tisoy. É, como costumam ser as casas inga, uma construção em madeira com dois cômodos interligados, sem corredores, com um pátio e terras cultiváveis ao redor. No pátio, taita Isidoro fazia seus trabalhos em madeira – sua oficina, aliás, ainda está ali, intacta. Esse tipo de casa também possui uma *tulpa*, fogão de pedras, onde se acende a fogueira para cozinhar, defumar carnes e aquecer as conversas ao cair da tarde. Esse é um *Lugar de Vida e Pensamento*, como Benjamín sabe lembrar: “cada lugar forma um espaço [*chipe*], onde através do pensamento e da palavra se intercambiam conhecimentos”. O *Tulpa Suyu* – lugar da tulpa – é onde se conhece a própria história. Outros seriam o *Yagé Suyu* – lugar de Yagé –, onde essa planta vai mostrar seus conhecimentos e o *Chagra Suyu* – lugar de chagra –, “para agradecer as bondades da terra” – *Alpa Mama*, a Mãe Terra. *Chipe*, espaço, é a possibilidade sempre aberta de transformar um lugar; Benjamín costuma explicar que é como um caminho, que pode ampliá-lo ou destruí-lo.

Naquela tarde de sol, fomos até a *chagra* de mama Conchita, isso mais ou menos umas quatro horas. Há, ali, um senhor que cuida da casa. Então, ela descobriu, com grande pesar, que uma planta que fora de sua mãe havia sido cortada. Mamita então pegou algumas sementes para semear outra vez. Isto trouxe à tona uma conversa sobre o agora.

Uma *chagra* é uma roça ou área cultivada, na falta de palavras melhores. Chegando ao Valle, uma das primeiras coisas que chamam a atenção é a enorme quantidade de chagras: há pelo menos uma delas em cada casa inga. As roças vão até onde a vista alcança, estão nas encostas das montanhas, nas veredas e em canteiros “urbanos” em Manoy e Uaira, além de Sibundoy, Chaugpi Sibundoy e Uaira Sacha. Os kamëntšá também têm roças similares às chagras, que se chamam *jajañ* e, entre umas e outras, a paisagem do Valle vai sendo lavrada nessas terras.

A visão de uma chagra é um emaranhado de árvores, arbustos, plantas rasteiras e raízes de muitos tipos, cultivadas juntas, como uma espécie de mini-floresta em que umas plantas

fazem sombra e companhia às outras²⁸⁸. Assim, não há um *desenho* específico para uma chagra, como acontece, por exemplo, entre os panará e kayapó, com suas roças circulares²⁸⁹. É mais interessante, a tal respeito, ver os próprios desenhos que a chagra dá. Nela, se encontra uma grande variedade de plantas comestíveis e medicinais, o que torna *chagra suyu* um lugar matricial, a partir do qual acontece a maior parte das atividades importantes para a vida no Valle. É onde plantas são semeadas e cuidadas, de onde sai a lenha que acende a tulpa e as fogueiras, onde humanos e animais encontram alimentos e remédios. Isto envolve o cuidado permanente das relações entre todos os seres que o partilham, foco de dedicação diária.

Benjamín esclarece que, convencionalmente, há vários tipos de chagras: *chagra uasi*, traduzida por ele como horta caseira (*uasi* = casa), é para o sustento familiar, dá plantas comestíveis, como uma imensa variedade de frutas, batatas, mandioquinha, inhame, *cuna*, *guasimba*, feijões, pimenta e, sobretudo, milho; e remédios como melissa, hortelã, erva doce e erva cidreira. Milho, feijões, abóboras, batatas e mandioquinha são também plantadas na *atun chagra*, ou chagra grande. A primeira costuma ser cuidada por uma mulher, enquanto a segunda é fruto de *mingas*, *divichidos* e *conchavos*, três modalidades de trabalho coletivo, de tipo mutirão. *Minga* é uma reunião de pessoas dispostas a trabalhar nas chagras de alguém, sem remuneração; é um grande encontro, em que o dono da chagra oferece *chicha* (fermentado de milho) e

²⁸⁸ Sobre o conhecimento médico das plantas no Valle de Sibundoy, ver Melvin Bristol, 1965, *op. cit.*; Haydée Seijas, 1969, *op. cit.*; Hernando García-Barriga, *Flora Medicinal de Colombia*, Bogotá, Instituto de Ciencias Naturales, Universidad Nacional, 1974; Benjamín Tisoy T., *Rigsisunchi Nucanchipa Ambi. Algunas Plantas Medicinales que Utilizan los Ingas del Valle de Sibundoy*, Instituto Lingüístico de Verano, serie Ciencias Naturales, 1983; Chávez, Alvaro (org.). “Curanderismo (1ª parte)”, *Memorias del V Congreso Nacional de Antropología*, ICFES, Bogotá, 1989; Javier Burbano Muñoz, “Etnobotánica en el Valle de Sibundoy: el Yagé y el Jajañ Forjadores del Saber y Tradición Indígenas”, Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Agrônoma), Palmira, Universidad Nacional de Colombia, 1999; e Clara Giraldo-Tafur, “Medicina Tradicional de la Mujer Inga”, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*, 24(90), 2000, pp. 5-23.

²⁸⁹ Cf. R. H. Heelas, *Social Organization of the Panará, a Gê Tribe of Central Brazil*, Tese de doutorado, Oxford, University of Oxford, 1979; Susanna B. Hecht & Darrell Posey, “Preliminary Results on Soil Management Techniques of the Kayapó Indians”, *Advances in Economic Botany*, 1989, 7, pp. 174-188, Darrell Posey & K. Plenderleith, *Kayapó Ethnobotany and Culture*, London, Routledge, 2002; Elizabeth Ewart, *Living With Each Other: Selves and Alters Amongst the Panará of Central Brazil*, Tese de doutorado, London School of Economics, Londres, 2000; *Idem*, Lines and Circles: Images of Time in a Panará Village”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2003, 9(2), pp. 261-279; *Idem*, “Fazendo Pessoas e Fazendo Roças entre os Panará do Brasil Central”, *Revista de Antropologia*, 2005, 48:1, pp. 9-35. O tema das roças entre os ameríndios foi abordado por Philippe Descola, 1986, *op. cit.*; Laura Rival, “The Growth of Family Trees: Understanding Huaorani Perceptions of the Forest”, *Man*, 1993, 28(4), pp. 635-652; *Idem*, Seed and Clone: the Symbolic and Social Significance of Bitter Manioc Cultivation, in Laura Rival e Neal Whitehead (eds.), *Beyond the Visible and the Material: the Amerindianization of Society in the Work of Peter Rivière*, pp. 57-80, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Idem* (ed.). *The Social life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, Oxford, Berg, 1998; Fernando Santos-Granero, “The Virtuous Manioc and the Horny Barbasco: Sublime and Grotesque Modes of Transformation in the Origin of Yanesha Plant Life” *Journal of Ethnobiology*, 2011, 31:1, pp. 44-71, entre outros.

comida a quem trabalha. *Divichido* é trabalho na chagra de alguém, que depois retribui o apoio, trabalhando nas chagras de quem veio. Assim, é um tipo de trabalho que visa à circulação de pessoas, sempre entre as chagras de seus membros. *Conchavo*, por sua vez, é um trabalho remunerado na terra de alguém: o dono da chagra contrata uma pessoa, que se encarrega de convocar uma *minga* ou *divichido* para cultivá-la.

Por fim, há as *yachajpa chagra*, a chagra do sabedor, lugar das chamadas “plantas maiores” de sanção, como Yagé, Shishaja, Borrachera, Chondures e outras. As chagras do sabedor são cercadas de cuidados. Elas se localizam nos chamados lugares órfãos ou pesados, onde costumam estar os *yako ñani*, olhos d’água. São lugares cuidados por donos, *suyumanda yaya* e, por essa razão, somente pessoas convidadas pelos taitas podem entrar neles. Benjamín costuma lembrar que na infância, os maiores repetiam a recomendação de não estar na chagra de seu pai por volta das seis da tarde, das seis da manhã, ou das duas da tarde, horas em que aparecia por lá uma feiticeira (*kuku mamita*) – “e dizer feiticeira é como dizer alguém que cuida do lugar”, explica. Ele recorda também os dizeres de taita Antonio: “não há, contudo, lugar melhor para crescer Vinanes, Chondures, Cuyanguillos”²⁹⁰. Estes, ainda não apresentados, são plantas de atração, que atraem amor (*kuiaí*) e coisas boas, por vezes atuando em conjunto com os Chondures. Há tipos como *Cuyanguillo Uarmi*, *Cuyanguillo Kari* (atraem mulheres e homens, respectivamente), *Gente Cuyanguillo* (amizades) e até *Branco Cuyanguillo* (torna mais favoráveis as relações com os brancos). *Chalua Cuyanguillo* (*Cuyanguillo* Peixe) faz os peixes nadarem até o pescador. As plantas maiores, por sinal, também servem de proteção para o chagra *suyu*; assim, conta-se que Cobra Borrachera plantada nos limites do terreno, faz aparecerem serpentes que afugentam visitas indesejadas. “Uma vez meu pai olhou quem estava lá [na chagra] e ficou com os olhos vermelhos, teve que limpar com *uaira sachá* [ramalhete de vento – um espanador de folhas]”. Evidentemente, é preciso pisar cautelosamente nas chagras. Uma espécie esmagada pode deixar o *ar pesado*, afetando a saúde de todos os seres ali presentes.

Como havia comentado, mamita é uma *sinchi* e, por isso, ela mesma tem semeadas suas plantas maiores. Algumas vieram da *yachajpa chagra* de taita Antonio, após seu passamento. Esse não era um lugar onde ela mesma sentisse que deveria estar, então apenas pediu licença para colher umas plantas e hoje, as semeia em outro lugar. Em suas chagras, ela preserva os modos de cultivo de *antes*, seguindo, por exemplo, as fases da lua para o plantio e colheita das

²⁹⁰ *Justicia sp.*, para os biólogos.

variedades que há ali, com uso de adubos naturais. “A lua boa para semear é três dias depois da lua cheia, aí se pode trabalhar a terra, plantar milho. Se [alguém] planta na lua minguante, o pé cresce, mas não dá nada”, explica mamita Mercedes. “As luas que não são boas são a lua terna [*uana quilla*, lua menina], a lua minguante – a lua quinta, como dizemos. Dois dias depois da lua cheia [*atun quilla*], [tem que] sacudir as árvores de frutas, para que carregem bem”²⁹¹. Não há fumigação química, não há fertilizantes químicos, não há sementes produzidas em laboratório. Mas isso não é o mesmo que acontece em outras partes.

Todas as vezes em que tocamos nos assuntos do *agora* – tema recorrente não só na casa de mamita, mas também nas conversas com Mary, esposa de Benjamín, com ele próprio e outras pessoas –, as preocupações são crescentes, pois agora, estão aparecendo coisas que não havia, coisas que vão fazendo as plantas acabarem e que as pessoas vão trazendo, porque não sabem mais cuidar daquilo que existe, daquelas coisas que estão em todas as outras, que as fazem ou de que as coisas vivas são feitas. Em diversas ocasiões, falou-se sobre a entrada de sementes geneticamente modificadas no Valle. São sementes de plantas que, segundo mamita, produzem uma safra e logo não carregam mais; e cujo milho se estraga facilmente. É também o caso de certos animais que têm chegado atrás do milho e que, antes, não costumavam aparecer.

O milho antes se guardava em casa, no sobrado se guardava, subia, para o ano se colhia e guardava e de lá se trazia para baixo, debulhava durante o ano. Mas agora já não se pode guardar isso, porque chegam os animaizinhos que chamam de gorgulho e isso [o milho] eles estão comendo, então isso já não se pode guardar agora, nem se coloca para defumar, esse gorgulho chega e o estraga. Antes, minha mamita costumava guardá-los no sobrado, como dizer que colocávamos uma tábua na cozinha e aí em cima amontoavam o milho. [...] Agora estão chegando também para causar danos muito os papagaios, os animais, chegam e então estão causando muito dano. Antes, não tinha. Agora estão chegando uns animaizinhos, uns pássaros também, e sempre estão causando danos, não sei, parece que foi a fumigação, não sei porque o milhozinho²⁹² antes dava bem bonito, essas espigas... E agora poucos saem bons e outros, se vai secar, já estão estragando, enchendo-se de mosquitos e assim é. Então, por isso, não se pode secar.

Tudo indica que existe um tempo em que as coisas acabam – o agora. Poucas plantas cultivadas agora conseguirão viver tanto, quanto aquela que foi morta. Abre-se aí um enorme

²⁹¹ Lua minguante seria *kuku shibuju*, sendo *shibuju* o dia depois da lua cheia; e lua crescente, *uchulla quilla*.

²⁹² Como vimos, o uso do diminutivo em espanhol é frequente no modo de falar do Valle e denota respeito. Milhozinho, Yagezinho, por exemplo, são formas comuns. Os próprios verbos também se flexionam como diminutivos em certas frases. Luis Cayón me ensinou a pensar que o uso do diminutivo poderia se dever ao temor de que os alimentos acabassem.

vazio. As plantas, como aprendi, fazem pessoas e fazem animais; tudo o que existe. As pessoas do Vale, por exemplo, são *gente de milho*, como se diz. Mamita falava sobre isso em nossas conversas.

[...] porque de verdade, eu me lembro, porque de milho fazemos a sopa de milho, nós dizemos, e de milho se faz, se debulha e se faz, *chugllu mote* [milho cozido] e de milho se fazem os envueltos [tipo de pamonha], de milho se fazem as arepas, de milho se faz a mazamorra [similar à canjica] [...] E de milho se faz a chicha, de milho é tudo aqui, tudo é de milho, o milho é para as galinhas, o milho é para os porquinhos, para tudo é o milho, o primeiro.

Outra coisa feita de milho é a *chicha*. Chicha é uma bebida de grande importância, que se distribui a toda pessoa que trabalha nas mingas – umas 50, 60 pessoas. Aliás, também nos divichidos e conchavos se oferece chicha a quem trabalha, ainda que a relação laboral seja concebida de outros modos. Nesses casos, a comida – carne cozida e *mote* (milho cozido), normalmente, porcionados conforme os *guachos* de terra trabalhados²⁹³ – não costuma ser oferecida, sob pena de confundirem-se essas modalidades com uma minga. Num divichido, pode-se oferecer até seis litros de chicha por pessoa; já na minga, depois que alguém separou uma quantia entre $\frac{3}{4}$ de litro a um litro da bebida para levar, o consumo é livre. Talvez, por isso, as mingas tenham um caráter festivo. Como explicou Benjamín, são ocasiões especiais, “a festa da semente e colheita, quando nos reunimos para conversar e sulcar: fazer sulcos, semear ou agradecer a Mãe Terra pela colheita de comida que nos tenha podido presentear uma porção de seu território”²⁹⁴.

É também uma bebida consumida cotidianamente e em ocasiões festivas e seu teor alcoólico que pode variar. Nem sempre ela é feita de milho e, na casa de mamita, também pude provar chicha de inhame – uma bebida preparada com inhames envelhecidos na terra por 15 anos, como me disseram. Mas a de milho é a principal. Inúmeras relações entre aqueles que

²⁹³ As medidas adotadas são *varas*, *guachos* e braços: o braço é a primeira; duas *braçadas*, ou dois braços estendidos e $\frac{3}{4}$ de braço correspondem a uma vara de bambu (*tupudor*) usada para medir distância – o mesmo que dizer uma *chacla* ou *chaclada*, cerca de três metros. Um *guacho* corresponde a três braços estendidos. Uma quarta é o tamanho de uma mão aberta. Também se pode contar dedos (*suglla*), a distância da ponta do polegar à do indicador esticados (*gemo*) para completar uma medida. Suavita e Cañón classificam tipos de mingas conforme a exclusividade daquilo que é servido: *chichaminga* seria “paga” com chicha, mote e carne; *iamtaminga*, com madeira; *aswaminga*, apenas com chicha. Não encontrei essas diferenciações e vi a palavra *minga* sendo usada para aquilo que seria, então, a *chichaminga* nessa classificação. Cf. María Angelica Suavita R. e Mario Alberto Cañón G., *Hacia una Propuesta de Enseñanza del Concepto de Medida en un Contexto Intercultural: Medicion del Espacio y El Tiempo*, Projeto Curricular de Licenciatura em Matemática, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

²⁹⁴ Benjamín Jacanamijoy, 2017, *op. cit.*

vivem juntos o cotidiano da terra são seladas assim, com chicha que flui entre as chagras, acompanhando sua produtividade: das relações que aí se dão, das coisas que aí se dão. Em cada dobra do território, em cada vereda e entre veredas, afinal, os caminhos avançam com o milho que flui em linhas de chicha e outras pegadas²⁹⁵.

O milho tem extrema importância na produção dos caminhos, ele fala sobre como os corpos continuam a terra e sobre a modelagem de humanos, alimentos e animais, além do solo em si. Aprendi com meus amigos que, sendo corpos, seríamos também *lugares de vida*, a semear continuamente as coisas vivas. Tudo retorna algum dia, da terra aos corpos e vice-versa.

A artista Rosa Tisoy é uma dessas pessoas cujo trabalho vai perpetuando esses fluxos, continuando a vida sob outras formas. Eu a conheci num desses dias de sol inesperado e, rapidamente, ela me despertou enorme admiração e afeto. Foi Nestor quem sugeriu que eu a procurasse e, assim, a encontrei na casa de seus pais, na vereda Vichoy. Rosa é filha de Benjamín Tisoy, *yacha* xamã e “primo” (*turre*) de mamita Mercedes. No ano seguinte, quando nos encontramos, ela estava vivendo em sua própria casa com a filha (*uana*), Sofía, em Chaugpi-Sibundoy (Colón), no espaço onde funciona atualmente a Casa-Ateliê Tisoy, um centro a partir do qual Rosa ensina arte para crianças e jovens. Em nosso primeiro encontro, também conheci Sofía, que chegava da escola, e Pablo, irmão (*turre*) de Rosa – que estudou Educação Física no Brasil e fala português; com ele, também conversamos bastante nesse dia. De um ano a outro, me admirei ao ver como Sofía cresceu.

O trabalho de Rosa se concebe com o Valle, sua terra e suas plantas. São desenhos, fotografias e fotomontagens, onde se veem bonecas de palha de milho, como aquelas das brincadeiras de *Atun Puncha – Grande Dia*, a festa do Arco-Íris – e o próprio corpo da artista, fusionado com grãos do milho, entre outras coisas. Ela também me mostrou um caderno de desenhos, fotos e textos, todo feito à mão, que apresentou como Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade do Cauca, em Popayán, onde se formou em Artes Visuais. Ali estão flores, colibris, pessoas, plantas e sementes, em traçados e colagens. Em uma página, ao lado de uma foto em que Sofía veste chumbe, saia preta (a chamada *pacha*), blusa rosa e muitos colares – uma bela visão do atuendo das mulheres ingas –, leem-se as palavras:

²⁹⁵ Vem à mente uma lembrança de Peter Gow, quando ele comenta o papel dos fluxos de cerveja de mandioca na iniciação das meninas; eles seriam, assim como os fluxos de linhas pintadas e os fluxos de substâncias sexuais, formas da agência feminina e atestam a capacidade de fazer coisas com *design*. Peter Gow, 1999, *op. cit.*; *Idem, An Amazonian Myth and its History*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Habitou um dia em mim
 um ninho, um ninho que retumbava
 a ecos de mamãe...
 ecos da Terra que floresciam em meu coração,
 ecos que germinaram junto com minha alma...
 de caminho ao infinito.

Certas fotos de registro servem de recorte para algo que antes foi performance, como define a artista. Nesse evento, nomeado *Sara Indi* (Milho de Sol) [imagens 10 e 11], Sofia colocou grãos de milho no corpo de sua mãe – ou, bem dizendo, *desenhou* seu corpo em padrões geométricos. A obra de Rosa inclui também montagens fotográficas, em que a artista vai aparecendo como um embrião, no interior de um grão de milho, até se tornar adulta – a série *Kanimi Alli Uiñangapa* (nomeado por ela *Sou Boa Semente*, em espanhol).

Tudo isso guarda relações muito pessoais na vida da artista. No período em que Rosa esteve longe de casa, estudando na Universidade, vieram com força as lembranças de uma infância de milho pleno.



Imagens 10 e 11: Rosa Tisoy, *Sara Indi* (2013), fotografias (registro de performance), acervo da artista. Extraídas de *Rosa Tisoy – Warmity*: <<http://rosatisoy.wixsite.com>>. Último acesso: 1º out. 2019.

Num momento, comecei a lembrar como que a infância, quando corria pelas plantações de milho, quando acompanhava minha mãe nos plantios, as colheitas e *como o milho começou a formar parte importante para minha vida, sempre esteve aí presente, no alimento e em muitas partes*. Então comecei a lembrar, a *fazer memória*, mais que tudo, da minha infância, e logo como que comecei a colar grãos de milho sobre o corpo, mas fusionando o milho. Minha filha também foi uma das que me ajudavam a colar o milho e fez parte também da criação da obra –, *mas sempre falávamos, com minha filha, que o corpo se convertia em algo bem bonito, algo bem sagrado, como mãe e como território de vida, que é o corpo. E assim começaram a chegar outras coisas à minha mente e como o milho se converteu em parte importante para minha vida, como semente, comecei a fazer registros fotográficos do milho, como sessões fotográficas, e comecei a fusionar com fetos, como o nascimento, os nove meses de gestação que vêm a ser bem importantes para a vida, desde aí começa a vida, desde o momento em que somos engendrados no ventre de uma mãe, e nas duas últimas fotografias dos nove meses de gestação, aparece meu corpo na semente de milho, então, pois, a mensagem era também como nos convertemos nessa bonita semente para o universo, que vão dando mensagens bonitas e como nós vivemos nessas sementes, crescemos nessa semente e viajamos nela, mas sempre vivendo bem e compartilhando coisas bonitas para o universo, para as demais pessoas que nos rodeiam* (ênfases minhas).

Desde a infância, as crianças aprendem a conhecer as plantas de uma chagra e, por volta dos 12 anos, elas devem saber distinguir uma vasta gama de variedades existentes. Antes dessa idade, o sangue de uma criança ainda é frágil e cortar uma planta tem o efeito de cortar-lhe o sangue, como se ensina; somente aos 12, ela começa a colher. Já as mulheres têm o sangue forte, sobretudo quando estão em seus períodos. Nessas ocasiões, não é recomendável ficar na chagra, especialmente, na chagra do sabedor. Certos Vinanes, por exemplo, podem perder-se para sempre num encontro assim: “é como jogar água quente”, dizia mamita, “eles cozinham rápido”. Já as ervas aromáticas não são afetadas da mesma maneira pelas mulheres que tenham a menstruação.

Aprendi com mamita Mercedes e Rosa, sobretudo, a vislumbrar *chagra suyru* como um lugar irrigado de substâncias que circulam. O sangue e a seiva das plantas, por exemplo, afetam-se um ao outro. Por isso, cortar uma planta envolve riscos para quem a cultiva: interromper a circulação da seiva em certas plantas pode causar o estancamento do sangue, mesmo em pessoas adultas. Quem tem o sangue abundante – caso das mulheres, que o produzem –, está mais protegido desses efeitos.

Se no período menstrual, o sangue derramado pode levar uma planta a perder sua seiva e enfraquecer certos remédios preparados com plantas, por outro lado, também se diz que ter o sangue abundante está imediatamente associado à capacidade que possuem as mulheres de fazer as coisas crescerem. Por essa razão, diz-se que elas têm as mãos boas (*alli makei, suma makei*) para o plantio do milho. Foi Benjamín quem contou certa vez que as mãos “férteis” eram sopradas e urtigadas pelos taitas *sínchi*, que desse modo as protegiam e ampliavam seu

alcance; o mesmo acontecia, aliás, com as mãos das tecelãs²⁹⁶. *Maki sinchiachii* é, como se diz em inga, essa forma de curar as mãos de alguém. A urtiga (*Chini*), por sinal, é um planta importante que, como muitas outras, tem variedades: *Birdi Chini* é considerada mansa; *Anta Chini* (Urtiga de Anta) é brava; *Ispina Chini* (Urtiga de Espinho) é o tipo com que se urtiga o corpo de certas pessoas que enlouquecem durante as cerimônias de Yagé, ou mesmo quando os taitas não se sentem bem; *Killu Chini* (Urtiga da Lua), considerada a mais brava, é usada para trazer disposição ao corpo em noites de lua nova ou lua cheia e nas cerimônias de Yagé, além de ser usada na cura da artrite.

A capacidade de fazer as coisas crescerem está no corpo: na terra e nas mulheres. É, poderíamos pensar, um modo de *criatividade*. E o termo criatividade, aqui, remete aos trabalhos de James Leach e Luis Cayón²⁹⁷. O primeiro antropólogo compara os modos de criatividade do ocidente com aqueles que encontrou na Rai Coast (Papua Nova Guiné). Conforme ele escreve, para os habitantes deste distrito da província de Mandang, a criatividade não é um produto do intelecto individual, nem se refere à inovação enquanto concepção de novas *ideias* (abstratas), mas sim às combinações de *pessoas*: a criatividade flui entre gerações de uma família, por exemplo. Ela não comporta, nesse sentido, nenhuma relação com a propriedade, pois algo que se cria não pertence a ninguém individualmente, mas está e circula no mundo; e não pressupõe uma separação entre sujeitos humanos e objetos inanimados. No ocidente, diz Leach, intenção e agência residem no sujeito humano, de modo que uma obra da criatividade é somente um objeto acabado, que não segue perpetuando criações. Isto se relaciona à percepção de que é a mente de um indivíduo o lugar da razão e do intelecto – o único lugar da intenção e da agência, a partir do qual se produzem objetos apropriáveis. O que viceja nesse modo *apropriativo*²⁹⁸ de criatividade são indivíduos reputados como criativos e suas criações, que atestam seu valor individual; e não, como em Rai Coast, a própria vida, propagada em muitos seres. Meu entendimento sobre este outro modo de criatividade, o *gerativo*²⁹⁹, extraído unicamente da leitura de Leach, é que ela está ligada a uma concepção de conhecimento incorporado e

²⁹⁶ Aprende-se das pessoas maiores que, em todo tipo de atividade, a importância de cuidar das próprias mãos, cuidar para que elas não se tornem más, ou seja, não causem danos àquilo que tocam. As mãos boas são as mãos daqueles que se tornaram *yachas* – sabedores e sabedoras –, mãos capazes de trazer, mostrar e fazer sentir as coisas boas, coisas belas. McDowell, 1989, *op. cit.*, também menciona as mãos boas, mas apenas a respeito das semeadoras.

²⁹⁷ James Leach, “Modes of Creativity”, in E. Hirsch; Marilyn Strathern (orgs.), *Transactions and Creations: Property Debates and the Stimulus of Melanesia*, New York, Berghen Books, 2004, p. 151-175; Luis Cayón, 2013, *op. cit.*.

²⁹⁸ James Leach, 2004, *op. cit.*

²⁹⁹ *Idem, ibidem.*

partilhado – o chamado *patuki* –, que é transmitido de pessoa a pessoa através de inúmeras relações voltadas à reprodução e ao crescimento, como o trabalho³⁰⁰ e as transações, por exemplo. Isto passa por relações complexas entre os membros de um *palem* (um grupo residencial): seus espíritos e seus “filhos” (os humanos que o habitam)³⁰¹. Em sendo algo que circula com as pessoas (em seus corpos) – entre criação e procriação, num certo sentido –, esse conhecimento é público, disponível a todos os seres e acessível por meio de relações que eles estabelecem entre si. Há, portanto, uma relação entre a criatividade e uma necessidade de manter a vida em curso – os corpos não são dados, num sentido biológico, como no ocidente.

Luis Cayón, conforme mencionei, ensina a ver o *Pensamento* (*ketioka*) makuna a partir de uma relação complexa entre o centro da criatividade – um lugar de onde as coisas vêm – e aquilo que ganha corpo entre nós. *Ketioka* (*keti*: curar, curação; *oka*: língua, palavra, história) é um paradeiro amplo, imanente e eterno, onde tudo já existe antes desses tempos atuais. Muitos seres e coisas possuem variadas formas e/ou componentes virtuais no *Pensamento*, que podem ser atualizados. Na teoria makuna do universo, como ele explica, a matéria surge como resultado de transformações do *Pensamento*. A palavra *ketioka* é traduzida pelos makuna de várias maneiras: pensamento, mas também alma, bruxaria, poder, vida e conhecimento – “a própria vida”, dizem. O *Pensamento* é o conhecimento e o poder que tudo o que existe tem e o conjunto de suas qualidades, capacidades e possibilidades. É algo que existe com alguém daquela maneira. É também “a parte invisível da realidade”³⁰², que ocupa os mesmos espaços físicos daquilo que é visível. Nessa dimensão da existência, todos os seres podem ser outras coisas, por exemplo, humanos podem ser bancos empilhados e uma montanha pode ser uma *maloca*. Visível e invisível afetam-se mutuamente e não faz sentido falar neles separadamente.

Embora não seja minha intenção atribuir aos ingas um modelo exterior de criatividade, há algo nesses autores que me provoca a pensar. Imagino que isso venha da maneira com que meus amigos concebem a vida e o crescimento dos diferentes seres conjuntamente, a partir de relações cujo foco é a perpetuação da existência enquanto *suma kaugay*, bonito

³⁰⁰ O que Leach (*idem, ibidem*) caracteriza como as ações que têm efeito nos corpos e mentes das pessoas; há nisso o entendimento de que as pessoas trabalham para fazer crescer umas às outras. Os efeitos disso na formação das pessoas, no corpo que cresce, aparecem como (re)conhecimento (incorporado) dessas conexões que fazem gente, na forma de transações envolvendo itens de afluência. Cf. também Marilyn Strathern, 2006, *op. cit.*, entre outros, para reflexões mais abrangentes em torno das noções de trabalho e transações na Melanésia.

³⁰¹ Um espírito pode, nesse sentido, produzir pensamento na mente dos humanos; não por estar num plano transcendente, emanando sua voz, mas porque está ali trabalhando no corpo daquelas pessoas. Cf. James Leach, 2004, *op. cit.*

³⁰² Luis Cayón, 2014, *op. cit.*, p. 208.

viver. Tal princípio se aplica, como vou tentando evidenciar a partir de certas aprendizagens, a tudo aquilo que alguém cria: uma *chagra*, assim como uma obra de arte, por exemplo. E aquilo que alguém cria não é um produto único do intelecto individual, mas mobiliza inúmeras relações que refazem a amplitude da terra enquanto espaço existencial de/para muitos seres, cada qual com suas maneiras de coabitá-la.

Quando menciono a *terra* – uma terra estendida nos corpos vivos –, uma palavra merece atenção: *pacha*. *Pacha Mama*, explicou Benjamín, é expressão que tem sido traduzida como Mãe Terra mas que, literalmente, seria Manto de Mãe, equivalente ao manto que cobre o ventre das mulheres. Em todo o mundo andino, a palavra *pacha* tem intrigado pesquisadores. Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño³⁰³, a respeito da língua quechua, escrevem que *Pachamama* é um termo usado genericamente em referência à Terra – mundo ou planeta –, mas que também designaria a terra cultivada e/ou habitada, nos Andes. Frank Salomon³⁰⁴ considera que *pacha* é “uma palavra intraduzível que simultaneamente denota um momento ou intervalo no tempo e um locus ou extensão no espaço – e faz isso, ademais, em qualquer escala”. A ideia de que *pacha* se refere tanto ao tempo, quanto à terra, às terras e à Terra é retomada por Carolyn Dean³⁰⁵ e Catherine Allen³⁰⁶. Esta segunda autora, particularmente, desdobra outros aspectos do termo: *pacha* seria, em sua tradução, o *mundo* sobre o qual e dentro do qual vivemos, “uma configuração complexa de matéria, atividade e relacionamento moral”, que pode denotar o cosmos como um todo ou um momento específico. A autora prossegue, notando que “*Pacha* também é o corpo prototípico, uma ordem material de natureza concreta,

³⁰³ Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño, “Wak’as: Edificiations of the Andran Sacred”, in Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, Colorado, University Press of Colorado, 2015, pp. 47-74.

³⁰⁴ Frank Salomon, “Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript”, in Frank Salomon and George Urioste (ed.), *Huarochirí Manuscript*, 1-38, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 14.

³⁰⁵ Carolyn Dean, “Men Who Would Be Rocks: The Inka Wank’a”, in Tamara L. Bray (ed.), 2015, *op. cit.*, pp. 213-238; *Idem*, *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*, Durham and London, Duke University Press, 2010. Se no momento me dedico a indicar como alguns pesquisadores têm visto os termos *Pacha* e *Pachamama*, também noto que a questão do tempo será introduzida mais adiante.

³⁰⁶ Catherine J. Allen, “The Whole World Is Watching: New Perspectives on Andean Animism”, in Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, Colorado, University Press of Colorado, 2015, p. 27. Sobre a palavra *Pacha*, ver ainda: Joseph Bastien, *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*, Prospect Heights, Waveland Press, 1978; Catherine J. Allen, *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 2002; e Olivia Harris, *To Make the Earth Bear Fruit: Ethnographic Essays on Fertility, Work and Gender in Highland Bolivia*, London, Institute of Latin American Studies, University of London, 2000. Noto também os termos *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* e *Uku Pacha* – traduzidos, respectivamente, como mundo de cima, mundo presente e mundo de baixo/interior por R. Tom Zuidema, “El Ushnu”, *La Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 28 (117), 1980, pp. 317-62; *Idem*, “El Ushnu”, in Manuel Burga (comp.), *Reyes y Guerreros: Ensayos de Cultura Andina*, Lima, Fomciencias, 1989.

a coisa na qual plantamos batatas e da qual construímos casas. Finalmente, ela é uma ordem moral, pois matéria e moralidade são aspectos inseparáveis um do outro”³⁰⁷.

O que me parece interessante, nessas definições, é que elas permitem vislumbrar a amplitude da existência na terra-*pacha*. Aprendi em campo que, na terra e no corpo das mulheres, existem lugares que são propícios ao crescimento, *lugares de vida e pensamento* – lugares por onde flui a criatividade. *Pacha* seria esse manto que os protege e abriga, a fim de assegurar a perpetuação da vida, um indicador do conhecimento que a terra concede às pessoas que sabem cuidá-la, que sabem preservar os lugares por onde sai o que existe. Criação e procriação também se encontram nessa palavra, uma vez que aquilo que essa terra cria e compõe são corpos e seres viventes que, por sua vez, partilham em si mesmos sua criatividade que “flui em qualquer escala” – como nota Salomon³⁰⁸.

A terra, a propósito, é plena em criatividade, que emana de muitos locais. Um deles é, precisamente, a *tulpa*. Quando uma criança nasce, sua placenta é enterrada perto da *tulpa*, para que receba calor, se mantenha aquecida e cresça forte, saudável, cercada de amizade. Às vezes, também se coloca uma ou duas brasas candentes sob a terra nesse local, a fim de ampliar o calor que chega à placenta. Desse modo, pode-se dizer que a terra se torna um segundo útero para a placenta, com influência direta sobre o crescimento da criança. Útero é um termo ocidental usado aqui por mim para aquilo que, em inga, seria *uigsa uarmi*, ventre de mulher. Também são enterradas junto ao fogão de pedra as mechas do primeiro cabelo das crianças, cortado por volta dos sete anos, conforme mencionado anteriormente³⁰⁹.

Os lugares da terra marcados pela *tulpa* remetem a outro termo relativo ao ventre: *kosko*, umbigo. *Kosko*, aqui remonta à noção de que aquilo que é enterrado na *tulpa* – a placenta e os primeiros cabelos cortados de uma criança – faz com que jamais se perca o sentido de onde está o próprio umbigo. O umbigo da terra assinala aquele local em que um de seus

³⁰⁷ Uma T/terra, poderíamos pensar, conforme a proposta do Grupo de Estudos coordenado por Marcela Coelho de Souza, na UnB.

³⁰⁸ Frank Salomon, 1991, *op. cit.*

³⁰⁹ Não é demais retomar esse momento: o padrinho e a madrinha cortam a primeira mecha de cabelo da criança e os demais tios e tias vão cortando as outras. A cada mecha cortada, eles pedem coisas boas: que a criança seja trabalhadora, boa semeadora, confiável, etc. Não cheguei a presenciar nenhuma cerimônia de corte de cabelo, mas assisti, com mamita Mercedes, Anahís, Nestor e Mari a uma encenação realizada em uma das festas locais, em que se apresentam os grupos de música e danças inga e kamëntšá, entre performances teatrais de histórias e momentos importantes na vida desses povos. Isto ensejou conversas com mamita sobre tais temas. Quem descreve uma cerimônia do corte de cabelo é Leidy Marcela Bravo Osorio, *Ugpachisunchi i Katichisunchi Kilkaikunata – Llevando y Trayendo la Palabra: Territorio, “Saber Vivir Abi” y Pensamiento Inga*, Dissertação (Mestrado em Estudos Sociais), Universidad Pedagógica Nacional, 2015.

ventres alimenta uma pessoa ao longo da vida e um dos locais aos quais ela vai sendo *amarrada*, ou seja, ganhando corpo na/sobre a terra.

Outros cuidados ajudam a manter o corpo do bebê aquecido: no primeiro plenilúnio de sua vida, pulveriza-se pimenta sobre ele. Depois disso, a mãe deve jogar pimenta num curso d'água, cuja fluidez é então impressa ao sangue da criança. Após o parto, a mulher deve tomar banhos em infusões de *Kuku Sacha* (Árvore de Kuku³¹⁰) e Arrayán³¹¹, ou de Eucalipto, Arruda e Arrayán, seguindo uma dieta específica, que inclui caldo de galinha e uma sopa de milho tostado e banana com leite e canela, assim como água quente de guayabilla³¹², que ajuda a acalmar o sangue, fazendo-o descer e evitando que se formem coágulos. Essa primeira planta espanta os espíritos dos mortos, por isso as cinzas de *Kuku Sacha* devem ser espalhadas na porta da casa dos defuntos. Também é conhecida como *Animas Sacha*. Evita-se comer carne de porco e pimenta. A água quente de guayabilla também é usada quando a placenta demora a descer.

A importância de que as mulheres sigam esses preceitos também remete ao fato de que seu sangue fortalece o bebê que, por essa razão, é carregado junto a seu corpo: até os dois meses, à frente do corpo e, depois, nas costas, envolvido pela *baita* (um tipo de xale de lã usado pelas mulheres inga). As crianças e as plantas muito jovens se parecem, por dependerem de inúmeros cuidados para crescer bem. Talvez por isso, se diga *chugllu kiru* (dentes de milho) aos primeiros grãos de uma espiga e aos primeiros dentes de leite de uma criança, ou “milho moça” ou “árvore moça” à planta que já tem força o suficiente para resistir a *uprinda uaira* – vento de Aponte, que chega em rajadas em novembro e dezembro.

A água de um rio, o sangue e a seiva das plantas, substâncias que correm, são canais de circulação de *uaira* (vento), a força que flui. *Uaira* não pode ser estancado e, no fluir dessas substâncias, reside o princípio do *samai* – alento. Quando elas fluem no mesmo ritmo – no mesmo *tempo* –, diz-se que uma pessoa fica *Samai*, o que é caracterizado pela partilha entre os seres. *Samai* é um princípio do conhecimento, de modo que, como costuma explicar Benjamín, “estar *samai*” é entender os outros seres como possuidores de força e vida – é fluir com eles. *Samaicosca*, contrariamente, é quando alguém não entende os outros. Estar vivo, nesse sentido, é viver plenamente os fluxos *samai*.

³¹⁰ Nome científico não encontrado.

³¹¹ *Luma apiculata*, conforme os botânicos.

³¹² *Eugenia victoriana*, na botânica ocidental.

Todos os corpos têm *samai*. A bem dizer, o mundo está composto por *samai*, tanto o dos corpos de um lugar, quanto o daqueles que por ali estiveram. *Samai* fica nas coisas, muito tempo depois que as vidas de seus donos se esvaíram, ou mesmo quando tais coisas já caíram em desuso. Mas também é algo que se partilha de muitas maneiras e que flui ou emana por si só. Uma pessoa pode facilitar a circulação de *samai* deliberadamente. Soprar, por exemplo, é um ato de transmissão de *samai* que os *taitas sinchi* ou *sinchi yachas* (os xamãs “duros”, ou sábios “duros” que curam as enfermidades mais graves) dominam; assim, há diversos tipos de sopro, usados para muitas finalidades: para curar, sobretudo, mas também para fazer com que certas coisas aconteçam ou apareçam neste mundo. Os gestos, a respiração e a fala são atos que fazem circular *samai* e, com isso, também são uma forma de perpetuar a vida e transmitir conhecimento. A saudação diária entre os *ingas* – *puangue* –, quer dizer “de mim”. É uma forma verbal carregada de *samai*, pois quando duas pessoas se cumprimentam, passam algo de si uma à outra, afetando-se. “*Punchapuangue*: seja seu dia como de mim, *Chisiapuangue*: seja sua tarde como de mim, *Tutapuangue*: seja sua noite como de mim. São os termos mais usados a diário”, diz Benjamín, “um sentimento que sai do mais profundo no coração”. Para conhecer é preciso *estar samai*, ou seja, estar em condições de receber e partilhar *samai* com tudo o que esteja ao alcance de si. Efeito do *samai*, o conhecimento só acontece quando é partilhado através do corpo dos diferentes seres que convivem num dado lugar.

Quando o vento não flui bem, o ar se torna pesado – o que é conhecido como *mau vento* ou *mau ar* (*kuku uaira*, vento de espírito). Isso acontece por ação dos espíritos dos mortos e seres *kuku*, por exemplo, quando se passa por lugares onde alguém faleceu recentemente, ou por lugares que se sabe serem habitados por espíritos. Diz-se que os mortos, quando se vão, tentam levar gente viva consigo e, nisso, os vivos se perdem³¹³. Assim, não é recomendável caminhar pelos montes onde, antes, os falecidos eram sepultados, ou passar perto de lugares onde bebês recém-nascidos ou fetos perdidos foram enterrados, nem aproximar-se demais de outros contextos envolvendo a morte. Os mortos mais perigosos são aqueles que cometeram suicídio, os que perderam a vida em acidentes, ou os bebês perdidos antes de nascer ou recém-nascidos. Dessas crianças, se diz *aukas*³¹⁴, palavra que se refere a um ser de grande poder, de

³¹³ Michael Taussig, 1987, *op. cit.*, nota que o mal ar era causado pelos índios vitimados pela violência do caucho, vítimas de mortes violentas.

³¹⁴ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *op. cit.*, 1998 e 2017. Michael Taussig, 1987, *op. cit.*, citando o livro *Travels in the Wilds of Ecuador*, de Alfred Simson, destaca a definição encontrada por este autor para o termo “Auca”, no

um lugar não descoberto. Há assim duas categorias relativas ao que se traduz vagamente como “espíritos”: *kuku* seriam seres de lugares conhecidos – o que inclui os senhores *Yaya*. Por isso, o termo *salbaje kuku*, por exemplo, em referência ao dono do Shishaja, com seus cabelos suavemente pontilhados, feito pólen. *Aukas*, seriam seres de lugares desconhecidos, seres que nunca firmaram sua existência como um lugar terrestre, por assim dizer; estes seres, por não terem fincado pé na terra, revelam a importância dos lugares como parte do mundo vivente. Conhecer o lugar de onde alguém vem faz entender sua força; desconhecê-lo faz vislumbrar seus perigos.

Fazer fumaça (*kusnichij*) é uma das principais maneiras de curar mau vento. Daí as técnicas da defumação do corpo – e das casas dos mortos – com plantas como *Kuku Sacha* e eucalipto, combinados ao *copal* (uma resina de árvore), ou banhos de ervas, como a urtiga. Antes, os taitas também recomendavam a certos pacientes curar o mau vento com um banho de *Ambi Yako*, um redemoinho do rio Tamauca que, como nota Benjamín, “divide o povoamento de Manoy em dois”, um rio cujo nome ele acredita remeter, possivelmente, a *Auka*. A fumaça seria essa forma densa do ar que carrega outras coisas, uma espécie de erosão atmosférica, que aparece em séries de desenhos flutuantes. Assim é o caminho dos espíritos para longe e para cima. Em meio aos desenhos da fumaça, eles ficam enredados, como num labirinto que os confunde, levando-os a outros parapeiros.

A fumaça do tabaco cumpre um papel importante nos cuidados com os recém-nascidos e durante o parto. A parteira aquece suas mãos com tabaco antes de começar a massagear a barriga da mãe, preparando a chegada da criança. Quando o cordão umbilical é cortado, amarra-se o umbigo da criança com um fio de lã vermelha – mais uma forma de percurso, em que seu corpo vai sendo amarrado nesta terra. Então, a parteira sopra o bebê

Equador: grosso modo, índios que falavam quechua, comiam sal e haviam sido parcialmente cristianizados eram chamados “índios”; já os “aucas”, também chamados “infielos”, eram índios que falavam outras línguas, quase não comiam sal e desconheciam preceitos cristãos. A palavra, de modo mais genérico, guarda o sentido de “Outro”: Taussig comenta que o xamã do Alto Putumayo com quem trabalhou se referia a xamãs do Baixo como “aucas” ou “parecidos com aucas”: misturas etéreas de humanos e animais, de quem obtinha seus poderes de curar, desafiar o destino e enfrentar o mal. Mary-Elizabeth Reeve, “Cauchu Uras: Lowland òichua Histories of the Amazon Rubber Boom”, in J. Hill (ed.), *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 19-34, destaca que os Curaray Runa diferenciam *runapura* – falantes de quechua entre nós – de *huiragucha/abuallacta* – estrangeiros – e *auca* – índios inimigos. Peter Gow, “Gringos and Wild Indians Images of History in Western Amazonian Cultures”, *L'Homme*, XXXIII (2-4), abr.-dez. 1993, pp. 327-347, retoma essas discussões, a fim de discutir a natureza transformacional e transitória da ideia de civilização na Amazônia. Álvaro Medina, *Jacanamijoy: Magia, Memoria y Color – Retrospectiva*, Bogotá, Museu de Arte Moderno de Bogotá, 2013 (Catálogo de Exposição), traduz *auca* como “númen”, “deidade ou espírito” e também como uma “entidade maligna”.

com fumaça de tabaco. É nesse momento que a criança é envolvida pela primeira vez por um chumbe.

As águas são como o sangue da terra, que brota de seus *yaku ñani* (olhos d'água) e se transforma em sangue e seiva, nos corpos dos outros seres. Não por acaso, pensando assim, olhos d'água sinalizam terras propícias ao cultivo de plantas de conhecimento, como são as chagras do sabedor. A vida que se concebe, cresce e se perpetua criativamente, portanto, acontece todos os dias nas chagras.

A origem do mundo que se concebe diariamente remonta à primeira fecundação. Ela é recontada na história sobre o alento de Yagé – *Ambi Uasca Samai*:

Antes, a terra era escura e as pessoas tropeçavam por todas as partes sem enxergar, apalpando os caminhos em busca de alimentos. Já existiam todos os seres que existem hoje, mas não o conhecimento. Em certa ocasião, um grupo de pessoas tropeçou num cipó e resolveu prová-lo. A planta foi dividida em dois pedaços: o primeiro pedaço foi comido pelas mulheres, que então tiveram a menstruação. O segundo foi comido pelos homens. Nesse momento, o cipó foi subindo alto, até fecundar uma enorme flor no firmamento. Então o céu aclarou e começaram a aparecer os contornos de todas as coisas. Da flor, nasceu o sol e dele começaram a descer homenzinhos, cada qual com um instrumento musical diferente. Pouco a pouco, os sons emitidos por esses instrumentos foram virando cores. Então, os homenzinhos, já dispersos pela terra, foram imprimindo as cores em todos os seres que havia. Em certos seres – os humanos –, a música virou linguagem falada³¹⁵.

No mito, o cipó confere às mulheres a capacidade de produzir sangue e fecunda a flor primordial, que concebe o sol. Os homens aprendem dele a abrir caminhos por onde a vida flui, através dos quais um conjunto de homenzinhos vai descer, imprimindo as cores e a linguagem, por meio da música – um conhecimento que chega na forma de seres que, assim, adquirem uma aparência sob o sol. A vida, tornada visível numa imensa variedade de corpos, cada qual com suas cores, é uma imagem que se faz evidente sob a luz do sol, conhecimento impresso no corpo. A flor, diz-se, é a Borrachera; o cipó, o Yagé. Estar vivo é possuir um conhecimento verdadeiro, ver o mundo em imagens de cores. Enquanto as mulheres compartilham o poder daquela flor que *concebe* o sol e os donos das cores e dos sons, os homens vão fazendo caminhos por meio dos quais eles possam sair e se espalhar pela terra. As plantas como o Yagé, de efeito purgante, e a Borrachera, de efeito visionário, quando juntas, preparam o corpo para o conhecimento – na criação da vida e na criatividade que perpetua o

³¹⁵ Para outros registros, ver Benjamín 1998 e 2013, *op. cit.*; Carlos Pinzón e Rosa Suárez, “Locos y Embrujados”. *Actas del Primer Congreso Mundial de Medicina Tradicional*, Lima, Universidad de San Marcos, 1979.

vivente, elas vão ensinando pelo ventre a trazer coisas boas para este mundo: saber que entra pelo corpo.

O milho, a propósito, cresce no encontro do sol e da terra. Do milho maduro, diz-se que recebe a cor do sol e, por isso, o chamam de “milho de sol” (*sara indi*). Ao herdar essa cor, o milho se torna capaz de imprimir vida aos corpos de todos os seres que dele partilham, fazendo-lhes crescer e se mostrar belos e saudáveis³¹⁶. Dos raios por onde recebe o amarelo à terra onde cresce, ele chega ao corpo dos seres que o consomem.

Benjamín costuma ensinar que o conhecimento entra primeiro pelo ventre (*uigsa*) e, ao passar pelo coração³¹⁷, se converte em *samai*. Ele também nota que os intelectuais do ocidente possuem muitos métodos para que cheguem a ser “pessoas de saber”. E nota que, entretanto, esses métodos ficam separados das pessoas em si, de seus corpos – como se estivessem vazios de alento. “Nós também temos ‘métodos’”, diz Benjamín sobre os indígenas, “mas esses métodos não são apenas isso. Enquanto o tempo vai passando, eles vão se convertendo em parte da vida e pensamento de nossos povos”.

O conhecimento é algo que existe nos lugares, é algo vivido no corpo das pessoas, que se recebe no ventre e depois no coração, à medida que o sangue flui como o vento. Reside aí a capacidade de *viver bem* – *suma kaugsay* –, intimamente ligada ao princípio do *pensar bonito* ou *pensar bem* – *suma yuyai*, sendo *suma* uma palavra que reúne o que é bom ou faz bem e o que é bonito. Benjamín, numa conversa que levou duas tardes, explicava o seguinte: “as pessoas não entendem o pensar bonito, creem que é como uma doutrina que determina a conduta, a maneira de agir. Mas não é isso. Pensar bonito também é diferente de sentir; sentir é algo que ocorre no momento, pensar é o que fica, como quando alguém se torna maior, um taita ou uma mamita”. Por isso mesmo, dizia ele, quando o pensamento de um maior flui na forma de palavras, ele consegue chegar ao coração de quem sabe escutar.

O pensamento é uma capacidade adquirida no corpo, a capacidade que uma pessoa tem de curar, de tornar-se uma sanadora. Pelo que entendo, é algo como uma qualidade do ser, que vai sendo produzida ao longo da vida. Quando alguém é alimentado e cuidado, quando

³¹⁶ Entre os kamëntšá, o milho também é visto como uma transformação do sol, na terra. Em poema dedicado a seu filho, o poeta Hugo Jamiy Juajibioy escreve: “Cantam os raios de seu espírito/Fios dourados desprende a casa de suas razões/anunciam sabedoria/Crece e crece a cada amanhecer/com a força de cada fragmento de sol feito milho”. Hugo Jamiy Juajibioy, “Shinje Gunney, Brote de meu Sangue”, in *Danzantes del Viento*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, p. 33.

³¹⁷ Coração, aqui, é *sungu*. A palavra não se refere ao órgão do coração (referido pelo termo kurazun, derivado do castellano corazón). Sungu é usado em referência ao fígado e em sentido figurado.

recebe comida e palavras dos maiores, entre outras coisas, vai sendo preparado no corpo, até estar plenamente pronto para ensinar. O Yagé, como fonte do pensar bonito, vai modelando o corpo a partir do estômago, até que o coração esteja contente. Por isso, taita Antonio sabia repetir: *pensar bonito, com o coração contente*, algo que Benjamín leva adiante em seus ensinamentos. O coração contente é algo que fica, quando as imagens deixam de afligir, quando as coisas se aquietam e se pode viver bem – viver e estar *samai*, fazendo bem às pessoas. Benjamín explica: “o conhecimento do Yagé ensina como nasce o pensamento e a linguagem; não quer dizer que necessariamente alguém só vai ver coisas bonitas, mas sim que vai aprender como o pensamento pode sanar”. A capacidade de transmitir ou imprimir bonitos pensamentos àqueles que nos cercam pertence ao domínio da cura ou sanação.

O Yagé para mim começou a mostrar muitas coisas duras, me deu duro já de criança, comecei a tomar com uns cinco anos. Eu pensava que todas as crianças passavam por isso, mas depois fui entender que não, que isso acontecia comigo porque meu pai era *sinchi*, porque éramos dessa família, então a gente tomava Yagé e as outras crianças, não. Então aos cinco, já me dava duro e era muito difícil para mim, tive que ir morar com minha avó, eu fui o que mais tempo morou com meus avós, mamita Conchita e taita Isidoro. Como o Yagé me deu duro, por isso fui morar com eles e recebi seus conhecimentos. E eu fui o que mais acompanhou meu pai. Os *sinchis* precisam passar por esse tipo de coisa, para poder curar, precisam conhecer as coisas duras, fortalecer o corpo. E quando eu sentava ao lado do meu pai, ele começava a me passar conhecimento e era tanto que ele estava me dando, que às vezes eu achava que não ia aguentar, era como um computador transferindo arquivos, o conhecimento vinha dele para mim, assim, por aqui [mostra com as mãos um movimento de fora para dentro da barriga, como se taita Antonio estivesse sentado ao lado dele e algo passasse de sua barriga à de Benjamín].

Não apenas o Yagé faz pensar bonito. As chagras, nesse sentido, e outros lugares de vida e pensamento são também espaços de circulação de *samai*. A terra está presente em todos esses movimentos – e os corpos das mulheres com ela –, visto que emana criatividade, entendida aqui como o princípio que movimenta uma série de transformações contínuas, trazendo coisas boas para este mundo, perpetuando as coisas que existem, a fim de que se possa viver bem. É, no mais, algo que circula através dos corpos.

Escrevi que os alimentos, assim como os remédios, são conhecimento: entram pelo ventre. Assim, *koskeo* – o umbigo – vai se tornando um percurso. *Koskeo* é amarrado no corpo e na terra, revelação dos trânsitos de aprendizagens de alguém. Não é demasiado lembrar que aquilo que chega ao corpo como conhecimento torna evidente a co-presença de diversos seres

na vida de alguém, na maneira com que seu corpo pode se tornar apto a produzir crescimento – de gente, de coisas, de plantas, de animais³¹⁸. Isso, como vimos, flui em meio às transformações da água em seiva e sangue, que circulam por onde a vida cresce, fluem com o vento. A terra acontece, assim, em diferentes fluxos: uma terra-chagra, percorrida pelos principais alentos da vida, e um corpo-chagra, por assim dizer, que perpetua o bem viver.

Volto-me ao trabalho de Rosa outra vez. Uma chagra, cuidada por uma mulher, torna-se uma forma de sua criatividade, assim como as mulheres – e tudo o que *concebem*, incluindo outras pessoas – podem ser expressões da criatividade das plantas e da terra: ambas são, também, imagens da beleza verdadeira, manifesta porque sangue, seiva e alimentos jamais deixaram de fluir. As mulheres estão presentes em todas as formas de crescimento, porque cuidam da terra, porque preparam a *chicha* que se reparte quando ela é sulcada, porque têm mãos que emanam crescimento e porque concebem a vida e a beleza. O fluxo se mantém, além disso, quando a beleza se torna aparente diante de olhos que sabem vê-la, olhos que também são criados como parte dessa produtividade.

Os olhos estão presentes no início de todas as vidas. Em *inga*, *sêmen* e *semente* não têm origem na mesma palavra, como em português e outras línguas neo-latinas: *muyu* ou *ñani* podem se referir a semente, sendo *ñani* palavra mais comumente usada para olho e também rosto; o equivalente a *sêmen* ou *esperma* seria *yumai*. As sementes, assim, como os olhos d'água (*yaku ñani*), são como os olhos férteis da terra nas plantas, olhos de seiva que se transforma em corpos. Se a fecundação da flor original fez nascer a visão de um mundo em cores, também

³¹⁸ Outros exemplos andinos poderiam ser lembrados: Krista E. Van Fleet, *Performing Kinship: Narrative, Gender, and the Intimacies of Power in the Andes*, Austin, University of Texas Press, 2008, escreve que na comunidade quechua boliviana de Sullk'ata o parentesco é atestado pelos atos de alimentação e cuidados que uma criança recebe, não pelo fato dela ter nascido de alguém. É a comida que faz com que certas pessoas sejam parentes, pois os corpos são feitos de comida e quem partilha os mesmos alimentos, os partilha na carne. A relação entre *Pacha Mama* e as mulheres também são relatadas pela autora, pois uma mãe, assim como a terra, nutre seus filhos e faz o crescimento de seus corpos a partir de atos de nutrição. Mannheim e Salas Carreño, 2015, *op. cit.*, consideram que, neste e em outros contextos quechua, as pessoas compartilham substância com os lugares onde nascem, tanto quanto com seus parentes. Eles destacam, nesse sentido, a ampla circulação de crianças entre casas diferentes, formando laços através da comida, e de humanos pelo território, nutrindo-se dele e deixando oferendas de alimentos aos lugares nomeados, considerados pessoas. A comida – partilhada entre humanos e oferecida aos lugares, inclusive na forma de itens não-comestíveis para os humanos, como miniaturas feitas em chumbo, fetos de lhamas ou algodão – adquire importância especial nos dias de festa. Catherine Allen, 2002, *op. cit.*, e Penelope Harvey, “Drunken Speech and the Construction of Meaning: Bilingual Competence in the Southern Peruvian Andes”, *Language in Society*, 20 (1), 1991, pp. 1-36 notam o costume de conferir a lugares importantes, aos quais se oferece comida, termos de parentesco: montanhas podem ser chamadas de pais ou avós, por exemplo.

propiciou a existência de uma terra repleta de olhos que desabrocham em seres plenos de beleza³¹⁹.

Yagé Suyu e *Chagra Suyu* são lugares que revelam juntos, uns em relação aos outros, a amplitude da existência, por meio de sua atualização permanente entre um ventre esvaziado, por onde entra o conhecimento das imagens e desenhos coloridos, e um ventre pleno de vida, de onde saem os olhos capazes de ver. A criatividade acontece pelo encontro entre os dois lugares. Por ventre, quero dizer *uigsa*. *Uigsa*, enquanto um lugar ou espaço onde começa a vida, é onde nasce primeiro a visão, onde as coisas crescem a partir dos olhos. *Uigsa Ñani* – Olhos de Ventre – é como se diz a respeito dos humanos, indicando que também suas vidas se iniciam num par de olhos, prontos para ver o mundo que se concebe no encontro entre Yagé e Borrachera, um mundo *duplo*, que acontece em pelo menos dois lugares de vida simultaneamente – e é possível que em muitos mais³²⁰.

O texto mencionado antes, que Rosa escreveu em seu caderno, também fala sobre a duplicidade da vida – criatividade que flui entre o “infinito” e a vida que nasce na terra especiada, cujo espaço de passagem é sempre um *uigsa*. Repito aquela passagem:

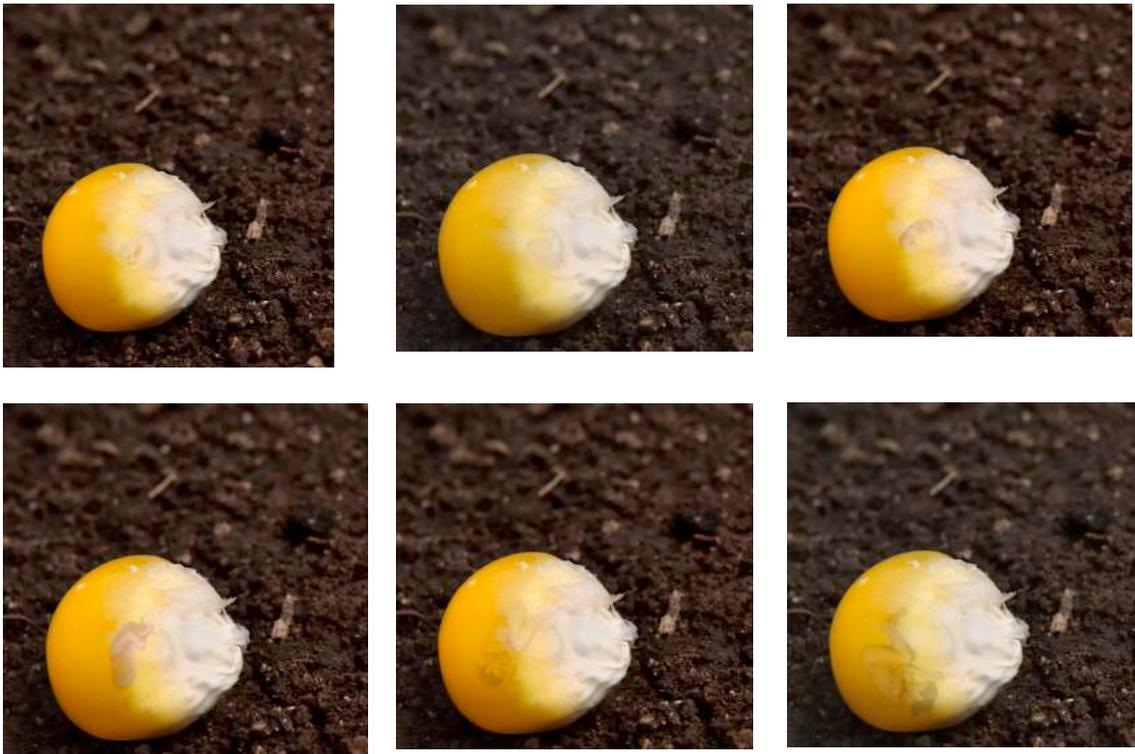
Habitou um dia em mim
um ninho, um ninho que retumbava
a ecos de mamãe...
ecos da Terra que floresciam em meu coração,
ecos que germinaram junto com minha alma...
de caminho ao infinito.

Kanimi Alli Uiñangapa [imagens 12 a 17], a montagem em que a artista nasce da semente de milho, é um nome que pode ser traduzido como “sou lugar onde as coisas já crescem”, sendo *uiñan* = *crescer*. Em espanhol, Rosa nomeia esse trabalho de *Sou Boa Semente*, vinculando a ideia de semente ao corpo da mulher e à geração da vida:

³¹⁹ Novamente, aproximações se fazem possíveis com as aprendizagens de Tristan Platt, “O Feto Agressivo, Parto, Formação da Pessoa e Mito-História nos Andes”, *Tellus*, Ano 9, n. 17, jul.-dez. 2009, pp. 61-109, entre os macha, povo andino de língua da região de Potosí, na Bolívia. Ali, distinguem-se dos tipos de sangue, o vermelho (menstrual) e o branco (esperma). Homens, como mulheres, têm um útero, referido pela palavra *makri* (derivação de *madre*, em castellano), a casa de sua semente (*mujin*).

³²⁰ Caso seguissemos as pegadas deixadas por Tristan Platt, “Symétries en miroir. Le concept de *yanantin* chez les Macha de Bolívie”, *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 1978, ano 33, n. 5-6, pp. 1081-1107, este poderia ser um mundo quádruplo, iniciado por dois olhos que possuem duplos reversos (esquerdo-esquerdo; direito do esquerdo; direito-direito e esquerdo do direito). Ver nota 324, adiante.

Sou Boa Semente refere uma conexão com a terra, com cada um dos elementos essenciais da natureza, que assim como a semente do milho, sua transformação e sua linguagem de poder, a semente, apresentam um acúmulo de cores próprio à proximidade com o sol; o que a partir de uma significância pessoal é o arraigo à terra, assim a vida é a semente da qual se cuida desde o momento de nossa gestação, é onde nasce a vida, convertendo-nos na bonita semente do universo³²¹.



Imagens 12, 13, 14, 15, 16 e 17: Rosa Tisoy, *Kanimi Alli Uiiñangapa/Sou Boa Semente* (2013), Fotografias (registro de performance), acervo da artista. Extraídas de *Rosa Tisoy – Warmity*: <<http://rosatisoy.wixsite.com>>. Último acesso: 1º out. 2019.

Ao evidenciar a relação entre corpo e semente, como parte dos processos de crescimento, a série também joga com a visão, engendrando muitas perspectivas. A semente como um par de olhos, os olhos da artista que nasce dela e os olhos de quem vê, todos se tornam partes da terra. A beleza brota, assim, como fruto desse encontro de olhos, pois reside nas relações que dali se desdobram. As coisas que crescem seriam vidas, imagens e relações entre os seres que partilham de um espaço, de um corpo, e fazer com que cresçam depende de poder crescer, tornar-se, com elas, maior: uma pessoa maior é, assim, alguém capaz de refazer a

³²¹ Texto de apresentação escrito pela artista para sua obra. Disponível em: <<http://rosatisoy.wixsite.com/rosytisoy/-/diapositivas>>. Última consulta: 09/07/2018.

experiência da beleza nas gerações vindouras – perpetuar essa existência que os olhos atestam e tornam bela.

A menção à correspondência de cor entre o milho e o sol remonta imediatamente à expressão *Sara Indi*, Milho de Sol, o milho maduro para o qual o sol transfere sua cor. Ao herdar a cor do sol, ele se torna capaz de imprimir vida aos corpos de todos os seres que dele partilham, fazendo-os crescer e mostrar-se bonitos e saudáveis. *Sara Indi* foi o nome escolhido por Rosa para a performance em que seu corpo é decorado com desenhos feitos por Sofía, com grãos de milho:

O corpo se converte no vínculo e a forma que, recriada pela imaginação de querer plasmar um símbolo para poder dar igual significado ao corpo e ao milho, com a ajuda das diferentes culturas, se aproxima à conexão através dos cultivos da semente, o cuidado e a colheita, milho sagrado do sol.

O corpo é o mais puro, evoca o nascimento da vida, também me provoca a lembrar e imaginar o corpo, talvez deixá-lo ver numa íntima relação com a natureza, a partir da semente de milho, um corpo como objeto similar de beleza, de forma ou expressão (ênfases minhas)³²².

A criança na chagra vai aprendendo a respeitar esse espaço e a entender a beleza nas coisas que crescem, os tempos em que a vida flui. Enquanto Sofía colava sementes no corpo de sua mãe, também semeava a terra e a tornava um corpo repleto de olhos capazes de florescer, olhos que, juntos, formavam desenhos. Conjugavam-se aí os olhos do público, os de Sofía, os de Rosa, muitos olhos-sementes de milho, com o efeito de que todos esses olhos, juntos, compunham um corpo-terra finamente desenhado, diluindo fronteiras e revelando a amplitude da existência. É um corpo que se deixa ver *a partir da semente de milho*, formado *com a ajuda das diferentes culturas*, um corpo que se torna belo sob muitas perspectivas³²³: olhos-semente, por exemplo, podem ver o corpo enquanto terra, enquanto olhos humanos podem vê-lo como corpo; entretanto, ambos sabem que ali há muito mais para ver, seres e relações que acontecem no mesmo lugar, em *tempos diferentes*. Nessas composições, *kosko* fica descoberto, ora envolto por círculos de milho, ora num losango que também é parte de um pé de milho, desenhado com grãos. Aí, penso eu, estaria o percurso que amarra tantas existências, no corpo de Rosa e na terra, elo que remete ao calor da *tulpa*.

³²² *Idem*, disponível em: <<http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/conexin-cuerpo--sagrado-maz>>. Última consulta: 09/07/2018.

³²³ Ideia que, aliás, sugere diálogos com o perspectivismo (Tania Stolze Lima, 1996, *op. cit.*; Eduardo Viveiros de Castro, 1996b, *op. cit.*).

A transformação da performance em fotos lhe confere outras dimensões. Duas frases de teóricos conhecidos da fotografia aparecem na apresentação de Rosa sobre *Sara Indi*, sugerindo a presença de mais um jogo perspectivo em cena. De Roland Barthes, ela extrai a nota: “Frente à objetiva, sou de uma só vez; aquele que creio ser, aquele que gostaria que creiam; aquele que o fotógrafo crê que sou, e aquele de quem se serve para exibir sua arte”³²⁴. De Susan Sontag: “As fotografias alteram e ampliam nossas noções do que vale à pena olhar e do que temos direito a observar. São uma gramática e, sobretudo, uma ética da visão”³²⁵.

Por fim, as transformações entre terra e semente aparecem, também, como uma história do parentesco, em que a mãe pode nascer de sua filha: Sofía semeia Rosa com grãos de milho e, ao mesmo tempo, recebe desenhos no corpo de sua mãe, os caminhos de olhos por onde a vida flui. As aprendizagens da terra nos corpos são aí revividas. Novamente, os desenhos aparecem como percursos na vida de alguém, que revelam a vastidão dos caminhos que a terra dá – como o percurso de uma árvore que já foi semente e volta à terra na forma de folhas, frutos e novas sementes. Esses não são apenas olhos que veem, mas olhos que germinam e trazem à tona a vida, sob muitas formas.

O trabalho nas chagras produz corpos e milho como amostras de um cuidado que reflete o bonito pensar das semeadoras. O trabalho de Rosa opera no limiar de uma continuidade entre corpos e terra, em que ambos se modelam mutuamente, fazendo humanos, alimentos, remédios, animais e outros seres ou coisas – e nisso se aproxima ao semear. Como mulheres (*uarmis*), seríamos lugares de vida, terra capaz de produzir e germinar sementes, mas também as próprias sementes e tudo aquilo que elas podem criar. Através da fusão entre o corpo e o milho, flui conhecimento na forma de *samai*, uma partilha da criatividade que produz vidas e se revela enquanto beleza nas formas e cores deste mundo – transformações da terra e da existência em muitos seres-tempos que a compõem.

³²⁴ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980 citado por Rosa Tisoy. Disponível em: <<http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio>>. Última consulta: 09/07/2018. Tradução livre.

³²⁵ Susan Sontag, *On Photography*, Penguin books, London, 1977, p. 3 citado por Rosa Tisoy. Disponível em: <<http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio>>. Última consulta: 09/07/2018. Tradução livre.

{Chumbe}

Cada desenho parece, pois, uma erosão; irrompe como uma espécie de fenda que evidencia um percurso pessoal num dado território e também suas amarrações; histórias se enlaçam aí – a história de um quadro ou a de um pássaro que ganha forma, ou a história de uma árvore que pode nascer de uma folha. Tem-se, aí, a maneira pessoal com que cada um vai buscar aquilo que coloca no mundo, sua história em meio às vidas que acontecem nesses lugares, ou a história das coisas concebidas e de seu crescimento e perpetuação.

Daí o *chumbe*³²⁶, essa espécie de trama de transformação a partir de figuras geométricas, uma faixa de tecido de cerca de quatro ou cinco metros de comprimento, que contém mais ou menos 100 desenhos. “O chumbe significa os caminhos: o rio, animais, milho, palmeiras, flores, a morte, o Atun Puncha”, nos ensina mamita Mercedes. Essa faixa se utiliza para segurar o corpo pela “matriz”, uma proteção. “Digamos, para o ventre, tudo isso, e por que uma pessoa se enfaixa? Quem se enfaixa pode fazer força, pois a faixa ajuda bastante a fazer força, é uma ajuda para a matriz e para tudo, o chumbe sustenta todo o corpo”. É uma peça que compõe os trajes femininos. As mulheres são aquelas que prioritariamente usam chumbes, que fixam uma saia preta – a *pacha* (manto) – ao serem envolvidos em torno do ventre. Mas há também os chamados *kari chumbe* – faixas para homens –, usados pelos taitas *sinchi*, às vezes não apenas na cintura, mas também nos punhos e em torno da cabeça, na altura da testa, ou na bainha do *llajtu* – diadema de plumas.

O corpo que veste o chumbe mantém-se presente na terra: *uigsa* protegido não corre o risco de se perder no infinito. Uma das primeiras coisas que aprendi sobre a faixa, logo que conheci Benjamín, foi como guardá-la. Com indicador e polegar em L, é preciso ir envolvendo esses dedos alternadamente e formando com ela um infinito. O chumbe bem guardado forma,

³²⁶ O *chumbe*, aliás, também está presente entre os kamëntšá, os nasa/páez e os misak/guambianos, entre outros povos na Colômbia, e remonta a tempos imemoriais. Sua origem está, possivelmente, no Peru. Marisol Calambás, artista nasa, também incorpora o chumbe em seu trabalho, transformando o tecido em pintura corporal. Essa performance ficou registrada na série fotográfica *Nasa Yume* (Língua de Gente), exposta na mostra *Mira!*, em 2013. Ao comentar sua experiência de pesquisa com chumbes nos Estados Unidos, quando teve acesso às coleções do Smithsonian Museum, Benjamín me disse que havia ali chumbes do período incaico e que eles continham os mesmos desenhos dos atuais. Ver Marisol Calambás, “No Solo Crear la Memoria de Nosotros como Pueblos Indígenas, sino Enseñar a Ver esa Memoria”, *Mundo Amazónico*, 5, 2014, pp. 189-195; Maria Inês de Almeida, “Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas”, *Mundo Amazónico*, 5, 2014, pp. 185-188; *Idem* e Beatriz Mattos (orgs.) *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, Belo Horizonte, Centro Cultural UFMG, 2013 (Catálogo de exposição) e, sobre os chumbes paez e guambianos, Javier Espinel Baena, “Dimensión Estética en el Diseño de los Chumbes Paeces y Guambianos”. *Qué es Diseño Hoy? Primer Encuentro Nacional de Investigación en Diseño*, Universidad ICESI, 2004.

assim, uma superfície que envolve a si mesma, com uns desenhos recobrimdo os outros, sucessivamente [imagem 18].



Imagem 18: *Chumbe dobrado*. Foto da coleção de Benjamín Jacanamijoy.

Benjamin³²⁷ tornou-se, ao longo da vida, um grande sabedor dos chumbes ingas – um especialista *yacha*. Esse caminho, transformado num grande percurso de investigação artística sobre a *própria história*, como ele costuma dizer, é lembrado em muitas conversas:

Eu tinha um professor na Universidade, isso em 1989, ele se chamava Ronald Duncan, era um antropólogo e, com ele, eu tinha [aulas de] iconografia colombiana. Nessa época, em 1989, não existia ainda a Constituição de 1991 e era difícil pensar como eu, eu sempre achava que precisava fazer traduções daquilo que era a minha história, mas não havia ainda esse interesse pelo que, depois, foi chamado de “interculturalidade”. Eu vendia chumbes feitos pela minha avó, para ajudar a bancar os estudos. Um dia, esse professor estava passando e me viu, ficou interessado nos chumbes e me perguntou se eu sabia o que significavam os desenhos. E eu disse “não sei, mas sei quem sabe: minha avó”. E assim começou. Claro que também por circunstância de porque meu pai tinha me ensinado através das tomas de Yagé e eu havia estado muito mais perto dessa aprendizagem.

Ronald Duncan, quando esteve na Colômbia, voltou seus interesses de pesquisa à catalogação e classificação dos chamados *designs* (*diseños*)³²⁸ pré-colombianos e, no chumbe, buscou traçar correspondências com outros desenhos similares, encontrados em artefatos variados, produzidos nas Américas. Benjamín elaborou, para suas aulas, uma pesquisa sobre os chumbes e, depois, ela se converteu em seu Trabalho de Conclusão de Curso, mencionado

³²⁷ Além de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 1998 e 2017, *op. cit.*, o chumbe também aparece como um tema de central importância em *Idem*, 2001 e 2014, *op. cit.*

³²⁸ Como no inglês, essa palavra se refere a coisas diferentes de *dibujos*, desenhos.

pelo antropólogo em artigo correlato³²⁹. O trabalho *Chumbe: Arte Inga* foi apresentado em 1992 e publicado em 1993, com o apoio do Ministério da Cultura. Mais tarde, a pesquisa lhe rendeu um prêmio – a Bolsa Nacional ColCultura (1997), o que possibilitou uma nova publicação, em 1998. Esse livro foi reeditado por Benjamín em 2017 – uma obra revista e ampliada, com todos os textos em espanhol e inga. Em todas as versões, o artista realizou o projeto visual, o que confere a ela um aspecto de chumbe em si mesma. São páginas de formato quadrado, em que texto (em inga e espanhol) e imagens são arranjados a partir de recortes geométricos, entre a visão de um álbum de família e a de um catálogo artístico que, ao mesmo tempo, também retoma a história dos ingas. No rodapé, há um chumbe que percorre o livro como um todo.

Como ele próprio explica, esse caminho já estava presente antes. Ele vinha de uma infância vivida entre tomas de Yagé e Shishaja, que envolveu o período em que morou na casa de sua avó, Mama Conchita. Esses tempos voltam nas lembranças de Benjamín sobre as tomas de Yagé, quando, por estar junto com taita Antonio, o conhecimento do “infinito” podia entrar pelo estômago, formando o corpo para pensar bonito. Diante das dificuldades que o Yagé ia dando, ele conta que foi o Shishaja que ajudou, fazendo-lhe mais forte. Nesse caminho, Benjamín se tornou um grande *sinchi yacha* do Shishaja – possivelmente, quem mais vezes a tomou em sua geração. Mas além do *Yagé Suyu*, do *Shishaja Suyu*, estava lá também o *Chagra Suyu*, aonde ia com Mama Conchita e suas amigas, que saíam a tecer – *Chumbe Suyu*, portanto.

Esse grupo era formado por tecedoras importantes, frequentemente lembradas por Benjamín, como Mama Conchita, “Tía” Salvadora Chasoy de MUYUY, da vereda Machoy; María Jansasoy de Tandioy, de Muchivioy; María Tisoy de Jacanamijoy, de Cuandanavioy; Lucía Chasoy de Tandioy, de Cuandanavioy; e Ascensión Tisoy de Quinchoa, de Manoy. Sempre presentes nesse cotidiano, elas eram *comadres*, e as primeiras experiências do tecido foram aprendidas por estar ali, partilhando um tempo e um espaço das maiores. Apenas se aprendia, diz Benjamín, nesse convívio em que os *significados* dos desenhos – aquilo que mais interessou a Ronald Duncan – não eram uma questão importante.

³²⁹ Ronald J. Duncan, “Precolumbian Design Motifs in Inga Chumbes”, *América Negra*, n. 3 – Expedición Humana, Universidad Javeriana, 1992, pp. 133-144.

De criança, por ter vivido com minha avó, eu sempre estive cercado de chumbes, esse era o mundo de minha infância, mas digamos que se está perto, às vezes, dos chumbes, se olha os fios, olha as cores, olha as *abueltas* e tudo isso se tem aqui [aponta para a cabeça], digamos. Então assim fiz uma primeira aproximação com os fios do chumbe, com a arte de tecer e contar a própria história. Parece-me interessante essa vivência com as *abueltas*, porque elas também são como um grupo, eram comadres, se pode dizer. Então eu sempre andava atrás da minha avó e também sempre estive com elas. Sem propor, então, eu estava fazendo essa aprendizagem, digamos, mas quanto ao conceito, isso não me ficou – pois sim, alguém me disse, mas já não. *Me ficou isso de que é a aprendizagem [faz um gesto de quem dedilha o chumbe], como dizia minha avó, de pegar isso [mostra o chumbe] e perceber fio a fio como se faz [ênfases minhas]*.

O chumbe começa na terra da chagra. A trama – normalmente, fios de três cores combinados, podendo ser duas ou mais de três (embora uma maior quantidade seja algo excepcional) – se monta a partir de três estacas no chão, em torno das quais os fios são envolvidos e enlaçados, uma triangulação. Depois, eles se transferem ao corpo da tecedora. Portando outra faixa sobre a barriga, ela passa os fios de lã da entramados por dentro da faixa, na altura do umbigo (*kosko*), dobrando-os na metade de sua extensão. Os dois extremos da trama são então amarrados a uma superfície mais elevada como, por exemplo, um ponto no tronco de uma árvore ou uma forquilha. A tecelã se senta e, com os fios bem tendidos, começa a trabalhar. Também em casa se tece e, nesse caso, é possível usar o degrau de uma escada, como a que leva ao sobrado da cozinha, onde o milho é posto para secar. Esse é o método antigo do tecer – o método preferencial –, ainda que também se utilize o tear³³⁰.

Benjamín certa vez comentou que foram os missionários que quiseram instituir o tear, por acharem indecente a prática de passar a faixa pelo ventre. Com isso, contudo, um aspecto importante da criação do chumbe se perde: “o chumbe flui na vertical, mas a trama começa na

³³⁰ Vale situar a importância do tecido no mundo andino como um todo. Catherine Allen, 2015, *op. cit.*, encontra em Sonqo, uma comunidade de semeadores de batatas no Peru, tecidos que participariam de uma *personitude distribuída*, nos termos de Alfred Gell, 1998, *op. cit.*. Ela comenta que as tecedoras, antes de iniciar os trabalhos no tear, sussurram a *Awaq Mamacha* – a Mãe do Tecido –, sobre folhas de coca, um pedido para que ela lhes deixe usar suas mãos ao tecer. Segundo Allen, essa personitude se realiza como a agência criativa de *Awaq Mamacha*, transferida à tecelã e estendida a muitos lugares, além do corpo dela. Allen considera que o mesmo aconteceria em Isluga, na Bolívia, onde, conforme Verónica Cereceda, “The Semiology of Andean Textiles: the Talegas of Isluga”, in John V. Murra, Nathan Wachtel e Jacques Revel (ed.), *Anthropological History of Andean Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 149-173, as tecelãs tratam os ponchos como pessoas com corpo, coração (a costura do meio) e duas bocas (as costuras laterais que se abrem e fecham ao serem feitas. Cereceda (*idem, ibidem*) relata o caso de uma conversa entre uma tecelã e um tipo de bolsa feminina chamada *talega*. A mulher perguntou em voz alta e dirigida ao interior da bolsa, o que ela estaria querendo dizer através de uma barra de cor mais clara, justaposta à mais escura. Não encontrei esse tipo de relação entre tecedoras ingas e seus chumbes e outras prendas. Mas não deixa de ser interessante que, também neste caso, tecer seja uma prática da reciprocidade entre seres diferentes; e que as mãos de uma tecedora, em Sonqo e em Manoy, recebam o alento de outros seres para fortalecer seu trabalho.

terra”, resume Benjamín. No método antigo, a trama sempre surge na terra, enquanto os desenhos vão aparecendo numa linha ascendente, que envolve *uigsa uarmi* num fluxo para cima. O ventre e a terra, como os lugares por onde as coisas crescem, estão aí presentes outra vez e, neste caso, tem-se mais uma amarração marcada pelo umbigo como percurso. Tecer em inga, como ele me ensinou, é *anay*. *Aua* quer dizer “para cima” ou “acima” – e esse é o sentido do movimento, como se os desenhos fossem brotando de um *uigsa uarmi*, quase ao nível do chão.

Uigsa Uarmi é, em si, um território – o mundo, com quatro lugares, quatro pontos cardeais, “norte, sul, leste e oeste”, como costuma dizer Benjamín³³¹. *Kangsay Suyu Kallarij*, como também se diz, é o lugar onde a vida começa. Assim, a terra se estende ao interior do corpo da mulher – *Uigsa Uarmi*, contendo em si os quatro lugares do Tahuantinsuyu, um tipo coordenada relativa ao corpo –, o que confere às novas vidas que nascem dali uma localização no mundo, a partir da qual seus olhos começam a se situar, sob um umbigo-*koskeo*. Essa seria uma posição relativa também aos outros lugares, que parece remontar novamente à ideia de uma fractalidade da existência³³², distribuída entre lugares, corpos e pontos de vista situados em qualquer parte de um enorme espaço de geometria auto-escalar – do ventre à chagra, à vereda, ao páramo, à floresta, por exemplo, o cosmos se ordena e se move em espaços marcados por quatro pontos referenciais e relativos a cada ser. Novamente, as concepções aí contidas ajudam a vislumbrar por que são quatro os *Runakuna Samai* que regressam na festa do *Atun Puncha*: gente de quatro lugares, que povoa e compõe a existência inga em diferentes pontos desse território por onde a vida flui.

Os desenhos do chumbe retêm essa imagem. Os motivos presentes na faixa nascem a partir de uma figura geratriz, o losango. Como tudo vai se formando a partir dessa figura, ela pode ser vista como o espaço (*chipe*) por onde flui a criatividade: são inúmeras as transformações que nascem do losango. Eis, então, que o losango recebe o nome de *Uigsa* e

³³¹ Há aproximações possíveis com outras concepções andinas. Tristan Platt, 1978, *op. cit.*, discute a concepção quadripartite do mundo, a partir de pesquisa de campo entre os macha, na Bolívia. Conforme o autor, a noção de *yanantin* (simetria espelhada) designa “aqueles que se ajudam entre si como um só”, “par” (por isso, a palavra se refere às partes do corpo que vêm em pares – olhos, orelhas, braços, pernas, seios e testículos), “homem-mulher” e “gêmeos”. Seu oposto é *ch’ulla*, referente a coisas que deveriam existir em pares, mas são sós. *Yanantin*, além disso, pressupõe a existência de um espelhamento no corpo de todos os seres (lado esquerdo e direito) e dele como um todo para fora – um duplo espelhado, ou seja, reverso. Assim todos os homens possuem um duplo mulher e todas as mulheres, um duplo homem. É isso, em suma, que permite sua união entre homens e mulheres, pois seus dois lados – esquerdo e direito – precisam refazer seus pares em outros corpos. Disso tudo, importa reter que o mundo como um todo seria espelhado, quadripartite, em muitos níveis diferentes, dentro e fora do corpo.

³³² José Antônio Kelly Luciani, 2001, *op. cit.*

corresponde a um *suyu* – lugar. O desenho seria assim *Uigsa Suyu*, ou *Suyu Kallarij* – Lugar de Ventre ou Lugar do que Começa [imagem 19]. Ali começa um desenho, uma história, um percurso através de inúmeras linhas tecidas. *Uigsa* está na origem da vida, é o espaço da criação.



Imagem 19: Uigsa Suyu | Suyu Kallarij | Kaugsay Suyu

Lugar de Ventre | Lugar do que Começa | Lugar de Vida

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 89.

Não há aqui motivo para percorrer todos os desenhos conhecidos – tarefa que já foi feita com maestria e enorme profundidade por Benjamín³³³, cuja obra aliás é a principal fonte de onde extraio as informações sobre eles. Contudo, comentarei algumas das figuras, com base no que ele me ensinou e naquilo que seus livros mostram tão bem. As figuras existentes no chumbe se referem a aspectos importantes da vida, como o sol, a mulher, o homem, a criança, a água e os rios, a *chagra*, o milho, as plumagens, o colibri, os caminhos, as veredas, entre outros. São grafismos que vêm de outros tempos e que seguem sendo usados até hoje, da mesma maneira. Não se criam novos desenhos. As histórias que importam seguem sendo contadas por meio das figuras existentes.

Se o ventre, como algo presente em muitos seres, é o *Lugar do que Começa* – o lugar por onde o conhecimento entra no corpo –, a *Uigsa Tujtu* – Flor de Ventre – se forma no encontro de *Uigsa Uarmi* e *Uigsa Kari* – Ventre de Mulher e Ventre de Homem [imagens 20, 21 e 22], como explica Benjamín. Estas duas figuras contêm, cada qual, a metade aberta de um losango, sendo que *Uigsa Uarmi* tem, em si, um triângulo fechado no vértice dessa metade, de listras

³³³ Benjamín Jacanamijoy, 2017, *op. cit.*. Benjamín registrou 37 desenhos, abrindo caminho para que, depois, outras pessoas pudessem seguir difundindo esse saber. Em tempos recentes, Ángel Mojombuy Cuatindoy, professor de cultura inga de Uaira/San Andrés, encontrou mais um desenho, *Añango* (Formiga). Cf. Ángel Mojombuy Cuatindoy, *Simbología del Arte Inga – Chumbi (Fajas de 67 Pasos)*, 2015 [online]. Disponível em: <<http://makiwaruraskakuna.blogspot.com>>, última consulta: 20/08/2018. Também escreveram sobre o chumbe Edgar Jacanamijoy Chasoy e Lizbeth Bastidas Jacanamijoy, “Estudio sobre el Simbolismo en las Manifestaciones Artísticas Visuales de la Comunidad Indígena Inga de Santiago, Putumayo”, *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XIX, n. 49, set.-dez. 2007, entre outras pessoas.

diagonais. O corpo do homem [imagem 23] lembra a rã – *mojoyoy* –, cujo cochar indica a chegada das chuvas e do crescimento nas *chagras*. Já as mulheres são aquelas que, como vimos, sabem fazer as coisas crescerem. Não há um desenho de menino, nem um desenho para criança, mas existe o da Menina Mulher, *Uarmi Uaua*. Benjamín escreve que as *Uarmi Uaua* [imagem 24], também chamadas flores de vida – *Tujtu Kaugsay* –, são as futuras mulheres, “aquelas que, mediante seu ser, perpetuarão a vida e o pensamento”³³⁴.



Imagem 20: *Uigsa Tujtu/Flor de Ventre*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 115.



Imagem 21: *Uigsa Uarmi/Ventre de Mulher*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 101.



Imagem 22: *Uigsa Kari/Ventre de Homem*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 105.



Imagem 23: *Kari/Homem*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 103.



Imagem 24: *Uarmi/Mulher*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 99.

³³⁴ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2017, *op. cit.* p. 106.



Imagem 25: *Uarmi Uaua/Menina Mulher*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 107.

Como se sabe, uma mulher de muitos anos sobre a terra – uma maior –, passa a usar muitos chumbes sobrepostos, que indicam a amplitude de seu conhecimento, que cresce com a idade. Assim, Mamita Mercedes costuma lembrar de Mama Conchita vestindo cinco chumbes ao mesmo tempo, faixas que, como repete, contêm muitos *segredos*. As avós cumprem um papel importante na passagem de seu conhecimento às netas. Aquilo que marca essa transição é o chumbe. Uma *Uarmi Uaua*, na primeira menstruação, recebe um chumbe “aquecido”, ou seja, um chumbe da mãe de sua mãe ou, na ausência dela, de outra mulher próxima, da mesma geração. Através da faixa, entram pelo ventre da menina os conhecimentos da mulher maior; ela passa ali algo *de si – puangue* –, através de uma faixa que teceu e aqueceu. Então, a jovem começa a tecer seus próprios chumbes, contar sua própria história.

Se é verdade que um *taita sinchi* pode usar chumbes, o conhecimento que existe nessas faixas pertence a uma mulher e somente ela pode passá-lo adiante. É um saber guardado no tecido à maneira de sua detentora e que ela adquire – como todo conhecimento que importa – pelo ventre, ao vestir pela primeira vez um chumbe aquecido. O conhecimento não é algo que se aprende apenas copiando um padrão, mas sim algo que vai acontecendo na medida em que uma pessoa tece, algo que sai de seu ventre e, com os anos, fica guardado no coração. Aprender, nesse sentido, exige que a tecedora possa compor desenhos que vêm de dentro. Até que consiga, ela vai desfiação e refazendo o chumbe, sem nunca copiar figuras de outros lugares. O ato de desfiação, se diz – e Benjamín repetiu diversas vezes essa aprendizagem em nossas conversas –, é “voltar à origem do conhecimento”, ao ventre. Ao passar aquilo que aprendeu às mais jovens, uma maior completa um caminho na formação e perpetuação da vida: o ventre da menina, quando recebe o chumbe aquecido, está pronto para tornar-se matriz de vida e pensamento. As duas são assim tecidas, como parte de uma mesma história, como linhas que percorrem caminhos familiares. Seus umbigos-*koskeo* ficam assim amarrados, com os tempos que se encontram ali, formando um percurso.

Assim, no momento em que presenteia a faixa, a mulher mais velha mostra, no corpo da jovem, sua *criatividade*: o corpo da menina que vai ingressar na idade adulta, plenamente

formado e enfeitado de conhecimento e calor. Nesse sentido, o chumbe é uma partilha de *samai* entre duas mulheres que, por meio da faixa, conectam suas histórias, tornando visível o processo de transmissão dessa criatividade como vínculo corporal entre elas. Avó e neta refazem, juntas, a relação que as torna parentes³³⁵.

Quando penso nas aprendizagens relativas ao chumbe inga, elas me remetem a Peter Gow³³⁶, antropólogo que percebeu o *design* como efeito de uma “produtividade social” das mulheres piro (leia-se: sua capacidade de fazer gente bem), manifesta como beleza nos corpos das outras pessoas. Ter memória, entre os piro, é algo que acontece na presença espacial e temporal – a pessoa que lembra e a pessoa lembrada precisam estar presentes uma para a outra para que isso aconteça: presentes fisicamente, transmitindo seu saber, como faziam as avós piro ao ensinar *designs* a suas netas, e presentes como conhecimento incorporado de desenhos que não são memorizados, mas voltam, espontaneamente, a sair do corpo, porque passaram a ser “segurados na cabeça”³³⁷.

Embora a conexão seja de minha responsabilidade – e sem maiores pretensões explicativas –, penso que as tecedoras ingas também ensinam e aprendem dessa forma e peço licença para trazer essa questão à tona. Em ambos os povos, há um princípio de viver bem, o que, em inga, se exprime como *suma kaugsay*, forma também entendida como *bonito viver*. Viver bem, entre os ingas, passa pela capacidade de tornar visível a beleza das coisas que crescem, fazer pessoas e parentes e ver nelas a vida como um todo que se vai ampliando, através de inúmeras relações – como, por exemplo, as linhas ou fios que se enlaçam num mundo tecido pelas mãos das mulheres, num mundo que elas desenham através de várias atividades. Assim, talvez se possa dizer, sobre os desenhos do chumbe, que eles têm “muitos significados”³³⁸, tal

³³⁵ Sobre as relações entre saber-se parente de alguém e saber-se humano em outros contextos ameríndios, ver, p. ex., os trabalhos fundamentais de Peter Gow, 1997, 1999 e 2001, *op. cit.*; Marcela Coelho de Souza, *O Traço e o Círculo: o Conceito de Parentesco entre os Jê e seus Antropólogos*, Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002; *Idem*. “Parentes de Sangue: Incesto, Substância e Relação no Pensamento Timbira”, *Mana* 10 (1), pp. 25-60, 2004. A importância da nutrição e do cuidado na produção de parentesco, bem como a “generização” desses processos é destacada por Cecília McCallum, *Gender, Personhood and Social Organization Among the Cashinahua of Western Amazonia*, Tese (doutorado em Antropologia), Londres, London School of Economics, 1989, que dialoga com Peter Gow, “The Perverse Child: Desire in a Native Amazonian Economy”, *Man*, v. 24, n. 4, 1989, p. 567-582 e *Idem*, 1991, *op. cit.*. Todos esses trabalhos recebem a inspiração de Joanna Overing. A rigor, boa parte da etnologia amazônica passa por esse tipo de questões.

³³⁶ Peter Gow, 1999, *op. cit.*

³³⁷ *Idem, ibidem*, p. 232. Mas aprendi, com meus amigos ingas, que estar presente fisicamente também pode ser deixar algo seu nas coisas.

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 236.

como acontece com os *designs* piro, na medida em que são sempre matrizes da riqueza infinita da experiência vivida.

Gow fala da importância das coisas com *design* entre os piro e uma delas é a placenta, chamada por ele de *primeiro design* ou *design original*, visto que ela é inteiramente desenhada por uma fina trama de vasos sanguíneos. A placenta corresponderia ao interior da criança, que é separado de seu exterior após o nascimento³³⁹. Meus amigos ingas nunca me falaram sobre desenhos nas placentas e, contudo, essa imagem me faz pensar que todos os bebês são sempre “enchumbados”, como se diz, como se o chumbe fizesse as vezes da placenta que, agora, foi enterrada perto do fogo, chumbe e chamas tornando-se fontes de calor para seus corpos. Se não há evidência de nada aproximável àquilo que Gow nomeia *primeiro design*, é certo que os chumbes, sim, são desenhados³⁴⁰. Ao mesmo tempo, conforme mencionado anteriormente, a placenta fica no ventre da terra, marcada por um umbigo de tulpa aonde o ventre de alguém é amarrado pelo umbigo.

Algo mais pode estar presente nessas percepções: refiro-me ao lugar do chumbe como uma prenda que assegura a passagem definitiva dos bebês ao mundo dos ingas – o mundo atual, dos humanos –, situando-os na ordem de relações vigentes. Saídos de um *uigsa uarmi*, esse espaço que permite que a vida flua entre o infinito e o finito, o virtual e o atual, eles agora vão ser fixados na forma humana, tornados humanos através de seus corpos, que precisam crescer fortes e belos. Novamente, há por trás dessa imagem uma conexão, feita por mim, com o vasto acúmulo da antropologia que olha para os processos de fabricação do corpo e da pessoa nas sociedades ameríndias³⁴¹. Nas últimas duas décadas, como um legado do perspectivismo, diversos antropólogos têm notado a importância do corpo como lugar de uma

³³⁹ Luis Cayón comenta que, entre os makuna, nascer envolvido na pele fetal – descrita como uma pele de malha – é um sinal de que a criança será um grande pajé. Novamente, pois, o tecido é relacionado à história de alguém, “desenhada” no corpo.

³⁴⁰ A partir daquilo que encontrou em Potosí, Tristan Platt, 2009, *op. cit.*, p. 71, faz um acercamento interessante entre o sangue uterino coagulado na gravidez e um tecido de lã: conforme lhe disseram, os coágulos parecem “pelotas de lã (*murug'u*)”. Além disso, ele encontrou uma comparação da vagina com um pano que recobre o pênis e menções ao pano que envolve o bebê recém-nascido, segundo as quais ele contém tantos fios, quantos filhos a mãe terá. Sobre a placenta, o mesmo autor (*idem, ibidem*) nota que é tratada como um “equivalente simpático” do gêmeo do bebê: três dias após o parto, ela é enterrada inteira com pratos de comida, após ser borrifada com água salgada, ou então é queimada com brasas de esterco animal, para depois ser enterrada no campo, ou sob o umbral da casa. Conta-se que se isso não acontecer, a placenta pode se tornar um duende (*q'ara wawa* – como os fetos que morrem antes de nascer) que volta para se alimentar de sangue e pode causar inúmeros males. Sob o umbral, as pisadas de todas as pessoas que frequentam a casa o impedem de sair.

³⁴¹ O que se desenvolve a partir de Joanna Overing [Kaplan], 1977, *op. cit.*; e Anthony Seeger, Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro, 1979, *op. cit.*.

passagem de um mundo espiritual indígena (múltiplo) a um mundo físico (uno) e os cuidados decorrentes com a produção dos corpos, desde o nascimento³⁴². Aqui, contudo, apenas torno explícita essa conexão – sem maiores pretensões de encerrar com ela nenhuma interpretação sobre o chumbe inga e sua participação nos fluxos da vida que, considero, também têm a ver com a ampliação da existência em muitos *tempos* – o que escreverei melhor adiante.

Quando escrevi sobre *Chagra Suyu*, falei dos olhos que, como sementes, iniciam o crescimento das coisas, olhos que veem e fazem beleza. No chumbe, aprende-se que os olhos percorrem a existência em toda sua amplitude, pois eles também existem desencorporados, no infinito. Noto aqui os desenhos *Uigsa Ñani* – Olhos de Ventre – e *Chaska Ñani Murukuna* – Olhos de Estrelas. Os olhos de ventre são a primeira forma de um novo ser, que chega ao *Uigsa Uarmi* como um ser que vê. Os olhos de estrelas são os olhos dos maiores que já viveram nesta terra e são também, como diz Benjamín, o olhar herdado deles, “um alento que nos permite ver mais além do horizonte”. A sobrevivência dos olhos após a morte e sua existência antes da vida estão na origem da capacidade de se relacionar, saber-se olhos que conhecem outros olhos, em tempos diferentes. O chumbe também ajuda a aguçar a visão dos bebês, a formar seus olhos físicos: a criança recém-nascida é amarrada num chumbe e, através do exercício de tentar se soltar, vai fortalecendo seu corpo e sua vista. Os meninos deixam de usar a faixa quando são batizados; as meninas seguem com ela ao longo da vida. “Como me acostumei assim, já não posso deixar o chumbe”, diz mamita Mercedes.

Penso, por essas linhas, que o chumbe encerra uma aprendizagem da visão também em outro sentido. A faixa mostra tudo aquilo que a tecedora traz a este mundo e, desse modo, os desenhos são como *percursos*. Cada desenho atualiza algo saído de um tempo diferente, que fica amarrado em linhas. Uma rã no chumbe não constitui uma imagem genérica de como as rãs devem ser; antes, é um percurso feito por alguém, que encontrou aquele animal, ao tecer sua própria história; como estar um dia na chagra e ouvi-la cochar, pressentindo a chuva. É sua rã, de quem a viu e soube trazê-la para cá – amarrá-la no chumbe. Assim, o chumbe também mostra esses seres *espirituais* que se parecem, ao assumir a forma de figuras na superfície de faixas diferentes e, contudo, podem ser muitas outras coisas em outros tempos.

O tecido, nesse sentido, reúne muitos níveis de visão. Quem vê apenas uma rã pelas linhas que a contornam e encerram não vê o todo, fica amarrado ali também. Assim, o chumbe

³⁴² Ver, por exemplo, o trabalho de Tania Stolze Lima, 2005, *op. cit.*

mostra que é preciso ver o que existe para além das linhas, alcançar os interstícios de uma trama nervosa de nós que conduzem à infinidade de lugares de onde vêm as coisas. Seguir pegadas, de onde sairão os percursos das histórias próprias.

Certa vez, conversando com Benjamín, ele contou que sua pintura era como o chumbe, pois lida com esse tipo de olhar. “O trabalho de Carlos é como uma visão ampla das coisas, à distância. O meu é uma visão próxima”. Carlos Jacanamijoy, “o menor dos irmãos maiores” de Benjamín (ele mesmo é “o maior dos menores”, como costuma dizer), é um artista de enorme reconhecimento nacional e internacional. Nascido em Santiago, Putumayo, foi o primeiro indígena a se formar em Artes Plásticas na Universidad Nacional. Com uma trajetória de exposições em diversas partes do mundo, sua obra hoje se encontra em coleções públicas e privadas na Colômbia, França, Inglaterra, Venezuela, México e Estados Unidos, entre outros países. Ele também é um dos artistas que tem questionado o racismo, a partir de sua experiência pessoal e familiar³⁴³. O trabalho de Carlos tem enorme profundidade, como se mostrasse muitas camadas de imagens que se projetam umas sobre as outras, dançando sobre um fundo que tende ao infinito; olhando, tem-se a impressão de estar entrado num lugar misterioso, em que as cores luminosas ou formas abstratas vão sinalizando elementos aos quais é possível se agarrar momentaneamente. Deixando mais comentários sobre seus quadros para páginas futuras, por ora, volto-me à conversa daquele cair de tarde com Benjamín, um artista que, afinal, transpôs fronteiras ao receber conhecimento sobre o chumbe das *abuelas* maiores – algo incomum aos homens mas que, para ele, foi tecido como parte de sua própria história de aprendizagem através do Yagé e do Shishaja, como ele diz. Evidentemente, esse conhecimento se torna concebível, nas mãos de Benjamín, sob outros formatos, ainda que jamais deixe de remeter à maestria das tecedoras maiores, trazendo à tona o que elas souberam ensinar.

Creio que o tipo de relação que sua obra vai compondo com o chumbe se tornou um pouco mais palpável nesse dia. Enquanto fazia aquela observação sobre seu trabalho e o de Carlos, ele apontou para uns canteiros de plantas, no lugar onde estávamos, uma rua tranquila no bairro de Teusaquillo, em Bogotá. “Você vê essas plantas? Eu não olho para elas aí pela

³⁴³ Carlos escreveu sobre isso em Carlos Jacanamijoy, *Alteridades Abyectas, Estereotipos Racializados e Indianidad en Colombia (Escrito em Primera Persona)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2016 – tese de mestrado em Estudos Culturais na Universidad Javeriana. Conversamos longamente sobre o racismo e as vivências pessoais e dolorosas do artista, que também rememorou episódios envolvendo mamita Merceditas. Ao escrever essa tese, embora me sentisse compelida a mencionar a gravidade e violência dessas situações que se repetem, optei por recomendar a leitura do importante livro do artista, reconhecendo que as vidas que ele amarra não me pertencem para que eu as escreva dessa forma – como quem, de algum modo, vai objetificando a experiência alheia.

frente, olho por trás disso, o que está escondido, nos intervalos entre as folhas, mais longe. Aprendi a fazer isso com minha mãe, na chagra, a olhar as plantas desse jeito”. Ele explicou, então, que o que está escondido são muitas linhas que vão conectando as coisas, inúmeros fios que percorrem os contornos e o interior das plantas, da terra e mais além; coisas que, para nós, seriam até invisíveis se, em raras ocasiões, não as vissemos em movimento, como correntes ou nuvens finíssimas de vapor ou orvalho que se desprendem, colocando partículas em suspensão e movimento. “Para mim, o mundo é um tecido, as coisas estão entrelaçadas umas às outras, unidas pelo mesmo fio”, ele disse. Enquanto ia mostrando, também praticava uma forma de desenhar com as mãos e os dedos no ar, mostrando os fluxos de linhas que vão amarrando as existências.

Ele vinha trabalhando, naquele momento, com fotos de celular que tirou na chagra de mamita Mercedes, em plano próximo. Uma dessas fotos – *Los Vinanes* (2016) [imagem 26] – foi mostrada na Galería Espacio Alterno, em maio e junho de 2016³⁴⁴, na exposição *No Coma Callado* (*Não Coma Calado*), que propôs de falar sobre diversos aspectos da comida, reunindo obras de Benjamín às de outros artistas: Antonio Caro, Omar Castañeda, Luis Cifuentes e Fernando Pertruz, com curadoria de Juan David Quintero. “No coma callado”, em espanhol, é expressão que quer dizer não se cale diante de algo de que não gosta – não engula aquilo que incomoda –, como me esclareceu Luis Cayón, e certas obras tornavam mais evidente essa dimensão: Omar Castañeda, por exemplo, expôs ali suas esculturas feitas de rapadura (*panela*) e soldados de chumbo³⁴⁵.

Na imagem exposta por Benjamín, via-se a mão de mamita Mercedes, tocando tangencialmente um maço de Vinanes recém-colhidos com a ponta de uns dedos e a mão em concha, com a palma virada para baixo, cuidadosa. A foto tem tons de verde das folhagens e um magenta ou violeta-púrpura – da cor da blusa de lã de mamita Mercedes³⁴⁶ e de uma planta ao fundo.

³⁴⁴ *No coma callado*. Galería Espacio Alterno, Uniandinos, 19 mai. a 30 jun. 2016. Ver figura 15, no Caderno de Imagens.

³⁴⁵ Essas esculturas remetem ao trabalho de investigação do artista com a *panela* (rapadura, em espanhol), usada principalmente na preparação de “água de panela”, uma bebida quente e açucarada muito consumida para curar gripes, mas não apenas. Tal obra é extremamente alusiva, remontando à época colonial, à violência na obtenção do açúcar, a seu alcance como *commodity* e ao conflito. Um episódio é lembrado pelo artista: um protesto de camponeses em 2013; quando a polícia armada chegou, os manifestantes a receberam com água de panela, a fim de reforçar o caráter não-violento daquele evento. Ver também Gustavo Ortiz Serrano (ed.), “Panela: The New Gold of Colombia, Omar Castañeda”, Bogotá, *Museu de Arte Contemporâneo*, año 2, n. 2, mar.- abr. 2016.

³⁴⁶ Diferente, portanto, da blusa azul que ela gosta de usar.



Imagem 26: Benjamin Jacanamijoy, *Los Vinanes* (2016) [detalhe], impressão sobre papel fotográfico, 50cm x 70cm. Acervo do artista.

A mão é desenhada por inúmeras linhas, mostra muitos anos e caminhos, como se ela própria houvesse sido tecida ao longo do tempo. A foto valoriza os fios do remallete de plantas variadas e seus inúmeros caminhos, bem como aqueles que unem as folhagens ao fundo. Os Vinanes são protegidos pela mão em concha de mamita, ao mesmo tempo em que a imagem deles é como uma dádiva para quem vê a foto: recebe-se ali, através dos olhos, um conjunto de plantas para ter e presentear boa sorte. Mãos de tecedora e mãos de semeadora, com o tempo, vão sendo elas mesmas tecidas por muitas linhas, uma outra erosão da beleza, provocada por suas plantas e chumbes. As plantas, afinal, também cuidavam de mamita naquele momento, vendo nela seus próprios caminhos. A vida dos Vinanes não termina ali, mas se perpetua nos remédios que curam corpos e trazem coisas boas a quem os toma. Entre a mão e os Vinanes, fluem linhas invisíveis, como finas teias de vapor que se desprendem de um lado e de outro, formando uma unidade: são seres que respiram juntos, partilhando *samai*.

Essa é uma imagem que junta um pensamento de tecido a um pensamento de chagra, buscando evidenciar uma fina mistura entre coisas que costumamos separar – cada tipo de planta, cada tipo de gente, tudo é percorrido por inúmeros fios. Não deixo de ter a sensação de que a foto talvez mostrasse mais, para quem soubesse ver o que estava dando. Ou se não, teria que pensar que nossas câmeras apenas veem como nós – são nossas tecnologias, que supostamente ampliam o alcance restrito de nossa própria visão, sem com isso mostrar

relações fundamentais. A visão da chagra, como a do tecido, contudo, não passa pela objetiva; é visão do tato, que se conecta com as coisas e faz encontrar outros tempos das relações.



Imagem 27: Benjamin Jacanamijoy, *En el Lugar de Maíz de Sol* (2008), acrílico sobre tela, acervo do artista.



Imagem 28: *Sarra/Maíz*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*

Benjamín também expôs, na mesma ocasião, a pintura *En el Lugar de Maíz de Sol* (*No Lugar de Milho de Sol*) (2008) [imagem 27] – pertencente a uma série de telas em que se dedicou a trabalhar essa forma de ver por trás das coisas, em plano próximo – ver como quem tece. Através de um jogo de sobreposições, apareciam motivos como folhagens, animais, formas circulares (feito glóbulos, ou círculos de folhas de anêmona), tudo percorrido por canais, ondulações, micro-nervuras e veias – aquilo de que as coisas são feitas, tramas nervosas,

densas, povoadas, ou a história das coisas, em suas confluências. O efeito dessas sobreposições poderia bem ser uma *quimera*³⁴⁷, onde há sempre algo mais para ver, coisas prestes a aparecer, pois o quadro tem seu próprio caminhar, feito flor de ventre. Amarrados àquelas linhas, surgiam desenhos pontilhados, de precisão geométrica, como percursos. Nessa tela em específico, tais desenhos traziam à tona o milho, traçado como no chumbe. Os tons de rosa, vermelho e azul eram como os efeitos luminosos do sol sobre a visão, qual pós-imagens de verdes, laranjas e amarelos do milharal: como ver tais cores de olhos fechados.

A imagem do mundo como um tecido é mais evidente na série de montagens de fotos e desenhos em que Benjamín transforma chumbes em montanhas e outros aspectos de uma paisagem que também inclui colibris, canoas levando gente sobre um rio ou lago, mãos e braços em uma chagra. Está plasmada ali a terra, feito uma faixa que se faz e desfaz, habitada por diferentes seres e de onde eles podem nascer como desenhos.



Imagem 29: Benjamín Jacanamijoy, *Chumbe Colibri* (2008), intervenção fotográfica, acervo do artista.



Imagem 30: Benjamín Jacanamijoy, *Chumbekocha* (2015), intervenção fotográfica, acervo do artista.

³⁴⁷ Carlo Severi, 2007, *op. cit.*; Carlo Severi e Els Lagrou, 2013, *op. cit.*.

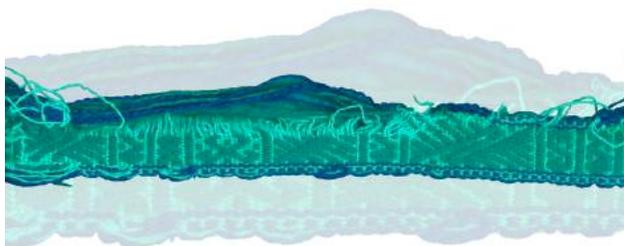


Imagem 31: Benjamín Jacanamijoy, *Paisaje Chumbe* (2016), intervenção fotográfica, acervo do artista.



Imagem 32: Benjamín Jacanamijoy, *Pensador de Água para un Juego de Niños* (2017), intervenção fotográfica, acervo do artista.



Imagem 33: Benjamín Jacanamijoy, *El Arte de Sembrar un Uajcho Suyu* (2018), intervenção fotográfica, acervo do artista.

Apreendi com Benjamín que o ato de tecer está ligado à criação desse mundo – o mundo de quem tece –, pois tecer é enlaçar novos fios às linhas que conectam as coisas, criar novos canais por onde fluem. Uma pessoa pode também destruir seu mundo tecendo, diz ele, quando não tece “relações harmônicas”, capazes de garantir a “coexistência entre os seres que habitamos um mesmo lugar ou território”.

As histórias são contadas o tempo todo, no tecido e na terra. “Ficar Samai”, desse modo, é fundamental para contar a própria história, pois toda história pessoal é uma história *espiritual*, a história de relações harmônicas entre diferentes ordens de seres que são trazidos a este mundo com uma forma própria, uma cor, um som, mas que, infinitamente falando, podem ser muitos outros. O chumbe não é diferente de certos quadros e ambos se parecem também com as plantas de uma chagra, como tudo o que há no mundo – pois todos são percursos em que se tecem relações entre os seres. Assim são as memórias, que fazem com que uma pessoa se desloque entre tempos – outras gerações, de onde veio conhecimento –, antes e no infinito; e seus mapas, afinal, que permitem ir e voltar por esses caminhos: tecidos, pinturas e outras obras.

{Armadilhas}

Em *Sara Indi*, os desenhos de Sofia no corpo de Rosa se parecem aos de um chumbe; aprendi que isso acontece, justamente, porque são *seus próprios desenhos*. Como vimos, desenhos sempre amarram muitas coisas. Daí a existência de certos desenhos na terra – desenhos de *antes*, que ficaram nos lugares, acenando para esses tempos.

Rosa me conta sobre seu processo de aprender a desenhar:

Comecei como... Primeiro, pois, a universidade me serviu muito, pois foi uma forma de aprender coisas novas para minha vida. Nas aulas de desenho, comecei a desenhar, mas não desenhava com lápis, eu era a única que não desenhava com lápis, então os demais gastavam em materiais, porque exigia o curso, eu comecei a desenhar em lugares afastados da cidade de Popayán, fincas, comecei a sentir mais falta do lugar de onde era, Vichoy, e de minha casa comecei a sentir falta, o lugar então me tocou, tinha que buscar os lugares mais naturais, mais saudáveis, e *comecei a desenhar espirais, mas com folhas secas, com cascas de folhas, comecei como a fazer formas, mas que chegavam nesse mesmo momento, sem fazer esboços, nem nada, mas que era como permitir que a conexão com a natureza, que deixasse e que fluísse mais do que tudo, e comecei a desenhar e para mim eram desenhos pois, e a única coisa que eu fazia era fazer registros fotográficos e levar à Universidade para mostrá-los aos professores*. E foi algo bem bonito também como a formação e a aprendizagem que fazem parte do conhecimento e da própria formação para uma pessoa, para a vida, mas nunca me esquecendo das coisas e do lugar de onde sou, do lugar onde cresci e *foi como ir a outro lugar, como comecei a valorizar mais o lugar, a casa, os percursos de quando era criança, comecei a fazer como uma memória a mais de minha infância e tudo começou, desde minha infância, a ser parte da criadora da arte, isso foi bem importante* (ênfases minhas).

O desenho de Rosa eram as próprias plantas, as próprias coisas que se dão e não só um riscado de lápis. Algo nasce ali – um percurso – quando o desenho com “cascas de folhas” faz voltar ao lugar e aos percursos da infância, a existência da “criadora da arte”. O desenho abre

espaço para outros nascimentos, como o de um grão de milho no papel fotográfico, fusão de dois seres no mundo – corpo e semente –, fazendo brotar a vida de um lugar e tornando a folha impressa terra fértil. Uma “conexão com a natureza, deixar e fluir mais que tudo”, não se faz com qualquer traço consciente a partir de um esboço, mas é algo que dá um percurso a quem desenha, que a trouxe de volta para casa e para o chão onde ela foi amarrada. Ouvindo-lhe falar, penso que os desenhos devem levar a algum lugar e, por isso, o melhor é cultivá-los na terra, circundando umbigos-*kosko* com espirais – um tema que voltará a essas páginas mais adiante – para marcar o que eles dão, ou com outros percursos.

A importância do desenho apareceu muitas vezes nas conversas com meus amigos. Um dia, com Anahís, Sofi e Sacha desenhávamos na terra úmida às margens do rio com a própria terra, ou pedaços de madeira, gravetos. Havia uma importância especial em que esses desenhos fossem feitos assim, na terra, para que suas mensagens pudessem ser engolidas pela água do rio – como se desenha no Valle, aliás –, guardadas pela água em outros lugares. Alguns desses desenhos eram como esculturas, que ganhavam relevo acima do chão – como o rosto de terra, desenhado por Sacha, com olhos de pedras e boca de folhas. Um ser que, como as palavras escritas por minhas amigas no chão arenoso, ficaria um tempo guardado sob as águas ou em outro lugar secreto, sem, no entanto, perder essa existência, ganhada em linhas, num dado momento.

Certa vez, em Bogotá, Benjamín me levou para ver a exposição *Imitya*, do “abuelo” Abel Rodríguez, artista nonuya, na galeria *Flora Ars+Natura*³⁴⁸. Abel, Mogahe Guihu, é muinane e nonuya do Médio Caquetá, nascido em La Chorrera, próximo ao rio Igaraparaná. De criança, ele foi formado no xamanismo: “Comecei a estudar xamanismo, aprendi como entender os ciclos do tempo e os relacionamentos ecológicos e culturais no nosso mundo, mas não cheguei a aprender e curar. Minha educação tradicional foi interrompida quando fui estudar numa escola local”³⁴⁹, expressou. Sua história foi gravemente afetada pela indústria do caucho, que o escravizou e também a seu pai, entre outros tantos indígenas dessa região; assim,

³⁴⁸ *Imitya*, Abel Rodríguez. Bogotá, Flora Ars+Natura, 17 mar-24 jun. 2016. O próprio artista escreveu sobre seu trabalho em Abel Rodríguez, “Así Es Como se Empezó a Enseñar, a Sacar la Figura de lo que se Conoce”, *Mundo Amazónico*, Vol. 5, pp. 285-295, 2014, no marco da Exposição *Miral*. Para um comentário sobre a trajetória de Abel, vis-à-vis o contexto colombiano, ver Miguel Rojas-Sotelo, “De Raíz, Extracciones y Apropiaciones”, *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora*, 2 (2), 2016, pp. 15-32.

³⁴⁹ Depoimento de Abel Rodríguez, registrado em Tropenbos, *Local Research Programme: Abel Rodríguez and his Inventory of Plants*, Países Baixos, Tropenbos International, s.d. [on-line]. Disponível em: <<https://www.tropenbos.org/news/local+research+programme:+abel+rodr%C3%ADguez+and+his+inventory+of+plants>>. Último acesso: 19 de agosto de 2019.

a morte passou a marcar a existência num mundo que, antes, conforme conta, era livre³⁵⁰. Depois, veio a guerrilha. A partir dos anos 1980, Abel participou, como guia, de projetos de catalogação das espécies da floresta, realizados pela Fundação Tropenbos, organismo da cooperação holandesa – tarefa que exigiu que ele passasse por dietas rigorosas e rotinas de aprendizagens com os mais velhos. Quando acabou o projeto, lhe propuseram que passasse a fazer desenhos para ajudar na classificação botânica de espécies amazônicas; por sua formação, ele já era considerado, entre os seus, um *sabedor* das plantas. Aí começou a desenhar profissionalmente. Nos anos de 1990, mudou-se para Bogotá; foi viver em Bosa, ao sul da capital colombiana, onde reside até hoje. Seu reconhecimento como artista é mais recente. Em 2014, Abel recebeu o Prêmio Príncipe Claus, um dos mais importantes do mundo na área de artes e cultura, concedido pelos príncipes da Holanda. Benjamín conheceu o *abuelo* no avião, quando vieram ao Brasil para a exposição *Mira!*. E eu o conheci, com Benjamín, na abertura da Feira do Livro de Bogotá, em 2017 – onde estava acompanhado de uma delegação holandesa.

Imitya quer dizer “palavra de poder”, em muinane: “por todos os caminhos, se chega ao mesmo saber que é o começo de todos os caminhos”, explica o texto de apresentação da mostra. A exposição ocupava uma sala pequena, no segundo andar da casa onde funciona a galeria, no bairro de San Felipe. Alguns desenhos de Abel, feitos em nanquim, aquarela e/ou grafite e pintados delicadamente em tons de verde e marrom, sobretudo, mostravam a floresta sob uma perspectiva que combina pelo menos dois pontos de vista diferentes, uma visão aérea e outra, de quem olha à altura do horizonte. A visita à mostra começava num vídeo em que o *abuelo*, direto de Letícia, falava sobre sua arte e a relação com aquele lugar. Nesse vídeo, o diretor optou por utilizar uma câmera *drone* para captar a vista aérea da floresta. Benjamín chamou a atenção para essas imagens aéreas, quando vimos o vídeo. Estava me guiando de forma didática, e aquele era o ponto inicial. “Como será que isso foi filmado? Será que usaram uma câmera drone?”. Essa foi a primeira exposição que vimos juntos e eu somente tentava me acostumar, naquele momento, com essa maneira de contar histórias a partir de *pegadas*, de modo que não percebi na hora que ali estava o sentido do que ele iria me mostrar. Seguimos

³⁵⁰ A indústria da borracha foi responsável pelo genocídio de algo em torno de 30 mil pessoas na Amazônia, às margens do Putumayo, nos atuais Peru e Colômbia, num período de em 12 anos. A empresa responsável, *Peruvian Amazon Company* (Casa Arana), por trás da captura e escravização dos indígenas, começou a ser denunciada em 1907. Em 1912, foi publicado o relatório conhecido como “livro azul” e, em 1913, o “livro vermelho” do Putumayo, que documentaram, em entrevistas e fotos, o genocídio. Cf. Roger Casement, *Libro Azul Británico, Informes de Roger Casement y Otras Cartas Sobre las Atrocidades en el Putumayo*, Lima, IWGIA-CAAAP, [1912] 2011; *Idem, El Libro Rojo del Putumayo*, Bogotá, Editorial Salvaje, [1913] 2016.

admirando as obras pelas aquarelas na parede à esquerda e, assim, percorremos a exposição em sentido anti-horário.



Imagem 34: Vista geral da exposição *Iimitya*, com Abel no centro. Fonte: Flora Ars+Natura. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>>. Último acesso: 1º out. 2019.



Imagem 35: Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual del Bosque de la Vega* (2009-2010), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm, Tropenbos International.



Imagem 36: Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual del Bosque de la Vega* (2009-2010), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm, Tropenbos International.



Imagem 37: Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual en las Altas Terrazas de la Selva Tropical* (2007), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm, Tropenbos International.

Diante daquelas telas, chamavam-me a atenção as variedades de peixes que nadavam nos rios, por exemplo, e as qualidades de cada árvore como algo único, e eu tinha curiosidade de saber que espécies seriam. Meu guia, no entanto, mostrava que, talvez, o sentido desses quadros pudesse ser outro; talvez, afinal, aqueles seres pertencessem ali unicamente à espécie das linhas, compondo percursos que o “abuelo” encontrara em seus caminhos. Esse pensamento, é preciso pontuar, vem à distância, pois não era algo que pudesse entender naquele momento. Na galeria, era o tipo de perguntas sobre espécies que conduzia a exposição, compondo uma ordem de leitura que a curadoria e os monitores se esforçavam por evidenciar. Nisso, compartilhávamos um modo de pensar semelhante. Um deles apareceu e tentou nos explicar a grande variedade de tipos de mandioca que o “abuelo” conhecia – e que apareciam ostentados numa parede da sala, numa série de doze quadros bem alinhados de mandiocas. Ao ver Benjamín, ele se foi. Pretensões catalográficas estavam fora daquela visita.

O que, creio, Benjamín quis me mostrar era algo mais amplo: uma aprendizagem sobre o desenho, que um *yacha* como Abel propicia a quem contempla seu trabalho. Assim, num dado momento, quando estávamos terminando de ver as obras expostas, Benjamín contou uma história. Na faculdade, um professor de desenho lhe corrigia nas aulas, dizendo que para aprender a desenhar era preciso saber repetir as leis de uma perspectiva linear, em que as figuras se ordenam em planos e profundidades através de uma série de retas que convergem para um ou mais pontos de fuga visíveis. Um dos efeitos dessa perspectiva é, justamente, definir proporções de cada elemento pictórico conforme uma grade de distâncias que é dada a partir do(s) ponto(s) de fuga. No interior de um quadro composto dessa forma, objetos se tornam menores quanto mais se distanciam do espectador. Nas aulas, o professor dizia que os desenhos de Benjamín não mostravam as proporções adequadas e que, sem isso, não era possível começar a desenhar. Mas desenhar não se tratava, entretanto, de um desconhecimento da perspectiva linear, mas sim de evidenciar outras formas de visão.

A visita procurava mostrar como isso também estava presente em obras do *abuelo*, que tampouco adotam a perspectiva linear: como disse anteriormente, há nelas uma forma de combinar planos aéreos e terrestres, sem que o olhar venha a convergir num único local. O mundo ocidental, é preciso notar, também aderiu a perspectivas alheias, por exemplo, na chamada projeção axonométrica ou perspectiva paralela. Outra denominação para ela é “perspectiva chinesa” [imagem 37], pois essa é uma das formas de ver presentes na pintura de

pergaminhos na China e em outros países asiáticos – cenas de hiper-paisagem, por exemplo – e que chegou através deles à Europa.



Imagem 38: Wen Zhengming, Dinastia Ming, *Garden of the Inept Administrator* (1551), tinta sobre papel, 39,1cm x 85,1cm (pergaminho desdobrado), Nova York, The Metropolitan Museum of Art, vista 1.

A projeção axonométrica não apresenta pontos de fuga explícitos: ela visa a lançá-los no infinito³⁵¹, o que faz com que esses pontos jamais se encontrem no espaço do papel, tornando seu horizonte longínquo. Além disso, esse tipo de perspectiva tampouco procura

³⁵¹ Razão pela qual as linhas que para lá convergem se apresentam ao olhar como paralelas.

revelar fontes de luz evidentes e visa manter as proporções daquilo que apresenta, pois não se volta à produção de um ambiente tridimensional, mas sim à visão de algo que pode ser lido à medida que o pergaminho se abre. Por fim, essa perspectiva possibilita a criação do chamado desenho técnico, ou seja, aquele que tem apenas uma diferença de escala entre o que planta no papel e o que está do lado de fora.

O que se perde de vista quando se evoca essa assimilação da axonometria entre nós é que, na Europa, ela veio a figurar em meio à produção artística como uma técnica de vanguarda³⁵², sobretudo a partir dos modernismos. Entretanto, essa forma de conceber o mundo no papel é algo que remonta a tempos muito antigos e que constitui uma solução extremamente sofisticada para o problema da transposição da vista a um suporte material. Desde o Renascimento, o olho ocidental passou a ser treinado pela perspectiva linear, que confere ao observador um papel de destaque, ao mesmo tempo que o coloca numa espécie de caixa. Já as visões em outras perspectivas, além de revelarem uma extrema habilidade de olhar à longa distância e em detalhe, trazem consigo uma capacidade de dar a quem olha uma outra medida de seu tamanho frente à paisagem, ao mundo circundante³⁵³.

Os desenhos de Abel não possuem o tamanho monumental de certos pergaminhos chineses. Convocam, numa folha modesta, a floresta inteira, com suas árvores, animais e plantas. Além disso, são cenas pintadas de maneira a compor um jogo de figura e fundo, em que ora os troncos aparecem, ora as folhagens. Tudo é visto ao mesmo tempo e creio que seria possível dizer que há ali uma série de pegadas que abrem caminhos diferentes para quem olha. Os quadros dão um modo de ver que deslimita, propiciando que cada um possa traçar percursos próprios, libertando quem vê de ser pego por linhas de fuga abstratas, ou linhas que encerrem as figuras³⁵⁴.

³⁵² O suprematista El Lissitzky, “A. And Pangeometry”, in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK and Cambridge US, Blackwell, 1992, p. 304, por exemplo, ao defender as qualidades do chamado “espaço irracional”, afirmou que esse movimento visava quebrar a caixa cúbica da perspectiva linear que “limita o espaço; ela o fez finito, fechado”. O Suprematismo, conforme o artista, “estendeu o ápice do cone visual finito da perspectiva ao infinito [...] Ele rompeu a azul pantalha dos céus” (*idem, ibidem*, p. 305). Movimentos anteriores já vinham ocasionando transformações como essa, sendo os mais conhecidos o Impressionismo e o Cubismo. Mas a rigor, desde pelo menos o século XVI, a pintura de paisagem europeia foi buscando incorporar outras formas de perspectiva.

³⁵³ E contudo, como notou Paul Virilio, no ocidente essa transformação acompanhou o momento em que o humano alçou os céus e criou aviões de guerra e bombardeiros que atingem seus alvos do alto: guerras sem contato físico – expandiu as linhas que aprisionam e matam, portanto.

³⁵⁴ Deixo-me pensar por um momento nos comentários feitos por Marilyn Strathern, 1999, *op. cit.*, acerca da noção de perspectiva, assim como em certas considerações de Eduardo Viveiros de Castro, 1996a, 1996b, 2002a,

Vim a imaginar, nesse passeio, que talvez aqueles peixes não tivessem valor em si; antes, era como se fizessem parte de um interior aprisionante das linhas. Ser pego pelos peixes podia, assim, ser como cair na armadilha do quadro. A linha, afinal, talvez não devesse ser vista por seu interior amarrado, mas como um percurso através do qual os desenhos tinham chegado até ali. Isto tornava a pintura maior do que pude perceber naquele dia, pois seu alcance extrapola os limites do papel e do traçado.

Pendia do teto, de um dos cantos da sala, uma grande armadilha para peixes, feita de fibra de yaré³⁵⁵ trançada [imagem 39]. Após a visita, passei a entender que aqueles peixes que caem no cesto são como nós, diante de certos quadros: seres presos no interior de linhas amarradas em padrões geométricos, sem ver saída. Passei a pensar em como, às vezes, nossas linhas transformam peixes em espécies, encerrando-os em definições fechadas; e às vezes, fazem deles figuras num quadro, prontas para serem classificadas segundo essas definições. Um peixe que não encontra a classificação é tomado como uma mistura, um espaço da imaginação ou fantasia, animal imaginário ou fantástico, contraposto à realidade da terminologia científica (até que se prove o contrário). Mas esse é apenas nosso modo de ver e não exatamente aquilo que ele pode dar; aliás, um peixe jamais está só, mas desvela muitas relações quando aparece. É, afinal, um ser *espiritual*, que abre tempos diferentes, outras existências possíveis.

2004a, 2004b, 2007, 2012, *op. cit.*, sobre as perspectivas amazônicas. Grosso modo, a perspectiva euro-americana constitui-se como uma condição individualizada, que pressupõe cada perspectiva individual como um contexto auto-referencial e único para a ação. Nesse caso, uma pintura ofereceria uma vista a quem a olhasse – como colocar o espectador *no lugar do pintor*; um conjunto de quadros seria uma coleção de perspectivas que, como as interpretações, poderiam ser justapostas, lado a lado, somando-se infinitamente, sem nunca formar um todo. Contudo, mais do que a vista única e parcial, uma tela também poderia também propiciar, na medida em que encontra os olhos do espectador, o aparecimento de diferentes ordens do ser que ali se encontram. Uma tela entra nos olhos feito dádiva, ocasionando uma divisão do ser que vê para acomodar essa outra ordem que se avoluma dentro dele. Extrapolo aqui um pouco essa ideia, imaginando que um quadro poderia ser como uma pessoa, nesse quesito. E contudo, esse não deixa de ser um propósito da arte. Creio que, ainda que diante das limitações técnicas do meio – a pintura, diante de nós, ocidentais –, a maneira com que o *abuelo* e meus amigos propiciam a visão de muitos caminhos que se conjugam em suas obras vai buscar essa mesma ampliação do ser que vê, ou seja, de seu território existencial, tanto em seu interior, quanto do lado de fora, que ganham novas possibilidades existenciais por efeito da imagem.

³⁵⁵ *Heteropsis fluxuosa*, na botânica, em português, cipó Titica.



Imagem 39: *Armadilha para peixes* (2013), trançado de fibra de yaré, 150cm x 80cm. Fonte: Flora Ars+Natura. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>>. Último acesso: 1º out. 2019.

As armadilhas para caçar animais são um dos assuntos que ocuparam Alfred Gell³⁵⁶. As questões levantadas pelo antropólogo no começo dos anos 1990, diziam respeito à “novidade”³⁵⁷ de uma diluição de fronteiras entre coisas classificadas, diferentemente, como artefatos e obras (ou objetos) de arte em espaços expositivos de museus e galerias, sobretudo a partir do final da década de 1980. Seu exemplo inicial foi a exposição *Arte/Artefato*, de 1988, em que a antropóloga Susan Vogel incluiu uma rede de caça zande num dos salões do Center for African Art, em Nova York, qualificando-a como arte contemporânea. Para Gell, assim

³⁵⁶ Alfred Gell, “The Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps”, *Journal of Material Culture*, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE, Vol. 1 (1) 1996, pp. 15-38; Idem, 1998, *op. cit.*. O conceito de armadilha inspira reflexões presentes nos trabalhos de Els Lagrou e André Demarchi – autores que articulam tal noção ao conceito de quimera, proposto por Severi, 2007, *op. cit.*. Ver Els Lagrou, “Antropologia e Arte: uma Relação de Amor e Ódio”, *Ilha*, vol. 5, n. 2, dez. 2003, pp. 93-113; Idem, 2013, *op. cit.*; André Demarchi, “Armadilhas, Quimeras e Caminhos: Três Abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea”, *Espaço Ameríndio*, vol. 3, n. 2, 2009, pp. 177-199, jul.-dez. 2009; Els Lagrou, 2013, *op. cit.*

³⁵⁷ Descontadas as incursões dos modernismos artístico e antropológico que cunham, entre outras coisas, o termo “arte primitiva” e propagam o interesse do ocidente por esse tipo de trabalho. Cf., p. ex., Els Lagrou, “A Arte do Outro no Surrealismo e Hoje”, *Horizontes Antropológicos*, 2008, vol.14, n. 29, pp. 217-230.

como para Vogel, não deveria haver separação entre arte e artefatos; Gell discordava do filósofo Arthur Danto, para quem uma obra de arte é aquilo que é interpretado enquanto tal no contexto de sua produção: nem todas as caixas de sabão *Brillo* são obras de arte, apenas aquela usada por Andy Warhol e reconhecida enquanto tal no ocidente. Já segundo o antropólogo, a rede zande, na galeria, seria similar a certas obras de Jackie Windsor, Nancy Graves e Eve Hesse. E o que realmente aproximaria esse tipo de trabalho, mais do que a similaridade com referências contemporâneas do ocidente em determinados contextos, seria o fato dessas coisas corporificarem ideias complexas e serem dotadas de intencionalidade própria em muitos contextos diferentes.

As redes de caça zande são instrumentos da co-presença, pois sempre pressupõem mais de um – caçador e presa: são dispositivos relacionais. Isso abre inúmeras possibilidades interpretativas, conforme Gell, para além daquilo que poderia ser visto de modo simples como a necessidade da caça como parte da sobrevivência. Ainda mais interessante, segundo o antropólogo, seria pensar nos efeitos que se desdobram do uso desses instrumentos, ou como afetam as relações entre os seres que se veem relacionados por eles. Ao mesmo tempo, esses são dispositivos capazes de revelar as diferentes posições relativas de quem os vê: uma armadilha de setas no contexto de uma galeria, no exemplo de Gell, pode não estar mais camuflada aos olhos de suas “presas”, mas tornada foco de atenção. Assim, propõe ele, o aparato ganharia a capacidade de se tornar uma reflexão sobre a possibilidade sempre iminente da violência se fazer presente na existência humana.

Como se sabe, essas reflexões caminharam para uma discussão sobre *personitude*, em obras posteriores de Gell³⁵⁸. Objetos artísticos, concebidos como armadilhas, seriam não apenas um *index* da agência de seus criadores, mas sim de todos os agentes que eles capturam (por exemplo, quem comissiona uma obra, quem a compra, o curador, quem a vê num museu ou galeria), ou seja, eles seriam coisas que contêm pessoas ou mentes distribuídas – dois termos que se completam e são postos a coincidir em seu texto. Uma pessoa, diz ele, está presente não apenas em seu corpo, mas em tudo o que, nos arredores, atesta e dá vazão à sua existência, atributos, agência. Assim, obras de arte seriam objetificações extremamente complexas da agência humana³⁵⁹.

³⁵⁸ O que ficou registrado em Alfred Gell, 1998, *op. cit.*. Cf. também Roger Sansi, 2014, *op. cit.*.

³⁵⁹ A respeito dessa abordagem, Tim Ingold, “Trazendo as Coisas de Volta à Vida. Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012, tece uma

Décadas depois da exposição comentada por Gell, é inegável que a definição de arte se abriu à assimilação de todo tipo de artefatos e expressões, embora ainda haja uma série de mediações que priorizam o reconhecimento de alguns artistas em relação aos outros. Ao longo dos últimos decênios, outras questões foram ganhando chão e creio que uma, em particular, se torna interessante. Entre seus exemplos, o antropólogo menciona uma armadilha de pesca barasana que transforma peixes em frutas – algo que veio a conhecer através de Stephen Hugh-Jones, segundo explica. Enquanto Gell acentua as ideias de *magia* e *metafísica* para falar sobre esse e outros assuntos, penso que é o jogo de transformações envolvido na concepção e uso desse tipo de dispositivo que vêm ao primeiro plano, tornando-lhe interessante. Esta é mais uma ideia que nasceu a partir de minhas aprendizagens com meus amigos ingas e que exploro aqui livremente. Tais armadilhas interessam, arrisco-me a dizer, na medida em que permitem percorrer a amplitude da existência. Mas, evidentemente, não teria como discorrer sobre o que os barasana diriam sobre isto.

Naquele passeio pela Exposição *Imitya*, Benjamín ensinava a ver certos desenhos como armadilhas, numa terra ampliada de possibilidades existenciais. Se é assim, alguns quadros e outras obras têm a capacidade de jogar com as possibilidades do ser, ao mesmo tempo que eles podem nos prender, como peixes numa armadilha. Arte verdadeira, portanto, seria fazer desenhos que contivessem sua própria contraparte – a liberdade, a rota de fuga de uma trama aprisionante. Acontece que, às vezes, não nos damos conta das limitações em nossos modos de traçar linhas.

No clássico *Arte e Agência*, Gell recupera outras noções correlatas à de armadilha – caso dos *labrintos*. Um labirinto, como certos padrões de arte decorativa, segue princípios de transformação planar: reflexão, rotação, translação e reflexão deslizante, de modo a compor tramas tão intrincadas, que a percepção não as discerne facilmente. Gell comenta que certos padrões labirínticos celtas – por exemplo, o macramê –, seriam como filtros, capazes de

crítica com a qual tendo a concordar, elaborada a partir de leituras de Paul Klee e Gilles Deleuze. Conforme Ingold, Gell parte de um modelo hilemórfico para elaborar a noção de agência, ou seja, de um modelo que separa forma (*hylé*) e matéria (*morphé*). Por isso, foca suas atenções no produto final e deixa de perceber os processos de formação e fluxos de transformação que percorrem as coisas – suas vidas próprias, em suma, que correm na interpenetração e mistura com outras coisas. Conforme Ingold, a agência da arte de Gell pressupõe um mundo de formas acabadas e animadas pelas agências humanas. Se é importante mencionar essa crítica, gostaria nessas páginas de apontar para outros aspectos da discussão em torno do legado de Gell que me parecem interessantes – notadamente, o uso de armadilhas por artistas contemporâneos e suas implicações.

prender seres do mundo dos mortos, impedindo-lhes de entrar nas casas dos vivos. Se alguém ultrapassa o labirinto, é porque está vivo.

Evidentemente, seria possível falar em magia ou feitiçaria como algo que percorre tais dispositivos e, em outras ocasiões, Benjamín não deixou de reconhecê-lo, em obras que se valiam de técnicas e apetrechos de caça e pesca³⁶⁰. Mas o que escutei com mais frequência de meus amigos foi a explicação de que certas coisas têm *segredos*. E algo com *segredo* é sempre maior do que parece. Assim, quando se diz que um chumbe tem *segredo* – e chumbes os têm –, isso indica que essa faixa é capaz de mediar a passagem entre diferentes estados da existência; não por acaso, ela envolve o ventre. Quando um bebê se empenha em se libertar de um chumbe, seu corpo é fortalecido. Ele começa, assim, a lidar com os mecanismos do *segredo*, superando uma tensão existencial que o empurra a ser outras coisas, além de humano. Os dispositivos com *segredo* possibilitam realizar transições entre tempos.

Da mesma maneira, uma obra pode atrapar, ainda que não tenha essa intenção; antes, ela propõe colocar a vida em movimento – e até libertar –, mostrando a vastidão de caminhos numa terra *espiritual*. Um quadro pode, pois, ser uma aprendizagem sobre todas as possibilidades do ser que a própria vida, enquanto partilha, propicia; aprende-se assim a ir e voltar a si mesmo. Nisso, uma tela ou obra de arte se parece com certas plantas que promovem deslocamentos existenciais.

Em 2017, fomos com Benjamín e outros amigos ver uma seleção de obras da 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, no Mambo – Museu de Arte Moderna de Bogotá³⁶¹. Entre elas, estava o filme *O Peixe*, de Jonathas Andrade³⁶². Os personagens do curta-metragem documental são Menezes, Ciço, Cipriano, Irmão, Leno, Xau, Curió, Keno, Rom e Ronaldo, pescadores de Piaçabuçu e Coruripe, na foz do Rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe; e peixes, definidos como pirarucus, tambuacus e tilápias na sinopse do filme, no site do autor³⁶³. No curta, os pescadores abraçam os peixes pescados, acalmando-os, até a morte dos animais. A sinopse diz o seguinte:

³⁶⁰ Por exemplo, no trabalho de Carolina Caycedo, exposto na 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*. Carolina Caycedo, *Cosmotarrafas con Cosmotarrayas* – da Série *A Gente do Rio/Be Dammed*, instalação composta de redes de pesca, tarrafas, tinta, cerâmica, sementes, bastões, velas, óleo, varas de pesca, alpargatas, lã, algodão, bordados, remos, arpilheiras, 2016.

³⁶¹ *Incerteza Viva* – 32ª Bienal de São Paulo, Bogotá, Mambo, 29 de julho a 1º de outubro de 2017.

³⁶² Jonathas Andrade, *O Peixe*, 16mm digitalizado em 2k, 36 min., 2016.

³⁶³ <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>>, último acesso: 26/07/2018.

Uma vila de pescadores com o ritual de abraçar os peixes na hora de pescar. Um abraço limite – rito de passagem – onde o homem retoma sua condição de espécie e, olho no olho diante de sua presa, a acalma através de uma ambígua sequência de gestos: afeto, solidariedade e violência. O sonho romântico da comunidade em harmonia com o seu entorno atesta a falta de conexão do homem da cidade com a natureza que está ao seu serviço. A naturalidade da dominação esconde a espinha dorsal desta relação, constituída pelo constante exercício da força, poder, devoração³⁶⁴.

Um tempo depois de visitar a exposição, Benjamín trouxe de volta o assunto. E me disse o seguinte:

Esse vídeo, para mim, parece que está incompleto, acho que não deveria ser assim. O vídeo mostra esse tipo de feitiço de caça, algo comum, uma coisa que se faz muito, mas não é bem assim, não é assim que essas coisas são. Ele repete sempre a mesma cena e nunca muda. O que eu queria ver, o que ficou faltando ali, era os peixes escapando, os peixes reagindo e voando para dentro d'água. Eu queria ver aqueles peixes voando [faz um gesto com as mãos, como peixes se debatendo no ar e respingando jatos de água para fora]. Isso foi ocultado do filme.

Para tudo aquilo que envolve segredos – armadilhas, labirintos, mas também outras coisas –, nem sempre prevalece a captura. Se um peixe se torna momentaneamente humano por meio de um abraço e, nessa forma, se aproxima da morte, ele sempre pode encontrar uma rota de fuga, de revide. Um tempo de peixe é diferente de um tempo humano. Mas quem sabe ser os dois, sempre pode voltar, pois uma passagem momentânea por outro estado não retira da pessoa seu conhecimento dos caminhos que a levam para casa – o lugar aonde ela está amarrada.

Rosa, quando desenhava com folhas no chão, buscava esses caminhos, justo quando a vida em Popayán parecia levá-la a se perder em tempos diferentes, tempos de um mundo dos brancos, entre as linhas que os aprisionam. O mesmo, no caso de Abel. Aos olhos dos biólogos e outros observadores ocidentais, seus desenhos deveriam servir para fins de classificação taxidérmica, estabilizando algumas coisas que há no mundo em espécies definidas. Mas os desenhos, como fui aprendendo, são sempre dimensões de algo maior, são vias de ida e volta, que permitem trazer coisas para este mundo. Se surgem por efeito de *suma yuyay*, *suma kaugsay*, tornam-se lugares de conhecimento, lugares de vida e pensamento para quem aprende a navegá-los. São percursos de quem sabe ser outros, conhecer outros lugares, passear pela amplitude da existência e voltar a si. Assim, aliás, se conta a própria história.

³⁶⁴ *Idem, ibidem.*

Vejo os quadros de mandiocas e me pergunto, afinal, se o “abuelo” teria encontrado uma maneira de buscá-las longe, de seguir suas pistas e pegá-las antes que pudessem virar armadilhas, cuidando de semeá-las da forma adequada, a fim de fazer crescimento. Apenas não há uma resposta. Mas armadilhas, afinal, são para quem nelas cai.

{Desenhos}

Os desenhos podem, então, ser armadilhas ou labirintos e, como outras coisas, podem ter segredos. Mas, seguramente, são muito mais, pois fazem vidas e suas circunstâncias, guardando conhecimento sobre a existência em uma forma particular – um tempo, um lugar –, e sobre as diferentes maneiras com que seres e coisas se apresentam nessas terras. Contudo, a forma com que os vemos desenhados implica na multiplicidade de sua existência em outros estados: um desenho é, como vimos, um *percurso* e é *espiritual*, algo que revela uma capacidade de trazer coisas boas e de segurá-las na terra – como pessoas, por exemplo, que necessitam trabalhar seus corpos cotidianamente, fixando-os aqui, junto aos seus. Humanos, por exemplo, se fazem sob muitos cuidados (que se aprendem nas chagras e chumbes, entre outros lugares importantes)³⁶⁵.

Kindi, certa vez, desenhou um pássaro com grãos de milho, no asfalto – uma intervenção urbana. Como em diversas obras desse tipo, o efêmero estava posto desde o início, pois não era um desenho que amarrasse nada no chão. Não era, aliás, nem mesmo algo que pudesse durar um dia inteiro. O que aconteceu depois é que outros pássaros vinham comer as sementes. “Quis buscar espaços que falassem da cidade de Bogotá, buscava espaços como a tampa de um bueiro e, nesse espaço, desenhava com milho. Então vinham as pombas, vinham os pássaros e comiam esse milho”³⁶⁶.

Esse tipo de desenho diferia daqueles realizados por Rosa. O chão da cidade de Bogotá não é propício ao crescimento, como são aqueles corpos e terras que concebem muitos seres.

³⁶⁵ Ver, p. ex., Joanna Overing [Kaplan], 1977, *op. cit.*; Anthony Seeger, Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro, 1979, *op. cit.*; Peter Gow, 1997, 1999 e 2001, *op. cit.*; Cecília McCallum, 1989, *op. cit.*, Eduardo Viveiros de Castro, 2000, *op. cit.*; Marcela Coelho de Souza, 2002 e 2004, *op. cit.*.

³⁶⁶ A propósito, ele também falou sobre esse trabalho em Kindi Lljatu, 2014, *op. cit.* e em apresentação oral (Mesa 4 – experiência criativa nas comunidades indígenas, registro audiovisual, *Mira! Artes Visuais Contemporâneas de Povos Indígenas*, Belo Horizonte, 18 de junho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WpZZ1C-M1DE>>, último acesso: 1º out. 2019). A intervenção foi feita na Praça Bolívar, no centro de Bogotá, um lugar de enorme circulação de pessoas, comércio ambulante e artistas de rua. Também é um ponto importante para as memórias indígenas nessa cidade, como veremos mais adiante.

Mas naquele momento, existiu no cimento um pássaro de milho que fez crescer outros pássaros. Essa ave foi um desses seres jamais fixados na terra – era milho, transformado em armadilha de linhas e pontos, ao lado de um bueiro. A ave do asfalto atraía sobretudo a atenção de outros pássaros, famintos, ávidos pelos grãos e desatentos ao desenho, mais do que a dos transeuntes, que costumam passar por lá absortos em seus próprios trajetos, ou à procura de seus próprios grãos. As sementes faziam pássaros porque viravam alimento, mas eram em si caminhos interrompidos, que se apagavam do chão; não se sabe que tipo de pegadas seriam esses grãos dispersos, levados pelos pássaros em movimento. Envolver-se num pássaro desses, tomando-lhe por percurso, seria como se perder, destroçar-se também como o desenho, cair no umbigo-bueiro de Bogotá e visitar suas entranhas submersas.

Antes de voltar aos percursos na cidade, mais coisas podem ser ditas sobre os desenhos. Mas para isso, começo falando um pouco sobre a palavra “arte”. Uma das primeiras coisas que Carlos Jacanamijoy me disse foi que não havia, em inga, uma palavra para arte. Isto foi um dos assuntos de um encontro, uma tarde em sua casa, com Benjamín e o taita Floro. O mesmo assunto apareceu em outra dessas tardes, quando nos reunimos ali com Benjamín, a irmã deles, Rosita Jacanamijoy e o taita Alex Tisoy no aniversário de falecimento de taita Antonio, a recordá-lo. Fazendo primeiro menção ao referencial eurocentrado (um termo usado por ele, com o qual tendo a concordar) da definição de arte, Carlos retomou/ensinou então diferentes palavras nas quais caminhar em torno desse conceito:

Em nós, nos ingas, particularmente, arte seria sonhar, brincar... No caso da pintura é untar, por exemplo meu pai dizia *llunchij*, me dizia *llunchij*, e *lluchij* quer dizer como untar, como untar com as mãos ou com o dedo, isso era. Mas isso tem a ver com a brincadeira, tem a ver sobretudo com a brincadeira, tem a ver com a habilidade, tem a ver com o talento, com uma maneira diferente de se expressar. Então as palavras em inga são *llunchij*, *puqliay* (brincar), *muscu* (sonhar), *yuyay* (pensar). *Llunchij* nesse caso particular seria pintar, mas nesse caso não entram outras palavras, dos tecidos, do entalhe, dos que cantam, dos que dançam... num sentido único acho que entram como, do ponto de vista do ocidente seria talento, seria dar asas a um talento e a umas habilidades, isso é arte.

Talento, Carlos me explicou, não é um dom inato. É algo que se sabe fazer bem – algo como “ter a mão boa”, cultivada, para uma atividade. E termos como *yuyay* – pensar –, por exemplo, ou *muscu* – sonhar – não são atos puramente mentais, mas atos que perpetuam vida, porque um sonho, assim como o pensamento (e daí a importância de *suma yuyay*) pode curar pessoas, afetar corpos, ou provocar acontecimentos.

O sonho (*muscu*), assim como as visões recebidas através das plantas são dimensões da imanência que indicam acontecimentos e ajudam a perceber o que está envolvido numa situação. Além deles, há alguns agouros (*tapiacuna*) que também são significativos. John Holmes McDowell³⁶⁷, que os registrou junto a Francisco Tandioy Jansasoy – professor de inga e espanhol da Universidade de Nariño nos anos 1980 e, atualmente, professor de inga da Universidade de Indiana –, exprimiu que “as imagens de sonho (assim como as visões induzidas por drogas) são vistas como manifestações de uma realidade primeira”³⁶⁸ e permitem acessar “a fundação espiritual dos eventos que constituem o mundo da vida cotidiana”³⁶⁹. Depois de poder passar um tempo aprendendo com meus amigos, leio essa afirmação como uma forma de expressar o alcance e a amplitude da existência – sua extensão entre caminhos que os antropólogos, a título de explicação, têm concebido como atual e virtual, visível e invisível. De minha parte, aprendi que *muscu* e *tapia* seriam algo que, como tantos afazeres, envolvem os fluxos existenciais entre tempos e que alguém aprende a acessar para seguir criando aquilo que importa – relações capazes de perpetuar a vida.

Carlos falou, naquela conversa, sobre os pequenos acontecimentos que vão mostrando a co-presença desses tempos. Lembrou, para isto, a infância, as maneiras com que diversos seres iam aparecendo no convívio com mama Conchita e suas amigas, ou com os taitas.

Em inga tem, por exemplo, que se um *cuy* engasgava, então [as maiores] já tinham então, já tinham premonições com os sonhos, aí “Ah, então! Eu sonhei tal coisa, então esse engasgo do *cuy* é, está me dando alguma mensagem”, e se chovia, todo dia era assim, todo o dia era assim, então o que fazem é que tiram toda a força que há nessas línguas indígenas [...]. Então essas palavras, esses vocábulos, essas linguagens vão muito relacionadas com a cotidianidade, nesse sentido é o *muscu*, o *yuyay*, o *kaugsay* – o viver –, *pugliay*, que parece como um jogo, e se alguém vê um inga, não sei se hoje há ingas assim, mas tínhamos com a mama Conchita uma inga, além do que porque tudo é muito assim, com o fogo [*tulpa*], então esses ingas eram muito doces, era muito lindo entender essa relação que havia com tudo, por exemplo, se crepitavam umas madeiras, como isso [pausa para escutar o som da madeira crepitando na lareira], então queria dizer algo, a madeira quando crepita assim como crepita agorinha, ou por exemplo a fumaça, se saía a fumaça assim de alguma maneira, se interpretava a fumaça, e eles sabiam muitíssimo disso, e então se passava um pássaro do lado de fora, voando, se passava e escutavam o canto do pássaro, escutavam o canto do pássaro e às vezes nos mandavam calar, ou então reprendiam e então assim é que chega a eles [o agouro]. Então se interpretava de diferentes maneiras e isso é espetacular, que a cada... [crepita fogo e ele faz uma

³⁶⁷ John Holmes McDowell, 1989, *op. cit.*. Antes disso, Francisco compilou com sua mãe, Margarita Jansasoy, sonhos e agouros. Ver Margarita Jansasoy, 1984, *op. cit.*

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 28.

³⁶⁹ *Idem, ibidem*.

pausa] – por exemplo isso, e isso soa assim por exemplo, como festivo, como bonito, era bonito que crepitasse assim, então agora está assim crepitando bonito porque temos visita, estamos aqui reunidos, me entende? Tudo isso é muito lindo, sim?

O registro de McDowell foi feito em Manoy/Santiago e boa parte dos sonhos e agouros foram ouvidos da tia de Francisco, de sua mãe, Margarita Jansasoy, e de outros familiares que eles visitaram. O pesquisador os separou em categorias: *buañuymanda* – relativos à morte –; *unguymanda* – relativos a doenças –; *buayramanda* – enfermidades do “vento” –; *sisaycunamanda* – roubos –; relações sociais (sem nome em inga); e *alli huasamanda* – boa sorte³⁷⁰.

Vários deles envolvem animais – notadamente, aqueles do tipo *buayramanda*, que costumam relatar variadas formas com que os *taitas sinchi* (médicos ou feiticeiros duros, que fazem bem ou causam danos) aparecem – cães, por exemplo; e cobras, colibris, onças (“tigres”), macacos, formigas e ursos, entre outros.

Yana Alcu muscu-chi-mi maycan curinti sinchi tupa-ngapa
Cão negro sonhar um próprio médico encontrar

Você é levado a sonhar com um cão negro,
Você vai encontrar um médico nativo [*sinchi*] muito poderoso³⁷¹

Yana Alcu muscu-chi-mi dañu-dur sinchi tupa-ngapa
Cão negro sonhar médico perigoso encontrar

Você é levado a sonhar com um cão negro,
Você vai encontrar um médico [*sinchi*] perigoso³⁷²

Yura Alpa muscu-chi-mi ambi-dur sinchi tupa-ngapa
Cão branco sonhar médico curar encontrar

Você é levado a sonhar com um cão branco,
Você vai encontrar um médico nativo [*sinchi*] sanador³⁷³

Quindi-uasi-ma chaya-chu muscu-nga
Colibri casa chegar sonhar

Chi-ca maykan chi ura-nig-manda
Que alguém que embaixo

³⁷⁰ Nesse caso, optei por manter a grafia dos termos ingas usada pelo autor.

³⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 44, categoria *buayramanda*. Embora minha tradução do inglês seja livre, em todas as citações, procuro respeitar a tradução do autor que verteu os sonhos e agouros do inga ao inglês. Como no original, o uso de hífens entre palavras inga demarca as partes que as formam.

³⁷² *Idem, ibidem*, categoria *buayramanda*.

³⁷³ *Idem, ibidem*, pp. 44-45, categoria *buayramanda*.

Sinchi yacha amigo ima chaya-ngapa
Forte médico amigo também chegar

Quinquin-pa uasi-ma
Própria casa

Você vai sonhar que um colibri, talvez,
Chegue em sua casa:
Isso significa alguém de baixo,
Um médico muito poderoso do Baixo Putumayo
Está para chegar, na sua própria casa³⁷⁴

Culebra-ta muscu-spa-ca, caya-ndi ata-ri-spa
Cobra sonhas amanhã nascer

Mana tulpa-cuna-ta tuca-gpi-ca
Não pedra fogueira [tulpa] cuspir

Jiru yacha tupa-spa-ca, huaglli-chi-nga-mi
Médico feio encontrar, fazer mal

Sonhar com uma cobra, no nascer do próximo dia
Se você deixar de cuspir na fogueira [tulpa]
Ao encontrar um médico malvado,
Ele fará muito mal³⁷⁵

Mono-ta muscu-gpi-ca, chagra-pi sara sisay palla-ngapa
Macaco sonhar campo milho ladrão colher.

Mono-ta api-cu-gta muscu-spaca
Macaco pegar sonhar

Sara sisay-ta api-ngapa
Milho roubar pegar

Se você sonhar com um macaco,
No campo um ladrão vai estar colhendo seu milho.
Ao sonhar que você está pegando o macaco,
Você vai pegar o ladrão de milho³⁷⁶

Tigre muscu-gpi-ca, huagra sisa-y tucu-ngapa
Tigre sonhar gado roubar tornar-se

Tigre-ta api-cu-gta muscu-spa-ca
Tigre pegar sonhar

Huagra sisa-y-ta shachi-ngapa
Gado roubar descobrir

³⁷⁴ *Idem, ibidem*, pp. 48, categoria *huayramanda*. O porco-espinho faz as vezes do *sinchi* perigoso, em uma variação desse sonho.

³⁷⁵ *Idem, ibidem*, pp. 49, categoria *huayramanda*.

³⁷⁶ *Idem, ibidem*, pp. 52, categoria *sisaycunamanda*. Comentário entre aspas incluído pelo autor nota que o macaco indica que o ladrão será um feiticeiro, que além de roubar vai arruinar sua sorte.

Se você sonhar com um tigre,
Ladrões de gado vão aparecer.
Ao sonhar que você está pegando o tigre,
Você surpreenderá o ladrão de gado³⁷⁷.

Anangu muscu-chi-mi dañu-nacu-gmanda
Formiga sonhar prejudicar

Siñas chaqui-manda impasi api-spa dañu-nacu-gmanda
Pegadas levar completamente causar dano

Com formigas você é levado a sonhar:
Elas estão arruinando sua sorte.
Pegadas elas estão certamente levando embora,
Elas estão arruinando sua sorte³⁷⁸.

Oso muscu-chi-mi pinu lagrun yaycu-nga-ura
Urso sonhar ladrão astuto entrar

Você é levado a sonhar com um urso
Quando um ladrão astuto entrar³⁷⁹

Entendi, através das aprendizagens em campo que, quando se diz que um sonho ou sinal se aproxima do jogo ou do brincar (*puqliay*), há nisso uma forma de deixar que a presença dos outros – seres de tempos diferentes – possa ser apreendida como parte importante da vida, uma forma de percebê-los, vocalizando-os em palavras e sons; uma espécie de jogo com as coisas, a fim de receber conhecimento. Isto está presente na fala de Carlos, que deixa em aberto o tipo de mensagem que poderia ser tirada, por exemplo, do canto de um pássaro ou do crepitar do fogo. Esse tipo de mensagem não é algo estanque, mas algo que pode aparecer na hora, de modo que não há recomendações fixas, pois essas relações não são dadas; antes, são como caminhos que viram percursos – desenhos. Quando um pássaro aparece, por exemplo, não se sabe inteiramente o que o constitui, pois é um ser *espiritual*, como todos os demais. As pessoas maiores são as que sabem escutar ou ver o que eles dão, são as que já levam em si as maneiras de dizê-lo; caminharam alto por essa terra. Assim, o que o cotidiano ensina é que não há uma “fundação espiritual” fixa para os eventos que constituem a vida miúda, mas sim algo que sempre aparece neste mundo como um contorno (pegada) que pode dar muitos outros. É preciso continuar contando os sonhos e os agouros, para que a vida aconteça. “Que te trouxe

³⁷⁷ *Idem, ibidem*, pp. 52-53, categoria *sisaycunamanda*. Em comentário entre aspas, o autor observa que o tigre denota especialmente as pessoas brancas.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*, pp. 47, categoria *huayramanda*.

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 51, categoria *huayramanda*. Comentário entre aspas incluído pelo autor nota que o urso é um ladrão que não apenas rouba, mas também fere. Ele também pontua que o urso é visto como ladrão de mulheres – como na história contada por mamita Mercedes, entre outras (ver p. 83 desta tese).

o sonho?”, como costuma dizer Kindi, é pergunta corriqueira. E *muschy* é parte daquilo que se faz, porque forma os acontecimentos de um dia – como um desenho que aparece, o sonho vai trazendo coisas, provocando eventos.

Margarita Jansasoy, na introdução de *Muschy y Tapiacuna*, exprime algo parecido, quando diz que “os sonhos são herdados de nossos antepassados. Pois eles contavam o que sonhavam: as crianças os escutavam e os tomavam como agouros. A nós também nos contava nossa mãe: ‘sonhamos com um ladrão’, para que a gente também contasse nossos sonhos. Assim, se de repente se perdia algo, dizíamos: ‘Certo, sonhávamos assim’”³⁸⁰. Há, nisso tudo, uma maneira de aprender a exprimir acontecimentos – perceber inúmeras relações que se dão.

Muschy e *pugliay* podem ser “arte”, quando envolvem a capacidade de pensar bonito ou pensar bem – *suma yuyay* –, para fazer com que coisas boas aconteçam. Assim, são manifestações da criatividade. Em muitas conversas, Benjamín ensinou que *suma yuyay* dá asas à criatividade e ao bonito fazer, *suma ruray*. Uma vez, ele disse:

Arte vem de fazer, *ruray*, e criatividade eu vejo como algo de *suma ruray*, que é algo como fazer bem, ou fazer bonito. É o mesmo que pensar bonito, *ruray* é um fazer que se pensa antes de que algo se faça – *ruray*. Esse pensamento é aquilo que fica na pessoa quando ela vai aprendendo, não é passageiro, é algo presente na pessoa. A arte é algo como *fazer-pensar bonito-bem*. Esse é um princípio da criatividade. Outra relação é com o nascimento, tem a ver com a ideia de *apamuchij*, que é o mesmo que trazê-lo de um espaço físico neste lugar. Criar no sentido de *apamuchij* é o que fazem as parteiras, são as que sabem, as *sobanderas* [sovadeiras, mulheres que colocam os ossos no lugar e auxiliam nos partos], também fazem isso bem as boas semeadoras e tecedoras. Outra é *kallarichij*, começar, originar. *Suyu Kallarij* é o lugar do que começa, o lugar onde se inicia a vida ou mundo: lugar dos quatros pontos cardeais, pode ser o mesmo que *Uigsa Suyu* [Lugar de Ventre].

Aprendi assim que “arte” é tudo aquilo que se faz bem, ou seja, muitas coisas, e tem a ver com as origens da vida, a voltar aonde as coisas começam e dar a elas um percurso na terra. Arte é, além disso, *puangue*, como explicou Benjamín: algo *de mim*, que alguém recebe para levar a vida adiante. “Não é algo de mim como algo individualizado, mas de mim que se junta aos demais, algo que compartilho de mim com o mundo”, esclareceu. “O mundo está cheio de lugares e coisas onde há alento, que guardam *samai*, e se está o tempo inteiro brincando com isso, nisso. Se duas pessoas se relacionam, se tornam unidas porque compartilham alento,

³⁸⁰ Margarita Jansasoy, 1984, *op. cit.*, p. 1.

então têm que cuidar uma da outra. *Llunchij puangue* é pintar de mim, pois o alento se transfere ao quadro”.

Por aí se chega também ao *desenho*. A primeira coisa a notar é que não há uma palavra específica em inga para desenho, que tem a ver com um gesto, com um caminho que se completa quando algo é amarrado, enredado, envolto em uma faixa – *uangui, uatai* –, ou mesmo trançado – *simbai* (como no trançado de esteiras, uma prática que hoje já não é tão presente). Esses desenhos têm a ver, portanto, com a maneira de segurar as coisas numa forma; fazer um *percurso* através de enlaces e nós, em que elas ficam atadas umas às outras.

Além disso, a aparição de um desenho pode bem ser um gesto de taita. Durante o ano de 2017, Benjamín trabalhou com seu filho mais novo, Yacha, em uma obra de grandes proporções, um desenho sobre papel. Nessa obra, as linhas grossas de cor preta iam, a cada dia de pintura, recobrando o espaço em branco – como uma grafia sem palavras, dizia Benjamín. Os dois desenhavam ali, usando pincéis. Foi, como ele contou, um caminho de sanção³⁸¹, “pois uma pessoa não se cura sozinha; pessoas se curam juntas”, uma(s) com a(s) outra(s).

Nessa obra, que estou chamando de *Tecido no Vento para Sanar o Espírito*, pintar com esses desenhos é como fazer linhas, listras, escrever – é *kilkay* a palavra para isso, escrever como grafia, como venha à mente, como algo sentido [algo que se sente], não palavras. É um exercício como a arte de escrever, ou seja, escrever grafias, não palavras. *Essas são linhas que sanam, fazem pensar bonito*, e por isso eu tinha que fazer com meu filho Yacha; para que ele se sane, eu também tenho que me sanar. *O movimento de fazer as linhas, como desenhá-las, tem esse poder, é mais ou menos o que eu faço em minhas pinturas, começo com esse tipo de desenho que é um desenho espontâneo* (ênfases minhas).

As telas de Benjamín e seus desenhos, vários dos quais feitos com caneta técnica sobre papel, começam com muitas linhas de meandros, que, quando sobrepostas, vão formando uma espécie de emaranhado – impressão de neblina –, sobre a qual outros desenhos podem ganhar forma. Quase como se ali, onde já não houvesse mais espaço para ver, onde a visão ficasse enroscada nessas linhas, pudessem finalmente aparecer as coisas que importam. São obras que exercitam um movimento de mão e braço, em que os punhos vão se retorcendo, até a aparição desse emaranhado. Isto pode levar bastante tempo – meses, até anos –, e pode envolver o uso de uma ou mais cores. Benjamín costumava mostrar o que era *llunchij* através de um gesto com as mãos, como se pudesse embaralhar o vento. Com os braços para frente, cotovelos

³⁸¹ Não vem ao caso detalhar aqui o que suscitou a necessidade de iniciá-lo.

levemente dobrados, começava a mover braços e punhos. É com esse tipo de gesto – em maior ou menor amplitude – que se desenha *kilkay*³⁸². Assim, *llunchij* pode virar *kilkay*; é desenho também.

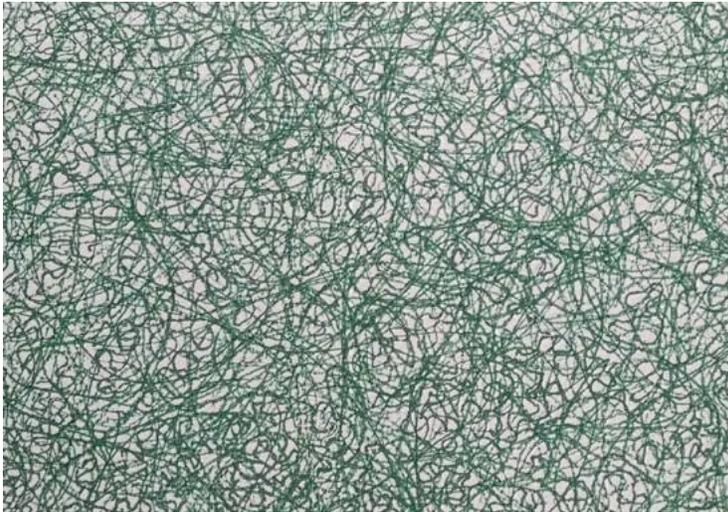


Imagem 40: Benjamín Jacanamijoy, [s.t.] [s.d.], caneta técnica sobre papel, 210cm x 297cm, acervo do artista. Exemplo de linhas *kilkay*.



Imagem 41: Benjamín Jacanamijoy, *Danza en Árboles* (2016), lápis sobre papel, 210cm x 297cm, acervo do artista. Desenho em linhas *kilkay*.

³⁸² Tristan Platt, “The Sound of Light: Emergent Communication through Quechua Shamanic Dialogue”, in Rosaleen Howard-Malverde (ed.), *Creating Context in Andean Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 1997, traduz a palavra *quillca*, conforme usada pelos taitas do norte de Potosí, como “inscrições gráficas”. Essa tradução remonta ao trabalho geógrafo Javier Pulgar Vidal, que procurou, em 1936, decodificar a rocha *Quilla Rumi*, no rio Huallaga, Peru. Era uma pedra pintada, com mais de 200 desenhos. *Quillca* seria, conforme ele, um topônimo indicando os lugares onde havia arte rupestre. Além disso, fontes do período colonial sugerem que, no Tahuantinsuyu, *quillca* (*quilca*, *quellca* ou *kellka*, nas outras grafias do termo, em quechua e aimara) seria uma maneira de dizer “desenhar” ou “pintar”. Essa palavra aparece em diferentes textos, com destaque para a *Relación de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II*, de 1560, do Inca Tito Cusi Yupanqui e, neles, pode ser entendida como *escrita*, *desenho* ou *pintura*, e até mesmo se referir ao suporte dessas inscrições: grafias no papel, trazidas pelos espanhóis e folhas de árvores nas quais se desenhava ou pintava eram assim referidas. Ver, entre outros, Raúl Porras Barrenchea, *El Legado Quechua: Indagaciones Peruanas – Obras Completas de Raúl Porras Barrenchea I*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1999.

Como ele me disse, os taitas utilizam esse tipo de gestual para diluir maus pensamentos, ou qualquer coisa que se deseje diluir – as preocupações que alguém tenha, por exemplo. Isso ajudar a curar, faz fluir *samai*. Dessa forma, esses não são desenhos que fixam as coisas, mas sim desenhos que correm soltos, como se pudessem *desatar* o pensamento. Quando alguém vai percorrendo essas linhas, aprende a senti-las, como fluxos que chegam ao coração. À medida que o sangue flui num tempo das linhas, o corpo inteiro é retomado – volta-se daqueles lugares de pensamentos perdidos ou de certos lugares aonde alguém ficou preso. Talvez por isso, Benjamín costume dizer que o caminho de começar e terminar uma obra é “como quando alguém toma Yagé. Entende algo mais, tem um conhecimento a mais”, sobre si e sobre as coisas que podem estar fazendo mal, pensamentos que aprisionam. Disto também se aprende que não são as *pintas*, necessariamente, que vão formar uma obra.

Abro parênteses antes de voltar a elas. Anteriormente, falava sobre o sangue e a importância de que flua com o vento – *uaira*. Nesses princípios que Benjamín ia ensinando ao mostrar seu trabalho e que guardam conexões com sua formação através das plantas de conhecimento, encontra-se a mesma importância de saber mover as coisas através do gestual, de entender esse movimento como parte de si e, assim, estar *samai*. *Suma ruray*, nesse sentido, seria uma forma de recordar o corpo e sua presença nesta terra, deixá-lo estar aqui, sem conflito. O conhecimento que se recebe através daquilo que se *faz bem* ou *bonito* é uma memória de si como corpo que sente, pensa e aprende com os outros, um corpo que sabe aonde ele está amarrado e como fugir das armadilhas, encontrando nelas caminhos para se desprender.

Há um artigo em que Luisa Elvira Belaunde³⁸³ mostra que vários povos amazônicos têm a boa circulação do sangue como algo que faz muitas coisas: alimentos, objetos, palavras, aromas e crianças, por exemplo. Tudo isso é entendido como obra do “pensamento”. Não se trata, no entanto, do pensamento enquanto abstração, mas sim de algo encorporado. Em alguns casos, o centro do pensamento seria o coração, enquanto em outros, ele seria transportado no próprio sangue que flui. O texto remete ao lugar dos questionamentos à

³⁸³ Luisa Elvira Belaunde, “The Strength of Thoughts, the Stench of Blood: Amazonian Hematology and Gender”, *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 4, Iss. 1, Article 7, 2006, pp. 129-152. A partir disto, a autora realiza interessante reflexão sobre os gêneros, em diálogo com Joanna Overing, “Men Control Women? The Catch-22 in Gender Analysis”, *International Journal of Moral and Social Studies*, 1(2), 1986, pp. 135-156, Gow, 1989 e 1991, *op. cit.*, e outros autores que têm alargado os horizontes de uma antropologia do corpo. Ver também Cecilia McCallum, 1989, *op. cit.*

concepção ocidental de uma natureza como dado³⁸⁴ e ela nota que corpo e sangue não se concebem enquanto fatos ou dados biológicos, mas como algo que vai sendo produzido pelas experiências na vida de uma pessoa. O sangue é memória encorporada e o pensamento que ele carrega está intimamente ligado à memória dos parentes, à nutrição e ao cuidado recebidos ao longo da vida.

Benjamín me disse várias vezes que o conhecimento entra no corpo através de *uigsa* e depois chega ao coração (*sungu*) – algo que mencionei anteriormente por essas linhas. Noto, como anteriormente, que coração aqui é *sungu*, termo que não se refere a esse órgão do corpo (*kurazun*), mas a uma dimensão do ser; não é, portanto, de um fato biológico que se está falando. Esse conhecimento flui com o vento *uaira*, fortalecendo o sangue, tornando-lhe a memória das aprendizagens de um ser-corpo-aqui. *Uigsa*, como fomos percebendo, possui a qualidade de existir como lugar de transição, através do qual alguém vai trazendo coisas para este mundo, um *Lugar de Vida e Pensamento*, de criatividade. É também o lugar que recebe os alimentos e remédios e, por isso, a palavra se refere ao local de onde nascem os corpos, mas também ao local a partir do qual eles crescem. Por fim, é por onde entra o conhecimento dos maiores, como, por exemplo, o tecer e o curar. *Uigsa* é o lugar onde o alento – *samai* – de dois seres começa a criar outros seres enquanto corpos nesta terra; um corpo que produz sangue e cujo sangue tem cor, um corpo cujos olhos veem outros corpos e que deve emanar beleza em si mesmo, como fruto da criatividade daquelas pessoas que o fazem crescer.

“*Samai* é isso que alguém tem, que lhe dá sua mãe em seu *uigsa*, que lhe dão dois seres espirituais, a mãe e o pai, juntos. Por isso, o alento é algo que circula numa mesma família, e não algo que pode ser de todas as pessoas; cada família tem seu alento, cada taita tem seu alento e cada pessoa tem seu alento”, explica Benjamín. Mas isto não quer dizer que o *samai* recebido de pai e mãe seja estanque ou dado; ele está sempre sendo movido pelos maiores, o que também acontece a partir de um *uigsa*, seja como nutrição ou sanação, seja como passagem direta de conhecimento de uma pessoa a outra. *Samai* é transferível, caso seja necessário, pois faz parte da formação da pessoa, e ajuda a modelar seu corpo e seu sangue ao longo da vida, além de curar doenças; e, como vimos anteriormente, também é algo que se partilha.

³⁸⁴ Cf., p. ex., Roy Wagner, 1986 e 2010, *op. cit.*; Marilyn Strathern, 1980 e 1995, *op. cit.*; Kaj Arhem, 1993, 1996 e 2001, *op. cit.*; Bruno Latour, 1994, *op. cit.*, Eduardo Viveiros de Castro, 1996a, 1996b, 2002a, 2004a, 2004b, 2007 e 2012, *op. cit.*; Tânia Stolze Lima, 1996 e 2005, *op. cit.*; Philippe Descola, 1986 e 2005, *op. cit.*; Tim Ingold, 2000, 2012, 2013, *op. cit.*

Às vezes acontece das preocupações diárias fazerem com que alguém esqueça esse alento original. Então, é preciso recordá-lo, recordar a si mesmo – voltar à origem. Os desenhos e gestos *kilka* são formas de lembrança, de voltar a esse corpo. Deixar-se voltar é aceitá-lo como uma história de cuidado que se aprende e ensina às gerações futuras. *Suma yuyay* – o bonito pensar – entra nisso: um pensamento que se forma com o corpo, que cresce à medida que alguém se torna maior e que vai sendo ensinado: feito (*ruray*), tecido (*auay*), pintado (*llunchij*), sonhado (*muscu*), ao longo da vida.

Certas questões jamais serão respondidas. Mas ainda assim, pergunto-me se *suma ruray* poderia ser visto como uma espécie de técnica do *bonito pensar*, uma vez que vai colocando *uaira* em movimento no corpo com que um ser vem a amarrar sua existência vivente. *Suma ruray*, nesse sentido, seria aquilo que ensina a recordar o *samai* com que alguém chega a esta terra e o que vai recebendo dos outros até formar-se corpo pleno – a maneira de modelar o alento em cada pessoa e cada coisa, na forma com que as vemos. Fecho parênteses.

É verdade que diferentes artistas, em variadas partes da Amazônia e mesmo no Valle de Sibundoy vêm imprimindo as *pintas*, ou visões recebidas do Yagé e de outras plantas de poder, em suas obras. Isto se encontra, por exemplo, na pintura de Eli Muchachasoy – Eliana Muchachasoy Chindoy –, artista kamëntšá, e de seu companheiro Azul Azur, que me receberam em sua casa, em pleno dia de mudança, em Sibundoy³⁸⁵. Eli se formou em Artes Plásticas na Universidad Nacional e retornou ao Valle, onde se dedica à arte com Azur, um grafiteiro branco que percorreu a Amazônia com seu trabalho³⁸⁶. Os dois também têm pintado murais na cidade de Sibundoy. Recentemente, Eli foi uma das bolsistas selecionadas para uma residência na Austrália, para participar de um intercâmbio com artistas ikuntjji.

Com ela e Azur, fui também à maloca do *tatsembuá*³⁸⁷ Marcelino Chicunque, xamã e artista visionário kamëntšá. As paredes dessa casa onde ele realiza as tomas de Yagé são decoradas com esse tipo de pinturas, normalmente telas que mostram seres transmórficos,

³⁸⁵ Prevalece a pintura em acrílico sobre tela, mas também há outros formatos e suportes. Um exemplo é a série de composições digitais *Mujer e Territorio*, de 2017, com fotos de mamitas aplicadas sobre um fundo de cores mescladas, que alude a chumbes.

³⁸⁶ O grafitti tem sido a linguagem escolhida por diferentes artistas na Amazônia. Há um coletivo de jovens grafiteiros no Valle, chamado *Inti Grillos* (Grilos de Sol), que vem realizando trabalho similar ao de Azur. Eles viajam pela Amazônia, ensinando grafitti a outros jovens interessados e pintando muros e paredes nas cidades. Conheci o coletivo em 2016, quando vieram a Sibundoy para um festival internacional de grafitti e, conversando com Diego Arteaga, um dos integrantes, ele explicou que o objetivo dos *Inti Grillos* é “expressar visualmente o sofrimento da Madre Tierra, passando a mensagem de cuidá-la”, assim como “mostrar as visões do Yagé”.

³⁸⁷ Palavra kamëntšá equivalente a taita.

entre humanos, animais e plantas, em cores muito vivas, fluorescentes até, sobre um fundo de cor mais neutra, ou em transições de matizes. Nessa tarde, Eli e Azur me disseram que seu trabalho, assim como aqueles que decoram as paredes da casa do taita Marcelino, mostra as *pintas* – as imagens que o Yagé lhes traz. Isto inclui formas humanas, vegetais e animais de muitos seres, assim como grafismos. As pinturas que vimos ali foram feitas pelos dois, pelo taita Marcelino e por outras pessoas que participam dos encontros na maloca.



Imagem 42: Eli Muchachasoy e Azul Azur, *Pinta de Amor* (2018), técnica mista, [s.d.]. Acompanha o texto, uma canção do Yagé:

“Beber de la planta sagrada y descubrir el universo que hay en ti...”

<Pinta, ya viene, ya viene la pinta,
pinta bonita, pinta de amor.>

<Pinta, ya viene, ya viene la pinta,
pinta bonita, de sanacion.>”

Outros taitas no Valle também pintam aquilo que as plantas de poder lhes dão e, assim, se definem como artistas xamânicos. Arte xamânica, nesse caso, é descrita por eles como “a arte enquanto sanção”, mais frequentemente produzida sob a guia do Yagé. Um dos mais conhecidos é Domingo Cuatindioy, nascido em 1959 em Uaira/San Andrés – onde atualmente tem sua maloca. Mamita Mercedes me contou certa vez que o conheceu jovem, ainda cozinheiro³⁸⁸ do taita Pacho [Piaguaje], siona de Buenavista, Baixo Putumayo. Filho de

³⁸⁸ Esse termo é utilizado para se referir àqueles que cozinham a bebida Yagé para os taitas; ser cozinheiro é uma das etapas importantes da aprendizagem xamânica.

semeadores, ele aprendeu desde pequeno a cuidar da terra e, aos 15 anos, viajou ao Baixo Putumayo, onde passou a viver com taita Pacho e onde permaneceu por cerca de 20 anos. Taita Domingo aprendeu fundamentos de pintura aos 34 anos, através de sua primeira esposa, uma mulher irlandesa chamada Susanna, que montou em Buenavista uma escola de arte. Ela o levou à Europa e ali, Domingo recebeu uma formação escolar nessa área, além de realizar exposições. Com o tempo, tornou-se conhecido por suas obras que, conforme comenta, mostram os lugares onde esteve, levado pelas plantas visionárias. No dia seguinte às tomas, ele diz que recorda as imagens e as pinta³⁸⁹. Outro taita que trabalha dessa maneira é Juan Bautista Agreda, do povo kamëntšá. Ele nasceu em 1968, em Sibundoy, filho de um conhecido *tatsembuá*, Martín Agreda. Taita Juan Bautista começou a pintar no dia em que teve sua primeira *pinta* – algo que, apesar dele tomar Yagé desde criança, não aconteceu imediatamente, apenas quando já era adulto. Nesse dia, conta que apareceram pessoas que o incentivaram a seguir pintando e lhe deram materiais, além de comprar obras. “Isso foi o que me motivou a voltar a tomar, a seguir com mais força o remédio, porque tinha que seguir pintando”, expressa em entrevista³⁹⁰. Agreda acentua a necessidade de “tomar para pintar”³⁹¹, ou seja, produzir obras capazes de “plasmar o que o remédio mostrava”³⁹².

Esses trabalhos podem ser aproximados de uma vertente artística atualmente conhecida como pintura visionária xamânica, que encontra um de seus principais expoentes em Pablo Amaringo (1943-2009), fundador da escola de pintura Usko Ayar, em 1988, com o apoio do antropólogo Luis Eduardo Luna e de Sirpa Rasanen³⁹³. Amaringo recebia do Yagé as

³⁸⁹ Cf. Carlos Avellaneda Escudero, *Embellecer lo que Más Allá Hace Presente: Aproximaciones sobre el Arte, la Pintura Visionaria y el Valle de Sibundoy*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2016, p. 161. Agradeço ao autor por ter me cedido uma cópia de seu livro (ainda no prelo) e pelo interesse por minha pesquisa. Não tive a oportunidade de conhecer os taitas Domingo Cuatindoy e Juan Bautista Agreda. Apesar de ter entrado em contato com os dois, nunca foi possível agendar encontros, pois ambos têm passado grande parte do tempo viajando pela Colômbia e no exterior – Europa, principalmente –, para realizar cerimônias de Yagé, um fenômeno que tem se tornado cada vez mais comum entre os taitas do Valle. Nem sempre são viagens fáceis. Em 2010, taita Juan Bautista foi detido pela Polícia Federal nos Estados Unidos de deportado, sob a acusação de posse de entorpecentes com intenção de tráfico, pois levava Yagé para realizar cerimônias naquele país.

³⁹⁰ Brian T. Anderson, Beatriz Caiuby Labate, Celina M. De Leon, “Curación con Yagé: Una Entrevista con Taita Juan Bautista Agreda Chindoy”, *Cultura y Droga*, 18(20), 2013, p. 19.

³⁹¹ Cf. Carlos Avellaneda Escudero, *op. cit.*, p. 167.

³⁹² *Idem, ibidem.*

³⁹³ Ver Pablo Amaringo e Eduardo Luna, *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*, Berkeley, North Atlantic Books, 1999; Hugo Fernando Tangarife-Puerta, “Pablo Amaringo. Análisis y Comentarios de su Obra”, *Revista Cultura y Droga*, 16 (18), 2011, pp. 167-185; e Hugo Fernando Tangarife-Puerta, Luis Afonso Ceballos-Ceballos e Jorge Eliécer Rodríguez-Osorio, “Chamanismo, Enteógenos y Arte contemporáneo”, *Revista Cultura y Droga*, 23 (25), 2018, pp. 106-136.

imagens que registrava em seus trabalhos. Luisa Elvira Belaunde³⁹⁴ o situa como um ribeirinho mestiço, de origem quechua-lamista e conhecedor do xamanismo do Ucayali, no Peru, a partir de quem se desdobrou um tipo de pintura dinâmica, caracterizada pela presença do pensamento indígena e de uma enorme variedade de contextos familiares e culturais entre os artistas.

A pintura visionária xamânica vai além do conjunto de pintores formados por Amaringo, incluindo diferentes tipos de trabalho, feitos em vários lugares. As obras que podem ser reunidas sob essa denominação costumam ser referenciadas às plantas de poder e às *pintas* que elas dão. Elas com frequência adotam um tipo de composição em que a ordenação do espaço segue o princípio da colagem de diferentes motivos e seres – humanos, animais, plantas, artefatos, seres transmórficos, visões de lugares ou situações específicas –, valorizando a figuração, sem perder de vista o grafismo. Em muitos desses trabalhos, a aplicação da cor tende a acentuar os tons fluorescentes, sendo um traço mais comum a variedade da gama de matizes adotada, ainda que certos artistas trabalhem com uma palheta mais restrita, ou mesmo cores menos luminosas.

A título de exemplo, é possível lembrar, entre outros, os trabalhos de Paolo de Águilla³⁹⁵, criado na região do Pucallpa, Peru; Cacilda Pinchi e Juan Carlos Taminchi, que estudaram com Amaringo; e Javier Lasso, artista branco de Pasto, na Colômbia. Luisa Elvira Belaunde³⁹⁶ indaga e amplia o horizonte da chamada arte visionária, em artigo em que apresenta os trabalhos de Roldán Pineda, shipibo-conibo, e Enrique Casanto, ashânica. Conforme ela nota, esse tipo de pintura, de teor cosmopolítico, é testemunhal, ou seja, mostra aquilo que os artistas veem e vivem ao se relacionar com as plantas, mas também em estados de vigília, quando escutam os maiores, em variados contextos. A antropóloga pontua que a

³⁹⁴ Luisa Elvira Belaunde, “Donos e Pinturas: Plantas e Figuração na Amazônia Peruana”, *Mana*, 22(3), 2016, pp. 611-640; *Idem*, “Processos Criativos na Pintura Visionária Xamânica da Amazônia Peruana”, Paper, 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013.

³⁹⁵ Para conhecê-lo, ver Paolo de Águilla, “La Ayahuasca te Da tu Arte”, *Mundo Amazónico*, 5, 2014, pp. 267-272.

³⁹⁶ Luisa Elvira Belaunde, 2016, *op. cit.*, pp. 611-640. O artigo propõe um diálogo com Els Lagrou, ao falar sobre ontologias transformacionais e agência das imagens nas artes ameríndias, como forma de desestabilizar uma tendência euro-americana a ver imagens fixas e fixar imagens dos outros. Em contraste com essa tendência, entre os wauja do Alto Xingu, a figuração naturalista é controlada ou evitada, pois apresenta perigos potenciais, como comenta Aristóteles Barcelos Neto, “A Serpente de Corpo Repleto de Canções: Um Tema Amazônico Sobre a Arte do Trançado”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2011, v. 54, n. 2. Outra autora que trabalhou com pintores visionários, é Liliana Cortés Garzón, *Amazónicos: un Estudio de Pintores Amazónicos Actuales*, Tese (Doutorado em Arte e Musicologia), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, que enfoca artistas residentes nas cidades de Iquitos, Pucallpa, Pevás e Pucaurquillo, no Amazonas peruano.

figuração, em ambos os trabalhos, além de buscar agradar a um público cidadão, incorpora o grafismo, trazendo à vista um mundo em transformação. Desse modo “o uso criativo da figuração por ambos os artistas não pretende revelar formas concluídas e fixas, pois aponta para a transformabilidade dos seres”³⁹⁷.

Roldán Pineda, diz ela, preenche suas figuras com inúmeros desenhos em miniatura, minuciosamente dispostos. Não apenas as telas, mas também cada elemento desenhado é completamente recoberto por desenhos – grafismo e figuração são vistos ao mesmo tempo: nesse jogo, ele vai incorporando os grafismos *kene* e o brilho curativo que, manifesto nas visões propiciadas pelas plantas, produz efeitos de sanção. A autora destaca que Enrique Casanto, por sua vez, faz da figuração um meio de evidenciar, nas imagens dos ancestrais e de seus artefatos, a ação das plantas, através da qual as pessoas se transformam. Creio que um dos aspectos mais interessantes dessa análise é que ela mostra que tais obras, ditas visionárias, vão além de pintar visões – o que talvez torne os artistas visionários em outros sentidos. Sem poder adentrar a variedade de formas com que eles vão concebendo a vida, posso dizer que isto – essa amplitude existencial que certas pinturas vão mostrando – é, afinal, algo que encontrei em minha pesquisa.

Sobretudo com Benjamín e Kindi, mas também com Nestor, Carlos, Rosa e Tírsa, aprendi outras formas de apreciar o desenho e a pintura. Com eles, aprendi que *pinta*, apesar de sua qualidade de palavra ressonante a meus ouvidos, não poderia ser considerada uma boa tradução para arte, pintura ou desenho. Esse tema voltava em conversas com Benjamín e Kindi, que sempre repetiram que é impossível desenhar ou pintar visões. Nem sempre, aliás, o Yagé dá visões, reforçavam eles.

Antes, a pintura – e tudo aquilo que se faz bem –, é algo que tem a ver com uma forma de lidar com o espaço (*chipe*), com encontros que ainda não se sabe ao certo aonde vão dar. É também uma aprendizagem do gesto que pode trazer a beleza à tona, em que as coisas vão ganhando um desenho-percurso. Em meu vago entendimento, um desenho nasce como efeito de um trajeto por territórios da existência e como uma memória de tempos diferentes (*sugsina kutijkuna*) – ser diferente – que é também memória de si enquanto corpo formado – ser o mesmo, tempos iguais (*sugllasina kutijkuna*) –, que vive seus próprios tempos e os tempos de sua própria história. Voltarei a este tema mais adiante.

³⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 630.

Douglas, Jhon e Alex Tisoy³⁹⁸ são três sobrinhos de Benjamín, filhos de Rosa Jacanamijoy e do taita Alex Tisoy. Bailarinos, em certa ocasião eles convidaram o tio para participar de uma oficina sobre o espaço. Conforme Benjamín:

Meus sobrinhos me convidaram para uma oficina sobre o espaço, queriam saber se a concepção de espaço na pintura e na dança é similar. Como se concebe o espaço na pintura? É o mesmo? Sim, começa com um espaço em branco e depois vão aparecendo umas referências do que se poderia fazer, se começa a olhar o espaço em branco, eu o que primeiro penso é como descrever, ou melhor, como escrever [*kilkay*]. Na dança, se pode mudar tudo enquanto se escreve, igual com a pintura, e na música também, acho eu – que você acha? Também há improvisação. O espaço vai se construindo, na dança, na terra, nas viagens, em muitas coisas. Com as viagens, não se sabe o que se vai encontrar, igual à pintura. Um bailarino tem que esperar a resposta do espaço fisicamente, o pintor não tem que esperar isso, mas sim algo que vem de um espaço em branco, que faz com que ele se recorde, que ele veja coisas que podem acontecer ali.

O desenho se faz na maneira com que alguém o encontra no espaço, um ambiente responsivo, onde muitos seres se relacionam e onde muitos caminhos se cruzam³⁹⁹. *Suma ruray*, nesse sentido, é uma forma de se relacionar o tempo todo com aquilo que um espaço pode dar; é um dos modos pelos quais uma forma acontece de determinada maneira. Assim, o desenho – figurativo ou não – é algo que vem, uma concepção de existência, por efeito de um cuidado de fazer coisas boas. Por trás de uma figura, de um desenho, há sempre um caminho, uma história da vida que corre em *outros tempos*. Arte como sanção seria, nessa maneira de conceber o mundo, uma forma de aprender que cada caminho pode fazer voltar à origem do conhecimento, a esse estado em que se partilha a existência da melhor maneira possível com tudo o que nos cerca – seguir linhas *kilka*, até que o pensamento seja corpo inteiro outra vez; seguir pegadas, até entender aonde a existência vai, de onde ela vem. Aprendi em campo que aquilo que alguém pinta ou desenha não é uma *pinta*, afinal, porque a pintura, enquanto *suma ruray*, sempre vai trazer à tona outros caminhos, deixar amarrar outros desenhos/percursos.

O Yagé também joga com o espaço e sua amplitude, o ensina. “Os rituais de Yagé se realizam num lugar fechado, que se refere a histórias que passaram ou virão, mas não é um

³⁹⁸ Outros sobrinhos, Musu e Waskar Jacanamijoy são músicos, filho de Isidoro Jacanamijoy Tisoy. Saímos com eles algumas vezes, em outras eles participaram de eventos na casa de Benjamín e/ou Carlos. Também assisti a uma apresentação de dança de Jhon e Alex.

³⁹⁹ Em outro contexto, Luis Cayón, 2013, *op. cit.*, p. 230, discute a noção de espaço a partir de aprendizagens entre os makuna. Conforme ele explica, o espaço seria uma espécie de matriz epistemológica fixada na terra, mas que também se transporta a outros paradores, conhecidos ou não: “uma espécie de livro do conhecimento, que sempre está em ação por meio de *ketioka*”.

lugar fechado de verdade, isso se abre como o espaço em branco. Um espaço em branco, como a tela também é, sempre provoca temor, porque não se sabe ao certo o que pode trazer. Por isso, os artistas têm medo dos espaços em branco”, falava Benjamín⁴⁰⁰. “O Yagé é uma forma de arte. Por isso digo que meu pai era um performer. Um artista pode fazer performance vestido de xamã, mas meu pai, que era um xamã, quando fazia performance, usava a criatividade [do espaço] para sanar”, dizia ele.

Desenhos *kilka* vão, a seu modo, preenchendo harmonicamente esse espaço, ajudando a conversar com ele através de gestos que ajudam a pensar bonito, apaziguando temores. De outra maneira, coisas impensáveis poderiam surgir. O espaço em branco das tomas de Yagé é preenchido pelos taitas que, com seus gestos, pensam bonito. Esses gestos, como vimos, também podem ser como a *kilka*, movimentos que diluem preocupações. Há também o ventilar da *naira sacha* (ramalhete de folhas) e alguns golpes e movimentos mais enérgicos com os braços – a depender dos acontecimentos –, além dos sopros, do canto, do som dos chocalhos, do farfalhar das folhas. Um taita não controla aquilo que as pessoas vão trazer para cá; para que se curem, elas têm que passar por coisas duras também, dizia Benjamín. Mas o taita as ajuda a pensar bonito, a diluir sua dor e conflitos e a curá-las, caso possuam alguma enfermidade. O corpo dos taitas, qual o dos bailarinos, se torna ele próprio desenho, que se move fisicamente no espaço e seus olhos, qual o dos pintores, veem coisas que podem sair dali.

Quando o Yagé ensina pensamento, faz alguém crescer, virar maior. O pensar começa no sentir, mas depois vai germinando no corpo. A “flor de um dia”, que vive durante a toma, deixa algo – sem se dar conta, alguém aprendeu, começa a fazer as coisas de forma espontânea. “O Yagé dá muita referência, a toma começa à noite, mas é o começo do dia, quando se canta, sopra e se lança a água da sorte. É como as borboletas, que dizemos flores de um dia. Por isso, o alento de Yagé, se alguém o tem, vai fazer coisas intuitivamente, sem se dar conta”, contava Benjamín. A água da sorte é aquela com que as pessoas se banham na manhã seguinte à toma – a água de um rio, ou aquela soprada e lançada sobre o corpo pelo taita. O sangue que corre

⁴⁰⁰ Benjamín falou do temor que ele próprio sente, como artista, diante do espaço em branco. Não sei ao certo como situar essa aproximação, mas enquanto rememoro essas (e outras) conversas, me vem à mente Francis Bacon, que dizia não existir espaço em branco: todo espaço seria já pré-desenhado, repleto de representações que o artista luta para desfazer. Em meu vago entendimento, os espaços em branco de Benjamín são povoados demais, não de representações, mas de muitas coisas e perigos potenciais. Escrever-*kilkay* também seria enganar essas forças, armar um labirinto sobre elas. Agradeço a Luis Felipe K. Hirano pela lembrança de Bacon, em conversa recente.

naira faz então terra irrigada, onde brotam flores, repetindo a relação entre corpo e terra. Outros dias, a flor já ficou: cresceu com o corpo.

Pintar-*llunchij* e desenhar-*kilkay* são dar vazão a esse saber incorporado, saber recebido do Yagé, das plantas, da água; são florescer também. Floresmiro Mazabel – Flores, como é conhecido –, tem um texto sobre Benjamín, que mencionei em outras folhas. Conforme ele escreve, “sua obra tem a meta de traçar o ritmo da essência das plantas, animais e espíritos dos ancestrais que convivem permanentemente conosco, assim como da água de onde flui sanção, para regar a raiz, o talo e as flores que brotam do coração”⁴⁰¹. Perguntei a Benjamín um desses dias sobre essa e outras passagens no texto de Flores, trechos nos quais ele vai percebendo a presença de muitas sementes sobre as obras e, nas sementes, muitas transformações. A escrita de um desses trechos é assim: “outro de seus traços particulares semeia as sementes, em suas formas geométricas arredondadas, como ‘mandalas’ com milhares de texturas internas, através das quais o *maestro* Benjamín nos permite uma aprendizagem espiritual e material sobre a magnanimidade e diversidade das sementes vegetais, e as relações que existem entre estas, a água, as algas, as folhas e o território”⁴⁰². A resposta era que foi Flores que viu assim os desenhos: eles se tornaram, a seus olhos, sementes ou mandalas. Numa tela dessas, fica plasmada a vastidão de uma terra extensa da qual o corpo participa, terra ampliada através dos desenhos e de tudo o que está presente ali. Mas ela só aparece depois; e continua aparecendo para quem a encontre. Benjamín completou:

Eu quero, nessa obra, fazer um território, que seja uma chagra, ou uma viagem. Mas isso aparece depois, no exercício de por os títulos. É como um chumbe, a maneira com que isso aparece. Às vezes, estou olhando e me vem composições, por exemplo, casa grande + chagra = lugar de fogo; pescador de cores + soprar = sonhar peixe; árvore de frio que nasce em um lugar quente = *chiricaspi*; ou árvore de sangue que nasce em um lugar frio⁴⁰³. É assim que as coisas vão aparecendo, os nomes das obras revelam o tipo de alento que ficou ali.

Nas performances dos taitas, como nas de um artista, o que fica é algo de cada um, a maneira com que um alento que alguém traz consigo ganha raízes no corpo e na terra, para por fim florescer de modo perene: virar pensamento.

⁴⁰¹ Floresmiro Mazabel, 2011, *op. cit.*, p. 190. *Maestro* (mestre, professor) é um título que se dá aos artistas, na Colômbia.

⁴⁰² *Idem, ibidem*, pp. 194-195.

⁴⁰³ Como me ensinaram, as árvores de frio nascem em lugares quentes e curam enfermidades do calor e vice-versa.

É a terra inteira, pois, que aparece nos gestos e nos desenhos. Eles seriam, assim, uma maneira de irromper os corpos – uma erosão –, por efeito da terra. Uma obra e seus desenhos, nesse sentido, talvez possam ser vistos como mapas. Mas como a terra, são sempre mapas de trânsitos pessoais, daquilo que uma pessoa faz de seus caminhos; e são caminhos também. Pode-se, aliás, seguir outras pegadas e isto exige cuidados. Uma pegada na terra é frágil, pode até ser roubada e usada em feitiços *kapachu*, essas bolsas de restos de pegadas e outras coisas que, como se diz, os feiticeiros escondem na chagra ou na casa de alguém, para fazer mal – “pegar rastro” é o que se diz nesses casos⁴⁰⁴. O corpo que adoece sempre corre o risco de se desfazer pelo ventre. Não por acaso, explica Benjamín, a figura relativa à morte – *uañuj* –, no chumbe, é um desenho de losangos *uigsa* despedaçados. *Uigsa Suyu Uañuj* ou *Quem Morre no Lugar de Ventre* [imagem 43] “regressa a si mesmo’ para iniciar um novo caminho. Como o tempo e o espaço do ciclo infinito da procriação, ‘volta a si mesmo ali’, para seguir existindo no pensamento e na memória das novas gerações”, explica ele⁴⁰⁵. Esse desenho mostra a chegada ao tempo dos mortos, um retorno à nuvem desencorporada de olhos sem ventre.



Imagem 43: *Uigsa Suyu Uañuj / Quem Morre no Lugar de Ventre*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 159.

Um trabalho de referência sobre a relação entre desenhos e práticas terapêuticas é o de Angelika Gebhart-Sayer⁴⁰⁶, a respeito dos shipibo-conibo. Entre outras coisas, ela menciona que os corpos das pessoas possuem desenhos curativos. Cada pessoa tem seus desenhos particulares (grafismos *kené*) e as doenças acontecem quando um espírito desfaz esses desenhos. Então, os xamãs intervêm para refazê-los. Há um animal auxiliar, dotado desses poderes, que o acompanha: o colibri. A cada bater de asas e usando o bico, ele redesenha os grafismos no corpo do paciente, enquanto o xamã assiste e avalia a possibilidade de curar a

⁴⁰⁴ Cf. Haydée Seijas, 1969, *op. cit.*; McDowell, 1989, *op. cit.*; e Carlos Ernesto Pinzón Suárez, Rosa Suárez P., Gloria Garay A., 2004, *op. cit.*. Para desfazer um feitiço, é necessário que o taita encarregado encontre o *kapachu*.

⁴⁰⁵ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2017, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰⁶ Angelika Gebhart-Sayer, 1985, *op. cit.*

doença – se um grafismo não se refaz, ele sabe que o risco de morte está presente. Quando a cura funciona, o desenho curativo é recoberto com um acabamento protetor, chamado *pana*: uma capa protetora de canções⁴⁰⁷.

Entre os ingas, o colibri – *kindi* – é o animal que fortalece a palavra e o pensamento dos *sinchi yachas* – os sabedores duros, xamãs de maior conhecimento. No chumbe, *kindi* é um desenho que combina pedaços do sol⁴⁰⁸ e, portanto, um ser que emana esse conhecimento. Os colibris, quando aparecem na casa de alguém, sugando as flores do jardim ou no interstício da entrada, podem avisar sobre a chegada de um desses xamãs – que pode bem ser um amigo do Baixo. Assim como o colibri, o taita chupa o corpo do paciente. *Samai aisai*, a palavra para isto, restitui alento, retirando males e aflições. *Pukuy*, soprar, é a forma complementar desse movimento, através da qual o taita expulsa para longe aquilo que possa estar causando a enfermidade e através da qual transfere *samai* ao paciente. Nesse caso, o próprio xamã opera como um colibri com asas e bico, chupando, soprando e ventilando até que o corpo se refaça – o corpo se deixa ver como chagra, jardim de flores de um dia. Na toma de Yagé, a planta faz expelir todos os males que alguém traga no ventre. Os taitas-*kindi* vão agindo para evitar que *nigsa* se desfaça – como quem recompõe um chumbe desmanchado, voltam à origem do conhecimento para sanar. Apesar de *nigsa* ser o desenho de um losango, não encontrei referências mais evidentes de que os corpos possuam seus próprios desenhos invisíveis – como aconteceria entre os shipibo-conibo. Mas creio que os taitas-*kindi* de fato redesenham os corpos de seus pacientes com seu gestual, com o mesmo cuidado de quem semeia chagras ou tece chumbes; como quem tece para refazer as amarrações de um corpo na terra.

Já a terra é desenhada. Os desenhos vêm de *antes* e ficaram plasmados em certos lugares. Mamita Mercedes e Benjamín me contaram uma história que também vi registrada por Ana Lucía Flórez Páez e Miguel Triana⁴⁰⁹ e que, em algumas versões, fala da origem de certos desenhos localizados no Valle de Sibundoy. Em uma versão, consta que a antiga gente de Uaira (San Andrés) ia fugindo de uma enorme *amarrón* (cobra), quando chegou ao Valle de Sibundoy. Pensando que estavam à salvo, decidiram ficar por lá. Mas um dia após o outro, pessoas iam

⁴⁰⁷ Aristóteles Barcelos Neto, 2000, 2004 e 2011, *op. cit.*, dialoga com a autora ao discutir a ideia de terapia estética e também com Claude Lévi-Strauss, “Le Serpent aux Corps Rempli des Poissons”, *Actes du XXVII Congrès des Americanistes*, Paris (Société des Américanistes), 1947, pp. 633-636, ao falar sobre os grafismos no corpo de uma serpente ancestral e outros artefatos como canções.

⁴⁰⁸ Algo que escreve Benjamín Jacanamijot Tisoy, 2017, *op. cit.*, p. 130, aliás.

⁴⁰⁹ Ana Lucía Flórez Páez, *op. cit.*, [s.d.]; Miguel Triana, *op. cit.*, 1950. Agradeço a Ana Lucía pelas mensagens trocadas e planos de um encontro futuro.

sumindo. Antes era, e todas viviam juntas numa enorme maloca. Quando sobravam poucos naquele paradeiro, perceberam que a *amarrón* havia cercado a maloca – era ela quem comia gente. Os sobreviventes foram então buscar todo o *ají* (pimenta) que encontrassem e os taitas – todos os *sinchis* conhecidos – cercaram a cobra grande e começaram a atirar-lhe *ají*. O animal saiu se retorcendo, em chamas, até o *Salado*, onde ficou para sempre.

Em outra versão, diz-se que a gente de Uaira vinha subindo pelo rio Balsayaco e ficou na vereda Porotal, em Uaira Sacha/San Francisco. Ali encontraram uma menina sozinha e resolveram adotá-la. Pouco a pouco, as pessoas começam a desaparecer, o que suscitou grande pânico – a gente local estava quase dizimada. Então, os taitas descobriram que a menina, transformada em *amarrón* (cobra), era quem estava devorando, uma a uma, as pessoas dali. Logo, convocaram uma reunião e decidiram recolher toda a pimenta existente; e as mulheres preparam uma mistura de *ají* com plantas, de muitos segredos. A cobra nada sabia, e assim foi surpreendida pelos taitas, que começam a lançar a mistura de *ají* sobre ela, tratando de acertar também sua boca. Nesse momento, a *amarrón* foi sofrendo convulsões, até partir-se em duas, cada qual fugindo em uma direção. Cada pedaço formou um rio e, nas margens de cada rio, nasceram plantas até então desconhecidas, de grande poder, além de muitas pedras misteriosas.

Chega-se ao *Salado* (Salgado, em tradução literal) subindo o rio Balsayaco, montanha acima. Um *salado*, na classificação dos biólogos, é um lugar, cujo solo e as águas possuem alta concentração de sal e, por isso, atraem várias espécies de animais herbívoros que se alimentam da terra – nos salados amazônicos, por exemplo, há antas, porcos-espinho, pacas, tamanduás, cotias, tatus e queixadas, além de pássaros, como araras e louros⁴¹⁰. Localizado perto do vulcão *Patascóy*, o Salado aqui referido tem águas termais e, em algumas partes, atinge temperaturas tão altas, que se pode cozinhar ali mesmo, algo comum nos passeios que se faz por lá. A primeira versão da história fala do aparecimento do Salado a partir da morte da *amarrón* em chamas. *Patascóy*, a propósito, nome do vulcão e do cerro onde está localizado, de vegetação paramuna, é o Lugar das Cinzas Ferventes, referência possível à trilha deixada pela cobra em chamas em diferentes partes de seu trajeto. *Patascóy*, como explica Benjamín, vem de *patasca*, tipo de brasa ou cinza fervente, como se diz, na qual se prepara o *mote*. Antes, apenas os *sinchis*

⁴¹⁰ Cf. Eduardo Molina González. *Salados Naturales, Claves para la Cultura Inga, Útiles para la Ordenación de su Territorio, el Desarrollo de Prácticas Tradicionales y La Conservación de la Biodiversidad*. Dissertação (Mestrado em Estudos Ambientais), Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010. Os salados não são exclusivos da América do Sul, existem também na América do Norte, na América Central e na África.

chegavam a esse lugar, que não aceitava a presença de qualquer um, sob pena de provocar terremotos. É recontada, a tal respeito, a história de um missionário que tentou subir o Patascoy, mas foi obrigado a desistir, quando a montanha começou a tremer. O Valle de Sibundoy, aliás, está cercado de cerros paramunos, cujos nomes parecem remeter ao fogo e ao trajeto da serpente: além de Patascoy, há o Cerro Cascabel (chocalho)⁴¹¹ – onde o som das águas remete ao ruído da cobra – e o Páramo de Quilinsayaco (água de carvão).

Na segunda versão da história, pedras aparecem às margens dos rios formados pela dispersão e morte da *amarrón*. As pedras, como se sabe, são seres de outros tempos⁴¹². Há certas pedras no vulcão Patascoy, por exemplo, que brilham ao entardecer. Quem olha para lá, consegue ver que essas pedras se tornaram, por instantes, portas luminosas. Conta-se que elas são dois cães, guardiães do vulcão. Cães e *sinchis* aparecem nos sonhos e agouros relatados a McDowell como aliados uns dos outros e os cães como indicadores da presença ou chegada dos *sinchis*. Esses animais costumam ser guias em seus caminhos por parapeiros desconhecidos. Tornar-se um *sinchi* passa pela aceitação dos espíritos da floresta – seres *kuku* que escondem as pessoas em seus domínios, enredam-nos em labirintos. São os cães dos taitas que os levam até esses lugares. Então, alguém pode aparecer – uma mulher, por exemplo, que os animais vão seguindo – e, nisso, o taita some por três dias, uma semana, na floresta. Foi escolhido, como se diz, para *sinchi*. Outra maneira de saber-se *sinchi* é encontrar um cristal *Uaira Uaua* – Filho do Vento – o nome escolhido para si por Benjamín. Ele me contou que o primeiro *Uaira Uaua* foi capturado por um taita de antes, que o agarrou num trovão, num dia de tempestade. As tempestades de raios acontecem quando um *sinchi* deixa este mundo; dizem que, nesse dia, os cristais podem aparecer nas margens dos rios⁴¹³.

⁴¹¹ Parte do complexo vulcânico Doña Juana, onde estão também os vulcões Doña Juana, Cerro Juanoy, Cerro de Petacas, Cerro de las Ánimas e Cerro Tajumbina.

⁴¹² A ideia de que as pedras são seres vivos e ancestrais remete ao mundo andino como um todo, remontando a períodos anteriores aos incas. Cf. Pierre Duviols, “Un Symbolisme de l’Occupation, de l’Aménagement et de l’Exploitation de l’Espace: Le Monolithe ‘huanca’ et sa Fonction dans les Andes Préhispaniques”, *L’Homme*, 19 (2), 1979, pp. 7–31; e Carolyn Dean, *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*, Durham and London, Duke University Press, 2010; *Idem*, 2015, *op. cit.*

⁴¹³ Os raios e cristais são seres de grande poder no mundo andino. Catherine Allen, 2015, *op. cit.*, pp. 32-33, comenta que nos tempos atuais e pré-colombianos, a luminosidade e os relampejos radiantes eram marcas de experiências transformativas e que os mais renomados adivinhadores (termo dela) foram atingidos ou tiveram encontros próximos com raios. Ela anota que a iniciação do Inca Pachakuti teria se dado quando ele viu um cristal brilhante cair nas águas de uma nascente, momento em que a luminosidade do Sol começou a cegá-lo, instruindo-lhe a derrotar inimigos e construir um império. Para todas as suas decisões, passou a consultar o cristal. Ter um cristal seria um pré-requisito dos incas.

Algumas pedras são humanos de antes. Há uns 50 anos, costuma-se lembrar, as pessoas ainda as ouviam dizer coisas; e que mesmo hoje seria possível fazê-lo. Algumas transformam gente em pedras – e por isso, não se deve sentar em qualquer uma, sem os devidos cuidados⁴¹⁴. Talvez por isso, McDowell tenha escutado que:

Rumi muscu-chi-mi chiri tuci-ngapa
Pedra sonhar frio se tornar

Você é levado a sonhar com pedras,
Você se tornará frio⁴¹⁵.

Pedras aparecem em várias histórias. Uma delas conta a formação da laguna La Cocha⁴¹⁶. Um jovem casal percorria o Valle em busca de água e, em todas as casas, havia a recomendação de não atendê-lo, que não dessem água a esses jovens em nenhuma circunstância. Então, o casal encontrou um menino sozinho e lhe pediu a bebida, em troca de alimento. Ele encheu uma pequena cabaça e entregou o líquido. Diz-se que o lugar onde hoje se encontra La Cocha era pura seca, terra plana. Foi ali que o casal resolveu se deitar. Colocaram a cabaça no chão e, sem querer, o rapaz a derrubou com o pé. A água ia subindo e ele começou a beber deitado, para não desperdiçá-la, até que uma mutuca lhe picou uma nádega e, nesse momento, o jovem vomitou. Próximo a *El Encano*⁴¹⁷, há uma grande pedra e a seu lado, três escarpas e um penhasco branco. A pedra se chama *Mutuca*; as escarpas, *Três Filhos*, são os filhos do casal e o penhasco é um cão de cor branca.

Miguel Triana⁴¹⁸, em seu relato, menciona outras pedras importantes na região – mais especificamente, no Vale de Atriz. *Rumi-Casaranga*, a Pedra do Casamento, seria consultada na hora de escolher uma esposa. *La Sochita*, conforme o autor, seria a mulher que destruirá Santiago/Manoy. *Rumi-Sol*, Pedra Sol, lugar onde o filho do sol, um viajante, terá recebido presentes para seu pai.

⁴¹⁴ Algo que também remete aos incas e ao mundo andino. Cf. Carolyn Dean, 2010 e 2015, *op. cit.*

⁴¹⁵ John Holmes McDowell, 1989, *op. cit.*, p. 41, categoria *unguymanda*.

⁴¹⁶ Cf. Wenceslao Cabrera Ortíz, 1952 e 1970, *op. cit.*

⁴¹⁷ Nome do corregimento próximo à laguna.

⁴¹⁸ Miguel Triana, 1950, *op. cit.*, p. 379. Não tive a oportunidade de ver essas pedras, ou encontrar mais informações sobre sua localização e histórias. O Vale de Atriz é mais próximo à cidade de Pasto e se considera uma terra dos quechuas. Contudo, Triana afirma que no passado, os diferentes povos que ali viveram conversavam em inga, como aquele falado em Santiago. Não há como extrair de seu texto as fontes dessa informação.

Há, afinal, pedras que também são *sinchis*. Encontradas nos terraços e andaimes no Valle de Sibundoy⁴¹⁹, próximas a rios e fontes de água, ou dentro deles, elas têm a peculiaridade que vemos buscando aqui, a de serem pedras desenhadas. Tais pedras são tratadas como taitas e procuradas por quem quer ensinamentos ou conselhos e remédios, em troca de presentes – tabaco, por exemplo. Elas devem ser buscadas à noite, quando se pode sentir seu calor e respiração (*samaí*) com maior intensidade. Um desenho recorrente é o da dupla espiral e, dessas pedras com espirais, diz-se que são “pedras com cobras” – lembrança da *amarrón*.

As cobras são animais de grande poder na Amazônia e, como vêm mostrando diversos trabalhos⁴²⁰, estão associadas ao surgimento do grafismo em diferentes povos. A *amarrón*, relembra ainda hoje pelos ingas, desfez-se em rios e lugares importantes no Valle de Sibundoy, deixando espirais em pedras-*sinchi* – taitas transformados em pedra, na batalha que a aniquilou. Essa cobra, cujo nome soa, aliás, parecido com *amarre* (amarração), em espanhol, formou seres que combinam o poder dos *sinchis* ao seu, aninhando-se, em desenhos, aos xamãs, agora petrificados, que a derrotaram. Disto, nasceram muitas plantas de poder até então desconhecidas.

Além das pedras com desenhos serem consultadas como *sinchis*, no Valle de Sibundoy também as parteiras e sovadeiras, assim como as aprendizes dessas atividades, as procuram, em noites de lua cheia ou minguante⁴²¹. Elas massageiam as espirais talhadas na pedra – serpentes que ali ficaram – e, assim, vão “curando” suas mãos para “trazer bem” (*apamuchij*) aquilo que chega a este mundo na forma de um corpo. Aproximar-se das pedras e lidar com elas exige cuidados. A *amarrón*, assim como as espirais, podem fugir na presença de pimenta, então esse alimento fica vetado àqueles que desejem aprender das pedras. Há também o temor de que os

⁴¹⁹ Cf. Diogenes Patiño, *Línea de Transmisión Eléctrica a 230 Kv. Pasto-Mocoa. Informe Final de Arqueología de Rescate*, Instituto Vallecaucano de Investigaciones Científicas (INCIVA), Cali, 1995; *Idem*, 1994-1995, *op. cit.*; e Ana Lucía Flórez Páez, [s.d.], *op. cit.*. Esta autora deu seguimento ao trabalho de localizar essas pedras, identificou 50 delas em Santiago e San Andrés: 28 com petroglifos – cinco das quais com oquedades –; 21 pedras com oquedades apenas; e uma litoescultura. Ela também situa muitas das questões que reaparecem aqui a respeito das pedras com desenhos. São conhecidas no Valle as pedras das veredas El Cascajo, Samanoy, Fuisanoy e Vichoy. Patiño encontrou o motivo da dupla espiral em petroglifo situado no correímento de *El Encano*. Este petroglifo também tinha outros desenhos, que ele classificou como linhas geométricas, macacos e figuras humanas. O arqueólogo associa tais desenhos aos padrões encontrados em cerâmicas Piarzal-Tuza.

⁴²⁰ Ver, p. ex., Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Beyond the Milk Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles, University of California, Latin American Center Publications, 1978; *Idem*, *Basketry as Metaphor: Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*, Los Angeles, University of California Press, 1985; Angelika Gebhart-Sayer, 1985 e 1986, *op. cit.*; Els Lagrou, 1996, *op. cit.*; Aristóteles Barcelos Neto, 2000, 2004 e 2011, *op. cit.*; e Lucía Hussak Van Velthem, 2001, *op. cit.*

⁴²¹ Cf. Ana Lucía Flórez Páez, [s.d.], *op. cit.*

desenhos possam sair e voltar a comer gente. Por essa razão, cultivam-se *aji* e Borrachera ao redor de tais rochas.

A ideia de uma agência terapêutica dos desenhos, presente em Gebhart-Sayer, retorna no trabalho de Aristóteles Barcelos Neto⁴²². Conforme o autor, os seres Apapaatai, entre os wauja, são donos dos desenhos e causadores das doenças. Para curar, o xamã encarregado precisa identificar o Apapaatai responsável pela enfermidade através de seus desenhos e encomendar uma máscara para este ser. Nesse contexto, as doenças, para os wauja, não são causadas pela feitiçaria, mas sim associadas à ação de um Apapaatai. Todos os desenhos conhecidos estão tecidos num cesto-cobra, com o qual o personagem mítico Arakuni se vestiu, antes de submergir para sempre nas águas de um rio⁴²³. Cada desenho foi criado por ele, tecido e cantado ao mesmo tempo – o que se desdobra num interessante comentário do antropólogo sobre a transição ou passagem do visual ao sonoro, operada nos grafismos. Esse trabalho evidencia conexões entre serpentes, motivos gráficos, cantos e sanção.

Stephen Hugh-Jones⁴²⁴, a seu turno, abre as possibilidades de pensar a espacialidade através dos desenhos. Ele nota que, entre os povos Arawak e Tukano na região do Alto Rio Negro, a paisagem como um todo é entendida em termos gráficos, sinalizando as andanças dos seres existentes pelo mundo. Há, em seu artigo, um enfoque nos cantos e benzimentos dos xamãs que, segundo o autor, estão associados a uma variedade de formas iconográficas: petroglifos e suas projeções ou inscrições na paisagem, mas também desenhos presentes na

⁴²² Aristóteles Barcelos Neto, 2000, 2004 e 2011, *op. cit.*; e ver também Luisa Elvira Belaunde, 2016, *op. cit.*, sobre o brilho curativo nas obras de Roldán Pineda.

⁴²³ Berta Ribeiro, *Os Índios das Águas Pretas. Modo de Produção e Equipamento Produtivo*, São Paulo, Companhia das Letras/Edusp, 1995 nota que nas línguas tukano, há uma coincidência entre a palavra para cestos e corredeiras, como dizer *pedra-cesta*, e que petroglifos e cestaria costumam repetir os mesmos desenhos. Diversos povos amazônicos associam também cestos e cobras; e os desenhos circulares ou retos a esses animais e aos cestos. Cf. também Stephen Hugh-Jones, “Escrita nas Pedras, Escrita no Papel (Noroeste da Amazônia)”, in Carlos Fausto (dir.); Carlo Severi (dir.), *Palavras em Imagens: Escritas, Corpos e Memórias*, Marseille, OpenEdition Press, 2016.

⁴²⁴ Stephen Hugh-Jones, 2016, *op. cit.*, e ver também Fernando Santos-Granero, 1998, *op. cit.*. Há nos dois textos uma tentativa de discutir as relações entre iconografia e escrita, bem como pensar a noção de uma “escrita topográfica”, conforme proposta por Santos-Granero. Pedro Cesarino, 2001, 2012 e 2013, *op. cit.*, desenvolve reflexões interessantes sobre o trânsito entre signos verbais e visuais, a partir de sua experiência com os marubo. Outros autores trouxeram contribuições importantes para a discussão sobre essas relações, *p. ex.*, Anthony Seeger, “The Meaning of Body Ornaments: A Suya Example”, *Ethnology*, vol. 14, no. 3, Jul. 1975, pp. 211-224; Peter Gow, “Could Sangama Read? The Origin of Writing Among the Piro of Eastern Peru”, *History & Anthropology*, vol. 5, 1990, pp. 87-103; Tim Ingold, 2000, *op. cit.*; e Carlos Fausto (dir.) e Carlo Severi (dir.), 2016, *op. cit.*. Reconhecendo a riqueza das discussões sobre a escrita, o desenho e o verbal, nesta tese, interessa em sobretudo a relação entre uma terra extensa, por onde a existência se desvela e o bonito pensar, bonito fazer – *suma yuyay, suma ruray* –, por meio do desenho, da pintura e de outros caminhos da criatividade – algo que se destacou em minhas aprendizagens com meus amigos ingas.

cestaria, casas e pinturas nas paredes. É através dessas relações que esses cantos e benzimentos vão compondo uma espécie de memória da paisagem em dois eixos: horizontal, formando o caminho dos rios ou entre rios, por exemplo, e vertical, incorporando sequências relativas a um lugar específico na paisagem⁴²⁵. Entre as conclusões do texto, o autor pontua que o mito não se resume à oralidade, mas está presente na paisagem e vai sendo rememorado através de inúmeras coisas e lugares; e que os lugares sagrados, assim como aquilo que contêm – petroglifos, por exemplo – são lugares de memória, ou seja, servem como dispositivos mnemônicos; dessa forma, eles comporiam, com os cantos e benzimentos, uma mito-história xamânica, cíclica e linear ao mesmo tempo.

Esses trabalhos apontam para questões importantes, abrindo a imaginação à variedade dos sentidos com que desenhos, ação terapêutica e lugares no cosmos vão sendo amarrados. O que aprendi, ao conversar com meus amigos ingas, é que se existem neste mundo pedras *sinchi*, é porque há ali conhecimento, criatividade e caminhos de sanção, que também passam pelos desenhos: uma *espiritualidade* que amplia o alcance da existência na terra. Os desenhos ou linhas desenhadas, nesse sentido, fluem com a vida. O que se desprendia dessas conversas é que gente e outros seres de tempos diferentes podem ajudar a curar, na medida em que possibilitam deslocamentos muitas vezes imprevisíveis ou não mapeáveis; com eles, brinca-se (*pugliay*) no espaço; esses seres também ensinam a entender essas vidas que circulam encorporadas, a cultivar relações. A terra é vasta e, apesar dos *yachas* terem amplos conhecimentos sobre ela, adquiridos em seus anos de caminhada, ela sempre permanecerá desconhecida, uma vez que o que um sabedor ou sabedora conta é aquilo que ele ou ela mesmo/a viveu. Embora os lugares de poder – e os lugares de vida e pensamento, em geral – sejam conhecidos, aquilo que eles mostram e propiciam a cada um é único; cada planta também é assim e, assim, cada ser que aparece. Por isso, uma pessoa tem seus próprios caminhos e percursos, sua maneira de conhecer e aportar conhecimento, enquanto caminha e quando segue pegadas deixadas antes e quando pratica o bonito fazer – *suma ruray* –, quando pensa bonito – *suma yuyay*.

Cada pessoa é também um *lugar que caminha*; o corpo mesmo, lugar de vida e pensamento, traz a terra em si. É um corpo cuja memória se realiza no crescimento e através

⁴²⁵ A tal respeito, ver Jonathan David Hill, *Keepers of the Sacred Chants. The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*, Tucson e Londres, University of Arizona Press, 1993, citado por Hugh-Jones, 2016, *op. cit.*

de seus trânsitos no tempo. Algo parecido acontece entre os kamëntšá. Segundo William Jairo Mavisoy Muchavisoy⁴²⁶, cada *ëntšá* (pessoa) é um lugar que caminha – exatamente assim, e a expressão é dele –, atravessado por duas formas de conhecer: o conhecimento-memória e o conhecimento-experiência. Ele explica que “o primeiro é uma assimilação do crescimento biológico (etapas da vida) e a constante relação com a cultura ou sociedade. Enquanto o segundo é quando *ëntšá* (em suas diferentes etapas) estabelece uma estreita relação com o cosmos e com a natureza, os astros, consigo mesmo e com o mundo”⁴²⁷. O espaço habitado seria *wamán iware* – lugar íntimo –, que só existe junto com a pessoa-*ëntšá*. O autor propõe que *wamán iware* seja visto como “um devir espaço-temporal chamado cosmomobildade kamëntšá, na qual o ser humano, a natureza, o tempo e o espaço conformam um só corpo capaz de contar, mencionar, falar, conversar e, em consequência, atestar as mudanças no espaço habitado”⁴²⁸. Assim, “essa noção dá conta da desterritorialização e da destemporalização, portanto, da desapropriação das visões sobre lugares e memórias”⁴²⁹. Creio que, com alguma liberdade, a ideia da cosmomobildade também poderia ser estendida aos ingas; lugares, memórias, experiências, além de serem sempre pessoais, nascidas na intimidade com a terra, também estão sempre se movendo, ampliando a existência a partir de muitos caminhos. Quando uma pessoa caminha, a terra também caminha, tudo aquilo que está nesses lugares se move e vai crescendo – perpetuando a vida, para quem pensa bonito.

Algo sobre a música emerge a partir dessas ideias. Diferentemente de outros xamanismos, em que a importância dos cantos é reforçada por seu caráter narrativo, os cantos ingas não costumam compor grandes narrativas, como acontece, por exemplo, entre os marubo⁴³⁰ e outros povos. As histórias devem ser contadas pelas pessoas maiores, ao redor da *tulpa* ou em momentos de conversas, sobretudo ao cair da tarde e da noite, e são histórias que sempre acrescentam dimensões de uma vivência pessoal à lembrança de antes. Conversei sobre os cantos com Benjamín e Kindi em algumas ocasiões e o que eles me disseram é que a música importa mais por seus tempos do que pelas palavras. É claro que, através de determinadas palavras, se agradece aos taitas e mamitas ancestrais que guiam os xamãs em seus caminhos –

⁴²⁶ William Jairo Mavisoy Muchavisoy, “El Conocimiento Indígena para Descolonizar el Territorio. La Experiencia Kamëntšá (Colombia)”, *Nómadas*, 48, abril de 2018, pp. 239-248.

⁴²⁷ *Idem, ibidem*, p. 243.

⁴²⁸ *Idem, ibidem*, p. 240.

⁴²⁹ *Idem, ibidem*.

⁴³⁰ Cf. Pedro Cesarino, 2001, 2012 e 2013, *op. cit.*

Taita Inti (Taita Sol) e Mama Quilla (Mama Lua), por exemplo, além do próprio *Yagezito* –, pedindo-lhes bençãos; é uma atitude de extremo cuidado e respeito, que acentua verbalmente a importância do *suma yuyay* e do *suma kaugsay*. Mas aprendi que essas músicas têm efeito sanador porque sabem levar e trazer quem as sente, entre tempos. Importa o sentido de cadência na passagem desses tempos, marcada pelo som dos chocalhos, das vozes e das melodias entoadas por instrumentos musicais que podem estar ou não presentes. É a maneira com que os sons vão se transformando, conforme os caminhos de cada pessoa presente.

Benjamín acompanhou taita Antonio como assistente e violonista em inúmeras cerimônias e, recordando esses tempos, me dizia o seguinte:

Havia, em muitas dessas tomas [de Yagé], músicos experientes e eu não sabia tocar tão bem, então às vezes ficava envergonhado, mas meu pai sempre dizia que eu é que ia tocar, que eu tinha que acompanhá-lo. E eu então pegava o violão e tocava sempre as mesmas sequências, mas, quando percebia, elas estavam saindo sozinhas, os sons iam se distorcendo, ganhando vida própria; isso dependia do que acontecia na cerimônia. Se alguém trazia coisas feias, então o som se distorcia e era preciso seguir tocando e pensando bonito, pensando bonito. O que importava não era a melodia em si, não eram as palavras, era a maneira com que os sons iam levando, cada pessoa ia acrescentando a si mesma naquelas músicas, porque *cada uma tinha seu tempo*, como se cada nota se tornasse outra coisa; *não se tratava de saber música, mas da maneira de estar seguindo um caminho que o taita também ia acompanhando*. E o som mostrava se as coisas iam bem, se o taita devia intervir.

As sequências em questão haviam sido elaboradas por Benjamín, segundo intervalos quase constantes e repetições, junto com taita Antonio. O volume e o ritmo podiam aumentar ou diminuir, conforme os acontecimentos e a maneira com que isso iria acontecer era imprevisível. Com Benjamín, uma vez conversamos sobre o silêncio, sobre como o silêncio também tem som, embora não estejamos acostumados a escutá-lo. “O silêncio tem som porque não está vazio, há muitas coisas lá, assim como o som”, ele disse. “Por isso, é preciso respeitar o silêncio, tanto quanto o som”. Nesse sentido, a música pode mexer com o silêncio, pode provocar acontecimentos, trazer coisas que estão ali: o mesmo com aquilo que se vê, não é porque algo parece invisível que não há nada ali, diria Benjamín.

Uma pintura também possui seu tempo, como a música. Kindi uma vez falou sobre a maneira com que as pinturas vão acontecendo como uma “música vocal sem palavras”. Sua forma de expressá-lo foi assim: “Em minha pintura, minha pintura é uma coisa como a música, um tipo de música vocal sem palavras, você entende?”. Então cantou. Ele gostava de cantar, às vezes, entre conversas e, como Benjamín, também se lembrava sempre dos cantos de Ibã Huni

Kuin⁴³¹, que eles conheceram na exposição *Mira!*. “Como esse homem cantava bonito, cantava bonito esse homem, Ibã”, dizia, e tentava repetir os cantos, voltar àquele tempo, como se pudesse tornar tais cantos pensamento incorporado. “Eu não sei o que ele dizia, as palavras, mas cantava bonito, Ibã”. E assim, a conversa podia voltar à pintura: “a pintura é uma música que abre um tempo e um espaço. E os silêncios são tempos e são espaços, é isso que acontece na música e na pintura também”, ponderava.

Há um quadro de Kindi que se chama *Hoje são Folhas de um Canto que Caem num Verso* [imagem 44] e, hoje, ao vê-lo, penso que ele flui como o som das folhas caindo, cantos das folhas que um dia repetirão suas árvores na terra. Não costumamos ouvir esses cantos das folhas, que vão se formando à medida em que elas brincam com o vento. Dessa folhagem, multicolor e sobretudo amarela, tornada visível como uma pegada nítida, surgiu um percurso, os contornos de uma mamita maior, envolta em sua baita de lã.

Há algo aí de proximidade possível com o texto de Angelika Gebhart-Sayer⁴³² e algo de distância. Ela escreve que, entre os shipibo-conibo, há uma possível equivalência de simetrias entre o desenho e a música – os cantos. Um xamã pode ouvir canções visualmente e ver desenhos acusticamente, chamar os remédios de “minha canção pintada”, ou a própria voz de “meu pequeno vaso [vessel] pintado”, algo que ela define como uma consciência sinestésica. Um exemplo memorável é o de duas mulheres que pintam juntas um enorme vaso de cerâmica. O que as guia não é a visão, pois uma não vê o que a outra está pintando, mas sim os cantos⁴³³. A autora também nota que os xamãs, quando se referem a certos remédios com *canções-desenho*, acentuam as melodias e não as palavras dos cantos. E que *shama* – a potência acumulada – de um canto, ou seu último respiro dramático, encontra a ondulação de um motivo gráfico conhecido.

⁴³¹ Ibã Huni Kuin (Isaías Sales), é *txana* – mestre dos cantos – e professor. Ele também é o iniciador do MAHKU – Movimentos dos Artistas Huni Kuin. Esse movimento nasce dos conhecimentos que Ibã Huni Kuin recebe de seu pai, Tuin Huni Kuin (Romão Sales), combinados à suas aprendizagens da escrita e da pesquisa acadêmica, de sua época de formação universitária como professor. O Espírito da Floresta foi um primeiro momento desse projeto, que propõe registrar os cantos em diferentes plataformas. Ver o site do projeto: MAHKU, O espírito da Floresta [on-line]. Disponível em: <<http://nixi-pae.blogspot.com>>. Último acesso: 13 de setembro de 2019.

⁴³² Angelika Gebhart-Sayer, 1985 e 1986, *op. cit.*

⁴³³ Sobre esse exemplo, Tim Ingold, *Lines – A Brief History*, London, Routledge, 2007, p. 36, diz que os desenhos “são as formas fenomênicas da voz, à medida que eles são tornados presentes para o olho ouvinte”.



Imagem 44: Kindi Llajtu, *Hoje são Folhas de um Canto que Caem num Verso* (2011) [detalhe], acrílico e óleo sobre tela, 150 x 90 cm.

Embora a métrica exista, nos desenhos e na música meus amigos ingas acentuavam a capacidade que os sons e silêncios, como a tela ou qualquer lugar que se intervenha, têm de ser espaços em branco – sua capacidade de crescimento e de criatividade⁴³⁴. Não seria, nesse sentido, possível afirmar uma equivalência de simetrias, como se as métricas da música se repetissem nos desenhos. E contudo, está ali esse tipo de sensação que percorre os domínios do som e do desenho, que faz com que ambos possam estar presentes conjuntamente num determinado lugar, feito unidade. O que se pinta ou desenha é conhecimento incorporado. Ou, se quisermos adotar os termos propostos por William Jairo Mavisoy Muchavisoy⁴³⁵, é como aquilo que nasce entre o conhecimento-memória e o conhecimento-experiência, que vai sedimentando o corpo de alguém. Não se pinta, desenha ou canta necessariamente o que se vê ou escuta – seja aquilo que mostram o Yagé e outras plantas, ou o que aparece em outras

⁴³⁴ Como notou Luis Cayón, há nisso algo que remete à ideia de *transmutação*, de Carlo Severi, 2017, *op. cit.*

⁴³⁵ William Jairo Mavisoy Muchavisoy, 2018, *op. cit.*

circunstâncias –, mas o que já virou pensamento. E pensamento, como vimos, se partilha através da co-presença, de um corpo a outro.

Kindi expôs uma vez uma série de obras que reuniu sob o nome *A Ojo Cerrado (De Olho Fechado)*⁴³⁶, justamente porque o artista vendou os olhos para fazê-las. Há nisso muitos níveis de perguntas sobre o pensamento. Uma delas, como explica Kindi, é sobre o impasse entre as linhas ensinadas na academia – algo que o artista aprende a reproduzir copiando esquemas – e os desenhos que apenas assomam na imensidão do papel, podendo ou não virar percursos. Aquilo que, de alguma maneira, foi assimilado como se aprende no ocidente e aquilo que está incorporado, que sai do tato, da audição, dos sentidos de deslocamento no espaço. O desenho no pensamento seria, assim, dessas coisas que provoca tocar, como espirais de pedra.

De olhos fechados, não era só o artista quem desenhava de próprio punho com lápis ou pincel. Talvez esses desenhos começassem antes, quando ele tecia fios de fibras naturais, ou quando fabricava instrumentos, como um tipo de ancinho, para usar na tela. Os fios, sobretudo, são impressos, conforme a própria maleabilidade do material. Os desenhos que nascem do fundo texturizado, feito antes como uma trama de chumbe, ora saíram de uma linha de fios retorcidos que joga com o espaço numa superfície palpável, serpenteando, ora de seus pincéis guiados pelo tato e não pelo olho. As formas podem ser circulares e autônomas. Talvez esse tipo de quadro guarde em si, mais fortemente, a noção de *pugliay*, uma capacidade de brincar com o que está ao redor. E talvez, não por acaso, a inspiração tenham sido os desenhos feitos pela filha de Kindi, *Uaira*, que na época tinha cinco anos. A cada obra, pois, alguns temas parecem voltar sempre a essas páginas: mães e pais que podem nascer ou crescer com os desenhos de seus filhos e filhas e vice-versa, como um fio de linha que se estende ou apenas faz formas no papel; as diferenças entre linhas que aprisionam e linhas que curam; a maneira com que uma pessoa nunca se cura sozinha; o desenho como parte da criatividade – fazer vida, andar vida – e como efeito de um pensamento incorporado. *Suma yuyay, suma ruray* como parte de *suma kaugsay*.

⁴³⁶ Kindi Llajtu, *A Ojo Cerrado*, Bogotá, La Localidad, 28 de maio a 27 de junho de 2013.



Imagem 45: Kindi Llajtu, *Uno Más Uno* (2013), acrílico e óleo sobre tela, 70cm x 50cm. Obra da exposição *A Ojo Cerrado*.

No mais, é dizer que desenhos (e cantos) estão no mundo, riscando a terra feito cobras, para quem sabe conhecê-los. Afinal, cobras que rastejam sempre podem ser desenhos que escaparam, ou (voltar a) sê-los um dia. E o que eles trazem, aliás, desenhado, é também algo da capacidade sanadora desses animais. Sanar (*ambichij, aliaichij*) se refere a trazer de volta o corpo, o bonito pensamento, retirar as preocupações e aquilo que faz mal, mas também trazer bem, fazer bem, fazer crescer. Os desenhos permitem a partilha entre seres diferentes, são formas de trocar *samai*, através de inúmeras linhas que percorrem as coisas. *Samai*, como vimos, é o alento, a respiração, mas guarda também o sentido de descanso – estar *samai*, então, seria como estar tranquilo no mundo, com os outros; é um outro tipo de sanação, que também permite que alguém se cure. Se tivesse que responder o que une as pedras, a terra, os desenhos e as canções, teria que pensar que são os próprios caminhos que se dão entre elas, o conhecimento, o pensamento que flui e revela o mundo através da variedade de relações possíveis, do fator surpresa a ser atualizado: o jogo com o espaço e o que se faz dele; lugares, vidas e formas de curar, de perpetuar a vida.

Quando falamos sobre as pedras com desenhos, mamita Mercedes explicou que outros motivos conhecidos eram as chagras e os caminhos. Conversas seguintes retomavam as histórias que viveu, envolvendo certos animais que apareceram enquanto ela caminhava a terra, cada qual com sua capacidade de sanar – as cobras, por exemplo.

Antes, a gente caminhava [no Valle], menina era, eu era menina assim [mostra uma medida de altura com as mãos], e vinham muitas cobras, muitas, puro mato havia, uma grama alta, alta, assim [mostra] e muita água. O centro do Valle era um lago, *Kindi Kocha* [Laguna do Colibri], diziam, antes de construírem esses canais, então a gente andava com medo, porque sempre havia cobras nos caminhos, passavam em frente [mostra um trajeto perpendicular, serpenteado, com as mãos], cortando o caminho. Então a gente ia acompanhando taitas, porque eles sabiam entender as cobras, e eles ensinavam, iam soprando, sopravam assim [mostra], o tabaco sopravam, e tinha que levar tabaco e fumar, então eles fumavam, fumavam e sopravam e as cobras iam embora, ou então untavam o corpo com tabaco. E também se dizia, para a cobra pois, ‘agora você vai por ali e eu sigo meu caminho’ [faz um gesto com a mão e o braço direito, um arco da direita para a esquerda, com a palma da mão virada para dentro], assim se dizia, para as cobras pois, e elas iam embora, antes se dizia.

Porque as cobras têm poder, então a gente sempre ia aprendendo, com meu esposo, o taita, tínhamos casa em Puerto Assis, e veio uma família que estava de mudança, então eles vinham andando, procurando trabalho vinham, então meu esposo ofereceu trabalho, para que ficassem, cuidassem da casa, pois, viajávamos muito, com o taita. ‘Na lua minguante, no quarto crescente, não vá para perto do rio’, disse o taita, ‘na lua minguante, no quarto crescente são uns gemidos, como crianças são, e gritam, e chamam, a gente quer ir ver, acha que é alguma coisa’. Acontece que não são crianças, são cobras assim, grandotas [abre os dois braços ao máximo para mostrar a extensão das cobras], Anaconda dizem, dessas cobras, pois, acho que chamam assim, elas fazem ninho num buraco ali perto, no rio. A senhora tinha um problema nas pernas, ela não conseguia andar, então o senhor, o senhor disse ao taita ‘ah, então eu vou! Caçar cobras pois, vou curar minha senhora’, e o taita pensou, comigo pensamos assim, ‘será que estará louco?’, e então fomos para a Venezuela. Quando voltamos, na frente da casa tinha uma pele de cobra cobrindo tudo, assim comprida, enorme [mostra com as mãos o tamanho, braços abertos], quando entramos a senhora estava curada, andando, contente estava, tinha ficado todos aqueles meses numa dieta, pura cobra comia, a banha passava assim [mostra com as mãos], colocava nas pernas. O senhor tinha uns potes cheios de banha de cobra e também tinha deixado a carne assim, secando [moquém], então ele falava que as cobras, a carne, a banha, sanavam, assim dizia, e que por isso muita gente vinha procurá-lo, estava vendendo carne, banha.

Muitos animais são assim, dizia mamita Mercedes, dão coisas, para curar. Antes se fazia remédios, pomadas, com banha de cobra, de urso (quati), de tigre (onça), para contusões, ferimentos. A carne de cobra, como ela explicou, é boa para os ossos, enquanto a de raposa (gambá) é boa para males dos órgãos internos e também para a pele e as de rato e rato d’água são boas para curar o alcoolismo. Já os ossos do urubu de cabeça preta são bons para curar

tosse e asma em crianças – ossos ocos, sem nada por dentro⁴³⁷. A lista continua e sempre pode ser ampliada pelo conhecimento de alguém. Ainda hoje, há pessoas especializadas em caçar esses animais, como contou Teresa uma tarde na casa de mamita, a respeito de um senhor que caçava raposas.

As raposas são animais feios, a gente não pensa neles como remédio, mas um dia eu estava procurando uma árvore, ali em frente [à casa dela em Sibundoy] e apareceu um senhor. Ele conhecia os lugares onde ficam as raposas, conhecia bem as raposas, então ele disse que podia conseguir, se eu quisesse, eu estava com um problema de pele feio, e o senhor disse que a raposa era boa para isso. A raposa inteira se cozinha, todas as partes, os ossos também, o focinho, a boca, tudo, e se come esse caldo, sem deixar nenhuma parte, e tudo some da pele, fica lisa outra vez, então é um animal de poder, que cura esse tipo de coisa. A gente não pensa nesses animais como algo bom, mas eles têm segredos, e quando alguém fica doente eles ajudam, se você ficasse doente não tentaria de tudo?

Voltando às cobras – seres de grande poder curativo –, elas têm muitas aparições ou muitos corpos. Uma delas é o chumbe. Elas ali estarão, a depender de quem olha, como naquela história antiga, contada por mamita Mercedes⁴³⁸, em que um urso se assustava ao ver um chumbe-cobra. O que o urso via no chumbe era sua qualidade de cobra, a capacidade de deixar-se ver em vários corpos – e em vários desenhos.

John Holmes McDowell anotou, em suas conversas com a família de Francisco Tandioy Jansasoy, um sonho de chumbe, sinal de aparição próxima de uma cobra durante o trabalho.

Cinta o chumbi muscu-spa-ca

Pequeno cinto tecido ou cinto tecido sonhar

Culibra trabaja-cu-sca-pi cabuari-ngapa

Cobra trabalhar aparecer⁴³⁹

Esse sonho vinha acompanhado de um relato de uma mulher que havia sonhado que um cordão que ela usava para prender o cabelo se desamarrava. No dia seguinte, ela estava

⁴³⁷ A respeito dos kamëntšá, Haydée Seijas, 1969, *op. cit.*, observou que eles não usavam muito os produtos de origem animal, como gordura de urso ou cobra, bicos de pássaros ou itens similares, apesar de falarem muito sobre esses remédios. Entre os sabedores ingas, contudo, o uso desses remédios parece bastante disseminado há tempos.

⁴³⁸ Ver p. 111, desta tese.

⁴³⁹ John Holmes McDowell, 1989, *op. cit.*, pp. 62-63.

trabalhando a terra da chagra, preparando-se para semear e, quando agarrou um maço de ervas, era a cabeça de uma cobra que estava em sua mão. A mesma história é relatada, em primeira pessoa, por Margarita Jansasoy⁴⁴⁰.

Cobras e chumbes, ou cobras-chumbes marcam passagens temporais – trazem ou levam as pessoas entre tempos diferentes. O uso do chumbe sobre *nigsa* fala do nascimento como um desses trânsitos, algo marcado por muitos desenhos, que vão arrematando a existência num corpo que cresce. O urso poderia bem ser, diante da jovem que tecia sozinha em sua casa, essa incompatibilidade entre seres de tempos diferentes, um ser com quem ela não deveria formar casamento. E a moça poderia bem tê-lo trazido com o pensamento, enquanto tecia uma cobra, desavisada. Essas aprendizagens, afinal, são sobre saber andar na terra, sob muitos sóis. Outras histórias também vão mostrando como as cobras surgem cortando caminhos, traçando linhas que fluem entre tempos.

Assim é, por exemplo, a história de uma jovem que sai para buscar milho longe, nas terras de Aponte. Avançando no caminho, ela chega a uma lagoa, onde encontra três outras mulheres que se banham, entre risos. Ela não entende quem serão, ou mesmo que língua falam. Mas um das três então a convida para conhecer sua casa. Ao chegar, persuadem-na a entrar. Lá dentro, elas começam a beber e a bebida vem em cuias muito pequenas. As coisas têm muito poder nesse tempo, então é preciso tomar em pequenos goles, em cuias pequenas. Ela percebe uma viga que atravessa a casa inteira. Olha novamente e percebe que é uma cobra. As mulheres estão sentadas sobre ela, bebendo. Então as três caem no chão e desaparecem, mas a jovem se descobre em meio a três pássaros – *picangui*, um pássaro negro de patas brancas, que não se deve imitar, porque traz a febre; *chimaku* (melro-preto), de corpo preto e patas vermelhas, cujo canto anuncia a chuva; e o *shlugchi* (pardal). Todos a conheciam, pois eram do Valle de Sibundoy. Ela decide, então, tomar a bebida; *shlugchi* e *picangui* vão varrer a sala e lhe dão uma cuia pequena. Ela toma um gole, perde os sentidos e aparece no alto de um penhasco. Ali, surge um falcão, que a leva para casa. A cobra se torna, nessa história, uma espécie de eixo horizontal – a viga – que, no entanto, faz a passagem da água – casa das mulheres do lago – ao céu – morada dos pássaros.

Cuichi Culebra, também conhecido como *Taita Cuichi*, o Arco-Íris, é outro desses seres de transição, que aparece ajudando um homem a atravessar um rio. Yaya, o pai do *Atun Puncha*

⁴⁴⁰ Margarita Jansasoy, 1984, *op. cit.*, pp. 17-18.

– Grande Dia –, é salvo por esse *Cuichi Cobra*, que havia tomado a forma de um ancião⁴⁴¹. Benjamín conta e escreve que Yaya estava sendo perseguido por “um tipo de homens monstruosos, com patas e rabo”⁴⁴². Com o Arco-Íris, há também a história de dois órfãos. Capturados por uma feiticeira, eles conseguem escapar e encontram Taita Cuichi na beira de um rio, afiando seu machado. Eles pedem ajuda e Cuichi aceita tornar-se uma ponte para que atravessem o rio, desde que a jovem aceite dormir com ele; assim, conseguem atravessar. A feiticeira, que vem correndo, com o intestino para fora (*uigsa* desfeito), faz o mesmo pedido ao Taita, mas ele a engana. Quando ela está no meio do rio, o Arco-Íris desaparece.

Por fim, a aparição de cobras, em certos sonhos e agouros, pode indicar que um *sinchi* – bom ou mau – virá a falecer, ou seja, passar de um tempo a outro, ao tempo dos olhos de estrelas, ou até a outra forma, como no caso das pedras. Evidentemente, tais entendimentos dependem dos caminhos de quem os conta, de modo que as cobras que aparecem nessas circunstâncias também podem indicar ou provocar outros tipos de acontecimento.

Como se sabe, na esteira de Lévi-Strauss⁴⁴³ que, entre outros temas, fala da fragmentação de um todo primordial em partes diferenciadas – por exemplo, através da decomposição do arco-íris nas cores dos pássaros –, a antropologia tem ensinado que os mitos a respeito das transições envolvendo o arco-íris seriam formas de conceber a passagem de um mundo indiferenciado (contínuo) a outro, marcado pelas diferenças entre os seres (descontínuo). Entram aí, entre outros temas, as explicações para a existência de espécies distintas e os trânsitos xamânicos entre uma *multiplicidade virtual intensiva* e uma *multiplicidade atual*, encorporada, em que cada ser se diferencia do outro, algo que propõe Eduardo Viveiros de Castro⁴⁴⁴, entre outros. A presença de seres como as cobras e Taita Cuichi – ele mesmo

⁴⁴¹ Em mitos de outros povos, também aparece a relação entre o arco-íris e a serpente. *Cf.*, p. ex., Christine Hugh-Jones, 1979, *op. cit.*; Nadia Farage, *As Muralhas dos Sertões: os Povos do Rio Branco e a Colonização*, São Paulo, ANPOCS/Paz e Terra, 1991; Stephen Hugh-Jones, 1979, *op. cit.*; Dominique Gallois, 1988, *op. cit.*; Lúcia Hussak van Velthem, 2003, *op. cit.*

⁴⁴² Benjamín Jacanamijoy, 1998, *op. cit.*, [s.p.].

⁴⁴³ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I – O Cru e o Cozido*, Rio de Janeiro, Cosac Naify, 2004. Em torno dessas ideias, Stephen Hugh-Jones argumenta que, além de abordar a descontinuidade entre as espécies, a origem das diferenças na fundação da sociedade tukano também pode ser vista através do complexo de mitos sobre o arco-íris – o que é notado e levado adiante por Tânia Stolze Lima, 2005, *op. cit.*

⁴⁴⁴ *Cf.*, especialmente, Eduardo Viveiros de Castro, 2007. Multiplicidade virtual, contínua ou qualitativa é um termo discutido por Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966 e *Idem, L'île deserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, entre outros, como um estado da imanência, assim como a multiplicidade atual, numérica e quantitativa. Grosso modo, multiplicidade atual seria a variedade material dos entes, seus corpos, e suas transformações no tempo e no espaço – um corpo difere do outro por sua permanência ou constância (é mais frio ou mais quente, mais pesado ou mais leve, etc.), enquanto difere de si mesmo num intervalo de tempo

associado ao animal, em algumas narrativas – poderia sugerir, nesse sentido, que os corpos discretos fossem formas diferenciantes ou fragmentos de cor de um todo cromático – o arco-íris de tons transitórios –, criadas por um acontecimento antigo na história da terra. E o mito, recontado entre os ingas, sobre a primeira fecundação e a maneira com que as cores e sons foram sendo impressas em todos os seres por homenzinhos que nasceram do sol também se somaria a essa história da diferenciação cromática entre os seres, bem como os caminhos sempre abertos de trânsitos existenciais entre eles.

Diante das aprendizagens com meu amigos ingas, comecei a me interessar pelo tema dos deslocamentos existenciais entre *tempos diferentes* – *sugsina kutijkeuna* –, tão presentes e ao mesmo tempo tão praticados como parte da vida imanente, em uma série de atividades do cotidiano que vão perpetuando a vida em todos os seus tempos. As serpentes se colocam em meio a esses processos e costumam anunciar uma possível transição, uma captura momentânea de alguém por outros tempos. Creio que isto esteja também plasmado nas histórias que escutei em campo. Esses animais se distribuem pela terra não necessariamente em cores, mas em desenhos que sinalizam as pedras-*sinchi*, nos rios que levam a outros lugares, nas plantas de poder que nascem nesses entornos e em lugares “sagrados”. Também são os chumbes tecidos pelas mãos das mulheres e os remédios que agem sobre estados intersticiais do corpo, entre a letargia e a cura.

O chumbe, serpentina de tecido desenhado, está composto de inúmeros pontos (ou nós) atravessados por linhas; incorpora desenhos discretamente ordenados, em uma trama de fios urdida de modo a sugerir que, no espaço infinitesimal entre dois pontos, sempre cabe um terceiro, ou muitos outros. Um desenho – *tujtu, mojojoy* etc. – continua os demais, pois todos vêm nas mesmas linhas; existem amarrados uns aos outros. Nele, muitos fios e caminhos multiplicam-se virtualmente entre grafismos. O bonito pensamento e o bonito fazer vão guiando esses caminhos do tecido-cobra, realçando a importância dessa existência *espiritual* – de seres que poderiam ser muitos outros, mas que nascem ali sob essas formas. A história que a faixa conta pode ser, assim, a história de como alguém vai ampliando seu próprio mundo, a existência múltipla como um ser discreto e contínuo, a partir dos fluxos entre um *corpo-memória*

que, visto sob esse prisma, é descontínuo (dois ou mais momentos na vida de alguém; dois alguém que não se conectam, a não ser pela comparação de suas posições). Já a multiplicidade virtual é indivisível: nela, há outros sem que haja vários, pois ela trata da diferença que ressoa no devir; multiplicidade da *duração*. O virtual seria, então, “o que só se deixa medir variando de princípio métrico a cada estágio da divisão” (*idem, ibidem*, p. 54).

e um *corpo-experiência* – um uso transformado dos termos de William Jairo Muchavisoy –, ou como alguém vai tecendo seu próprio *samai*, amarrando-se à terra que partilha com muitos outros seres.

McDowell⁴⁴⁵ insere uma breve nota em seu texto, sugerindo proximidades entre a história da jovem que sai para buscar milho nas cercanias de Aponte e o complexo de mitos do tipo Marido-Estrela (ou Esposa-Estrela), comentados por Lévi-Strauss⁴⁴⁶. Escapa de minhas mãos o entendimento dos termos dessa aproximação, ou mesmo uma visada em profundidade dos mitos desse complexo. Entretanto, parece-me interessante a maneira com que Lévi-Strauss encontra nesses e em outros mitos a questão dos deslocamentos (de eixo vertical e horizontal) pela terra. Eles falam da terra, do espaço e da vida de quem as conta: mostram que a existência ou não de certos animais, como os porcos-espinho, num dado território, por exemplo, ou a maneira com que as mulheres vão tecendo relações nos trabalhos com espinhos (*quillworks*) e as trocas que se realizam com outros povos seriam dimensões presentes nessas narrativas. As variações de um mito, conforme Lévi-Strauss, não diferem muito de objetos materiais, na medida em que constituem registros de extensões diferenciais no tempo e no espaço; um *quillwork* equivale a uma história, nesse sentido, pois as duas coisas nascem do movimento nos espaços e tempos da existência. A questão do tempo aparece na variedade de durações experimentada pelas personagens em seus deslocamentos. Uma árvore, por exemplo, pode ser mais ou menos alta, levar ou não ao céu, conforme a ação de cada ser que possui seu próprio tempo e o modifica – e o tempo dos humanos que se movem sobre seu tronco; um porco-espinho tem mais ou menos espinhos, a depender da época do ano e de outras condições: assim, ele próprio vai fazendo o tempo em seu corpo.

Na história contada pelos ingas, a jovem que se desloca horizontalmente, seguindo o caminho de ferradura que liga o Valle de Sibundoy a Aponte, acaba sendo levada pela cobra-

⁴⁴⁵ John Holmes McDowell, 1989, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Grosso modo, esses mitos falam sobre o desejo dos irmãos/irmãs Sol e Lua de encontrar maridos/esposas. Numa versão arapaho, por exemplo, um dos dois escolhe esposar uma rã e outro, uma humana. Este se transforma em porco espinho e desce por uma árvore, buscando atraí-la para cima. A mulher o persegue no intuito de conseguir os espinhos que, como nota Lévi-Strauss, são muito usados na confecção de artefatos (*quillworks*). Quando ela chega ao céu, o porco espinho se transformou num homem magnífico, vestindo um manto tecido de espinhos. Lévi-Strauss menciona outros mitos em que a travessia entre a o fundo das águas e o céu influem nos acontecimentos terrenos, por exemplo, o da libertação dos salmões, contado diferentemente pelos seechelt e pelos thompson, de acordo com as relações que cada povo tem com sua territorialidade e com povos vizinhos. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas III – A Origem dos Modos à Mesa*, São Paulo, CosacNaify, 2006; *Idem*, “Estruturalismo e Ecologia”, in Claude Lévi-Strauss, *O Olhar Distanciado*, Lisboa, Edições 70, [1983] [s.d.], pp. 149-174.

viga, outro eixo horizontal, do fundo do lago até a morada dos pássaros – eixo vertical. É curioso que seja o milho – uma planta cultivada no Valle – aquilo que ela vai buscar longe. Talvez por isso, a jovem se devolva às montanhas e reconheça os pássaros como habitantes de sua própria terra natal; mas isso não acontece sem que antes ela tenha provado a bebida das mulheres-pássaro. Visto que as histórias, assim como a enorme quantidade de atividades que ocupam o cotidiano – o tecer, por exemplo – superam nossa capacidade de explicação, é verdade que qualquer intento desse tipo seria uma redução daquilo que ela dá. Por ora, penso nelas como amostras da vastidão da terra e da forma com que os humanos participam dela, ao existirem também em muitos outros tempos.

Sem mais, eu arriscaria então dizer que o perigo das cobras que se desprendem das pedras *sinchi*, ou daquelas que choram como crianças é que elas podem fazer com que alguém se perca em outros tempos, passando de um estado a outro da existência, o que pode implicar em deixar o próprio corpo para sempre. Entretanto, elas também ensinam desenhos – ou texturas – e, através deles, caminhos de ida e volta, tanto quanto sua carne e banha podem curar. Da mesma maneira, também se tornam rios e chumbes, abrindo inúmeros caminhos, percursos e desenhos por onde a existência continua a fluir – abrem o espaço à experiência cotidiana. São, pois, animais e imagens de uma terra que existe desenhada, para quem sabe ver.

{Kutij}

Os grãos de milho na pele de Rosa formam desenhos pontilhados, como o chumbe, que é desenhado. Nesse jogo, ela deixa visível no corpo que algo a amarra à terra. É um corpo onde as sementes do milho vão brotar, um corpo recoberto de desenhos e pegadas de outros tempos. A história contada por Rosa une *nigsa*, criatividade e crescimento, é uma história em que a mãe pode nascer da filha, qual árvore que se devolve pela folha.

(...) comecei a brincar também com o corpo, convertendo-o como a maternidade, como território, como algo sagrado também, e comecei a colar milho no corpo, mas com ajuda da minha filha também, minha filha foi uma parte de minha criação artística, também brindamos aos demais e comecei a brincar com a simbologia do chumbe e colá-la, a fusioná-la com grãos de milho a meu corpo, colando-os ao meu corpo como fazendo uma simbologia da rã, do sol, mas convertendo o corpo como território.

Demoro-me um pouco nessas imagens. Maternidade, corpo e território, assim como tantas outras passagens existenciais, fluem entre tempos; situam a tarefa contínua de perpetuar a vida em meio a trânsitos, circular conhecimento através dos corpos que povoam a terra. *Kutij* é uma palavra inga que tem sido traduzida como *tempo*. Em várias ocasiões, Benjamín me explicou que, embora algumas pessoas tenham pensado o “tempo” como algo que “se devolve”⁴⁴⁷, uma tradução mais acertada seria “o que regressa”, ou “regressa a si mesmo”. Esse é, aliás, o sentido do desenho *Kutij*, no chumbe. A outra parte dessa conversa é que não há somente tempos diferentes, como também tempos iguais (*sugllasina kutijkuna*).

Em uma tarde de sol, em abril de 2016, tomamos um Transmilenio – o BRT bogotano – até a escola inga de Bogotá, *Wawitakunapa Wasi* (Casa das Crianças), em San Cristóbal, que tem sido referida em espanhol como Casa do Conhecimento. Ele tinha sido convidado pela diretora, Edilma Tisoy (prima de Rosa), para uma conversa sobre o chumbe e então nos reunimos com Edilma e as professoras da casa e com a pesquisadora Vivian Martínez Díaz. A escola, que completou 10 anos de existência em 2017, foi o primeiro de onze centros educativos interculturais bilíngues para crianças indígenas, em Bogotá. Sua criação foi uma iniciativa de Antonia Agreda, professora da Faculdade de Ciências da Educação da Universidade Nacional Aberta e à Distância (UNAD). Antonia foi a primeira governadora do cabildo inga de Bogotá e a primeira mulher indígena a obter o título de doutora na Colômbia⁴⁴⁸. Antes disso, ela foi uma das primeiras crianças ingas que cresceram na capital do país, para onde seus pais migraram nos anos 1950. À Casa do Conhecimento inga, somaram-se casas muisca, pijao, kichwa, kamëntšá, uitoto e embera, entre outras. Naquele encontro, a intenção era justamente pensar propostas para renovar o espaço, sobretudo porque a escola recebe hoje estudantes não-ingas – a maior parte, kamëntšá, wayuu e kichwa, além de alguns brancos –, embora permaneça sendo majoritariamente inga. Nesse dia, falamos sobre chumbes, chagras e yagé e sobre os desenhos que poderiam abrir estes e outros tempos, recordando que a escola é um lugar de vida e pensamento através do qual outros lugares

⁴⁴⁷ Luis Alberto Suárez Guava, *El Tiempo entre los Inga de Bogotá. Una Experiencia Etnográfica*. Bogotá: Universidad Nacional, 2003.

⁴⁴⁸ Sobre a escola, cf. Antonia Agreda, *Creación y Experiencia Pedagógica de Jardín Infantil Indígena Inga “Wawitakunapa Wasi” de Bogotá D.C.*. Bogotá, Organización de los Estados Iberoamericanos, febrero de 2010; e Olga Lucía Reyes Ramírez, *Movimientos de Re-Existencia de los Niños Indígenas en la Ciudad. Germinaciones en las Casas de Pensamiento Intercultural en Bogotá, Colombia*, Tese (Doutorado em Educação), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. A convite de Edilma, também participei do *Encuentro de Casas de Pensamiento*, organizado pela Cátedra de Experiências de Educação Infantil Intercultural, na UNAD, com o tema “Cómo es ser niños indígenas en la ciudad?”, no dia 17 de maio de 2017.

podem ser acessados. Para isso, destacou-se a importância das sabedoras e sabedores maiores que, na Casa, junto com as crianças, transmitem conhecimentos de chumbes, chagras e plantas de poder através do corpo e da palavra que virou pensamento – *suma ynyay*, *suma ruray*, *suma kaugsay*. A criança *uana* (ou *wawa*, sendo ambas as grafias aceitas), como explicou Edilma nessa e em outras ocasiões em que nos encontramos, não existe isoladamente, mas sim nas relações que a fazem crescer, ela existe com aquelas pessoas mais próximas, das quais vai recebendo cuidados, alimentos e conhecimento. A infância, nesse sentido, é um *modo do ser*, termo usado por ela: o modo do ser *uana*. Educação é crescimento e transita pelos diferentes tempos da existência.

Nesse dia, Benjamín me falou pela primeira vez sobre *Kutij*. Essa palavra refere-se a algo ou alguém que regressa, ao ser que regressa a si mesmo, como ele costuma explicar. A caminho da escola, ele contava que há certas coisas que voltam ao longo de cada dia: a hora do amanhecer, quando apenas começam a aparecer os primeiros raios de sol, tem o mesmo nome do crepúsculo: *amsa*. Não se trata de um tempo em que os eventos miúdos, corriqueiros, vão acontecer da mesma forma, mas sim de um tempo em que aparecem – regressam – seres ou coisas idas temporariamente. As horas boas ou más para estar na chagra do sabedor, por exemplo, dizem respeito aos seres que vão estar ali e horas *amsa* não costumam ser boas para andar nessas terras.

É preciso respeitar os tempos para trazer as coisas à tona, para saber cuidar delas e fazer com que se perpetuem, ou com que cresçam. O ser que regressa, ou que regressa a si mesmo está presente quando se diz que “um dia qualquer se divide em três momentos: manhã, tarde, noite, igual ao ciclo infinito da procriação, pai - mãe - filho, e assim sucessivamente”⁴⁴⁹. Os três momentos não existem separadamente: *Kutij* é como uma criança que cresce com seus pais e vice-versa, pois é preciso ser com alguém para se tornar maior. Se é verdade que as pessoas são como tempos que vão e voltam, também nesses tempos a vida se perpetua. A explicação que recebi de Benjamín fala do espaço que pode haver entre criação e procriação, pois, num certo sentido, tudo o que se cria acontece pelo menos duas vezes – uma enquanto crescimento, outra enquanto passagem de um tempo a outro por meio daquilo que se cria, ambas estando presentes na forma de corpos que vão aumentando suas capacidades e conhecimentos, até se tornarem maiores.

⁴⁴⁹ Benjamín Jacanamijoy, 2017, *op.cit.*, p. 118.

Kutij [imagem 46] aparece no chumbe como o desenho de duas espirais unidas, formando uma espécie de onda, e também em outros dois desenhos: *Sugllasina Kutijkuna* e *Sugsina Kutijkuna* [imagens 47 e 48]. *Sugllasina Kutijkuna* seriam “aqueles que regressam como um só”, ou “tempos iguais”. Aprendi com Benjamín que este termo se refere ao que acontece quando alguém *recorda* o alento de vida de seus ancestrais. Recordar ou lembrar, nesse caso, é estar *samai* com a própria história, entender e experimentar um alento familiar, o tempo de quem veio antes aprendido no corpo, de geração em geração. Os tempos iguais são assim, como manhã, tarde e noite, como gente que regressa porque foi aprendida por (no corpo de) alguém. Já *Sugsina Kutijkuna* é como dizer “quem regressa como outro”, ou “tempos diferentes”. Esses tempos seriam, por exemplo, os tempos das viagens que fazem com que alguém retorne com novos conhecimentos, ou que permitem fazer e conhecer novos lugares de vida e pensamento. A despeito dessas duas formas de relação, em uma das muitas vezes em que Benjamín me falou sobre *Kutij*, ele realçou que, sejam os tempos iguais ou diferentes, “quem regressa é sempre outro”. Suas palavras foram mais ou menos assim:

Em meu livro, fiz o exercício de ter os nomes em quechua, se fez do espanhol ao quechua. O mais complicado foi traduzir “tempo”, pois às vezes parece que é como dizer “a essa hora”, mas fazer isso seria como falar enganhol, não espanhol. *A verdade é que não existe a palavra “tempo”, Kutij quer dizer “o que regressa” ou “quem regressa”.* As pessoas não dizem “tempo” [*Kutij*] para se referir “a essa hora”, mas às vezes *kaiura*, que tem a ver com o “agora”. O tempo passado [antes, *ñujpa*] também é como dizer “abaixo” e o tempo presente [depois, *ñujpa*] “acima”, como num chumbe, que se tece de baixo para cima, o tempo do crescimento. E *kutij* é alguém que regressa; é uma pessoa, é como se fosse um humano que volta, mas como alento. Na minha compreensão, *kutij* tem o sentido de “quem regressa e é sempre outro” (ênfases minhas).

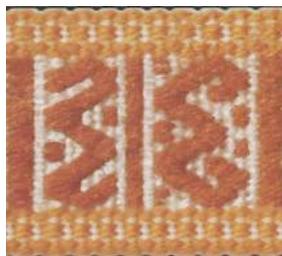


Imagem 46 (esq.): *Kutij/Quem Regressa, O Que Regressa.*
Imagem 47 (centro): *Sugllasina Kutijkuna/Tempos Iguais*
Imagem 48 (acima): *Sugsina Kutijkuna/Tempos Diferentes*
 Extraídas de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, op. cit., pp. 119, 121 e 123.

Dizer que “quem regressa é sempre outro” sugere que *Kutij* pode unir a existência de diferentes seres – seres que existem em corpos distintos. Assim, *Sugllasina Kutijkuna* falaria sobre o tempo de um mesmo ser que é partilhado em muitos corpos e pode ser acessado porque pertence àqueles corpos – porque lhes foi concedido como concepção e crescimento, até virar conhecimento e memória incorporada. É uma das formas de se entender como possuidor de vida e pensamento. Mas dizê-lo também implica na existência de seres com tempos diferentes. *Sugsina Kutijkuna* fala sobre eles, seres dos quais sempre se aprende novas coisas, aqueles que as viagens e trânsitos vão colocando nos caminhos de alguém. Nos dois casos, são outros que ficam em alguém: os outros de alguém – seus maiores, de *tempos iguais* – e os outros mais distantes, de *tempos diferentes*.

Outras formas verbais se referem à passagem desses tempos. Conforme me disse Benjamín nessa e em outras conversas, *ñujpa* é atrás e à frente, abaixo e acima, ou também antes e depois. Aquilo que evidencia o tipo de relação referida por essa palavra é da ordem de como aquilo que existe sobre a terra vem a crescer, de baixo para cima – como o chumbe cresce, também as gerações vão subindo por uma linha, fio ou traço a ser desenhado, tornado percurso. Por isso, quando alguém diz *ñujpamandacuna*, traz para a conversa uma “gente de antes” que, além disso, também é uma gente que regressa depois: filhas que nascem de suas mães e vice-versa. A partir dessas aprendizagens com Benjamín, deixo-me pensar aqui que o termo *ñujpa* remete à história de como um *alento* flui através de pessoas de sucessivas gerações e, assim, à história de como *samai* não cessa de existir, porque elas o levam em seus corpos.

A maneira correta de descrever ações no tempo também foi algo que aprendi com Benjamín. Uma tarde, ele me contou sobre um lugar de árvores que caminham, as árvores da Reserva Ecológica Rio Avisado-Tingana, na cidade de Moyoyamba, Peru. Benjamín havia estado ali para um congresso, que não vem ao caso detalhar aqui. As árvores que caminham, ele primeiro explicou, “são umas árvores que ficam na água, com as raízes soltas, como pequenas ilhas flutuantes” e, assim, vão se movendo ao sabor das águas. Essa história, entretanto, tem outra parte, pois “na verdade, essas árvores possuem seu caminhar, não são árvores que caminham, como se diz por lá. A língua não é assim. Hoje, há quem diga coisas como ‘eles caminham’, mas isso não é inga verdadeiro, em inga seria ‘o caminhar deles’, a forma correta de falar”. Entendi dessas conversas que, nessa língua, o tempo em si possui a dimensão dos seres que vivem no presente; é um tempo que se atualiza no cotidiano, em que a

lembrança, a aprendizagem e a memória existem na imanência, nos corpos vivos e nos trânsitos que realizam na terra.

Lembrar um alento é, pois, como possuir um caminhar, num tempo igual ou diferente, é como levar uma coisa no corpo. Quando se contam as histórias de *antes*, portanto, elas também podem ser depois – não porque o tempo se devolva, num sentido cronológico, mas porque *kutij* diz respeito ao que sempre está ali, poderíamos dizer, numa espécie de infinito acessível. Alguém regressa como memória ou como um encontro no espaço, um encontro que pode envolver um trânsito até o infinito ou acontecer como algo corriqueiro, ou mesmo *kaiura* – agora, agorinha.

Em diferentes momentos deste texto, vim falando de tempo e de *sugsina kutijkuna*; creio que em muitas dessas ocasiões devo ter dado margem à percepção de que este seria um tempo como o nosso, com antes e depois evidenciados, um tempo que nos acostumamos a ver sob a forma da linha, da espiral ou de uma combinação de ambas, ou um tempo que ordena acontecimentos em uma sequência evidente, podendo se deixar perceber como um acúmulo progressivo de acontecimentos, ou como repetição. *Kutij*, entretanto, refere-se a outras relações, como aprendi nessas conversas com Benjamín. Ele me explicava, em várias ocasiões, essa figura de uma dupla espiral, ou melhor, duas espirais unidas, sendo uma um reflexo rotacionado da outra; prenúncio de *labirinto*⁴⁵⁰.

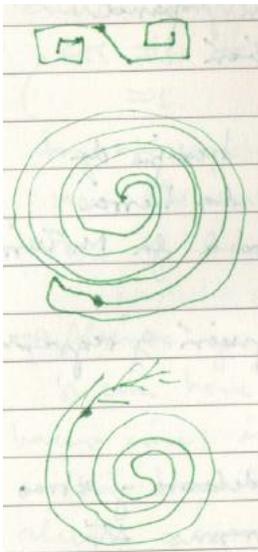


Imagem 49: *Kutij e espiral Misak*. Desenhos de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, caderno de campo, junho de 2017.

⁴⁵⁰ Alfred Gell, 1998, *op. cit.*

Um dia, Benjamín desenhou *Kutij* em meu caderno **[imagem 49]**. Então disse que também gostava muito de um desenho concebido pelos misak, em que uma espiral se combinava à outra como um caminho de ida e volta. Fez esse desenho ali também – um desenho que lembrava os contornos de uma serpente em espiral, desenho de cobra –, acentuando que ele lhe parecia muito interessante como uma forma de *Kutij*.

O corpo dessa dupla espiral, ao ser desenhado como um circuito fechado, também é percorrido pelo olhar a partir de qualquer ponto. E o que torna essas figuras interessantes é justamente o fato de que elas não sugerem um movimento com começo, meio e fim, mas possuem pelo menos dois começos, pelo menos dois pontos no espaço em que o movimento ou começa a fluir em uma determinada direção, ou muda de direção. Aprendi também que a forma *kutij* poderia bem ser um chumbe que, assim como uma cobra que habita os desenhos de espirais, também contém *Kutij* desenhados. O próprio chumbe é *Kutij*, especialmente quando está dobrado do jeito certo, que alude ao infinito. Benjamín gostava de remeter esses chumbes dobrados ao símbolo ocidental de infinito, chumbes cuja curvatura vai tratando de arranjar os desenhos uns sobre os outros, traçando novas correspondências transversais entre figuras.

Arrisco-me a pensar que o que seria possível sugerir nisso tudo é que o tempo *Kutij* é feito de seres que se espelham, como se estivessem dobrados uns sobre os outros, compondo juntos esse infinito, em múltiplas direções. É também algo que está no corpo de cada ser. Gostaria aqui de retomar a ideia de que pintar e desenhar, por exemplo, vistos como *puqliay*, podem ser também maneiras de conhecer esses tempos.

Antes falamos sobre o brincar – *puqliay* – e deixamos apenas esboçada a relação que ele poderia ter com *Kutij*. Também comentamos um tipo de jogo-pintura que envolveria a capacidade de se transformar em outras coisas – “deixar correr a mão e o pincel e fluir feito água”, dizia Kindi, uma maneira de ser água também. O *brincar* ou *jogar* reapareceu em certos momentos desta tese e é hora, afinal, de voltar a ele.

Pelos idos de 2016, eu conversava com Mamita Mercedes em seu quarto e ela me falou sobre o trabalho de Carlos. Mamita tinha me mostrado sua vasta coleção de colares de contas, cada qual de uma cor (feito os seres que alguém vai conhecendo), reunidos ao longo de uma vida. Depois disso, folheávamos um catálogo. Um dos quadros a fez lembrar uma brincadeira muito presente na infância dos filhos. Esse jogo envolve certos peixes que vivem sob as pedras do rio. Na tentativa de pegá-los, quem brinca move essas pedras com destreza suficiente para

enganar os peixes, fazendo-se passar por um deles. Nesse caso, as mãos é que viram peixes, pois aprendem com eles a fluir feito água. Retenho, desse tipo de conversa – foi nesse momento que percebi melhor –, que o que esse jogo ensina é que há um tempo de água (um tempo *da* água) e um tempo de água que muda, conforme a hora do dia, ou se é água quente ou água fria, por exemplo. Esse tempo não é o mesmo que a visão calcula, pois flui na velocidade da água. Para adentrá-lo, há que se mover ao sabor das flutuações ou em seus interstícios – lembrar que também somos água. Dentro, o tato se mistura. Já perceber a água pelo lado de fora, olhar o rio pela superfície é notar uma vida que acontece no encontro de luminescências, reflexos e cores que unem os peixes aos pássaros e ao céu e as pedras às nuvens, árvores e plantas – ver tudo.

Tudo acontece na água, num tempo da água, e também acontece fora dela, em outro tempo. Para quem vê de fora, um peixe pode estar na copa de uma árvore. Uma planta do fundo do rio vai encontrar ali sua congênere terrestre, as duas confundidas por ondulações e correntes, alternando-se ou se combinando em coisa única. Enquanto brincar com os peixes é sentir com as mãos, quando se deseja ver certas conjunções que acontecem na água, é preciso afastar-se dela. Rápido, assoma que tudo, de certa forma, também pertence a um mesmo tempo, ao primeiro, e a mais um – ou mais alguns. Afastando-se um pouco mais, as diferentes camadas da paisagem se desprendem, formando níveis de tempo, profundidade e distância. A pintura de Carlos é como ver à distância, como expressara Benjamín, enquanto a sua é como ver de perto⁴⁵¹.

Quando Carlos me disse pela primeira vez que não há, em *inga*, uma palavra equivalente a “arte”, como no ocidente, escolheu a palavra *pugliay* – brincar, jogar – para se referir a ela. *Pugliay*, vim a perceber, envolve um processo de descoberta das coisas e dos tempos diferentes (*sugsina kutijkuna*) – os tempos da água, por exemplo. Dessa forma, brincar é, entre outras coisas, aprender a se transformar em outros; é, além disso, ir ao tempo das coisas – deslocar-se; isso também acontece quando alguém recebe conhecimento dos maiores.

A água circula no corpo dos seres vivos, assim como na terra e flui com o vento *uaira*. Cada ser possui um tempo, que os corpos sentem através do *samai*, seu alento, na respiração, no sangue e outros fluidos. Saber-se *samai* e estar *samai* fazem com que alguém comece a perceber outros tempos. A primeira aprendizagem acontece na concepção e na

⁴⁵¹ Ver figuras 20 e 21, no Caderno de Imagens.

infância, desde que recebemos os tempos daquelas pessoas que nos criam desde pequenos – das mães e pais que concebem a flor de ventre, dos taitas, mamitas e maiores com que convivemos – e à medida em que brincamos com os tempos de coisas como a água ou os peixes de um rio. É aí que se iniciam os caminhos que fazem alguém se tornar maior, um ser que entende a vida e o pensamento dos outros seres e regressa, como um só ou como outro, perpetuando seu alcance enquanto vida na terra. Por isso, lembrar-se criança é tão importante: é não esquecer, afinal, o caminho de volta a si mesmo, aos primeiros componentes que tornam alguém aquilo que é, aos primeiros alentos que recebe das pessoas próximas e também às primeiras percepções do infinito.

Um díptico pintado por Carlos me parece bastante emblemático nesse sentido. Ele se chama *No Sólo como Diversión* (1993). A composição mostra uma fila de *papayuelas*, mamões transformados em animais nas mãos das crianças, que lhes acoplam varetas de madeira, a propósito das patas. Tais animais percorrem a parte inferior dos dois painéis. À esquerda e à direita, veem-se partes de bancos dos maiores e, no meio, o desenho de um banco em vermelho – apenas as linhas, quero dizer, pois esse banco é transparente –, como se estivesse pendurado por dois fios de balanço. Inúmeros outros elementos abstratos e concretos aparecem – plantas, folhagens verdejantes e sementes germinando na terra, que também acompanham, dos dois lados, o caminho dos animais de mamão –, e muitos tons de amarelo, laranja e verde. Ver essa imagem de novo imprime em mim a sensação de que ela fala sobre *pugliay* e *Kutij* relacionados. Em primeiro lugar, ela envolve um jogo de transformações, tornado aparente na pincelada que acende luzes similares ao calor da *tulpa*, ou no traçado de uma terra de brotar sementes, ou ainda na textura de água ou seiva do céu. Em segundo, até mesmo no título, está ali a ideia de que as brincadeiras da infância, na *chagra*, com *papayuelas*, ouvindo as histórias dos maiores perto do fogo não são apenas um divertimento. Não o são, quando trazem, nas mãos de quem brinca, *ñujpa* (antes e depois), como dois bancos meio visíveis e um terceiro desenhado em linhas finas, possivelmente *amarrado* a algo que vem de cima, ainda que repouse no chão. Quantos mais tempos estarão aí presentes?

Tal como uma brincadeira com peixes, as obras que nascem da lembrança são caminhos, fazem com que alguém encontre a si mesmo na qualidade de quem regressa como um só, enquanto também descobre esses tempos diferentes. Acredito que isso está, de certa maneira, presente na experiência desses artistas. Rosa, por exemplo, quando desenhava espirais de folhas em Popayán, deslocava-se até a infância:

Todas experiências que vivi aqui desde pequena, quando brincava, inclusive brincávamos com meus irmãos com barro, com argila, brincávamos desde muito pequenos e eu gostava de provar o néctar das flores, até mesmo provar as folhas e que às vezes, na garganta, ficavam como folhas ásperas, por fazer como esses jogos, mas tudo, essa exploração desde criança, como um jogo, fez parte da criação da obra. Agora, tudo o que recolho é da infância, de todas as experiências vividas que se transformam com a imaginação para fazer obra.

Brincar-*puugliay*, nesse sentido, fundamenta a própria possibilidade de um tipo de fazer artístico que, como ela me contava, nasce dos encontros com aquilo que existe – “apenas sou parte de tudo o que já está”, repetia; “trata-se de uma aprendizagem das múltiplas relações que há entre as coisas, não como coisas mortas, mas como parte do universo vivo”⁴⁵².

Um tipo de obra à qual Rosa se dedica tem envolvido a investigação com pigmentos naturais. Ela me falou mais sobre isso numa visita à Casa-Ateliê Tisoy, quando também me presenteou uma pintura em tons amarelos e alaranjados, uma faixa em tons de rosa, azul e branco e um livro-catálogo que inclui um texto sobre seu trabalho. Conversamos enquanto tomávamos chá, depois de uma aula – Rosa tem se dedicado, no ateliê, a ensinar desenho para crianças e jovens. Depois, chegou Sofia.

O trabalho com pigmentos nasce de sua experiência e memórias na vereda Vichoy. Há aí conhecimento que se distribui, que se transfere pelo tato, pelo corpo, entre os seres.

É impossível deixar de falar do lugar onde cresci: Vichoy. É uma vereda que faz parte da construção constante de minha vida, onde o conhecimento me impregna e os costumes, o valor da palavra, assim como as recordações de minha infância fazem parte da essência da afinidade pelo querer fazer. O querer fazer é querer transformar, levar mais além das recordações, uns olhares, uns rostos, uns sorrisos e umas mãos carregadas de conhecimentos e de sabedorias... Porque os conhecimentos têm que ser compartilhados, devorados, degustados, saboreados, dando um re-conhecimento a tudo o que nos rodeia, simplesmente isso.

O fato de sentir e de fazer abre a possibilidade dos espaços, onde é possível atuar de um modo único, sensível, na hora de fazer e crer em algo. *É assim como abro uma investigação, tendo como base as cores de uma criação infinita, cores oferecidas da terra que talvez já estão em conhecimentos de outros, mas que no final entram para minha vida como alimento em conhecimentos. Assim, sem medida, me abraço e me encho de cores infinitas (ênfases minhas)*⁴⁵³.

⁴⁵² Falamos pessoalmente sobre isto, mas optei por incluir essa formulação, tal como consta do livro-catálogo que ela me presenteou: Pedro Pablo Gómez, “Rosa Tisoy Tandioy”, in *Idem, HD: Haceres Decoloniales: Prácticas Liberadoras del Estar, el Sentir y el Pensar*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016, p. 60.

⁴⁵³ *Idem, ibidem.*

Esse tipo de investigação, como ela diz, envolve as cores. O conhecimento que se desprende da pesquisa de Rosa é partilhado, pois vem de Vichoy, da terra e dos encontros com a vastidão das “cores infinitas” que ela vai dando; o conhecimento é *alimento* a ser “devorado”, “degustado”, “saboreado”, e recordação – “re-conhecimento” – que se torna um querer fazer, nas mãos de quem aprende; assim, penso que o conhecimento flui na forma de um bonito fazer e assim é levado adiante. Os pigmentos com os quais Rosa tem trabalhado vêm das folhas e sementes de cores que existem no Valle, na vereda Vichoy. Mas agora, a relação entre olho-semente (*muyu*) vai abrindo espaço para outras transformações, que passam pelas mãos e outros sentidos da artista, até chegar a seu público.

Uma das sementes que entram nesses trabalhos, diz ela, é a de Arrayán, uma árvore que, como explica, começa primeiro a crescer nas montanhas e depois vai chegando até as casas das pessoas, que “nos acompanha mais perto de nossas casas”. Essa árvore, ela me disse, caminha através de suas sementes, que ela vai espalhando ao longo do ano, em épocas específicas – e, assim como participa de tempos diferentes, também volta como uma só, poderíamos pensar, distribuída em várias outras. Arrayán é uma semente de tom violeta escuro, que solta um pigmento muito usado para cuidar dos dentes – deixá-los fortes e bonitos, pois.

Quando me dei conta dessa semente, estava andando na casa de meu pai e, sem querer, pisei nela e então veio aquela essência, o pigmento, com sua cor intensa e aroma indescritível. Foi como um chamado das plantas, de que queriam sair e mostrar suas essências, me dei conta de que há aí algo precioso. Chegam num espaço muitas sementes e eu as recolho da terra, sempre peço permissão e agradeço, fazendo conexão com o espírito, a própria vida como um todo na arte. Assim, vou fazendo uma coleção de cores diferentes da chagra e dos montes.

A folha da Picão Preto (*Pacunga*, em inga)⁴⁵⁴ – considerada por muitos uma erva daninha – libera um pigmento verde que, com o tempo, vai ficando mais escuro. O Guapuruvu⁴⁵⁵ desprende sementes cuja cor se transforma, de um quase violeta escuro a outros tons. Outra dessas plantas se chama Maco⁴⁵⁶ e espalha suas sementes na montanha.

Os pigmentos das plantas são usados para pintar, numa performance. A primeira vez que Rosa a apresentou foi na exposição *HD: Haceres Decoloniales (FD: Fazeres Decoloniais)*,

⁴⁵⁴ *Bidens pilosa*, conforme os botânicos.

⁴⁵⁵ *Schizolobium parahyba*, na biologia.

⁴⁵⁶ *Melicoccus bijugatus*, para a botânica.

realizada na Universidad Distrital Francisco José de Caldas, em 2015⁴⁵⁷. Nesse dia, ela foi derramando e jogando as essências sobre uma tela, de maneira que eram os pigmentos que traçavam ali seus caminhos, suas misturas, enquanto liberavam aromas em outras direções – esses movimentos eram, ali, os desenhos das plantas que, através de Rosa, tomavam o espaço. Na Casa-Ateliê Tisoy, ela também tem se dedicado a esse tipo de arte.

São, no mais, pinturas e performances que guardam tempos e lugares, pois trazem os tempos das árvores, dos aromas, da maneira com que as sementes se desprendem em certas épocas e das cores que elas vão ganhando em inúmeras transformações, uma ação das árvores e das chagras que chega à tela e ao espaço da galeria, fazendo brotar caminhos pelos olhos, o olfato e o tato. Elas mesmas, desse modo, podem seguir seu caminhar pelas mãos e olhos-*myuu* de alguém. “É a transformação do tempo que se encarrega de se apropriar e construir algo mais sutil, de mudar as formas. *Os pigmentos numa tela geram sua própria vida, adequando-se nele [no tempo], tecendo vida e construindo sua própria cor, como a própria vida envolta num todo, sua calidez, sua simplicidade e seu conhecimento*”⁴⁵⁸, escreve Rosa.

Em nossas conversas, Rosa falou algumas vezes sobre a importância de aprender a usar os sentidos para transformar as obras em coisas bonitas – para “que [a arte] seja uma arte sanadora”. É o que ela propôs na escola de arte *Kindikuna (Colibrís)*, um projeto que vinha levando a cabo em 2016, no Valle.

Te contava que comecei a formar crianças em uma escola e a escola se chama Kindikuna e às crianças comecei a ensinar o que é bonito, a respirar, não? Caminhamos, semeamos, que não deixem de ser sensíveis pois, primeiro, começando consigo mesmos, primeiro é preciso começar consigo mesmo a voltar, a reativar os sentidos, fazer-nos mais sensíveis para as coisas que vamos manipular – a madeira, a argila; formar crianças para aproximá-las mais da terra, da origem, brindando-lhes uma arte sanadora, para elas mesmas, para seu caminho, mas que cada uma tenha como essa resistência pela vida, por cuidar do território, cuidar do lugar onde vivemos, então a escola de arte flui assim, a partir da resistência e do amor à terra, da conexão, é como nos aproximarmos da origem, dos mais velhos, e vamos pouco a pouco caminhando com as crianças e nos reunimos, agorinha preparamos argila, temos trabalhado com argila, temos feito caminhadas, temos semeado árvores também.

A arte sanadora, como ela me explicou, é fazer com que tudo se transmita: que flua, mas com bons pensamentos. Assim, aprender a sanar dessa maneira depende de “respirar”,

⁴⁵⁷ HD: *Haceres Decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 13 a 31 de agosto de 2015.

⁴⁵⁸ Cf. Pedro Pablo Gómez, 2016, *op. cit.*, p. 61.

saber partilhar *samai*, fazer bem as coisas – e brincar-*pugliay*, poderíamos acrescentar; como ela buscou transmitir às crianças em *Kindikuna*.



Imagens 50 e 51: Rosa Tisoy, *Suma Kaugsay, Chi Sutepa Passarrego, Iachü, Asnai, Winachü, Trukai, Tiagsamui | A Vida, Realidade de Ver, Sentir, Recender, Perceber, de Ser mais Sensíveis ao que nos Rodeia – Viver – Criar – Transmutar – Nascer*, pigmentos naturais das chagras da vereda Vichoy sobre tela, 2015. Fotos: Eduardo Soriano. Extraídas de <<https://rosatisoy.wixsite.com/>>, último acesso: 1º out. 2019⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Para outras fotos, ver Pedro Pablo Gómez, 2016, *op. cit.*, p. 62.

Daí nos conectamos conosco mesmos para poder plasmar algo bonito e o quadro, o material que vai fluindo só, só com você mesmo começa a fluir e começa a sanar, você mesma começa a se curar, porque começa a se conectar consigo mesma, com seu ser espiritual, que isso é o mais bonito. É parte de uma pessoa já, converter-nos em mais sensíveis, desde a sua sensibilidade para fazer algo, para fazer obra, para sanar seu coração, sua mente, para vir das coisas com amor, pegar os objetos com amor, porque tudo que nos cerca faz parte da vida.

Em nossas conversas, ela me disse que a arte *pugliay*, que traz de volta à infância, é a vida em conexão. Uma vez, expressou: “Para mim, tudo é arte, para mim arte é a vida e a vida está em tudo, o saber respirar, o saber sentir, a chuva, o sentir o vento, aprender a sentir os aromas, os sabores doces ou amargos. Para mim, a arte é mais importante que qualquer coisa que exista, porque [através dela] tudo se conecta de uma só vez, tudo é universo”. Perguntei então como se dão essas conexões. “Através da energia, não? Do espírito”, veio a resposta. “Todos nos movemos, é energia que flui no universo, como átomos; seria possível dizer que se misturam e que estão como o ar, chocando-se ou misturando-se, e sentindo o que está ao nosso redor”. Entendi disso tudo, de modo vago, que é graças à *energia* que se pode acessar esses outros tempos de cada coisa; isso é o que permite fazer arte, brincar em tempos diferentes. Mais elementos também aparecem aí. Um deles é sobre a palavra *espírito*. O espírito é, nesse caso, o que faz conexão, a energia de cada corpo e que pode acontecer em muitos tempos, desde que alguém saiba estar vivo, brincar-*pugliay*.

Não se cria coisas que não existem. A arte mexe nas coisas, as experimenta, segue caminhos para encontrá-las longe, faz com que cresçam e revelem suas forças. Assim, os sujeitos estão sempre fazendo-se uns aos outros entre tempos, guardando outros consigo, guardando-os como tempos que ressoam em cada um e que, juntos, fazem *energia* fluir de ser a ser, para adotar as palavras de Rosa.

O que se aprende é, então, que há na vida de alguém um tempo de ser criança, um tempo de ser pai ou mãe, um tempo de semear e um tempo de ser maior, entre muitos outros. E há os tempos das árvores, das sementes e daquilo que nos cerca: tempos que passam pelas diferentes relações que alguém tem consigo mesmo e com os demais, pela amplitude que sua existência pode atingir ao se conjugar a outras vidas, pela amplitude que a terra alcança à medida que alguém cresce e caminha – seja feito “átomos”, “energia” ou “espírito”, ou feito corpos-lugares por onde fluem muitas linhas e que, no entanto, estão amarrados a certos locais. Muitas vidas, aliás, crescendo juntas dessa forma, vão fazendo a terra maior. Entendi, pensando nisso, que *Kutij* poderia ser essa percepção que cada pessoa tem daqueles tempos que

conheceu em vida e que acessa, a fim de seguir criando e trazendo coisas boas para este mundo; assim, eles regressam e a existência se perpetua.

Quando se evoca as cores que a terra dá, ou as “cores infinitas da terra” mencionadas por Rosa, fala-se desses encontros entre seres que possuem uma cor e um som e das transformações *espirituais* que envolvem saber-se também outros seres, de cores diferentes. Isto remete à história contada anteriormente, de como um conjunto de homenzinhos desceram do sol foram plasmando cores e sons em tudo o que existia – conhecimento presente em cada ser-corpo que vê; compõe-se nesse momento um mundo cromático, em que aquilo que possui uma cor pode sempre se mesclar com ou encontrar outras cores, realizando cotidianamente as passagens do contínuo ao discreto – caminhos de arco-íris.

Cores que discernimos, aliás, falam de suas variações. Em inga, algumas delas se encontram numa mesma palavra. Benjamín o explicou em uma de nossas conversas. Tinha perguntado a ele sobre a palavra *killu*, por exemplo, que pode ser amarelo, alaranjado claro, verde e azul, embora haja termos que reforçam a imagem do matiz referido na palavra: *ishpashina killu* seria amarelo; *pankashina killu*, verde; e *silushina killu*, azul⁴⁶⁰. *Amsanlla killu* seria amarelo claro, verde claro e azul meio escuro. *Amsa*, como vimos, é palavra usada tanto para aquele momento de penumbra, pouco antes do nascer do sol, quanto para o crepúsculo. A palavra, em si, refere-se a escuro, penumbra, sombra e, assim, entra para a ordem *Kutij*, como se as próprias cores regressassem em muitos tempos, a depender da hora do dia. Assim aconteceria também as cores das pessoas: ter uma cor seria como ter um tempo e suas transformações.

Considero possível traçar aqui algumas aproximações com o mundo andino, conforme apresentado no trabalho de Catherine Allen⁴⁶¹ em Sonqo, uma comunidade sul-peruana de semeadores de batatas. Em Sonqo, lhe diziam que, num sol diferente, haveria um mundo diferente, com gente diferente. Ali, participar de uma *pacha*, palavra que, nesse contexto, ela traduz como um “momento de vida”, é compartilhar sua claridade (*sut'i*), seu agora (*kunan*) ou verdadeiro (*chibiqaq*). “No momento imediato, vê-se claramente e verdadeiramente. Numa *pacha* diferente, haveria luz diferente e veríamos diferentemente”⁴⁶², conclui. Mencionamos, em

⁴⁶⁰ Cf. também Christa Tödter, William Waters e Charlotte Zahn (recopiladores), *Diccionario Inga-Castellano*, Lima, Instituto Lingüístico de Verano, 2002.

⁴⁶¹ Catherine Allen, 2015, *op. cit.*

⁴⁶² *Idem, ibidem*, p. 27.

páginas anteriores⁴⁶³, que *pacha* diria respeito ao tempo e ao espaço simultaneamente, em qualquer escala. E também vimos, com Benjamín, que essa palavra denota o manto, aquilo que recobre o ventre das mulheres ou lugares de vida e pensamento importantes, os tempos e lugares da criatividade que, bem trabalhados, ficam amarrados por desenhos-percurso a lugares-*kosko*. Agora, penso que há elementos que ajudam a vislumbrar (e não mais do que isso) as variações de cor que as várias *pacha* imprimem no mundo, indicadoras de tempos diferentes (*sugsina kutijkuna*) por acessar.

O tempo vivido volta nas obras de alguém – sua criatividade, aquilo que uma pessoa vai fazendo desde/como criança. A partir de sua participação na mostra *Mira!*, Kindi escreveu um artigo⁴⁶⁴ que contribui para perceber mais aspectos dessa questão. Segundo ele, em diferentes circunstâncias, essa obra se converte em um jogo de ir e vir, um jogo que se relaciona com sua maneira de “ver a vida”. Creio que não seria equivocado demais pensar que esse tipo de jogo poderia estar relacionado à passagem entre tempos partilhados.

Algumas histórias são contadas nesse texto, que retoma a maneira com que Kindi começou a rever o uso da cor como forma de compor texturas, entre outros assuntos. Ele conta que estava na Sierra Nevada (terra natal de sua esposa, Belkys⁴⁶⁵), quando foi convidado a participar de uma cerimônia que consistia na pintura de uma pedra com plantas:

⁴⁶³ Frank Salomon, 1991, *op. cit.*; Carolyn Dean, 2015, *op. cit.*; *Idem*, 2010, *op. cit.*; Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño, 2015, *op. cit.*; Catherine J. Allen, 2015, *op. cit.*; *Idem*, 2002, *op. cit.*.

⁴⁶⁴ Kindi Llajtu, 2014, *op. cit.*. Todos os artistas participantes foram convidados a escrever artigos. Ver também, entre outros, Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2014, *op. cit.*.

⁴⁶⁵ Belkys Florentina Izquierdo Torres (Aty Seikuinduwa), arhuaca da comunidade Jewrwa. Ela é, entre outras coisas, a primeira indígena a ocupar um posto no Conselho Superior da Magistratura. O professor Thomás Ordoñez, que me recebeu como supervisor do programa *Visiting PhD Student* da Universidad del Rosario, notou que Carlos, Benjamín e Kindi são casados com mulheres arhuacas – respectivamente, Zoraida Iguarán, Mary Iguarán (duas irmãs arhuacas-wayuu) e Belkys –, e me disse que os ingas e os arhuacos são os povos mais atuantes na política nacional, na Colômbia. Com Benjamín e Carlos, além de Segundo Antonio, conversamos bastante sobre política, em âmbito nacional e internacional. Taita Antonio, por “pensar bonito, com o coração contente”, agiu para reverter a patente do Yagé, concedida a Lauren Miller, um empresário norte-americano da indústria farmacêutica, num processo que se estendeu de 1986 ao dia 3 de novembro de 1999, quando foi cancelada. Benjamín foi candidato a senador (ou melhor, *sanador*, como ele prefere) e diretor do Gabinete de Assuntos Indígenas do Ministério do Interior. Carlos trabalhou na Organização Nacional Indígena da Colômbia (ONIC) e Antonio foi, entre outras coisas, governador do Cabildo Inga, vice-presidente da ONIC, coordenador da Área de Defesa Territorial e coordenador geral da Coordenadoria de Organizações Indígenas da Bacia Amazônica (COICA), membro-diretor do Conselho Mundial de Manejo Forestal (FSC), membro do Comitê de Coordenação Internacional da Aliança Mundial dos Povos Indígenas e Tribais das Florestas Tropicais, membro do Conselho Diretor da Aliança do Clima COICA-Cidades Europeias e coordenador do Projeto Regional Amazônico sobre Socialização de Processos Internacionais em Direitos Indígenas. Ele também é autor de Segundo Antonio Jacanamijoy Tisoy, *Historia de Participación de la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazonica em la Agenda Internacional Del Convenio de la Diversidad Biologica, em el Artículo 8J y Artículos Conexos*, Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Amazônicos), Letícia, Universidad Nacional, 2011; *Idem*, *El Acuerdo TRIPS y*

Tive uma experiência fora de minha comunidade, com os indígenas da Sierra Nevada. Em uma de suas cerimônias, nos mandaram pintar uma pedra grande chamada caduco, uma pedra cerimonial, grande. Nos deram umas ervas, plantas, com as que tínhamos que pintar a pedra. *Quando comecei a fazer essa cerimônia de pintar a pedra com as ervas, comecei a notar que a cor que as plantas me estavam dando era secundária. O que estava acontecendo ali foi que estava falando a pedra, me falava sua textura. Esses grafismos que saíam na pedra começaram a me contar a história; era minha história o que estava sendo contado aí no ato de pintar a pedra. Estava refrescando minha memória porque, às vezes, pelos compromissos ou por estar buscando fora, nos esquecemos no interior. A partir desses exercícios quis começar a buscar texturas dentro de minha forma de conceber a pintura, na minha forma de criar a textura e a cor me servem muito para a parte abstrata. O desenho, por outro lado, é para a parte mais consciente no espaço*

Fiz uma série de obras nas quais falava da memória, a cor da memória. Num exercício me dei conta do bonito que é falar com a pessoa, perguntar-lhe seu nome e lhe dizer bom dia, e também: “que te disse o sonho?”⁴⁶⁶. Quis mostrar o bonito que é quando passamos a compartilhar nossos sonhos e também quando podemos contar essas emoções, essas sensações que tivemos durante uma cerimônia. *Quando estávamos todos compartilhando dessa maneira, eu começava a dar cor a essas recordações, a esse tempo passado que também pode ser um tempo futuro. A partir disso, tive a oportunidade de mostrar essa série que se chama *A cor da memória* (ênfases minhas)⁴⁶⁷.*

No quadro *Vêm e se Vão*, aparece um balanço. Ele diz que isso se dá porque essas pinturas estavam lidando “com o ir e voltar, entretecendo cores, formas e espaços, que vêm e vão, com o contar os sonhos para viver”⁴⁶⁸. Já faz uns 20 anos que Kindi joga com cores, texturas e desenhos, seguindo pegadas. Nisso, vai acessando muitos tempos, passados e futuros que podem até coincidir: “Esse jogo me fez perguntar a mim mesmo não só sobre a pintura, mas sobre o que estou pensando sobre a vida. Esses momentos compartilhados da infância em certos territórios aonde minha pintura gostaria de chegar, a essa textura da pedra, ou a essa textura de uma árvore, a textura da água...”⁴⁶⁹. Creio que assim, ele mostra que um caminho da obra é aquele que alguém percorre *Kutij*, entre tempos que vêm e vão. Tempos de texturas (cores, territórios) que entram para a história de alguém.

“Acho que os ‘mais velhos’ me fizeram entender que todos nascemos com uma cor, com um som. Mas vamos esquecendo dessa cor, desse som. O que faço ao pintar é começar a

los Pueblos Indígenas. Nova York, Oitava Sessão da Comissão sobre Desenvolvimento Sustentável da ONU, Painel Comércio e Povos Indígenas, 26 abr. a 5 mai., 2000 [on-line]. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/dsd/dsd_aofw_mg/mg_indipeop_specday/mg_indipeop_specday_pres4.shtml>. Último acesso: 24/10/2016.

⁴⁶⁶ Kindi Llajtu, 2014, *op. cit.*, p. 248-249.

⁴⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 248-249.

⁴⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 251.

⁴⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 250.

recordar esse som com que nascemos, essa forma com que nos envolvem de crianças”⁴⁷⁰. Para recordar, ou refrescar a memória, penso eu, é preciso caminhar por muitas cores e sons para voltar àqueles com que nascemos. A memória apenas aconteceria quando pudéssemos ir e vir por tempos diferentes e tempos iguais.

Os sujeitos têm seus tempos, que sabem se manifestar em cores e sons recebidos por um corpo que vê e sente. São tempos de alguém que regressa como um só e se relaciona com outros tempos, daqueles seres que regressam como outros. Benjamín usa as formas “tempo antes” e “tempo depois” para explicar tempos iguais e tempos diferentes. Isso, na medida em que há tempos que nascem com as pessoas – vêm de uma linha previamente esboçada – e que essas mesmas pessoas também podem se abrir àquilo que o espaço vem trazer, outros tempos. Todas as coisas possuem e expressam *Kutij* e, conforme aprendi nessas conversas, esses tempos vêm de todos os seres que já estiveram na terra, de inúmeras relações que se deram ali.

Esse assunto voltou em outras ocasiões. Numa delas, pude perceber o quão profundas podem ser tais relações, uma vez que elas envolvem uma enorme quantidade de seres e caminhos. Pelas manhãs no Valle de Sibundoy, adquiri o costume de caminhar com Mary e Marle. Muitas conversas nessas caminhadas giravam em torno dos seres que habitam determinados lugares. Num desses dias, tomamos rumo pela vereda Muchivioy, lá onde uma senhora fazia sorvetes de amora do quintal, passando nas cercanias de Cascajo, Juisanoy e do Plano Jansasoy, para voltar a Manoy pela via que leva a Pasto. No caminho, quase entrando em Muchivioy, Marle contava que, uma vez, estava perto do fogo e viu nele, trabalhando, abanando as chamas com as duas mãos abertas, uns homenzinhos inteiramente brancos, luminosos; na casa de Mama Conchita também havia muitos deles, diz ela, são seres que estão sempre se dedicando a afazeres cotidianos. Por meio de seu trabalho, eles “fabricam” inúmeras coisas, como animais, por exemplo, pássaros, cães, gatos, macacos, vacas, cabras, porcos-espinho, antas e peixes que vão aparecendo e se transformando uns nos outros. Aprendi, com a vida no Valle, que esses homenzinhos operam *alentos* que ficam nas coisas. Quando abanam um pedaço de madeira que crepita no fogo, ou quando se dedicam a outras atividades relacionadas à madeira, por exemplo, estão trazendo à tona a história dos seres com que essa árvore conviveu antes de virar lenha, seres que vão aparecendo um a um, num movimento em que tudo se transforma em outras coisas, revelando outros alentos. Numa *tulpa*, o *samai* de

⁴⁷⁰ *Idem, ibidem.*

inúmeros animais e outras coisas vira alento do fogo e passa a ser guardado nesses tempos de fogo, assim como ficara guardado na madeira. *Kutij* seriam os tempos de todas as coisas que estão na terra, dos animais que viram outros na medida em que seus alentos se encontraram num determinado lugar.

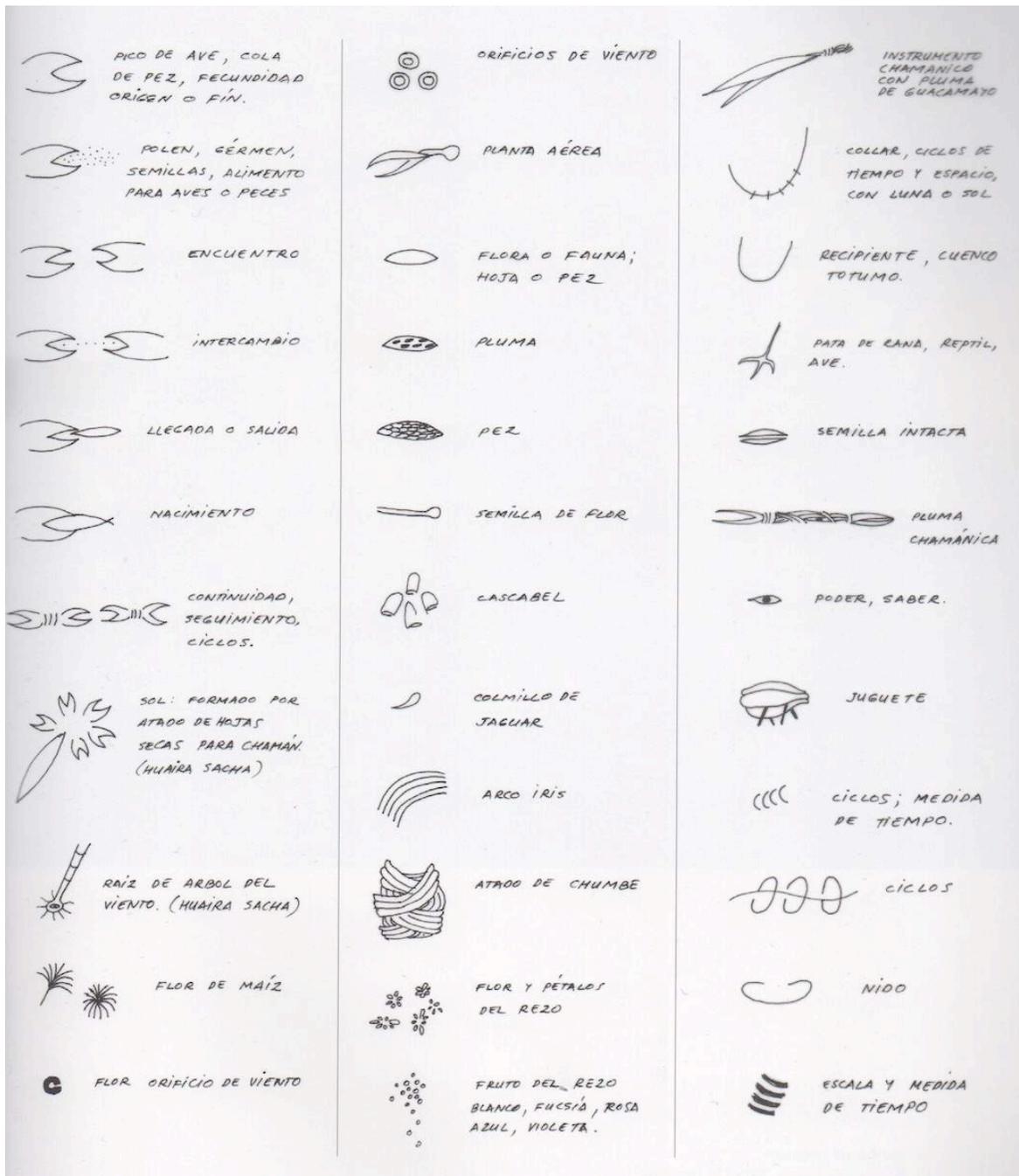


Imagem 52: Tabela de equivalências de símbolos gráficos usados por Carlos Jacanamijoy, feita por Álvaro Medina. Extraída de: Álvaro Medina, *Jacanamijoy: Magia, Memoria y Color – Retrospectiva 1992-2013* (catálogo de exposição), Bogotá, Planeta, Mambo e Lunweg, 2013, p. 57.

O que aqueles homenzinhos mostram é a maneira com que o tempo vai sendo composto por camadas de *samai* que vêm e vão; é como se eles estivessem cuidando permanentemente de sua perpetuação e, por essa razão, se alguém destrói um lugar na terra – em uma *pacha* –, esses seres se dispersam e aqueles tempos se perdem; conhecimento se esvai. Ao ver a sequência de transformações movimentada por esses seres, é preciso pensar bonito e, como ensinava mamita, decidir o que reter de suas inúmeras criações, onde cortar o movimento para regressar a si. São eles, a propósito, que vão dando certas coisas para quem sabe recebê-las.

Há muitos tipos de seres que vão fazendo aquilo que existe. Os quadros de Carlos os revelam, entre cores. O crítico Medina, cuja tabela tomo a liberdade de reproduzir aqui **[imagem 52]**, traduziu, com a ajuda de Carlos, alguns símbolos presentes em seus quadros. Tem-se, ali, rabos de peixe que também são bicos de ave e que, ao mesmo tempo, também podem secretar pólen, gérmen, sementes ou alimento de pássaros e peixes. O mesmo desenho aparece como parte de outras composições: encontro, intercâmbio, chegada ou saída, nascimento, continuidade, sol (quatro desses motivos, que viram as folhas da *uaira sachá*). Há também peixes, orifícios de vento, penas, sementes de flor, sementes intactas, frutas, flores, dentes de jaguar, *papayuelas* e elementos que evocam medidas de tempo, como colares e linhas curvas paralelas.

[...] como se pode estudar na tabela de equivalências que elaborei com a colaboração do pintor a partir dos elementos mais reiterados em suas pinturas, o sistema gráfico de Jaca contém grafemas que falam de origem e nascimento, ou de pegadas e rastros, ou de bancos e cardumes, ou de marcos e fronteiras, ou de medidas de tempo e espaço, além de introduzir a presença de orifícios de vento. Esses grafemas nos informam, inclusive, que há sementes aéreas e que essas sementes produzem sons. A partir das correlações sugeridas na tabela, qualquer um pode penetrar e ampliar a poética desses quadros⁴⁷¹.

Ao mesmo tempo, esses são agouros e, assim, não poderiam ser “lidos” apenas como um código cifrado que permita decifrar a obra – sobretudo porque, em muitos casos, eles remetem a seres que, para alguém formado no ocidente, poderiam ser enquadrados como fantásticos ou imaginários. Antes, penso eu, tais quadros se tornam chão de muitas *pachas*, muitos sóis que o pintor galgou, em seu caminho entre tempos. Assim, alguém poderia receber esses símbolos como fontes para que novas histórias aconteçam. Não deixa de surpreender a

⁴⁷¹ Álvaro Medina, 2013, *op. cit.*, p. 56.

beleza com que eles podem funcionar para diversos tipos de história, tanto entre nós, quanto para quem os conheça num tempo diferente. Nesse sentido, são figuras-base que vão originando novos seres em muitos caminhos e, assim, fazem lembrar também daqueles homenzinhos que perpetuam *samai*.

Os kamëntšá registram um tempo dos ingas, algo que faz parte de *jwabën*, ou seja, do conhecimento coletivo que existe no espaço, como explica William J. Muchavisoy⁴⁷². No tempo dos ingas, eles aprenderam, por exemplo, a medicina, o Yagé e o saber das plantas. Desse modo, seus cantos ainda preservam a palavra inga, a língua inga. Pelo pouco que pude ver, ambos os povos parecem expressar de modo similar suas relações com o conhecimento e os tempos – e considero muito preciosa a ideia de que o conhecimento que se expressa ainda hoje, através das plantas, foi aprendido porque é coletivo e existe no espaço. Por essa razão, talvez, soem tão familiares os poemas do escritor Hugo Jamiroy Juagibioy. Por exemplo:

Nem todos os lugares

Só quero te dizer
filho de minha vida
que nem todos os lugares
são teus,
mas cada um deles
guarda algo para ti⁴⁷³.

Espíritos

Os olhos nunca se cansam de olhar
e quando se tornam terra
ou quando os tornamos cinzas
seguem olhando
do alto céu azul.
Outros divagam vigilantes
pelos caminhos de nosso território
alumbrando como *minacuros*⁴⁷⁴.

Minacuros, como o autor explica em nota, vem do quechua *ninakuru*: pirilampo, vagalume, lesma de fogo, como aqueles que iluminam os caminhos noturnos no Valle de Sibundoy. *Nina* seria fogo e *kuru*, lesma. O que talvez esses versos possam indicar é parecido com algo que vim me acostumando a vislumbrar, ou seja, que todos os lugares guardam os tempos de muitos seres e, com eles, seus alentos e, por isso, dão tantas coisas; e que muitos seres fluem

⁴⁷² William Jairo Mavisoy Muchavisoy, 2018, *op. cit.*.

⁴⁷³ Hugo Jamiroy Juagibioy, “De aquello que nos da la vuelta o Madre Luna”, in *Idem, Danzantes del Viento*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, p. 39.

⁴⁷⁴ *Idem, ibidem*, “Padre Dador de la Luz en el Tiempo o Sol”, p. 49.

entre tempos variados, feito lugares que caminham, às vezes apenas na forma de olhos de *ninakuru*, num tempo de fogo, às vezes feito corpo pleno. Quando a madeira queima, o fato de virar cinzas transforma os olhos dos seres que, nela, deixaram *samai* nesses vaga-lumes que perambulam e vigiam, feito desenhos candentes que abrem outros tempos – alumbram caminhos.

Os tempos de taita Isidoro, por exemplo, pai de mamita Mercedes, são lembrados por suas habilidades de exímio construtor de bancos e artefatos de madeira. Como se sabe, cada pessoa deve ter seus próprios bancos. Em suas lembranças da infância, mamita Mercedes uma vez me disse que uma pessoa não deveria sentar nos bancos de outra, nem mesmo saltá-los ou passar por cima deles. O mesmo valia para o uso de quaisquer utensílios de alguém, como colheres ou pratos; são itens contêm o alento de alguém e que devem ser respeitados como a própria pessoa – como se tudo o que já foi feito por aqui tivesse ainda seus olhos a vigiar os viventes. Para que se possa viver bem, é preciso respeitar os tempos contidos nas coisas, saber os amarres de cada um nessa terra.

Benjamín tem alguns trabalhos de intervenção em bancos de madeira e, em seu ateliê, guarda um banco que pertenceu a taita Isidoro. Esse banco foi pintado por ele, numa intervenção que procurou chamar a atenção para a história que as coisas guardam. Sobre isto, ele me disse que:

As memórias de alguém ficam nas coisas. Um banco como esse [aponta para o banco com a mão] foi feito pelo meu avô e o que acontece é que ele deixou uma história aí, deixou sua uma história no banco. Num banco, de tanto alguém se sentar, a madeira se torna brilhante, tem sua força, coisas que alguém deixou enquanto se sentava, pois quando alguém se senta, fala sobre muitas coisas. Os bancos são de alguém, não se senta nos bancos dos *abuelos*.

Fala-se muito em arte utilitária, eu acho que os bancos são assim também, mas é porque são feitos por pessoas que sabiam *fazer bem* as coisas. Uma vez, apareceram uns cupins nesse banco, saíram pelos veios abertos da madeira, e acontece que os cupins também modificaram a história do banco. Mas meu avô o consertou, ele sabia fazer isso, colocando o banco perto do fogo. O que ele fez, em minha opinião, foi uma intervenção no banco, sem pensar que estava fazendo uma intervenção ele fez, estava fazendo algo muito artístico, o banco se tornou muito artístico. E eu intervenho, recubro os bancos com chumbes [pintados] para chamar a atenção para o que está ali, o artístico que é, as histórias que esse banco guarda. Chamo esses bancos de Pensadores, onde o pensamento flui nos lugares. Então tem Pensadores de um lugar de fogo, por exemplo, ou Pensadores de água, cada um tem seus tempos.



Imagens 53 e 54: Benjamín Jacanamijoy. *Pensadores* [s.d.]. Fotos de registro da exposição *Pensadores de Tierra y Agua*, Bogotá, Jardín Botánico José Celestino Mutis, 23 Jul. 2010. Fotografia: Ricardo Torres Ariza.



Imagem 55: Benjamín Jacanamijoy, *Manoy-Santiago, Pensador Fuego/Tierra/Aire* (2017), foto digital, acervo do artista.

Um banco Pensador que foi árvore pode tornar-se, num dado momento, a casa dos cupins. Então, com ajuda do fogo e daqueles seres que ficam ali, trabalhando tempos variados, os cupins vão embora. Há muita história nos bancos e, quando uma pessoa se senta neles, também vai trazendo seu pensamento e suas palavras para lá, vai somando outros tempos à sua

existência. Assim como um pedaço de lenha está composto do alento de muitos seres, também os bancos estão. São obras de *suma ruray*, *suma yuyay* e *suma kaugsay*, pois reúnem todas as dimensões daquilo que a vida pode ter de mais profundo – suas camadas de tempos que se conjugam em inúmeras relações com muitos seres, relações que envolvem o cuidado de tudo o que há, o trabalho de quem faz algo bem. O banco de alguém se torna, assim, seu infinito acessível – o ponto onde duas ou mais *pachas* se encontram, quando tudo pode ter muitas cores. Aprendi a ver evidências disso na pintura de Benjamín, entre as muitas relações que ela mostra.

Outra artista que tem trabalhado com questões referentes à memória é Tirsa Chindoy Chasoy, de *Uaira Sacha*/San Francisco, onde vive. Ela se formou em Artes Visuais na Universidade de Antioquia, em Medellín, e depois fez mestrado em Estudos da Cultura na Universidade Andina Simón Bolívar, no Equador, quando trabalhou com fotografias do Arquivo da Diocese Mocoa-Sibundoy, tiradas no começo do século vinte. Quando nos conhecemos em Sibundoy, ela passava por um momento difícil, com a perda de sua avó Concepción Jamioy. Então, me levou ao cemitério deste *pueblo* para conhecer seus avós: Concepción Jamioy, María Jacanamijoy Quinchoa e taita (governador) Domingo Chasoy. Falou então da proximidade com eles.

Mama María Jacanamijoy, como ela contou, foi casada duas vezes, teve um primeiro esposo que viajava por muitos lugares, levando remédios, plantas e sanção,

[...] pois os ingas, como você sabe, eles sempre foram caminhantes por muitos lugares, pela medicina e, infelizmente, ao primeiro esposo de minha *abuelita*, mataram, creio que foi por Cundinamarca, o cercaram e depois mataram, pois minha *abuelita* se casou com meu avô e eles viveram em San José del Chunga que é uma zona fronteira já com Santiago, agora pois já é San Francisco, mas creio que antigamente havia essas divisões.

De criança, mama María ficou órfã de pais e foi criada por um padrinho, Salvador Jacanamijoy – o *sinchi* pioneiro, também mencionado por mamita Mercedes, que começou a viajar para fora do Valle, no começo do século vinte. Desde menina, ela teve uma saúde frágil e, ainda assim, nunca deixava de se preocupar com a alimentação e os cuidados da família, dos filhos e netos. De sua casa, Tirsa guarda as memórias de como sempre havia muita comida para as crianças e das preocupações da avó com uma prima pequena, para que usasse seu chumbe desde bebê.

Já taita Domingo retorna às suas memórias como um avô atencioso, conversador, que gostava de passar longas horas com os netos, em sua casa, e se dedicava à chagra e ao cabildo, sem nunca deixar de ir às cerimônias com plantas às quais lhe convidavam. Tinha muitas plantas em sua chagra, mas não chegou a ser *sinchi* – apenas aprendeu a cozinhar Yagé, como dizia. Ele a levou para sua primeira toma de Yagé e lhe ensinou, no amanhecer desse dia, que as cores haviam mudado. “[Ele] disse uma coisa bem bonita: ‘que, minha neta? Agora você já vê diferente as cores’”, após o que ela se deu conta de que “sim, ele tinha razão no sentido de que, depois dessa experiência, nos começam como que a encontrar certas... outras conexões também, como que nos rodeiam”.

Também foi com esse avô que ela aprendeu um certo cuidado das coisas que pertenceram às outras pessoas e, talvez por essas memórias, ela se acostumou a guardar muitas coisas. Com ela, descobri mais sobre esse cuidado que percorre a noção arte como *suma ruray*, “um bonito fazer através do qual se transmite a energia de uma pessoa às coisas ou às outras pessoas para que tudo corra bem”, algo que passei a ver como um certo zelo pela perpetuação dos tempos. Tomamos um café juntas e, então, ela explicou que “até mesmo em uma xícara de café, há muita energia própria aí que fica, desde o cultivo do café, no preparo, então é preciso ter bons pensamentos na hora de fazer as coisas, para fazer bem e bonito. Isso se transfere e fica nas coisas”. São coisas que têm, afinal, seus caminhar.

A morte de pessoas queridas me fez pensar em algo que já venho pensando, eu sempre recolho muitas coisas e sou acumuladora, coisas que estão aí, que guardam essa energia acumulada; então o que quero fazer é trabalhar com essas coisas que foram feitas anteriormente e que levam essa energia. Por exemplo, eu pintava com resina natural, de pinheiro, e meu *abuelito* me ajudava a pegar a resina, então depois que ele se foi, eu fiquei com um pouco dessa resina e não quero gastá-la, porque tem algo dele. Da mesma maneira, tenho notado como as coisas decaem quando as pessoas se vão, então a casa dele, por exemplo, caiu, caiu o teto e ficou a estrutura; algo de sua energia ainda está, mas sem ele mesmo o lugar vai mudando, vai decaindo. Então pedi a minha mãe que me desse umas madeiras e com elas quero fazer alguma coisa, estou guardando. [...]

Minha abuelita, pois, também me contam que já ficou muito pequena órfã de pai e a criou um padrinho que tinha que se chamava Salvador Jacanamijoy e que era *sinchi* também, médico, pois minha mãe me contou muitas coisas bonitas, imagina o que passava nessa época e como que também através da medicina ele sempre os mantinha aí, pois, como fortes nessa parte espiritual.

Pois o taita Salvador foi quem construiu a casa que agorinha estão as tábuas, tudo isso, então ufffl, essa casa era super antiga não? E você se dá conta de muitas coisas das casas de antes, por exemplo que os de antes sabiam tanto dessa... da lua, que você vê as casas de antes e a madeira é quase intacta, ou seja, não rui nem nada, porque eles manejavam uma ciência em torno de quando cortar a madeira, como secá-la e as casas aguentavam. Fundamentalmente, a de meu avô se derrubou foi pela terra, por que, particularmente, também não sei, é algo que me intriga

também, porque quando as pessoas já não estão as casas como que também guardam essa tristeza não?, e começam a se deteriorar, a cair, não sei cientificamente como se explica isso, mas do pouco que tenho visto sempre acontece isso quando já não vive gente, não sei se o calor do seu corpo ajuda, como esse calor, a manter a casa, mas quando já não há, sobretudo quando são essas casas de telha, a umidade como que se guarda muito e o peso disso é fatal, então por isso a casa do meu *abuelito*...

[...] Pois particularmente agora estou projetando trabalhos com os restos da casa de meu avô, nesse caso são pedaços de madeira, então primeiro porque, digamos, isso guarda também essa memória, ajuda a contar como que parte da minha história ou familiar e tantas gerações que passaram por essa casa, a importância dos avós e, a partir disso, pois, a ideia que tenho é começar a intervir esses pedaços de madeira e fazer com pintura também como que uma espécie de imagens ou memória que eu tenho disso que passa nessa casa, de nossa casa onde vivemos meus primos, minha mãe, meus tios que hoje não está, mas que fica o resíduo e se pode seguir trabalhando em torno disso. Mas não sei se chego a comercializar [ri], não, mas é que o próprio ato vai servir um pouco para... no meu caso para refletir frente... para seguir refletindo frente à memória e para ativar outras coisas, como digo?. É algo que estou projetando, algo em que estou trabalhando e que espero, pois, tomara, que se possa mostrar.

Fico pensando o quanto, nas questões trazidas por Tírsa, não há algo que remonta à maneira com que o tempo de alguém – sua *energia*, alento, aquilo que uma pessoa soube imprimir ao mundo através de suas relações, do bonito fazer – precisa ser guardado por outras pessoas. Se essa energia, esse tempo é descuidado, as coisas decaem. Assim, quem vira olhos de estrelas segue estando ali, participando das relações dos viventes e se perpetuando através deles, estendendo o alcance de suas obras – *sugllasina kutijekuna*. Isso depende de que as inúmeras relações que uma pessoa estabeleceu em vida, com muitos seres, possam continuar através dos outros, dos que zelam por sua memória. O tempo se propagaria, dessa forma, em quem e por meio de quem dá seguimento às obras de uma vida.

Muitas palavras vão sendo mencionadas, cada qual com suas ressonâncias, para falar sobre essas relações: *energia*, por exemplo. Perguntei a Tírsa sobre a memória e as relações que ela pode ter com *samai*. Escrevi anteriormente que *samai* acontece, na medida em que o vento flui, levando consigo as substâncias vitais, como água, sangue, seiva; e que há um estado *samai*, relacionado à maneira com que os diferentes seres percebem uns aos outros como possuidores de força e vida – algo que aprendi de Benjamín. *Samai* seria essa qualidade do pensamento, algo que vem do coração e se transfere de uma pessoa a outra por meio de uma série de práticas de conhecimento – *suma yuyay*, *suma ruray*, *suma kaugsay* –, formando uma memória incorporada. Estar *samai* envolve a recordação e a transmissão dessa memória, faz o sanar corpo e propicia descanso em meio aos outros, a tudo aquilo que nos cerca. A energia de alguém seria também *samai* e, como contava Tírsa, é algo que faz memória nas coisas. Ela me disse que *samai* é o que

fica: “[...] inclusive a memória, teria que também nomeá-la *samai*, não? Isso precisamente, eu acredito que de certa forma é como inconsciente, *samai* é o que fica, é espírito, é alento, mas sim, acredito que... como que vai ficando algo”. Inconsciente e espírito reaparecem aqui outra vez e, ao ver tais palavras, entendi que, como no pensamento de Kindi, elas remetem a essa existência das coisas que possuem muitas formas, mas chegam e ficam nessa terra como uma só, graças ao bonito fazer e bonito pensar de alguém. E as coisas que ficam vão mudando outra vez, na ausência de quem as cuide.

As memórias *samai* podem remontar a caminhos através de coisas muito antigas. Isso é retomado no trabalho de Tirsá com fotos e arquivos. A descoberta da fotografia como meio expressivo por uma artista que, antes, gostava de pintar quadros inspirados pelo trabalho de Carlos Jacanamijoy aconteceu durante sua experiência em Medellín, aonde chegou aos 17 anos, e também envolveu um encontro com o pensamento de chumbe, sobretudo através do livro de Benjamín. Ela conta que:

[...] essa ideia de ir para longe, na verdade foi uma das experiências que mais marcou minha experiência e principalmente o que eu já ia fazer, digamos, quanto à arte. Isso é algo que eu retomo como essa experiência de ir de um lugar e chegar a outro completamente diferente, como Medellín. [...] Bastante duro chegar até lá e começar, então quando chego lá, à universidade, foi o que eu fiz, eu falo também dessa experiência do cultural, mas também como é [uma] experiência autobiográfica [de] ir do lugar. [...] Então eu retomei e disse “bom, aqui tem um conflito”, pois estudar arte como se concebe, digamos, ocidentalmente, é uma coisa e de pronto, eu olhei para isso e assim disse “não, espera um momento, de onde venho também tem umas formas artísticas de ver a vida e tudo isso”, então como que comecei a entrar nessa história e disse “bom!”, comecei a buscar e por aí comecei a buscar informação e apareceu esse livro do chumbe, do Benjamín, então aí ele conta toda a história, nesse caso, dos ingas.

Eu, pois sou inga-kamëntšá, não?, pois sempre estive um pouco mais perto da família de minha mãe [inga], pois minha mãe sempre, com meus avós pois sempre foi mais perto, ficamos mais com eles do que com a família de meu pai, então por aí como que houve essa conexão e meu *abuelito* nesses idos vivia aí também, então por aí como que me entrou a curiosidade e [eu] disse “olha, que bonito, é tudo o tecido”, como que te une também, não?

Então o que eu procurava, como te digo, com a experiência de ir daqui e chegar a outro lugar era precisamente mostrar que, apesar de que eu ia [do Valle de Sibundoy], sempre havia uma conexão com o lugar, nesse caso, então, comecei como a procurar, bom, o... O principal referente foi que aqui no Valle de Sibundoy, pois, tem montanhas, não? E aonde eu cheguei, que é o Valle de Aburrá em Medellín tem montanhas, são dois vales e a montanha sempre aparece como uma fronteira, mas também como uma espécie de união entre o território, então eu disse “bem, vou seguir por esse lado”, então comecei a tirar fotografias quando vinha aqui a Sibundoy, aqui ao Valle de Sibundoy, e a tirar fotografias das montanhas, e tirava fotografias de Medellín e comecei a uni-las, mas através da união de fios, então tudo foi como o primeiro que encontrei, e ainda mais porque o fio também, pois, é parte do tecido, como o que une, então por aí comecei. E bom, no processo foram aparecendo coisas, como te digo, a fotografia, o fio mais do que o tecido, digamos

em si, mas ainda mais como essa ideia da união, e pois sim, em princípio eu gostava muito da pintura, [...] pois disse “vê, já não é tanto pela pintura, mas por outro lado”, e por aí na verdade a fotografia agorinha, [...] agorinha a fotografia também volta a ganhar bastante importância em meu trabalho, principalmente porque a fotografia tem essa carga de memória, de história, então já hoje, pois estou como nessa de buscar nessas fotografias antigas esses referentes, essas histórias, para voltar também ao meu processo.

As fotos de montanhas foram, nesses trabalhos, cuidadosamente unidas por fios de linha, costuradas umas às outras numa espécie de cartografia de afetos que percorre e questiona as relações entre união e fronteiras de um território; a própria memória fica amarrada assim por esses fios que combinam dois lugares, formando um tecido de caminhos percorridos por Tírsa, de um vale a outro, da pintura à fotografia⁴⁷⁵. Creio que dessa forma, o que se compõe é um território existencial, entendido por mim como a passagem entre lugares aparentemente distantes, ou mesmo limitados por fronteiras naturais – as montanhas –, uma passagem que é vivida e guardada no corpo e transformada num tipo de tecido, em que os retalhos que se unem são as fotos tiradas pela artista. As fronteiras cedem lugar, nesse tipo de experimentação do lugar, à união do território. Novamente, as linhas não aprisionam, mas ampliam o alcance da existência através das montanhas, mostram a costura dos corredores por onde ela encontrou passar. Ao mesmo tempo, as linhas amarram uma vida a certos locais.



Imagem 56: Tírsa Chindoy, [s.t.] (2016), performance, registro fotográfico extraído do curta-metragem *Hilando Memórias* (Miguel Rojas-Sotelo, 2016).

⁴⁷⁵ Não há registro digitalizado dessas montagens e, por isso, elas ficam apenas descritas, conforme o que Tírsa me contou. Quando conversamos, ela mencionou a dificuldade de montar um acervo digital de seu trabalho, visto que não acessa com frequência computadores ou a internet.

Fios de lã também foram usados pela artista em performance realizada em 2016⁴⁷⁶, na Universidad Javeriana e registrada parcialmente em vídeo, no curta-metragem *Hilando Memorias (Tecendo Memórias)*⁴⁷⁷ [imagens 57 a 60], de Miguel Rojas-Sotelo, em que ela fala sobre sua proposta. Na começo da performance, Tirsia põe as mãos sobre o solo e se deita no chão, deixando-se abraçar pela terra. Depois, vai caminhando e envolvendo com fios de lã uma série de coisas: árvores, folhas secas, gravetos, seu próprio cachecol de lã, entre outras; dispendo esses elementos pelo caminho, na Universidade, no concreto do chão e dos prédios, semeando também (espalhando a terra no chão de concreto) e colocando fotografias em preto e branco de gente do Valle de Sinbunday sobre o chão e em outros lugares, tecendo sua existência na terra, por assim dizer, tecendo com terra e a terra. Essa forma de tecer inclui um chumbe rosa, branco e azul, amarrado a uma árvore no campus por um fio de lã cor de rosa. Tirsia segura outra extremidade do fio e vai dando nós, enquanto o estica.



Imagens 57, 58, 59 e 60: Tirsia Chindoy, [s.t.] (2016), performance, registro fotográfico extraído do curta-metragem *Hilando Memorias* (Miguel Rojas-Sotelo, 2016).

⁴⁷⁶ A performance foi parte da oficina *Mingas de la Imagen (Mingas da Imagem)*, realizada por iniciativa dos professores Miguel Rojas-Sotelo e Miguel Rocha Vivas, numa parceria entre a Universidad Javeriana e a DukeCLACS – Centro Atico.

⁴⁷⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YX9CdsI79tQ>>. Último acesso: 1º out. 2019.

Essa maneira de amarrar as coisas – fotografia, partes do corpo, um tecido, a terra – também foi trabalhada em obra exposta na mostra *Soberanía Visual*⁴⁷⁸, durante o *Encuentro Continental de Literaturas Amerindias, Escrituras Propias, Extractivismos y Cantos de Aves*, organizado por Miguel Rocha Vivas, na mesma universidade [imagem 61]. Na obra, uma foto dos pés de Tirsca descalços sobre a terra é amarrada a um tecido de crochê circular. O tecido é feito em círculos concêntricos de várias cores. Na foto, os pés da artista são amarrados por um fio que continua para fora da cena e alcança o centro do círculo, para pender sobre um monte de terra no chão, abaixo das imagens. Entre seus pés, nascem flores.



Imagem 61: Tirsca Chindoy, [s.t.] (2018), fotografia, tecido, fios de lã e terra. Foto: Oficina de Eventos/Facultad de Artes, Universidad Javeriana.

Tirsca aparece em meio a esses percursos como alguém que vive tempos antes e depois, tempos de ser lá e cá, nos dois lugares para onde regressa como uma só e como outras. Há nisso uma percepção sobre a fotografia que, como dimensão daquilo que existe, só tem sentido

⁴⁷⁸ Miguel Rocha Vivas (org.), *Soberanía Visual*, exposição coletiva realizada durante o *Encuentro Continental de Literaturas Amerindias, Escrituras Propias, Extractivismos y Cantos de Aves*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 11 abr.-4 mai. 2018.

quando *ativada*, como ela diz. Esse saber é algo que ela levou para sua dissertação de mestrado⁴⁷⁹, feita com base em uma pesquisa em arquivos, fotos que mostram a gente kamëntšá de antes, no Valle de Sibundoy. O trabalho envolveu o levantamento e seleção das fotos que, depois, foram mostradas a diferentes pessoas, a fim de que elas pudessem partilhar essas imagens como recordação, memória e conhecimento.



Imagens 62, 63 e 64: Fotos tiradas no Valle de Sibundoy, na primeira metade do século vinte. Em sentido anti-horário, Anônimo, *Ensaíos de Canto* (1912), tamanho desconhecido; Anônimo, *Izqada de Bandera* [s.d.], tamanho desconhecido; Anônimo, *Banda de Música del Pueblo de Santiago* (1912), tamanho desconhecido. Extraídas de Tirsra Taira Chindoy Chasoy, 2014, *op. cit.*



O texto acentua comentários sobre as obrigações impostas pelos capuchinhos. Por exemplo, todas as crianças foram obrigadas a frequentar a escola – algo que foi visto com grande temor e resistência. Para evitar esse destino, muitas delas eram escondidas dos párocos na floresta e em outros lugares. O uso de determinadas roupas e corte de cabelo “mate” (tigelinha) foi tornado compulsório e assumiu um papel diferenciador, separando as crianças

⁴⁷⁹ Tirsra Taira Chindoy Chasoy, *Representaciones de los Kamëntšá en el Archivo Fotográfico de la Diócesis Mocoa-Sibundoy a Principios del Siglo XX*, dissertação (mestrado em Estudos da Cultura), Quito, Universidade Andina Simón Bolívar, 2014.

indígenas das mestiças e das brancas, ou mesmo as autoridades locais e seus filhos dos demais. Uma das mamitas maiores que participaram dos encontros para ver fotos, a tecelã *bata*⁴⁸⁰ Narcisa Chindoy, recordou a variedade de árvores frutíferas de sua infância e como muitas famílias foram obrigadas a deixar suas terras e migrar para os pântanos, com seus membros forçados a trabalhar na lavoura da igreja. Outras chamaram a atenção para a importância do chumbe nas roupas das mulheres e para o fato de que os homens antes usavam uma faixa na cabeça e os cabelos na altura dos ombros – o que caiu em desuso. O mundo mostrado pelos capuchinhos, nas fotos, é um mundo dividido por linhas marcadas, em que cada um deve estar circunscrito a um lugar e posição; novamente, essas linhas aprisionam. Ao constatá-lo, a própria artista também intervém numa foto [imagens 65 e 66], trocando os rostos daquelas pessoas de corpo. É uma imagem que mostra homens brancos e kamëntšás, os primeiros de terno e os segundos de *capisayo* (túnica listrada), aqueles em posições de autoridade, estes em torno deles. Sobre essa intervenção, Tírsa escreveu:

A imagem mantém sua composição inicial mas alguns personagens tomaram o corpo de outros. Alguns indígenas aparecem com roupas ocidentais, certas autoridades civis e religiosas se colocaram no lugar dos outros. Essa intervenção corresponde à necessidade de ver [o] *que acontece se*; pareceria que alguns personagens assumem seu novo papel, se destacam as expressões de alguns *kabungas* [variação de *cabëng*, termo usado pelos kamëntšás para se referirem a si mesmos e aos outros indígenas], seu rosto é forte e reflete certo desgosto. *Os não-indígenas parecem não encaixar de todo em seu outro eu, se veem estranhos, se veem disfarçados, sua cabeça está em outro corpo, em outro território que ainda desconhecem e no qual não se sentem de todo cómodos* (ênfases da autora)⁴⁸¹.

Aparece, nessa passagem, a referência a algo que fui entender melhor depois: o *outro eu*. Em uma de nossas conversas, essa expressão voltou. Perguntei a Tírsa como seria o *samai* de uma foto tão antiga e o que esse tipo de imagem pode provocar. A resposta veio assim:

Não sei se é que uma câmera possa pegar a essência da gente, mas acho que o ato de ter uma imagem que tenha passado tudo isso, acho que se carrega de algo não? Isso é muito bonito. Um fotógrafo não pode controlar tudo que passa depois. Não sei, não tenho pesquisado se isso se pode definir, mas isso de *samai* é muito acertado, eu senti assim em meu caso, que *ai tem uma espécie de essência que fica da gente, não? Ver a imagem é, assim, como uma espécie de reencontro, porque apesar de que alguém não esteja na imagem, esse outro que está aí na imagem é como outro eu, não? É como que de outra geração, mas que aí vai ficando e apesar de que... como digo, não somos a mesma pessoa que está ali, mas sim vemos que é parte de nós*, no caso da fotografia que existe dos povos indígenas (ênfases minhas).

⁴⁸⁰ Termo kamëntšá equivalente a mamita.

⁴⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 70.



Imagens 65 e 66: Anônimo, *Las Autoridades* [s.d.], tamanho desconhecido (esq.). Tírsa Chindoy, Intervenção sobre a foto Anônimo, *Las Autoridades* [s.d.], tamanho desconhecido (dir.). Extraídas de Tírsa Taira Chindoy Chasoy, 2014, *op. cit.*

A existência do *outros eus* é algo que faz voltar ao termo *Kutij*, ou seja, às maneiras com que o tempo não é necessariamente dado pela antiguidade das coisas, mas pela forma com que as pessoas deixam algo seu no mundo, algo que as demais reencontram e que se torna, por fim, parte da própria história de alguém, que faz esse alguém ser como é e permite continuar a vida e as histórias, como caminhos na terra. *Kutij*, nesse sentido, é como os tempos de cada um vão sendo combinados num ser que se concebe entre um só e um outro; a maneira com que toda pessoa leva maiores em si, no corpo e nas coisas, e os perpetua de muitas maneiras.

O outro eu, além disso, pode ser alguém com quem nunca se conviveu diretamente, mas cuja “essência” – para adotar o termo usado por Tírsa – pode ser acessada através de uma foto ou outra coisa, como um pedaço de madeira que antes foi casa, por exemplo; pode ser também alguém que reencontrou a foto antes, que ali deixou também sua “essência”, algo *de si* (*puangué*). Quando Tírsa, aliás, evocava a Carlos e Benjamín como referências em sua própria história – o que também é muito presente nas memórias de Rosa e Nestor –, ela fazia isso sem nunca descuidar de valorizar essa maneira com que eles vão deixando a si mesmos em suas obras, através de um bonito fazer e bonito pensar. Isso aparece nas considerações desses artistas mais jovens como um apreço pela maneira com que é o conhecimento deles, seu pensamento, que se perpetua generosamente nas coisas, de modo que pode ser ativado por quem acessa esses trabalhos como quem regressa, como um só ou como outros.

Segundo aprendi com Tírsa, o que as obras de alguém ensinam é, pois, a encontrar algo de si, sua própria história, ativada também nesses caminhos anteriores que fazem lembrar a amplitude da terra: uma pegada, uma cor que chegou aqui pela mão de alguém, uma história,

uma linha pintada ou um desenho, coisas que estão no mundo. Assim, quando alguém se inspira pelo estilo de outra pessoa e mesmo quando algo possa parecer uma cópia ou reprodução (o que não é o caso dos trabalhos desses artistas), vai aos poucos encontrando seu próprio caminho, ampliando a existência a partir da descoberta de uma coisa que, antes, chegou a este mundo através de alguém e, portanto, leva sua “essência”. Isso pode estar, por exemplo, na descoberta de um tempo de peixes que ganhou outra existência numa pintura de visão ampla que alguém soube compartilhar com os demais, na brincadeira *pugliay* com os tempos que nos cercam, na maneira com que um banco pode ser reparado com a ajuda daqueles seres que, em seus afazeres de fogo, contam a existência do *samai*, mostrando tudo o que povoa essa terra e suas continuidades através de um *suma ruray* – do que é conhecimento, pensamento, porque enlaça diferentes seres no tempo. Ao mesmo tempo, cada obra são relações que apenas uma pessoa consegue sustentar (sua própria história) e, por isso, não se deve copiá-la.

Tirsa costuma se definir como uma “acumuladora”, alguém que vai guardando muitas coisas. Contudo, aquilo que é arquivado, como diz, guarda muito mais, guarda relações memória-*samai* que se completam no corpo de cada pessoa, na co-presença de outros eus, nos efeitos do fazer que garantem que as coisas sigam existindo. Por conta da pesquisa que ela realizou nos arquivos da Diocese, falamos também sobre a questão dos arquivos:

Eu acredito que o arquivo guarda [*samai*] ou não serve de nada. Acho que o bonito da fotografia é o que ela pode oferecer quando você a ativa, não? Quando em família tenha algum conhecimento, quando se lembra de coisas ou se lembra de pessoas... Isso é o mais bonito da fotografia, a fotografia, como te digo? Se está guardada não... Ou seja, tem um ato, digamos, político, um ato coletivo, de uma organização, o que seja não? *Mas no momento em que você pega esse arquivo, em que pega essa imagem, como que voltam a se ativar coisas e, se não está o autor, então ela vai te levando a certas coisas, não?* Então isso também me chama a atenção, sobretudo esses arquivos históricos, esses arquivos que já levam muito tempo por aí guardados, ou também o fato de que *estão se deteriorando também, você vai se dando conta de que também é importante voltar a retomá-los e coisas assim.* Então as próprias pessoas vão se dando conta de que *a fotografia ajuda a ativar memórias, não só uma, mas muitas memórias, isso é o bonito, como nos juntarmos e fazer essa espécie de minga para ver* (ênfases minhas).

Para realizar as *mingas para ver*, Tirsa dedicou-se a *casear*, ou seja, ir de casa em casa, levando comida, para dedicar-se à reciprocidade – uma prática das mais prezadas no Vale. Em nossa conversa, quando se referia à ideia de muitas memórias, trouxe ao assunto uma autora chamada Elizabeth Jelin, que diz que não se recorda só, mas com a ajuda das lembranças de outros. As memórias seriam ativadas através desse efeito que uma foto, por exemplo – como aquelas que Tirsa mostrou às pessoas durante as *mingas para ver* –, pode ter quando vista em

reciprocidade, quando presentifica a existência de outros eus e se pode dizer, então, “este sou eu, mas esta foto de ontem também era eu”⁴⁸² – frase de Jelin, aliás, destacada por Tirsá.

Assim como uma casa se deteriora na ausência de alguém que a habite, também com os arquivos isso acontece. Um arquivo seria, nesse sentido, uma das maneiras com que as inúmeras relações que alguém estabeleceu em vida, com muitos seres, possam continuar através dos outros, dos que zelam por sua memória, seus *outros eus* que acrescentam algo *de si (puangué)* ao que ficou guardado. Mas isso só tem sentido na medida em que essas coisas circulam, que são ativadas, e não por estarem apenas guardadas, como tesouros. A história se perpetua na maneira com que os itens de um acervo vão formando pessoas, alinhavando e tecendo os diferentes seres num vasto território existencial de tempos que fluem entre corpos, porque são partilhados como memória *samai*, como conhecimento, até formarem pensamento. A concepção de uma “minga para ver”, nesse sentido, remete à importância da co-presença na ativação daquilo que fica nas coisas – fotos, inclusive –, ampliação do seu alcance nos corpos. Assim, dos encontros com Tirsá, ficou em mim que um arquivo, como tudo aquilo que existe, pode ser também uma forma de produção de *conhecimento-experiência*⁴⁸³ corporificado – corpo-experiência que, com o corpo-memória, formam lugares que caminham, deixam seus rastros nas coisas e, com isto, perpetuam o bem viver⁴⁸⁴.

Tirsá é uma das criadoras do coletivo de artistas *Warmi Muyu*, que reúne mulheres indígenas de diferentes povos, como Manai Kowii e Gabriela Remache (co-criadoras do povo kichwa de Otavalo), Milena Cabrera (achuar) e Angélica Alomoto (quijo de Napo). O coletivo nasceu no Equador em 2015 e uma de suas principais preocupações é justamente, se juntar para expressar suas memórias e vivências como indígenas.

⁴⁸² Elizabeth Jelin, “Hay que olvidar para poder vivir”, *Cartón piedra*, n. 100, 2013, pp. 8-11. Entrevista a Mariana Alvear M. e Fausto Rivera Yañez.

⁴⁸³ William Jairo Muchavisoy, 2018, *op. cit.*.

⁴⁸⁴ Novamente, parece haver aqui uma relação com outros povos de língua quechua. Conforme a linguista Rosaleen Howard, “Spinning a Yarn: Landscape, Memory, and Discourse Structure in Quechua Narratives”, in Jeffrey Quilter and Gary Urton (ed.), *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, pp. 26-49, Austin, University of Texas Press, 2002, os sufixos evidenciais desse idioma apontam para uma relação entre o que é visto e o que é conhecido, mostrando quando o conhecimento é direto ou indireto. Conforme a autora, para que uma pessoa possa falar como testemunha direta de eventos, em quechua, basta ter estado no lugar onde eles aconteceram, mesmo que eles tenham ocorrido num passado distante. Como nota Catherine Allen, 2002, *op. cit.*, isso revela que os pontos de vista se originam nos lugares e sob a influência dos lugares. Ver também Catherine Allen, 2015, *op. cit.*. Não cheguei a conversar com meus amigos sobre a expressão dessas formas de testemunho em inga. Contudo, não deixa de ser interessante a sugestão de que um lugar – uma pessoa e uma coisa incluídos – pode ser um centro de ativação de perspectivas sobre o mundo e sua história, uma vez que alguém o acesse fisicamente.

Em muitos aspectos, o mundo dos kichwa guarda proximidades com o dos ingas, pois ambos são parte dos Andes de língua quechua. Um evento que sela tal proximidade é a celebração do *Inti Raymi*, a festa do sol (ou do solstício), no mês de julho, ocasião em que se viaja do Valle de Sibundoy a Otavalo. O *Inti Raymi*, aliás, também é comemorado em Bogotá e em outras cidades da Colômbia pelos povos que falam quechua e constitui um grande evento em que se dança para a Terra, pisando forte o chão a fim de despertá-la para um novo ano, convocando-a a celebrar as coisas boas. Fui a uma festa de *Inti Raymi* em Bogotá, mas não tive a oportunidade de viajar a Otavalo, de modo que não pude conhecer melhor esse lugar atravessado por tantos percursos. Tampouco tive a oportunidade de conhecer as artistas de *Warmi Muyu* pessoalmente.



Imagem 67: Manai Kowii, *¿María?* (2017), performance Extraída do vídeo *¿María?*: Disponível em: <<https://youtu.be/uu1j2ht7WKQ>>. Último acesso: 4 out. 2019.

Num de nossos encontros, Tírsa falou da performance *¿María?* [imagem 67], concebida por Manai Kowii⁴⁸⁵. Como me contou Tírsa, esse também foi um ato de memória. Manai Kowii colou várias tarjetas na roupa e, em quase todas, se lia o nome “María”. Então, ela saiu andando pelas ruas de Quito, da Universidade Católica à Praça de San Francisco, no centro histórico. Circula que o local onde hoje existe a praça teria sido um território povoado

⁴⁸⁵ Uma versão dessa performance, da qual participam Manai e outras artistas, foi registrada no vídeo *¿María?*, disponível em: <<https://youtu.be/uu1j2ht7WKQ>>, último acesso: 4 out. 2019. A própria artista comenta rapidamente essa ação em sua tese. Ver Nary Manai Kowii Alta, *El Concepto Sumakruray: Una Categoría que Permite Definir y Analizar las Funciones que Tiene el Arte para el Pueblo Kichwa-Otavalo*, Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), Universidade Andina Simón Bolívar, 2016, pp. 33-34.

por diversas confederações indígenas, como os puruhá e os cara e, posteriormente, pelos incas. As obras da igreja que dá nome à praça foram iniciadas em 1537 pelos espanhóis, soterrando esse passado. Durante o trajeto, Manai ia descolando as tarjetas uma a uma, até terminar com a única que trazia seu próprio nome. Tírsa explicou que María, no Equador, é um termo preconceituoso, usado para se referir – discriminar – as mulheres indígenas e as trabalhadoras domésticas. A performance de Manai confrontava estereótipos e a discriminação sofrida na capital equatoriana, evidenciando uma recusa do nome que, ao mesmo tempo, servia como o despojamento de uma falsa memória – a memória de um nome sem corpo, usado como um ato de violência contra o viver de tantas mulheres. Ao final, ficava o único nome verdadeiro, aquele que falava de um *corpo-memória* que leva sua própria história a diferentes lugares.

Através dela, muitas outras mulheres indígenas – seus outros eus – se libertavam juntas do peso daquele nome que segue pairando à solta, afirmando que seu peso não pode aniquilar a vida de ninguém, o *samai*, memória e conhecimento que cada um leva no corpo, aonde vai. Os arquivos são assim também, pode-se pensar: caminham com as pessoas que os ativam e não devem apenas ficar estancados.

Penso que *Kutij*, por fim, evocaria esse movimento de seguir regressando pela terra como muitos outros eus, a fim de perpetuar *alento* entre os seres que a habitam – ou melhor, que a habitam em diferentes *pachas*. Deixo, a quem saiba aonde levá-la, uma frase que a própria Manai anotou, em sua dissertação – referência a Pedro Maldonado, identificado como “Tayta Ushku, meu bisavô”:

Shunku pachapi wiñashpa katinchik

No coração do tempo [*pachapi*], seguimos crescendo⁴⁸⁶.

Se fosse pensá-la a partir daquilo que recebi de meus amigos ingas, diria que o conhecimento entra pelo estômago e chega ao coração, até virar pensamento e palavra. Talvez, o coração do tempo (tempo-*pacha*) pudesse ser, então, conectado a *Kutij*, um outro coração que cada corpo-memória-experiência vai levando (ou voltando) adiante à medida que se torna maior, através de seus outros eus e de suas obras, que perpetua.

⁴⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 48, tradução da autora. Note-se que *pacha*, aqui é traduzida como *tempo* – algo que comentarei adiante. Dito isto, o jogo aqui delineado entre *pacha* e *kutij* também será retomado a partir das aprendizagens com meus amigos.

{Huacas}

Deixei em algum lugar uma pergunta sobre o fim das coisas. Tampouco saberia dizer se elas terminam, ou se apenas se transformam. Mundos se destroem tecendo, diz Benjamín – ou pintando, ou semeando e assim por diante. Entretanto, aprendi que elas também deixam algo de si ali, para quem sabe olhar. Acompanhando o artista em seus passeios diários na capital colombiana, aprendi a ver esse tipo de coisa com o pensamento na palavra *huaca* – algo que está nos lugares, nos seres, que envolve os tempos *Kutij* e a memória-*samai*, propagando-se através de/no interior de muitos eus e percorrendo diferentes *pachas*. Benjamín tem se dedicado a isso em suas obras e, já faz décadas, vem propondo uma fina reflexão sobre esses temas.

Huaca, *guaca* ou *wak'a* é uma palavra quechua que ganhou vastíssima difusão nas Américas. Pode-se dizer que, desde a chegada dos espanhóis aos Andes, o termo chamou a atenção e ainda hoje caminha, em trabalhos de diferentes pesquisadores. Luis Cayón me explicou que, na Colômbia, o termo *guaca* costuma ser tomado pelo senso comum como “tesouro dos índios”, sendo os *guaqueros*, os caçadores desses tesouros que, em busca de riqueza material, violaram uma imensidão de lugares importantes; por extensão, *guaca* pode ser usado como um adjetivo referente às coisas de valor, por exemplo, quando alguém diz que algo “é uma *guaca*”. Vi este entendimento se repetir em diferentes círculos de conversa. Contudo, a despeito dessa tradução, uma *guaca* é algo extremamente complexo e tem muitas implicações; uma palavra que ressoa, portanto.

Aprendi que *huaca* não se refere prioritária ou necessariamente às coisas concretas, ou melhor, não é o fato de que algo concreto possa ser chamado *huaca* que faz disto uma *huaca*. Nesse sentido, o nome não designa uma coisa em si, mas indica que algo mais acontece ali. Benjamín me disse algumas vezes que os espanhóis criaram essa associação por terem assumido que a palavra *huaca* se referia a lugares onde havia ouro e prata. Não entenderam, completou, por que as *huacas* são tão importantes.

O comentário dele encontra, em certa medida, algumas questões que têm sido apontadas em trabalhos recentes a respeito do mundo andino de língua quechua – inclusive, o

dos incas. Tamara L. Bray⁴⁸⁷, na introdução de uma coletânea sobre o tema, traça um breve histórico dos desentendimentos em torno das *huacas*. Situa a autora que fontes coloniais⁴⁸⁸ nas quais aparecem as primeiras referências a essa palavra associam *wak'as* (uso nessas passagens a grafia adotada por ela) a *objetos* – ídolos, por exemplo – e *lugares* de veneração. Os autores desses textos tomavam as *wak'as* a partir de seus próprios referenciais cristãos, vendo-as como altares, oratórios e imagens de santos, enquanto assumiam que objetos e lugares seriam complementares – duas versões de coisas similares, que cumpriam funções litúrgicas, sendo uma fixa, outra móvel. Bray nota que o aspecto tanto fixo, quanto móvel daquilo que era indicado como *wak'a* produziu confusão entre esses autores, que pareciam não entender “a natureza aparentemente divisível”⁴⁸⁹ do que viam. Em suas palavras:

O que os cronistas parecem ter lutado contra era a natureza aparentemente divisível das wak'as – ou seja, a habilidade de uma (presumida) entidade material para estar simultaneamente fixada no espaço e distribuída e distribuível [*distribut-able*, capaz de se distribuir] [...]. Nesse sentido, a ‘totalidade’ [*wholeness*] das wak'as parece ter se estendido para além de sua corporalidade ou materialidade para abranger o campo mais amplo de relações nas quais elas estavam embutidas – um aspecto que pode, de fato, ter figurado em sua ‘sacralidade’ [*holiness*]⁴⁹⁰.

Bray cita vários exemplos e destaca alguns. Em 1590, Martín de Murúa relatava que *wak'as* seriam aspectos da paisagem conjugados a seres antropomórficos – possuindo, assim, uma dupla natureza. Cristóbal de Albornoz⁴⁹¹, escrevendo entre 1581 e 1585, listava uma variedade de coisas e fenômenos que respondiam como *wak'as*, incluindo certas moscas, uns

⁴⁸⁷ Tamara L. Bray, “Andean Wak'as and Alternative Configurations of Persons, Power, and Things”, in Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*, pp. 3-19; ver também Marteen J. D. van de Guchte, ‘Carving the World’: *Inca Monumental Sculpture and Landscape*, Tese (Doutorado em Antropologia), University of Illinois at Urbana-Champaign, Ann Arbor, 1990.

⁴⁸⁸ Juan de Betanzos, *Suma y Narración de los Incas*, Madrid, Ediciones Atlas, [1551-1557] 1987; Pedro Cieza de León, [1553] 1962, *op. cit.*; Agustín de Zarate, *Historia del Descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú*, Lima, Editores Técnicos Asociados S.A., [1555] 1968, tomo 2, pp. 105-413; Los Primeros Agustinos, “Relación de la Religión y Ritos del Perú Hecha por los Primeros Religiosos Agustinos que allí Pasaron para la Conversion de los Naturales”, in Horacio H. Urteaga e Carlos A. Romero (ed.), *Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*, Madrid, [1557] 1916, Tomo XI, pp. 3-56; Pedro Pizarro, *Relación del Descubrimiento y Conquista del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, [1571] 2013; Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, Buenos Aires, Emecé [1572] 1942; Cristóbal de Albornoz, “Instrucción para Descubrir todas las Guacas del Pirú y sus Camayos y Haziendas”, Paris, *Journal de la Société des Américanistes*, [1581-1585] 1967, ed. Pierre Duviols; José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias, ahora fielmente reimpressa*, Madrid, Juan Anglés, [1590] 1894; Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatria del Piru: Dirigido al Rey N.S. en su Real Consejo de Indias*, Lima, Geronymo de Contreras impresor de libros, 1621.

⁴⁸⁹ Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*, p. 5. Ver também Zachary Chase, *What Is a Wak'a? When Is a Wak'a?*, in Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*, pp. 75-126.

⁴⁹⁰ Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*; Zachary Chase, 2015, *op. cit.*.

⁴⁹¹ Cristóbal de Albornoz, [1581-1585] 1967, *op. cit.*. Não há certeza sobre a data do manuscrito.

pássaros afrodisíacos, lugares atingidos por raios, múmias ancestrais, *pacariscas* (certos locais na paisagem), *ushnus* (plataformas ou terraços), passagens e fendas nas montanhas, réplicas de plantas, pedras bezoares e a *Vilca* (uma planta de poder). Em 1609, Garcilaso de la Vega⁴⁹², por sua vez, mencionava *wak'as* como rochas, pedras, árvores, figuras de pássaros, humanos, animais, templos, sepulcros, as quinas de certas casas, seres ou coisas de beleza ou feiúra extraordinária e seres raros – gêmeos e alguns ancestrais, por exemplo. Em 1653, o padre jesuíta Bernabé Cobo⁴⁹³ procura definir as *wak'as* como obras da natureza que se destacavam das demais. Uma série de itens entrava nesse grupo e o que os unia era sua forma, marcas, tamanho ou outros atributos excepcionais: batatas de formato peculiar (chamadas *llallabuas*), por exemplo, assim como espigas de milho e legumes que se diferenciavam demais dos outros, árvores de proporções gigantescas, gêmeos e trigêmeos e animais perigosos (“leões, ursos, tigres e cobras”⁴⁹⁴, por seu poder de ferir), por exemplo, eram assim classificados. *Wak'as* também seriam “ídolos que não representavam nada além do material do qual eram produzidos”⁴⁹⁵, na tradução usada por Tamara L. Bray de observação feita por Cobo, indicativa de uma possível relação imanente do mundo andino com as *wak'as*. Entre esses “ídolos”, estariam miniaturas e réplicas de plantas e animais, por exemplo⁴⁹⁶. Autores atuais, como

⁴⁹² Garcilaso de la Vega, *El Inca, Comentarios Reales de los Incas*, Buenos Aires, Emece Editores, [1609] 1943, vol. 1.

⁴⁹³ Ver Bernabé Cobo, “Historia del Nuevo Mundo”, in P. Francisco Mateos (ed.), *Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, [1653] 1964, vol. II, tomo XCII.

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 166. No caso dos leões, pelo menos, não há como saber de que animais se tratam, mas não deixa de ser curiosa a denominação com esses nomes já naquela época.

⁴⁹⁵ Bernabé Cobo, *Inca Religion and Customs*, Austin, University of Texas Press, p. 45 *apud* Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*, tradução livre. Note-se, contudo, que, no original (Bernabé Cobo, [1653] 1964, *op. cit.*, p. 166), a frase de Cobo é, incluindo trechos não citados pela autora: “No tienen numero ni cuento las cosas que veneraban y tenían por divinas estos indios, y así no facilmente se pueden reducir a suma. Con todo eso, reduciéndolas a dos géneros, digo que pueden estar en el primero todas las figuras e ídolos que carecian de otra significación y ser más que la materia de que eran compuestas y la forma que las dio el artífice que las hizo [...] Al segundo género pertenece una infinidad que tenían de imágenes y estatuas, que todas eran ídolos muy venerados por sí mismos, sin que pasase esta simple gente adelante con la imaginación a buscar lo que representaban” (ênfases minhas).

⁴⁹⁶ Bernabé Cobo, [1653] 1964, *op. cit.*, também fala na existência de 328 *wak'as* fixas no Império inca, conectadas por linhas ou trilhas radiantes, formando uma espécie de constelação (a localização das *huacas*, conforme o jesuíta, estaria alinhada à de certas estrelas). Sobre a configuração espacial do Tahuantinsuyu e/ou sua concepção quadripartite, ver também R. Tom Zuidema, *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*, Leiden, E. J. Brill, 1964; Tristan Platt, 1978, *op. cit.*; Gary Urton, *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*, Austin, University of Texas Press, 1981; María Rotorowski de Díaz Canseco, *Estructuras Andinas del Poder: Ideología Religiosa y Política*, Lima, Insituto de Estudios Peruanos, 2000; Brian S. Bauer, *The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System*, Austin, University of Texas Press, 1998; Marcia Arcuri, “O Tahuantinsuyu e o Poder das Huacas nas Relações Centro x Periferia de Cusco”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 8, 2009, pp. 37-51; Pablo Cruz, “Huacas Olvidadas y Cerros Santos: Apuntes Metodológicos sobre la Cartografía Sagrada en los Andes del Sur de Bolivia”, *Estudios Atacameños*, n. 38, 2009 pp. 55-74; e Claudia Brosseder, *The Poder of Huacas: Change and Resistance in the Andean World of Colonial Peru*, Austin, University of Texas Press, 2014.

Mannheim e Salas⁴⁹⁷, pesquisando os usos do termo *wak'a* na língua quechua, inclusive contemporânea, somam à lista pregas e dobras nos dedos e mãos dos maiores, por exemplo, fendas e cortes ou entalhes nas rochas, traços e coisas de formato irregular, potenciais perigos ou poderes virtuosos (e neste sentido, *wak'a* pode ser usado como um verbo, referindo-se, por exemplo, a um felino que se torna arisco).

O que correspondia a uma natureza aparentemente divisível, nos termos de Bray, se conjugava ao fato das *wak'as* serem “incorporações físicas de poder”⁴⁹⁸ e não representações de algo transcendente – razão pela qual elas seriam consideradas “sagradas”⁴⁹⁹. Cobo, conforme a autora, teria afirmado que “as pessoas nunca pensavam em procurar, ou usar suas imaginações para descobrir o que esses ídolos *representavam*” (ênfase minha)⁵⁰⁰. Por essa razão, ela as considera “agentes eficazes em seu próprio direito”⁵⁰¹. Nisto as perspectivas de espanhóis e incas divergiam. As *wak'as* participavam, nota ela, em redes de relações no mundo andino, na qualidade de agentes. A ideia de uma *agência* das *wak'as*, aliás, já se encontra presente em Frank Salomon, para quem as *wak'as* “são feitas de matéria energizada, como tudo mais, e elas agem *na natureza*, não *sobre e fora* dela, como fazem os sobrenaturais ocidentais”⁵⁰² (ênfases minhas).

Nesse sentido, fontes coloniais relatam casos de mulheres que se casavam com pedras *wak'as*, dizem que certas *wak'as* possuíam parentes (irmãos, irmãs) humanos e que as múmias de ancestrais seriam descendentes de *wak'as*. Uma das principais fontes citadas é o manuscrito *Huaro chirí*, escrito em quechua em 1598 por habitantes da *llajta*⁵⁰³ Cheka. Esse texto inclui histórias de casamentos batalhas, alianças e rituais entre humanos e *wak'as*, evidenciando

⁴⁹⁷ Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño, 2015, *op. cit.*.

⁴⁹⁸ Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*, p. 8. A autora se respalda em comentário de Garcilaso de la Vega, [1609] 1943, *op. cit.*, para tecer essas considerações.

⁴⁹⁹ *idem, ibidem.*

⁵⁰⁰ *idem, ibidem.*

⁵⁰¹ *idem, ibidem.* Diferentes pesquisadores, a propósito, têm apontado para o fato de que as *wak'as* e outras coisas materiais no mundo andino são agentes e escapam à lógica da representação: *cf.*, p. ex., Bastien, 1978, *op. cit.*, Sabine MacCormack, *Religion in the Andes*, Princeton, Princeton University Press, 1991; Peter Gose, *Deathly Waters and Hungry Mountains: Agrarian Ritual and Class Formation in an Andean Town*, Toronto, University of Toronto Press, 1994; Catherine Allen, 2015, *op. cit.*; Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño, 2015, *op. cit.*.

⁵⁰² Frank Salomon, 1991, p. 19.

⁵⁰³ *Llajta* (ou *llacta*) é um termo quechua que tem sido referido a povoados de população transitória – a maioria, *mitimak* – que compunham o Tahuantinsuyu inca. O manuscrito recebeu esse nome a posteriori, por ter sido encontrado na região de Huaro chirí.

relações de reciprocidade. Frank Salomon⁵⁰⁴, tradutor do manuscrito ao inglês, considera que *wak'as*, conforme aparecem no documento, seriam “seres vivos, pessoas de fato”⁵⁰⁵.

Essa discussão em torno da *personitude* das *wak'as* percorre os escritos atuais sobre elas. Mannheim e Salas⁵⁰⁶ realizam uma crítica ao uso do termo *animismo* como forma de caracterizar as relações entre humanos e *wak'as*. Segundo seus argumentos, esse termo supõe que os quechuas atribuem agência a entidades que os ocidentais veem como não-agentivas – montanhas, por exemplo – e, assim, “aceitam tacitamente a entificação da *wak'a* como um dado”⁵⁰⁷. Entretanto, dizem os autores, o fato de certas coisas terem agência não implica na existência de um mundo animista. Eles exemplificam seu ponto de vista, argumentando que, em língua quechua, a cerveja pode suscitar o desejo de alguém por ela: tem agência, tanto quanto quem a consome exerce agência ao tomá-la. Mas isso não quer dizer que elas possuam os mesmos poderes das *wak'as*. Nem tudo, concluem, pode ser visto como *wak'a* – como tenderiam a fazer, conforme dizem, as explicações animistas. Nesse sentido, também a *personitude* das *wak'as* passaria por outros lugares: elas seriam pessoas porque são cuidadas e alimentadas por humanos, por exemplo, entrando para uma ordem de relações com eles. A *personitude*, nesse caso, dependeria então de práticas de cuidados que acontecem presencialmente, entre pessoas⁵⁰⁸.

Catherine Allen⁵⁰⁹, por sua vez, percebe em Sonqo que tudo o que existe é, potencialmente, um sujeito com seu próprio ponto de vista. *Wasitira*, a casa de adobe, caso não seja cuidada e tratada com respeito, torna-se fria e pouco convidativa. A casa se comunica, além disso, com as montanhas nevadas – os senhores *Apu* –, ela é uma testemunha dos acontecimentos cotidianos e participa de uma “cadeia de autoridade ctônica”⁵¹⁰, formada pelas montanhas mais elevadas e passando por diferentes escalas de altitudes, até chegar naqueles seres mais próximos dos humanos, *Wasitira*. Assim, os seres mais poderosos são aqueles que

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem.*

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁵⁰⁶ Bruce Mannheim e Guillermo Salas Carreño, 2015, *op. cit.*.

⁵⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 59.

⁵⁰⁸ A propósito, Lawrence A. Kuznar, “An Introduction to Andean Religious Ethnoarchaeology: Preliminary Results and Future Directions”, in *Idem* (ed.), *Ethnoarchaeology of Andean South America: Contributions to Archaeological Method and Theory*, Ann Arbor, International Monographs in Prehistory, 2001, pp. 38-66, Ethnoarchaeological Series 4, situa as discordâncias entre andinistas que consideram que haveria espíritos vivendo (e animando) as montanhas ou outros lugares e aqueles para quem esses lugares e outras coisas estão vivos.

⁵⁰⁹ Catherine Allen, 1998, 2002 e 2015, *op. cit.*.

⁵¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 24.

tudo veem, os mais altos. Quando algo ruim acontece, por exemplo, um roubo numa casa, os adivinhos buscam se comunicar com os senhores *Apu* através dela, a fim de descobrir o responsável. Allen pondera que a importância da observação se coloca num mundo onde os lugares são observadores com pontos de vista próprios que tudo sabem, um mundo onde cada pessoa – humana ou não – é uma observadora das demais e onde algumas têm pontos de vista privilegiado sobre as outras (as montanhas *Apu* são o ápice da visão). Allen não atribui diretamente o termo *wak'a* a esses seres-lugares. Contudo, ela propõe pensar que um entendimento do papel desses seres no mundo andino atual poderia iluminar a compreensão do caráter “animado” das *wak'as* incas: uma pessoa transitando no mundo dessas *wak'as*, escreve, “não estaria só, pois montanhas, nascentes, pedras, mesmo batatas *sui generis* eram ‘conscientes, sensórias e personificadas’”⁵¹¹.

No mais, o argumento adotado por Allen reconhece as relações que ocorrem em Sonqo e outros lugares como uma forma de *perspectivismo ontológico*, qual proposto por Eduardo Viveiros de Castro⁵¹², em que todos os seres veem o mundo da mesma maneira (ou têm uma mesma cultura) e o que muda é o mundo que eles veem (cada qual com sua natureza-corpo). Assim, cada ponto de vista parte de premissas ontológicas distintas e define o contexto no qual vive cada ser. Segundo essa explicação, como se sabe, o contexto é imanente ao ponto de vista, presente no corpo⁵¹³. Ao mesmo tempo, a autora também propõe discutir aquilo que considera uma *personitude distribuída* – nos termos de Alfred Gell⁵¹⁴ –, no mundo andino. Um exemplo citado por ela é o dos tecidos. Mencionei anteriormente esse exemplo: em diferentes lugares, os tecidos são tratados como pessoas e as tecelãs costumam conversar com eles, além de pedir a *Awaq Mamacha* que lhes ceda suas mãos para tecerem. Um tecido finalizado pode expressar seus próprios desejos e necessidades e a tecelã segue conversando com ele, pedindo-lhe que se mantenha coeso, sem desgaste e que aqueça a pessoa que for vesti-lo. Allen observa que, enquanto Gell considera a personitude distribuída algo que acontece na medida em que uma

⁵¹¹ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁵¹² Ver Tânia Stolze Lima, 1996 e 2005, *op. cit.*; e Eduardo Viveiros de Castro, 1992, 1996a, 1996b, 2002a, 2004a, 2007.

⁵¹³ Catherine Allen, 2015, *op. cit.* comenta que, em sessões adivinhatórias na Bolívia, o gesto assume uma “forma aural”. Ele não é visível, pois se trata de algo que acontece no escuro, e se combina aos diversos tipos de sons na maneira de compor um “campo aural”, através do qual a comunicação acontece. Allen conclui, diante desse exemplo, que a perspectiva não deve ser tomada como unicamente visual, mas também aural. Ela cita, sobre isso, Tristan Platt, 1997, *op. cit.*, pp. 196-226.

⁵¹⁴ Alfred Gell, 1998, *op. cit.*

coisa se coloca em meio a uma “textura de relacionamentos sociais”⁵¹⁵, ele não atribui força vital aos artefatos. Mas essa força, conforme a autora, está presente nos Andes. O uso do termo personitude distribuída, desse modo, muda de sentido: uma prenda tecida participa de uma personitude distribuída, diz Allen, porque se torna lócus de uma agência criativa que se transfere à tecelã, estendendo-se por muitos lugares além dos limites do corpo. Outro exemplo é o da maneira com que um humano vivente alimenta os mortos e as pessoas ausentes através de seu próprio estômago: todo excesso de comida, costumam dizer em Sonqo, não fica no corpo de quem come, mas vai alimentar os outros que não estão presentes para comer – pessoas próximas de quem come, mas que se encontram ausentes, ou os mortos. Assim, esses outros continuam sendo lócus de “afectos e disposições”⁵¹⁶, conforme Allen. Das fontes históricas, ela destaca que, embora os espanhóis e colonos tenham atacado, queimado ou destruído *wak'as*, elas seguiram sendo cuidadas, consumindo as oferendas que lhes deixavam e participando da reciprocidade local. A comunicação, a despeito de um artefato, coisa ou lugar ter sumido na fumaça, não se perdia: essa personitude era redistribuída, de modo a seguir nutrindo relacionamentos, nota Allen.

Marisol de la Cadena⁵¹⁷ propõe uma abordagem diferente para esse tipo de relação, também percebida por ela nas cercanias de Cuzco, através, principalmente, de suas aprendizagens com os *yachas* Mariano e Nazario Turpo. As *guacas*, em seu entendimento, seriam seres *tirakuna*, “outros que não humanos”, mais especificamente identificados pela autora como montanhas e pedras. O nome *tirakuna* é formado pela junção da palavra espanhola *tierra* e do plural *kuna*, algo como “terras” ou, como ela escreve, “seres terra” (*earth-beings*, em inglês) que coexistem com os chamados humanos – na verdade, *runakuna* –, todos na qualidade de pessoas ou gentes, membros de um *ayllu*. Já o *ayllu* seria a relação através da qual *tirakuna* e *runakuna* fazem, enquanto um coletivo, o lugar onde estão. *Tirakuna* e *runakuna* não preexistem uns aos outros, como fariam montanhas e humanos na ontologia euro-americana, diz Marisol de la Cadena, eles *são simultaneamente* no/como *ayllu*. Na condição de *guacas*, *tirakuna* revelariam um *antropo-not-seen* (antropo-não-visto, trocadilho com a palavra *anthropocene*, em inglês): o

⁵¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁵¹⁶ Catherine Allen, 2015, *op. cit.*, p. 33. Ver também *idem*, 1998, *op. cit.*. A autora nomeia essa prática “alimentação forçada ritual”, a respeito dos contextos de festas como o Dia de Todos os Santos.

⁵¹⁷ Marisol de la Cadena, “Indigenous cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond ‘Politics’”, *Cultural Anthropology*, 25 (2), 2010, pp. 334-70; *Idem*, “Runa: Human but not Only, Comment on Kohn, Eduardo, How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human, Berkeley: University of California Press, 2013”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (2), 2014, pp. 253-259.

processo de destruição de mundos conhecidos e a impossibilidade de sua destruição, simultaneamente.

Outros exemplos que costumam ser lembrados pelos andinistas são considerações sobre como o próprio Inca se distribuía, fisicamente, através das *huacas* em seu território e através de inúmeras dádivas que circulavam em tais domínios⁵¹⁸; creio que dizer que era o próprio Inca, aliás, equivaleria, nesses exemplos, a dizer que eram seus parentes, ancestrais transformados em inúmeras coisas que iam, assim, ampliando o alcance de sua personitude, produzindo as divisões de seu ser em muitas partes, de que falava Tamara L. Bray⁵¹⁹. Talvez por isso o manuscrito Huarochirí apresente a *wak'a* Paricaca tanto como montanha, quanto como cinco ovos de falcão e cinco irmãos.

É preciso reconhecer que, frente a tamanha vastidão, não tenho a pretensão de dar conta da totalidade de estudos que falam sobre as *huacas* e as personitudes andinas. Mas se não me atrevo a adentrar mais nessas discussões, não posso deixar de me perguntar sobre as *huacas* como as aprendi com Benjamín e que me fazem, neste momento, vislumbrar outras relações em torno delas e de seu alcance atual. Vamos, portanto, às pegadas que recolho nesse caminhar.

Um primeiro aspecto dessa história são as cidades e suas transformações como parte de algo que Benjamín nomeia “Tempo dos Pensamentos Roubados” – *Yuyaykunata Kichuska Kutijkunapi*. Acompanhei o artista por inúmeros lugares de Bogotá, a maior parte deles, no centro. No mais das vezes, íamos andando por lá, embora também pudessemos parar ao encontro de amigos ou para avistar algo importante. Alguns desses passeios envolviam visitas a exposições ou eventos para os quais ele havia sido convidado, sobretudo para apresentar seu pensamento e sua obra, enquanto alguns eram reuniões relativas à produção, exposição e venda de obras de arte. Havia, por fim, passeios dedicados exclusivamente a ensinar a cidade, como vim a percebê-los – passeios envolvendo *huacas* que, a propósito, também eram notadas quando as víamos em outras caminhadas. Com menor frequência, saíamos do centro, num *Transmilenio*.

⁵¹⁸ Luis Cayón observa que, do corpo do Inca, se faziam, em vida, *bultos*, ou seja, pacotes contendo unhas e cabelo. Enviar esses bultos a outros paradores, como ele fazia em certas circunstâncias, era estar presente ali. Se as múmias de Incas falecidos fossem queimadas ou destruídas, por espanhóis ou Incas sucessores que pretendessem diminuir seu poder, os *bultos* perpetuavam sua presença.

⁵¹⁹ Tamara L. Bray, 2015, *op. cit.*

Numa das primeiras saídas em que o acompanhei, perguntei como ele via a vida na capital. Passávamos por lugares pesados nesse momento – lugares onde o ar é pesado – e ele mencionava o abandono de alguns deles, enquanto fazia alguns gestos e sopros, procurando andar de maneira específica, serpenteando, a fim de não pisar certos pontos do chão. Evitava a linha reta, desvencilhando-se da armadilha dos caminhos gastos, da pisada fácil e automática. Eu ainda não estava familiarizada, nesse momento, com essa forma de se relacionar com os lugares e apenas o acompanhava, também procurando fugir da linha reta, sem muito êxito. Foi depois que comecei a achar que, numa cidade como Bogotá, acontece algo diferente do que acontece no Valle de Sibundoy: na capital, há muitas ilhas e corredores de lugares pesados em qualquer parte do caminho e isso é perceptível para quem sabe andar por lá; a terra é, em si, como uma espécie de campo minado, com muitas linhas cortadas. Mesmo assim, não considero que tenha aprendido de fato o que são esses caminhos trançados de Benjamín, apesar de suas tentativas de ensiná-los. A resposta para minha pergunta veio primeiro como um comentário sobre a existência de lugares pesados ou lugares órfãos e, um tempo depois, reapareceu em local mais adequado – a casa de Benjamín – da seguinte forma:

Uma vez me perguntaram se havia em inga uma palavra para “colonização” e isso me fez pensar, não há uma palavra para colonização porque a colonização não faz sentido para a gente, então eu fiquei pensando e acho que uma boa tradução poderia ser “Tempo dos Pensamentos Roubados” – *Yuyaykunata Kichuska Kutijkunapi*⁵²⁰. As Américas são um grande território indígena. É por isso que eu não me sinto mal na cidade, seja Bogotá, ou Nova York, ou Belo Horizonte. Meu pai me ensinou a ver Bogotá para fora desse tempo, ver a cidade através das *huacas*, porque isso tudo é território indígena.

Com meu pai, andei de 2002 até 2004. Aprendi que as viagens relacionam que, se não houvesse chegado a colonização, o Tempo dos Pensamentos Roubados, este seria um território indígena. É um território indígena e por isso sabemos onde estão os lugares pesados, os lugares de amor, os lugares dos peixes e outros. Em Bogotá, os lugares sagrados são Montserrate, Guadalupe... No Valle, Patascoy, o Salado... Os lugares sagrados, ou lugares de conhecimento, sempre estiveram, sempre existiram; o vulcão Patascoy, os que vivem sabem que é um lugar sagrado, onde explodiu um vulcão faz muitos anos. O Salado é a história da guerra contra uma cobra que ia tragando a gente de San Andrés, sobretudo. [...]⁵²¹

Os lugares órfãos são lugares onde nascem plantas de conhecimento. São lugares que têm alguém que cuida deles, lugares onde brotam olhos d'água, ou mananciais por exemplo; não se vê quem está aí, mas alguns *sinchis* sim os veem.

⁵²⁰ Estando diversos amigos do Brasil em Bogotá para o Congresso da Associação Latino-Americana de Antropologia (ALA) em 2017, eles puderam conhecer Benjamín que, nesse dia, também lhes falou sobre essa tradução, “Tempo dos Pensamentos Roubados”. Agradeço particularmente a Alessandro Roberto de Oliveira, por atentar para essa concepção. *Kutijkunapi*, a propósito, tem o sentido de regresso – o regresso dos pensamentos roubados.

⁵²¹ Nesse ponto ele contou a história da cobra amarrón.

Uma vez meu pai viu e ficou com os olhos vermelhos, teve que limpá-los com o *uaira sacha*. Todos os lugares estão aí, para serem percorridos e respeitados. Há muitas coisas ali, para quem sabe recebê-las.

Monserrate e Guadalupe são morros de onde é possível ter uma visão panorâmica da cidade de Bogotá, conhecidos pelos indígenas de diferentes cabildos presentes na cidade – inga, kichwa, muisca e pijao – como Pata de Abuelo e Pata de Abuela (Pata de Avô e Pata de Avó). Diz-se que teriam sido nomeados dessa forma pelos chibchas e muiscas, os habitantes da região na época da chegada dos espanhóis. Assim como a Plaza Bolívar, eles seriam lugares sagrados que os espanhóis apropriaram como símbolos de poder religioso e político.

Já os lugares pesados, além de coincidirem com lugares órfãos, são também lugares, como disse Benjamín em certas ocasiões, “muito colonizados”⁵²². Se não deixam de ser lugares de conhecimento, para estar neles é preciso cuidado, há que respeitar certas regras. Ao mesmo tempo que não são verdadeiramente órfãos, também têm o ar pesado. Creio que o que Benjamín estava me passando naquele momento, entre muitas outras coisas, é que o *Tempo dos Pensamentos Roubados* tem a cara das cidades erigidas sobre o território indígena, mas isso não resulta necessariamente no apagamento dos outros tempos ali presentes. Estes, como fui percebendo através dele, podem ser *ativados*, ou presentificados – eles também voltam e noto aqui o uso de *Kutij* para se referir a todos esses “tempos”: são regressos, afinal. Creio que é por isso que se torna possível falar em *huacas* – e voltarei ao tópico mais adiante. Ao caminhar por diferentes tempos que retornam, passei a vislumbrar o que a obra de Benjamín vem tratando de mostrar há mais de duas décadas: aquilo que os lugares dão, à revelia dessas imposições.

Essa obra, como pontuei anteriormente, é extremamente versátil e envolve uma grande variedade de formatos: intervenções urbanas, pintura, desenho, escultura, intervenções em artefatos ou *ready-made*, vídeos curtos, animações, montagens e colagens fotográficas, sem contar sua produção escrita, fruto de uma pesquisa profunda e cotidiana sobre a própria história e expressa em livros como *Chumbe: Arte Inga*; nisso tudo, entra o trabalho com as *huacas* – que passa, como veremos, pela memória.

Através desse convívio privilegiado com Benjamín, comecei a entender a própria história como aquilo que nasce da conjunção entre a vida de alguém, seu crescimento e a existência das coisas, lugares e outros seres. Os livros e reflexões sobre o chumbe também

⁵²² O que, aliás, está escrito em Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 2012, *op. cit.*, p. 254.

entram nessa produção que finca pé na memória, na relação com os tempos. “O princípio do que faço como arte, como criar, é recordar, valorizar, recuperar”, ele costuma dizer. “É um registro das coisas valiosas que há e alguém não se dá conta. Assim também vou trabalhando espaços de sobreposição, por exemplo, fazendo colagens, como no chumbe, as coisas vão se juntando, agregando: pinto uma canoa, tiro uma foto, faço uma montagem sobre outra coisa, como uma intervenção num rio, com outras coisas”, explicou uma vez.

Nas cidades onde está, Benjamín vai revelando a existência de muitas coisas sobrepostas, que costumam passar por nossos caminhos despercebidas. Todos esses elementos são entremeados por fios que percorrem e ampliam as dimensões da terra como espaço existencial: uma trama como o tecido, que remonta ao chumbe; a terra, como um tecido que se desfaz e refaz enquanto caminho de conhecimento. Vimos alguns exemplos anteriormente – caso da série de foto-colagens envolvendo os chumbes feitos por mama Conchita, que ali se transformam em paisagens como montanhas ou lagos por onde circulam canoas que levam gente – *El Arte de Sembrar un Uajcho Suyu*; *Chumbikocha*; *Pensador de Água para uma Brincadeira de Crianças*; e *Chumbe Colibrí*.

O projeto *Pensadores de Terra e Água* também se aproxima dessas questões. Concebido e desenvolvido entre 2009 e 2010 e ampliado por meio da participação de Benjamín na iniciativa SALPICA⁵²³, ele recupera esses tempos e a questão da memória. Parte das obras que formaram

⁵²³ SALPICA foi um projeto de intercâmbio cultural que reuniu 19 artistas da Bolívia, Colômbia, Equador, Estados Unidos e Guatemala, realizado por iniciativa do *Institute for Training and Development*, com fundos da Divisão de Programas Culturais, do Escritório para Assuntos Educacionais e Culturais do Departamento de Estado Norte-Americano e o apoio das Embaixadas da Bolívia, Colômbia, Equador e Guatemala, entre outros organismos, e que teve na figura de Ilan Stavans, professor da Amherst College, seu principal articulador – um intelectual que traduziu Dom Quixote ao *spanGLISH* (mistura de espanhol e inglês adotada por membros da comunidade latina nos Estados Unidos), como conta Benjamín. Participaram Rolando Aguilar (Guatemala), Ángel Balanta Mina (Colômbia), Jesús Barraza (Estados Unidos), Abraham Batzin Navichoc (Guatemala), Benvenuto Chavajay González (Guatemala), Manuel Chavajay Moralez (Guatemala), Eusebio Choque Quispe (Bolívia), Sixto Choque Torres (Bolívia), Alessandra Exposito (Estados Unidos), Carmen Lizardo (República Dominicana/Estados Unidos), Miguel Luciano (Porto Rico), Edwin Lluco (Equador), Hilda Males Anrango (Equador), Tiburcio Mborobainchi (Bolívia), Alfonso Muñoz (Estados Unidos), Yuddy Pastás Jácome (Colômbia), Ana Paulina Piyaguaje (Equador) e Gustavo Toaquiza (Equador), além de Benjamín. Os artistas se conheceram em 2009, nos Estados Unidos, para um encontro de três semanas, que incluiu viagens a Boston, Nova York, Washington D.C., Novo México e Los Angeles. Depois, os participantes norte-americanos foram conhecer os países dos demais e, por fim, todos os 19 artistas se reuniram novamente em Bogotá. Diversas exposições foram montadas no âmbito do projeto: *SALPICA*, Centro Naculta, Amherst, 1 a 26 de fevereiro de 2010; *SALPICA*, Museo Etnográfico, La Paz, Bolívia, maio de 2010; *SALPICA*, Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, junho-julho de 2010; *SALPICA*, Museo de los Correos, Ciudad de Guatemala, Guatemala, setembro de 2010; *Pensadores de Tierra y Agua*, Festival Internacional de la Diversité Culturelle UNESCO 2010, Paris Francia, mayo de 2010. Antes, *Pensadores de Tierra y Agua* haviam sido mostrados em Benjamín Jacanaminoy, *Pensadores de Tierra y Agua*, Bogotá, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 21 a 30 de agosto de 2009 (parte

o projeto se encontra hoje em seu ateliê e pode ser apreciada por quem o visita, assim como muitos outros trabalhos que vão ampliando e habitando esse espaço, que também é a casa do artista. O tempo aqui é *Kutij* e, por isso, tem muitos começos.



Imagens 68, 69, 70 e 71: Benjamín Jacanamijoy e crianças em Puerto Nariño, *Pensadores de Tierra y Agua* (2009), intervenção, acrílico sobre canoas de madeira. Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *Uaira Uana – Hijo del Viento: Pinturas*, Catálogo de exposição, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/ris_2009_viregional/docs/galeria-03>, último acesso, 5 out. 2019.

do VII Encuentro de Performance y Política: Ciudadanías en escena, entradas y salidas de los derechos culturales). A mesma exposição também foi montada na Costa Rica: Benjamín Jacanamijoy, *Pensadores de Tierra y Agua*, Costa Rica, Galería Nacional, 3 a 30 de junho de 2010. Cf. Institute for Training and Development, *Catálogo de la Exposición SALPICA*, North Hampton, Tiger Press, 2010.



Imagem 72: Benjamín Jacanamijoy, *Pensadores de un Lugar de Fuego* (2009), fotografia, 70cm x 105cm. Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *Uaira Uana – Hijo del Viento: Pinturas*, Catálogo de exposição, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/ris_2009_viregional/docs/galeria-03>, último acesso, 5 out. 2019.

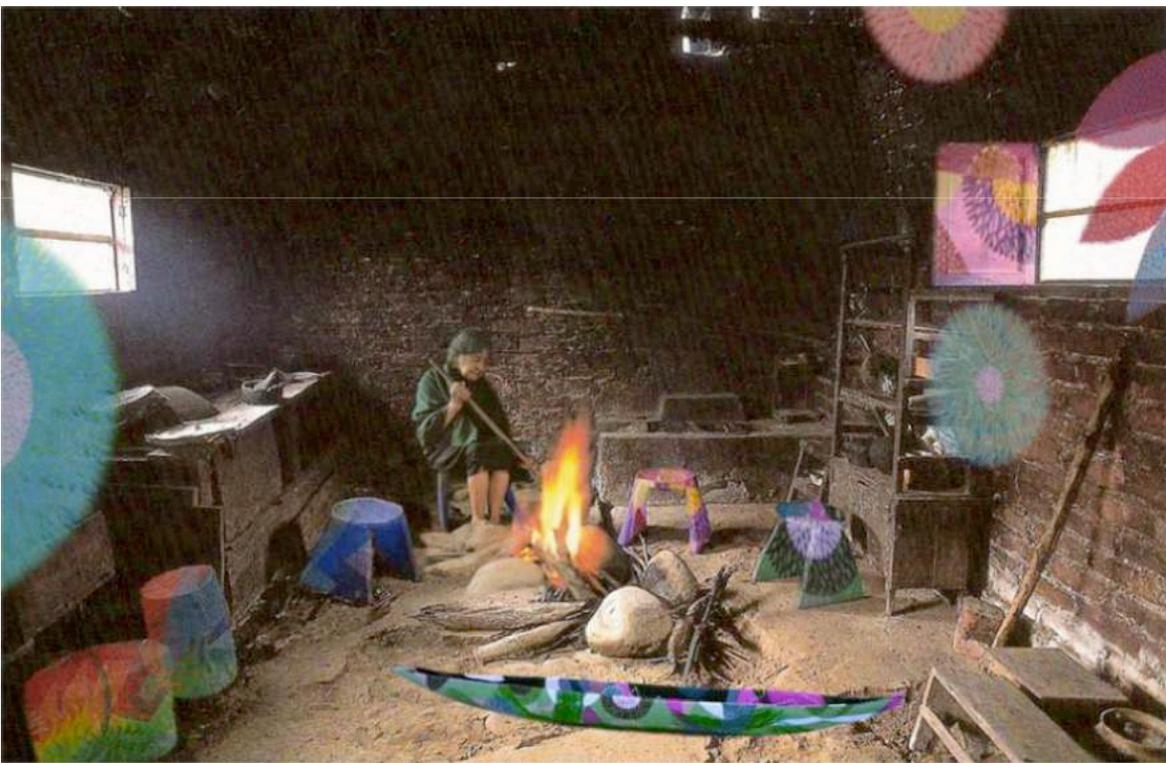


Imagem 73: Benjamín Jacanamijoy, *Pensadores de Mama Conchita* (2009), intervenção fotográfica, 60cm x 70cm.

Os *Pensadores de Terra e Água* apareceram numa viagem pela Amazônia, quando o artista parou em Puerto Nariño. Ali, encontrou certas canoas de madeira esculpidas de um único tronco. Viu nelas um espaço e então as pintou, ao lado de mulheres e crianças tikunas e yaguas. Depois, somaram-se às canoas os bancos pensadores do Valle de Sibundoy.

Eu tinha uma ideia sobre as canoas, de que são lugares de intercâmbio de conhecimentos, mediante as quais se leva e traz pensamentos de um lugar de vida. Quando se viaja de canoa, uma pessoa vai intercambiando, são meios de transporte

que levam saberes. Também são, eu quis mostrar, a arte de tecer e contar a própria história, tecer a vida, contar histórias nessas canoas.

As canoas são pensadores de água, são pensadores para os povos indígenas das Américas, meios de transporte e lugares de troca de conhecimentos, de comida, de outras coisas. Tinha essas ideias e fui pintar as canoas e para isso fiz uma minga de pintura em Puerto Nariño, nas margens do rio Loreto Yako, e ali compartilhei com as crianças e pintamos as canoas. Eu tinha uma concepção de que essa é uma forma de ressaltar as próprias histórias, a arte de construir e talhar uma canoa a partir de um único pedaço de madeira. Penso que as canoas são um canal, através do qual se faz transitar a própria história num território.

Depois de pintar as canoas, as colocamos na água e, sendo eu uma pessoa da montanha, não conhecia os rios, o território dos rios, então era meu aniversário e me jogaram na água, recordando que cada um tem seu conhecimento e cumpre um papel na terra. Isso me fez recordar, então sim, eu recordei e voltei ao Valle de Sibundoy e fui conversar com minha mãe, mamita Merceditas, que é uma especialista em tecer chumbes e contar histórias e ela é mãe de vários artistas, então eu falei para ela se não queria pintar. “Mas nunca pinteí?”, disse, “mas você deve ter mão boa para pintar, porque eu sou seu filho e pinto, por que você não vai pintar?”, eu disse, e então pintamos os pensadores de terra, que são os bancos que usamos, também são bancos cerimoniais dos ingas, onde contamos as histórias, e fizemos um vídeo onde ela aparece pintando. Assim é que essa obra também é uma maneira com que reconhecemos a nossos maiores. As canoas e bancos, pois, são elementos que nos recordam o transitar das histórias⁵²⁴.

Trazer as canoas a Bogotá, como ele contou, não foi um processo simples. Uma delas (são três, duas das quais entraram nas exposições) sofreu um acidente por conta de uma freada brusca do caminhão que a transportava e ficou marcada para sempre com uma rachadura na proa – o que também entrou para sua história. Como era embarcação muito bem feita, a canoa não rachou por completo e seguiu estando assim, explicou Benjamín. “Eu então pinteí por cima da rachadura, para mostrar que ali havia passado algo, e ela ficou assim, não rachou mais”. Periodicamente, ele retoca a pintura dos bancos e canoas e às vezes vai acrescentando outros desenhos, outras camadas de cores e motivos. Há também outros artefatos que, ao longo do tempo, o artista foi incorporando à sua coleção: miniaturas de animais, bancos em forma de animais, canoas em miniatura, alguns móveis, bateias, remos e máscaras ingas de madeira, entre outros. Fomos também a um leilão⁵²⁵ na galeria *La Cometa*, em que lhe pediram que interviesse uma porta em miniatura. Ela ganhou o nome de *Entre-Tejido de Verdes Colores*

⁵²⁴ Sobre *Pensadores de Terra e Água*, Walter Mignolo escreve: “[a série] é um sinal de um código de estar, fazer, sentir e pensar que desobedece aos códigos cognoscitivos e estéticos da modernidade para instalar a singularidade de histórias locais mais do que a regularidade das técnicas globalizadas”. Cf. *Idem* e Pedro Pablo Gómez (ed.), *Estéticas y Opción Decolonial*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 251.

⁵²⁵ Para esse leilão, organizado pelo Colegio Hebreo de Bogotá, vários artistas foram convidados a realizar intervenções em portas de madeira pequeninas. Esses trabalhos foram colocados lado a lado com portas com intervenções feitas pelos estudantes. Kindi também participou, com obra sem título.

(*Entre-Tecido de Verdes Cores*) [imagem 74] e foi recoberta com diferentes tons de verde e outros matizes.

Um primeiro aspecto disso tudo é que essas superfícies se abrem, através da pintura, a possibilidades até então ocultas, a uma sucessão de novos caminhos que alguém vai adentrando com os olhos. Para dentro e para fora, são artefatos que multiplicam as possibilidades dos espaços. Para dentro, através de camadas de motivos e cores, porque se inserem feito portas nos lugares, ampliando suas dimensões. E porque remetem a outros lugares, por onde estiveram.



Imagem 74: Benjamín Jacanamijoy, *Entre-Tecido de Verdes Cores* (2017), intervenção, acrílico sobre porta de madeira em miniatura. Coleção particular.

Além disso, há uma dimensão temporal. Quando falava sobre *Kutij*, mencionei os bancos como lugares importantes, onde o conhecimento acontece – coisas que perpetuam pessoas como *recordação*, memória-*samai*. Também introduzi um comentário sobre um banco que pertencera a taita Isidoro (e que ele esculpiu) e que Benjamín interveio em seu ateliê. Era um banco brilhante, que guardava algo de taita Isidoro, de seu corpo e da maneira com que ele foi fazendo a própria história em inúmeros artefatos de madeira, porque soube imprimir neles seu pensamento. Uma ideia de intervenção, no entender de Benjamín, está plasmada nessas práticas: ela acontece na maneira com que alguém vai fazendo aquilo que é seu através de inúmeras relações com seres variados, com quem divide espaços, cultivando harmonia e

deixando seus próprios rastros nas coisas – *suma ruray*, afinal, que traz à tona um pensamento de um lugar de vida. Comecei a ver esses pensadores como memórias bastante antigas da terra e daquelas relações que ela propicia na medida em que se compõe como um infinito acessível para os seres vivos; muitos tempos estão presentes ali e se somam na composição da memória-*samai*, que pode se revelar em um barco ou canoa, por exemplo, como a obra de alguém – uma obra à qual uma pessoa acrescenta algo seu, na qual ela deixa uma parte de si.

Esses artefatos que pensam levam conhecimentos partilhados na co-presença, na forma com que os maiores vão transmitindo seu saber – e deixando memória – através de inúmeras ações relacionadas ao *bonito fazer*: mamita Mercedes, quando pinta *Pensadores* junto a Benjamín; as crianças que, ao lado de pessoas adultas, pintam canoas. Como o alento fica nas coisas, uma vez pintados, canoas e bancos se tornam amostras de muitos tempos conjugados, transformando-se enquanto artefatos e, ao mesmo tempo, avançando, resistindo à deterioração por meio de uma transformação na forma. A memória caminha nas coisas, assim como nas pessoas que a perpetuam, recorda-se através delas quem ensinou alguém a fazer uma canoa, em sucessivas passagens geracionais até aqui, e as inúmeras viagens da canoa, entre pessoas e lugares, levando muitas coisas. É memória feita de alentos, que vem pelo corpo das coisas e dos seres. Por fim, é memória de muitas *pacha*, de sóis diferentes, cores diferentes que vão fazendo a passagem entre um eu e um outro, ou vão fazendo outros eus e vendo seus regressos por mãos distintas.

Há nisso algo que diz respeito às *huacas*. Vimos, a partir de um conjunto de autores, que elas podem ser muitas coisas: elas são tanto fixas, quanto distribuíveis, são únicas ou excepcionais, são incorporações físicas de poder, são seres vivos, pessoas e parentes com ponto de vista próprio. E são difíceis de identificar, embora evidentes para quem as conheça. Em campo, notei algo próximo àquilo mencionado por Catherine Allen, quando ela associa certas coisas a lugares de agências criativas que se estendem por muitos lugares além dos limites dos corpos. Mas com Benjamín, o que ficou foi uma visão dessas “agências” como *memórias* que passam adiante, memórias que os corpos vão receber e perpetuar e que remontam à imensidão das gerações que seguem caminhando naqueles que vivem. Por isso, elas são também lugares de (que fazem) vida – lugares da criatividade. Além disso, a *huaca* pode ser aquilo que abre a terra a dar coisas novas: evidenciam a amplitude, por caminhos imprevistos ou esquecidos, o infinito acessível ou o conhecimento coletivo que existe no espaço, para adotar expressões já usadas anteriormente.

Diante desse tipo de coisa, as canoas se tornam uma imagem poderosa; uma metáfora, talvez, como eu poderia desejar vê-las, daquilo que uma *huaca* pode ser: elas se movem e se transformam a cada viagem, conectam distâncias e guardam (ou fazem) memórias. Uma vez, perguntei a Benjamín se uma canoa poderia ser uma *huaca* móvel. Tinha em mente, nesse momento, a leitura recente de Bernabé Cobo e Pablo José de Arriaga⁵²⁶, que faziam a divisão das *huacas* em dois tipos: móveis e imóveis. Uma montanha ou cordilheira inteira, picos nevados, mananciais e *pacarinas* (termo referido aos lugares de origem) seriam *huacas* imóveis. Já estatuetas de pedra, corpos de curacas ancestrais e as pedras que guardam seus túmulos ou uma pedra no meio do rio eram consideradas móveis. Grosso modo e a despeito de suas limitações, a classificação dizia respeito à possibilidade de alguém transportar a *huaca* de um lugar a outro. A resposta de Benjamín foi a seguinte: “as canoas podem acabar sendo *huacas*, *huacas* históricas ou *huacas* móveis, como você diz. As canoas vão de um território a outro, levam e trazem muitas histórias”.

No fundo, minha pergunta era ingênua, pois pressupunha que nem todas as *huacas* tivessem seu caminhar – e elas o têm. Na voz de Benjamín, percebi então que, virtualmente, as coisas que existem *sempre* podem ser huacas; e que sua mobilidade refaz um tempo – daí a palavra “históricas”; é uma mobilidade temporal, além de espacial, que faz regressar muitas coisas. Então, Benjamín me mostrou que elas revelam, por exemplo, Nova York e Bogotá como aspectos de uma terra vasta, muito maior do que as fronteiras do ocidente procuram fixar nesse Tempo dos Pensamentos Roubados. Uma história de quando ele esteve nos Estados Unidos remonta a essa qualidade:

Em maio de 2009, estando em Manhattan, na cidade de Nova York, na estação de *ferry*, eu já tinha embarcado nesse momento, recordei que Manhattan tinha sido vendida, que tinham comprado Nova York por 90 dólares dos índios que viviam por lá; 90 dólares, sim, não sei se isso podia ser chamado de venda. *Eles nos entrevistaram. Se nos entrevistaram, então eu quis também entrevir Manhattan outra vez* e assim fui colocando canoas, fui pintando as fachadas dos edifícios com imagens das minhas obras [em fotos], sobrepondo Manhattan com isso, quis contar as próprias histórias. As canoas são lugares de intercâmbio de conhecimentos, através das quais se levam e trazem pensamentos entre lugares de vida.

Tirei várias fotos de Nova York no rio Hudson, que mostram muitos prédios, e quando voltei para Bogotá, trabalhei durante vários dias para pintar o *ferry* e os prédios, por vários dias trabalhei, sobrepondo fotos de minhas pinturas ao *ferry* e aos edifícios. Também passei vários dias para colocar as canoas reconstruídas em *pixels* de computador nas fotos. Queria deixar ali *minha passagem pelo rio e a cidade, que*

⁵²⁶ Bernabé Cobo, [1653] 1964, *op. cit.*; Pablo José de Arriaga, 1621, *op. cit.*

também é uma passagem pela Amazônia, Puerto Nariño, e por isso também, na intervenção *Tikunas e Navil no Río Hudson* e na intervenção *Uaira Uana no Río Hudson*, coloquei as canoas que pintamos em Puerto Nariño, com crianças dentro e comigo dentro, na foto. Navil é um menino que é filho de um indígena e uma mulher não-indígena, então eu estava pensando nas relações complexas das fronteiras e das barreiras territoriais nessa obra, nessas canoas (ênfases minhas)⁵²⁷.



Imagem 75: Benjamín Jacanamijoy, *Navil en el Río Hudson* (2009), intervenção sobre foto digital, acervo do artista.



Imagem 76: Benjamín Jacanamijoy, *Uaira Uana en el Río Hudson* (2009), intervenção sobre foto digital, coleção particular.

⁵²⁷ Essa história também foi contada em, p. ex., Benjamín Jacanamijoy Tisoy, “Pensadores de Tierra y Agua: el Arte de Tejer la Vida y Contar Historias”, in W. Mignolo e Pedro Paulo Gómez (ed.), 2012, *op. cit.*, pp. 259-260.

Quando retomo essas aprendizagens, penso que a pergunta guardada pelas *buacas* diria respeito à passagem de alguém pelo mundo, uma pessoa que pode se tornar fio de muitas relações e ser retomada por outras, voltar. Assim, as *buacas* falariam de relações entre pessoas, através das coisas, dos nomes, dos lugares, de outras pessoas, relações capazes de ativar ou trazer à tona aquilo que ficou temporariamente esquecido – abrem as portas de um infinito acessível, como vim nomeando esse tipo de paradeiro até aqui. Por sua vez, a transformação que acontece nessas imagens através da câmera e dos *pixels* de computador remeteria à infinidade das existências permitida pelas *buacas*, que guardam as transformações possíveis nos domínios do ser. E falam também de como as fronteiras que por vezes se colocam num dado momento se diluem diante das possibilidades – por exemplo, pelo nascimento de alguém como Navil. Creio, assim, que as *buacas* ingas falam, portanto, daquilo que repousa num infinito acessível e pode ser trazido para cá, tudo o que acrescenta algo mais à história de como as coisas podem ser; assim, são espirituais.

Um trânsito presente nesse pensamento de *buaca* acontece, por exemplo, através dos nomes: algo que *se chama* Nariño pode *chamar* Nariño, ou seja, existe conjuntamente com outra coisa que também leva essa palavra consigo – e talvez por isso Benjamín (e vários de meus amigos ingas) apreciem tanto os jogos de trocadilhos. A Casa de Nariño, sede do governo colombiano e residência dos presidentes do país, por exemplo, foi onde viveu Antonio Amador José de Nariño Bernardo del Casal, um dos heróis da independência do país. Não por acaso, talvez, a Casa tenha plantado num lugar secreto um pé de Yagé, como ele lembrou – algo que taita Antonio lhe ensinara e que explicaria por que esse lugar concentrou tanto poder.

A título de humor e, ao mesmo tempo, para realçar a “coincidência” – ou co-presença de muitas coisas num mesmo lugar –, Benjamín costuma mostrar um vídeo gravado com o celular em Belo Horizonte, em que um caminhão de água Ingá vai passando e nota a ressonância entre inga e ingá. “E a água, de onde vem? Pode ser inga?”. O que torna esse tipo de brincadeira tão interessante, nesse caso, parece então essa qualidade das misturas: a água corre longas distâncias e não tem necessariamente começo, meio e fim, faz rio, lago e chuva e está em todos os lugares. Há, além disso, uma inversão em certos termos. Se acaba a água inga, também a ingá desaparece. Através desse recurso, penso que Benjamín vai questionando os pertencimentos simples que damos às coisas como a água e a terra e as relações que criamos com elas, por exemplo, assim como a curiosa maneira com que os nomes passam adiante muitas coisas. Eles podem ser nomes-*buacas* também: não há nada que seja apenas aquilo que

se tem diante dos olhos, pois tudo o que nos cerca está envolvido na própria história de como chegou a ser dessa forma e na história das gentes que as perpetuam, ou com as quais coexistem.

Contudo, as *huacas* são feito um espaço em branco: envolvem riscos. Daí a importância de saber caminhar. Durante os passeios na cidade, como mencionei, Benjamín procurava ensinar o cuidado por aquilo que fica nos lugares, um cuidado que também inclui se precaver contra eventuais perigos. Afinal, explicou ele uma vez, quando se perde a referência da pessoa que um dia co-habitou um dado lugar ou artefato, ou de quem deixou algo seu ali, de quem o transformou, não se sabe muito bem o que essas coisas contêm, o que podem colocar entre nós, ou provocar. Um fim de tarde falamos sobre isso num passeio pelo centro, enquanto tomávamos café. A conversa envolveu a história das pesquisas de Benjamín em coleções de chumbes na Smithsonian Institution em duas ocasiões, em Washington e Nova York. Ele primeiro viajou a convite da instituição, em 1995⁵²⁸, e, depois, foi bolsista do programa *Mural para a Juventude*, Programa de Arte Indígena, vinculado ao Museo Nacional do Índio Americano.

Em 1995, me convidaram ao Smithsonian, ao Museu do Índio Americano; foi, aliás, onde conheci Marcos Terena⁵²⁹. Havia um senhor de origem quechua, que se chamava Ramiro Matos, e que era o curador assistente nessa época, depois creio que se tornou curador chefe da seção sobre chumbe, e que diziam que era especialista em chumbes. Levei um livro dos que tinha escrito e depois me disseram que [ele] tinha feito um livro a partir do meu, mas nunca o vi⁵³⁰.

Em 1996/97, me inscrevi num programa de arte indígena e ganhei. Passei 21 dias com uma agenda bem cheia e uma dessas atividades era me reunir com o curador especialista em chumbes. Fomos almoçar e ele me perguntava sobre chumbes, e então eu disse a ele “o que eu vou te ensinar, se você é o especialista?”, e daí ele concordou.

Nesse período, pude ter acesso à coleção de chumbes de lá, que tem mais ou menos 2 mil chumbes peruanos, bolivianos, uns bastante antigos, do Tahuantinsuyu, que são os quatro lugares de sol. Não tinha nenhum como esses que tenho, que eram da minha avó. Eles guardavam os chumbes em rolos de filme e, então, eu falei que esse não era o jeito certo de guardar e queriam a aprender a guardar; ensinei como faço, que é com essa forma, como o infinito [mostra, num movimento das mãos].

⁵²⁸ Para o Seminário-Workshop “Identidade Étnica, Museus Comunitários e Programas de Desenvolvimento?”. Washington D.C., National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

⁵²⁹ Benjamín costuma lembrar Marcos Terena com grande respeito. Mariano Justino Marcos Terena é uma liderança Xané de atuação marcante em diferentes espaços da política nacional e internacional: na Constituinte, na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (ECO-92) e na Conferência Regional das Américas, em 2006, entre outros.

⁵³⁰ Em minha pesquisa, procurei o livro, a fim de compartilhá-lo com Benjamín, mas não o encontrei.

Depois fui a Nova York, ao Museu do Brooklyn [que também guarda um acervo de arte indígena das Américas], onde tem uns 800-900 mais. E lá tinha um chumbe da época Nazca, ainda com terra, acho que o *abuelo* que o tinha o embarrou e que por isso ele se manteve. Me acompanhou uma museóloga filipina, ela estava me acompanhando lá. Mas eu estava falando com meu pai sobre os chumbes e meu pai tinha me falado para não abrir, porque se pode adoecer com isso, não se sabe quem o fez, que estará aí. Então tinha luvas e tudo mais e a minha amiga filipina me disse: “E você não vai abrir?”, e eu disse, “Eu não, por que você não abre?”, e ela também não quis fazer, ficou com medo. Porque para poder abrir, tem que levar um *sinchi* que possa fazer isso.

Tem escrituras iguais, em alguns desses chumbes, às dos chumbes que conheço; sempre penso que poderia voltar e ler esses chumbes, nessa época, não tentei ler, mas agora estou mais treinado para ler a própria história, nessa época estava mais preocupado com o artístico.

Aprendi com Benjamín que um chumbe muito antigo, que perdeu suas referências ao ser retirado de seu contexto e guardado num museu sem os devidos cuidados, pode muito bem ser como algo que as cidades vão soterrar, ou como lugares que se tornam perigosos. E no entanto, para os *sinchis*, alguns maiores e/ou *yachas*, esses lugares podem ser recuperados – recordados. Benjamín, como o vejo, é um desses *sinchis*, que procura sanar esse tipo de espaço – do chumbe às cidades –, extraindo deles coisas boas, outras memórias. É algo que ele faz, por exemplo, quando recobre superfícies com chumbes, “enchumbando-as”, como diz. Creio que, aqui, a recordação é tanto a lembrança de algo que compõe um tempo – uma *pacha* –, quanto sua regeneração, uma série de relações que se refazem como memória-*samai*, passando pelo corpo de um maior, por seu alento. Dessa feita, os chumbes que pertenceram a mama Conchita e que ela deixou para Benjamín, por exemplo, ao serem transpostos a lugares específicos – seja na forma de desenhos, pintura, projeções ou colagens fotográficas – seriam formas de perpetuação dos tempos *Kutij* de muitos eus conjugados, que se ali se reencontram. Ao serem “amarrados” (projetados, pintados, atados e outras formas) nos lugares, os chumbes perpetuam a história, na medida em que apontam para pegadas que ainda se pode seguir, ou que refazem um caminho através do corpo de alguém. É uma maneira de sanar, que passa pelas relações que se refazem com a terra e permitem que tempos-*kutij* reapareçam.

O caminhar, desse modo, se torna tão mais interessante na medida em que revela e realiza deslocamentos no processo histórico como o concebemos no ocidente, por exemplo, desfazendo a imagem dos heróis. Antes da aparição dos humanos, a terra é quem já continha a transformação. Nesse sentido, ela é existencialmente vasta, tem muitos mantos (*pacha*) de vidas, cores e sons que seguem acontecendo sob diversas formas. Um rio soterrado, por exemplo, como o Vicachá, que deu lugar aos canais da Avenida Jiménez (de nome oficial Avenida

Gonzalo Jiménez de Quesada), em Bogotá, diz muito sobre tudo aquilo que não cessou de fluir, que atesta as relações da cidade com a amplitude do que está lá. O rio Vicachá, palavra chibcha que se traduz como “o resplendor da noite”, foi primeiro rebatizado pelos espanhóis de San Francisco e, nos anos 1930, canalizado. Por conta dos canais, essa Avenida é uma das poucas que, num centro urbano de linhas retas, retém a forma de uma serpentina. Daí um projeto antigo e ainda não realizado de Benjamín, de introduzir canoas ali, reativando a memória do Vicachá. Uma canoa dessas poderia seguir com o rio entre as áreas mais nobres do centro e San Victorino, por exemplo, apontando para incontáveis trajetos pela terra que, *antes*, levariam ainda mais longe e que, agora, ainda podem reabrir outras *pachas*⁵³¹.

Está presente, nessa forma de conceber a vida, a percepção de que uma pessoa leva seu contexto aonde vai. “Eu levo o contexto”, disse Benjamín inúmeras vezes, explicando por que as cidades podem ser curadas dessa maneira, por que grande parte de sua obra se realiza nesses espaços e na própria rotina de suas caminhadas, através das pegadas que ele vai deixando ou perpetuando, como pessoa e “lugar que caminha”⁵³² (na feliz expressão de William Muchavisoy). Levar o contexto dessa forma exige grande conhecimento – aprendizagem recebida ao longo da vida, em inúmeras relações – e são os *yachas* que o têm no corpo. Ele é, afinal, parte do saber das viagens que Benjamín recebeu de seu pai, taita Antonio, ao acompanhá-lo em passeios pela cidade e uma variedade de outros paradeiros.

Há alguns itinerários estão sempre presentes nessas caminhadas. Além de Monserrate, um lugar de visita obrigatória para taita Antonio, há uma rota que sai da Praça de Bolívar – nome que, como se sabe, remete à Independência de diversos países sul-americanos – e vai até San Victorino, passando pelo cabildo inga de Bogotá, na rua 12. Fiz esse caminho com Benjamín e também com Benjamín e Carlos. Numa tarde, com os dois, entramos no cabildo, onde acabamos encontrando Waskar, sobrinho de ambos, filho do taita Isidoro. Nesses e em outros passeios, aliás, sempre achávamos amigos, que vinham prontamente trocar ideias e nos acompanhar. Aprendi a ver essa forma de reciprocidade como parte da maneira com que a existência vai se alargando na terra.

⁵³¹ Benjamín também interveio outras linhas: as estações do Transmilenio, como parte da iniciativa *Transarte*, receberam reproduções de obras dele. Outros artistas também foram convocados em 2016, por exemplo, Angy González, Camila Ruiz, Brayan Veloza, Camilo Guerra, Daniel Guana e Diego Sánchez. O projeto inicial de Benjamín era fazer os próprios trens circularem pela cidade como chumbes em movimento, o que não foi possível no contexto da convocatória.

⁵³² William Jairo Mavisoy Muchavisoy, 2018, *op. cit.*

San Victorino é um dos principais centros de comércio de remédios feitos por ingas com plantas medicinais, artesanato e materiais para artesanato⁵³³. Há comércio de rua, lojas, galerias e mini-shoppings, entre os quais um dos mais conhecidos é o Centro Comercial Caravana. Quando vai a Bogotá, mamita Mercedes não deixa de passar por ali – e costuma recordar os tempos de suas primeiras incursões pela cidade, quando os *amigos* ingas a recebiam nesse bairro. Desde as primeiras viagens dos ingas à capital, San Victorino se tornou um ponto de referência, onde sabiam que iriam encontrar *amigos* e onde logo se desenvolveu um mercado para seus remédios – algo que é lembrado por mamita Mercedes e contado por Benjamín em inúmeras histórias de trânsitos a Bogotá; a vocação desse local, por assim dizer, é algo que estava guardado ali, para ele. Foi em San Victorino que conheci Segundo Antonio Jacanamijoy, outro filho de mamita Mercedes e taita Antonio, de larga trajetória política, que também estava de passagem pela cidade (ele mora em Manoy). Com Benjamín, o encontramos para um café, às vésperas de minha primeira ida ao Valle de Sibundoy, e falamos sobre política. O Cabildo, conforme mencionado, também fica nessa região. Reconhecido oficialmente em 1992, após uma contenda com as autoridades públicas para que se pudesse constituir um “cabildo sem território”, termo que indica o vago entendimento do Estado acerca daquilo que envolve a terra, ele antes ficava em outro edifício nas proximidades, um prédio que desabou no ano 2000⁵³⁴. Agora, funciona no quarto andar de outro prédio na mesma região.

Passei a ver que, nesses passeios, o mais importante não é necessariamente aonde se vai, mas a maneira de refazer o passo dos maiores, de cuidá-lo através do próprio corpo (inclusive, em conjunção com os *amigos*) a fim de perpetuar e mesmo multiplicar tais caminhos – como, aliás, sulcar a terra com os pés durante a minga ou dançar o *Inti Raymi*, despertando o solo para perpetuar os tempos. Deixar a memória fluir, desfazendo certas linhas impostas no

⁵³³ Isto inclui folhas, flores, caules e raízes secas, pedaços de cipó, de madeira, cascas de árvores, sementes e nozes, frascos de remédios, loções e pomadas, do Alto e Baixo Putumayo; produtos de origem animal e minerais. Há muitos tipos de preparações à venda, seguramente mais de 20 – creio que muito e cada vez mais, na prática. Os ingas dividem o comércio medicinal no Centro Caravana com outros vendedores, inclusive não-indígenas, entre os quais há muitos que se dedicam a oferecer tratamentos terapêuticos sem serem taitas. Para uma boa descrição do local, ver Jazmín Rocío Pabón Rojas, “*Los Caminantes del Arco-Iris*” o *la Ilusión de la Cinta de Möebius*, Trabalho de Conclusão de Curso (Antropologia), Bogotá, Universidad Nacional, 2004. Helmut Schindler e Franz Xaver Faust, 2000, *op. cit.*, acompanhando o comércio inga em outras cidades, relatam terem visto à venda produtos como cascos de anta, garras de preguiça, bicos de tucano, frascos com banha de animais, além de outros similares aos mencionados. O bairro de San Victorino é descrito por Luis Alberto Suárez Guava, 2000, *op. cit.*

⁵³⁴ Cf. Luis Alberto Suárez Guava, 2000, *op. cit.*; Jazmín Rocío Pabón Rojas, 2004, *op. cit.*. Ver também Sebastián Bessolo Velásquez, *Inganas Bogotanas: Líderes, Educadoras e Cabildantes*, Trabalho de Conclusão de Curso (Antropologia), Bogotá, Universidad del Rosario, 2012.

tempo dos pensamentos roubados e ajudando a manter vivas as possibilidades de viver em muitas *pacha*. No início da tese, fiz uma rápida menção ao *Dreaming* entre os warlpiri: escrevia, com base na leitura de Barbara Glowzcewski⁵³⁵, que os lugares dos warlpiri se manifestam como sonhos e descobertas, pinturas, danças e outras formas; assim, o *Dreaming* é algo presentificável, que nunca deixou de existir em muitas outras dimensões. Embora, evidentemente, não faça sentido atribuir o *Dreaming* aos ingas, poderia aqui pensar certas aproximações com o que aprendi nessas caminhadas. A imagem que me ocorre é a de um tipo de *lugar que se move* – um lugar que caminha sob muitas formas, na medida em que participa do/no corpo de alguém (seu contexto) e com ele vai sendo perpetuado.

Essas aprendizagens, inspiradas pela obra de Benjamín, me fazem refletir um pouco mais sobre as *huacas*. Desde que estive em campo, venho pensando como tudo o que existe ressoa, feito corpos que encontram outros corpos. E agora, diante da escrita, arriscaria pensar que a *huaca*, enquanto palavra que vai escapando às definições mais fáceis, pode ser a ressonância em si, a maneira como algo pode mostrar muitas coisas conjuntamente, abrindo outras *pacha* aos caminhantes atentos. Ao ressoar, a *huaca* também faz sair a “novidade”, ou aquilo que havia sido esquecido momentaneamente e que alguém soube perpetuar com ela.

Citei anteriormente as pesquisas de Catherine Allen e Carlyne Dean⁵³⁶, que têm pensado o tipo de relação evidenciado nas *huacas* através de figuras como a personitude distribuída, proposta por Alfred Gell. Este antropólogo, conforme mencionado anteriormente, fala de uma personitude distribuída como forma de se referir ao modo com que as coisas retêm certos agentes que as acionam, tornando-se objetificações de agências humanas⁵³⁷. Retomo mais uma vez o comentário crítico de Allen, já citado, sobre essa figura: ela pontua que, no mundo andino, os próprias coisas também são dotadas de força vital própria e, assim, não podem ser vistas apenas como parte de uma trama de agências humanas. Tomar a *huaca* nesse sentido é dar-lhe um lastro muito maior do que o de uma coisa ou um lugar animado por um humano – e talvez, seja factível imaginar que a própria agência humana pudesse, por sua vez, ser objetificada pela *huaca*. Contudo, penso que vê-la como algo que, mais do que um sujeito em si, constitui um espaço ressonante, é destacar as muitas agências não-objetificáveis

⁵³⁵ Barbara Glowzcewski, 2008 e 2015, *op. cit.*

⁵³⁶ Catherine Allen, 2015, *op. cit.*, e Carlyne Dean, 2010 e 2015, *op. cit.*

⁵³⁷ Alfred Gell, 1998, *op. cit.*. Ver também Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015. Roger Sansi e Marilyn Strathern, “Art and Anthropology After Relations”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 6, n. 2, 2016, pp. 425-439.

ali presentes e uma trama extremamente complexa de linhas agindo conjuntamente, através dos tempos.

Em campo, comecei a vislumbrar que aquilo que pode ser chamado *huaca* talvez diga respeito à capacidade criativa existente no mundo, que é capturada e levada adiante por algo ou alguém, em diferentes circunstâncias; ou poderia ser uma espécie de vitalidade circulante, aquilo que permite conceber coisas e seres de muitas cores e formatos, para povoar este mundo. A *huaca* guardaria, assim, uma capacidade de perpetuação ou continuidade da vida, podendo ativar memórias das relações que produziram aquilo que se conhece, fazer retornar outros tempos. É conhecimento incorporado, pois segue existindo através de corpos viventes e faz deles existências concebíveis sob determinadas formas na terra – de preferência, formas daquilo que se tem como *suma kaugsay*, bom ou bonito viver, do que é bom e belo simultaneamente.

Em passagens anteriores, aprendi com Benjamín e Tirsá que as pessoas transferem sua “energia”, ou algo de si (*puangue*), às coisas. Uma pessoa maior fica ali para ser recordada por outras pessoas, expandida por “outros eus”. Mesmo despojada de um corpo vivente, ela perpetua sua existência e segue caminhando com aqueles que vêm depois. A respeito de outros paradiços e tempos do mundo andino, Carolyn Dean⁵³⁸ lida com algo parecido. Conforme a autora, quando os espanhóis almejavam destruir as *wak'as*, esbarravam no esforço constante dos nativos para regenerá-las, realocá-las, multiplicá-las a partir de suas partes. Um fragmento de uma pedra-*wak'a* destruída ou um tecido que tivesse entrado em contato com uma dessas pedras, por exemplo, ao ser depositado sobre outra pedra, a reviviam. Por isso, Albornoz teria recomendado também a destruição dos tecidos, dos vestígios. Dean também comenta que determinados bancos⁵³⁹, os chamados *wank'as*, também seriam *wak'as*, uma vez que se misturavam com aquilo que se colocava neles, ou com quem sentava ali, permitindo inclusive mesclar-se com a terra. Segundo ela, aconteceria nesse aspecto um processo de *wank'aficação*: uma pessoa poderia se tornar uma vigia de pedra ou terra num certo tempo – um caminho, imagino, por meio do qual a história inteira da *wank'a*, de todos os seres que passaram por lá, podia ser acessada.

⁵³⁸ Carolyn Dean, 2010 e 2015, *op. cit.*; e Marisol de la Cadena, 2010, 2015 e 2017, *op. cit.*.

⁵³⁹ Esses “bancos” eram diferentes dos de madeira, de uma ou duas pernas, usados no cotidiano. E podiam ser também lugares para guardar coisas, depositar objetos, ou mesmo lugares marcados no território, a serem ocupados por muitas entidades, segundo a autora.

Tudo isso me levou a ver que talvez a riqueza da *huaca*, afinal, esteja nas relações que ela permite ativar, em seus caminhos. Benjamín, uma vez, comentou a prática de enterrar cristais e ouro em certos lugares. Conforme o exemplo que ele deu, diferentemente do que pensaram os espanhóis, as *huacas* não seriam as coisas em si, os lugares ou os tesouros, visto que esses minérios eram enterrados ali porque eram lugares de “coisas muito emblemáticas”. E, embora as huacas não estejam apenas nos lugares órfãos, nessa conversa em específico, falávamos sobre esse tipo de lugar:

O lugar órfão é um lugar que se deve respeitar. Se diz que a Casa de Nariño, por exemplo, em Bogotá, é um desses lugares, porque se se escolheu esse lugar para a sede do poder político, há algo lá. Órfão não sei bem por que será que dizem, mas é como dizer de um lugar onde não se vê quem ou o que está aí, cuidando. Quem anda por lá tem que ter cuidado. *A verdade é que coisas muito emblemáticas se fizeram aí, nesses lugares, muito tempo antes dos espanhóis, mas se vai perdendo essa ideia de por que estão nesse território. Por isso, se faz proteger com quartzos as casas, com quartzos, porque os lugares não estão vazios.* E em torno das casas semeiam plantas de conhecimento, semeiam bastante um tipo de Borrachero, pois o *samai* da planta, o alento, protege o lugar. Na Casa de Nariño, dizem que está semeada uma árvore de Yagé, mas ninguém sabe onde exatamente, isso me dizia meu pai.

Essas também são *huacas*, mas as pessoas acham que as *huacas* são só lugares onde há tesouros enterrados. Elas são muito mais do que isso. O ouro, por exemplo, estava em umas *huacas* como algo sagrado que devia voltar para a terra de onde saiu, por isso guarda relação com os quartzos, protege a terra. Meu avô Isidoro enterrou quartzos nas terras onde está a Casa Grande, perto da casa de Kindi. Enterrar esse tipo de coisa é parte de uma história que vem de muitos anos, como com o ouro e as cerâmicas. As casas dos ingas têm cristais enterrados (ênfases minhas).

Quando um cristal aparece na superfície da terra, ou quando o ouro se faz ver assim, é recebido como uma dádiva. Porém, não se trata de algo a ser entesourado, mas sim de algo carregado de criatividade e que, ao ser enterrado, faz perpetuar muitas vidas com ela, os habitantes de suas *pachas*, casas e *tulpas*. Aquilo que se enterra vai segurando a vida pela matriz, vai fazendo crescer gente e outros seres, feito placenta ou semente. O ouro e o minério extirpado das entranhas da terra, contudo, embora possam ser enterrados, exigem o conhecimento dos *sinchis*. Quando se deixa de receber coisas belas das *huacas*, a vida (como *suma kangsay*) vai cessando, pois certos cortes vão separando os caminhos conhecidos. Nesses casos, sobretudo à medida que os maiores se vão, sua memória se perde. Só se cria a partir do que já está, então a vida não pode continuar se esses caminhos são destruídos. Pensamentos são roubados por linhas que quebram o sentido de completude e as relações entre diferentes *pachas*, que procuram queimar suas recordações junto com os artefatos que as perpetuam, junto com seus tecidos.

Diante de todas essas aprendizagens, gostaria de caminhar algumas palavras sobre a intervenção *Auaska Nukanchi Yuyai Kausaita* (Tecido da Própria História) [imagens 77, 78 e 79], projeto que recebeu a menção honrosa na VIII edição do Prêmio Luis Caballero, em 2015, tendo sido realizado em outubro de 2015⁵⁴⁰.



Imagens 77, 78 e 79: Benjamín Jacanamijoy, *Auaska Nukanchi Yuyai Kausaita* (Tecido da Própria História) (2015), intervenção eletrônica. Fotos do acervo do artista.

Esse caminho começa, entretanto, por outras obras, numa visita que fiz com Benjamín à exposição *Petricor*⁵⁴¹, de Nicolás Paris, na galeria NC-Arte. Esta galeria, localizada no bairro La Macarena⁵⁴², em Bogotá, muda completamente entre uma exposição e outra: em *Límites de un Territorio Conocido*⁵⁴³ (*Límites de um Território Conhecido*) [imagem 80], do coletivo Troika, o local foi inundado pela água que escorria de 11 fontes penduradas no teto. Os visitantes atravessavam a galeria por uma trilha de pedras.

⁵⁴⁰ Essa intervenção foi registrada em vídeo e se encontra disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=JTNMMgVydqo>>. Último acesso: 5 out. 2019.

⁵⁴¹ *Petricor*, Bogotá, NC-Arte, 20 fev a 13 mai. 2016.

⁵⁴² Bairro conhecido pelo perfil voltado às artes e à gastronomia, frequentado por um público alternativo.

⁵⁴³ *Límites de un territorio conocido*. Bogotá, NC-Arte, 6 jun. a 5 set. 2015.



Imagem 80: Troika, *Límites de un Territorio Conocido* (2015), instalação. Extraída do site da galeria NC-Arte: <https://www.nc-arte.org/troika/#gallery_5365>, último acesso: 5 out. 2019.

Petricor [imagem 81], como explica o texto curatorial assinado por Claudia Segura⁵⁴⁴, é o nome do “fluido que corria pelas veias dos deuses gregos, na mitologia helenística” – fusão dos vocábulos pedra e cor. No mesmo texto, conta-se que em 1964, dois cientistas deram esse nome ao aroma da terra depois da chuva, num artigo publicado pela revista *Nature*. Tal como na instalação do coletivo Troika, *Petricor* tinha o desejo de trazer a natureza para dentro do espaço expositivo. Na sala, o assoalho de madeira revelava, por baixo de certas tábuas arrancadas, a terra úmida que, nos quase três meses de exposição, daria vida a algumas plantas. “O espectador poderá percorrer um espaço orgânico, fundir-se ao aroma da terra e observar meticulosamente como crescem os ramos que coabitam este grande jardim”⁵⁴⁵, dizia o texto. Outra intenção da mostra era propor equivalências entre conhecer sensorialmente e

⁵⁴⁴ Claudia Segura, *Petricor, un Proyecto de Nicolás París*, Texto Curatorial, Bogotá, NC-Arte, 2016, [s.p]. Disponível em: <https://www.nc-arte.org/petricor-un-proyecto-de-nicolas-paris/#texto_2>, último acesso: 25/07/2019.

⁵⁴⁵ *Idem, ibidem*.

cientificamente; a curadora explicava que “biólogos, arquitetos, professores, agricultores, jardineiros, diretores de teatro, gestoras sociais, filósofos, líderes ambientais, curadores e estudantes, entre outros”⁵⁴⁶ se juntaram na concepção de *Petricor*, para “compartilhar e descobrir da natureza e localizar uma nova árvore de cada vez: no solo, na terra e nos objetos orgânicos que imagina o artista”⁵⁴⁷.



Imagem 81: Nicolás Paris, *Petricor* (2016), instalação. Extraída do site da galeria NC-Arte: <https://www.nc-arte.org/petricor-un-proyecto-de-nicolas-paris/#gallery_5726>, último acesso: 5 out. 2019.

A primeira impressão desse caminhar era a de estar num estranho tipo de jardim que ocupara o interior de uma residência. Depois, vinha a imagem de uma estufa de canteiros ordenados, aonde o sol quase não chegava, ou mesmo num laboratório meticuloso, concebido por uma junta de especialistas que ia mantendo a sala em ordem no correr dos dias, catalogando as espécies, se assim desejasse. Afinal – ainda que isso não estivesse declarado, nem a casa parecesse um recinto científico –, o projeto nos colocava frente a frente com um certo fascínio pelo ambiente controlado, museu-laboratório que nos tornaria capazes de reproduzir um aroma *Petricor* de terra molhada e de fazer nascer a vida no interior de uma casa fechada, ao longo de quase três meses.

⁵⁴⁶ *Idem, ibidem.*

⁵⁴⁷ *Idem, ibidem.*

Como *Límites de un Territorio Conocido* antes dela, a exposição evidenciava uma estética da conservação, levada adiante não mais como o restauro artístico convencional, mas por exibir a natureza em si como objeto restaurável. Este era tornado precioso, na medida em que o elevavam à categoria de arte e, ao mesmo tempo, a um foco de atenção da ciência. Muitas dimensões de conflitos atuais eram, pois, trazidos ao primeiro plano: a beleza do jardim – natureza domesticável e, ao mesmo tempo, de vida própria; a crise ambiental, com um chamado à conservação; uma sensação de futuro distópico, em que a vida passasse a ser concebida em laboratório e percorrer o espaço orgânico fosse andar por espaços fechados; e um chamado ao sentir, num mundo que se supõe cada vez mais racionalizante – e um sentir disciplinado. Por fim, havia também um jogo com a tradição ocidental da pintura de paisagem, em que a paisagem em si era trazida ao interior da galeria (uma espécie de modelo des-reduzido, poderíamos pensar) e com a questão da autoria, visto que diversos agentes estão envolvidos na concepção de *Petricor*, incluindo-se os chamados não-humanos. Ali, éramos recebidos por um curioso guarda-chuva, que nos esperava na entrada para um passeio pelo salão a céu fechado – como se pudéssemos habitar um quadro. Poderia, por fim, pensar que a vegetação houvesse invadido a galeria e, entretanto, isso jamais se daria de modo tão ordenado.

A mostra entra para um conjunto de exposições atuais, em que a própria natureza se torna a obra a exibir. Já mencionada por essas páginas, a 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, por exemplo, foi um dos grandes eventos do calendário artístico internacional que trouxe à tona, no bojo de uma série de preocupações relacionadas à ideia de incerteza, a questão ambiental. Dessa forma, foi lugar de diversos trabalhos desse tipo que, aliás, têm estado cada vez mais presentes no meio artístico. O evento se apresentava com o propósito de focar “noções de ‘incerteza’ e ‘entropia’ e, com isso, refletir sobre as condições atuais da vida e as possibilidades oferecidas pela arte contemporânea para abrigar e habitar incertezas”⁵⁴⁸. Dessa forma, um dos trabalhos mais literais acerca dos dilemas da relação ser humano-meio ambiente era a da artista Carla Filipe que, em parceria com o Instituto de Botânica de São Paulo, introduziu uma horta de plantas comestíveis, inclusive com espécies em extinção, na parte externa do Pavilhão da Bienal. Essa artista portuguesa, a propósito, vem trabalhando há algum tempo com hortas urbanas. Já Nomedá e Gediminas Urbonas montaram uma instalação do

⁵⁴⁸ Fundação Bienal, *32ª Bienal de São Paulo Anuncia Lista Completa de Artistas e Coletivos*, matéria de site, São Paulo, 4 de maio de 2016. Disponível em: <<http://bienal.org.br/post/2429>>. Último acesso: 26 de setembro de 2019.

projeto *Zoetics* (Zooética), chamada *Psychotropic House: Zoetics Pavillion of Ballardian Technologies* (*Casa Psicotrópica: Pavilhão Zooético de Tecnologias Ballardianas*), a fim de explorar a ideia da criação de dispositivos tecnológicos vivos, presente na obra de ficção *Vermillion Sands* (1971), do escritor J. G. Ballard. A ideia desse espaço era imaginar um futuro em que casas, por exemplo, pudessem ser cultivadas pelos moradores, ao invés de construídas – algo que vem sendo chamado de *inteligência ecológica*. Na instalação, parecida fisicamente com um laboratório, os visitantes da Bienal podiam fazer seus próprios dispositivos biotecnológicos com micélios de um tipo de fungo. Conecto no pensamento esse trabalho com a mostra *Petricor*: ambos mostram casas, uma que se abre para abrigar um jardim interno, revelando a terra que poderia estar sob o assoalho, e a outra (imaginária), feita de matéria biológica e, por isso, considerada viva (ou mais viva do que a primeira)⁵⁴⁹. Nos dois casos, aliás, a casa em si se torna uma incerteza.

Um tempo depois da exposição *Petricor*, Benjamín me contou uma história.

Eu morei numa casa em La Macarena, perto dessa galeria, durante muitos anos, muitos anos morei nessa casa, antes de vir para cá [Teusaquillo], quando você chegou, estávamos de mudança, sim?, e você já nos encontrou nessa casa de Teusaquillo. O que acontece é que essas casas de La Macarena são casas muito úmidas, tem muita umidade essas casas, e ficam com mofo, na época de chuvas então... uff! Uma noite, acordei e estava andando pela casa e tive uma visão muito feia, vi uma parede manchada, com uma mancha assim grande [mostra com as mãos uma distância de uns 65cm], e nessa mancha havia um montão de lesmas, puras lesmas ali, uma imagem muito feia que essa casa me estava mostrando. Não acho que essa exposição mostra os efeitos da terra, como eles dizem. Esse tipo de coisa não serve para conhecer os efeitos da terra, só alguém que não conhecesse os efeitos da terra num prédio desses poderia pensar assim, desejar isso. É uma mentira e se não fosse mentira, a casa iria desabar.

Da maneira como recebi suas palavras, uma casa sempre está viva, abrigo de muitas coisas que existem. Como aprendi também com Tírsa, a casa de alguém guarda seu *samai*, tem muitos tempos que ali se encontram e que um outro eu pode passar adiante. Creio que é por isso, aliás, que se diz que somente os *ingas* podem viver em casas *ingas* – casas que foram curadas para eles por um *taita* – algo que, infelizmente, não chegou a acontecer na casa de Benjamín em La Macarena, como ele uma vez me externou. São casas que, ainda que se

⁵⁴⁹ Para ver essas e outras obras, acessar: Jochen Volz (curador), *32ª Bienal de São Paulo (2016) – Guia*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-guia_pt>. Último acesso: 25 de julho de 2019.

percam, acabam voltando a seus donos, como ouvi certas pessoas contarem⁵⁵⁰. O que importa reter nesse momento é que aquilo que poderíamos receber, pois, como um sinal da perpetuação da vida – jardins possíveis, a resiliência dos micélios – pode ser, inversamente, a própria imagem da destruição, feito a visão que sua antiga casa de La Macarena deu a Benjamín: o lugar onde se vive, decompondo-se diante dos olhos; decomposição que podemos produzir, sem nos darmos conta. Os lugares que existem, afinal, têm suas coisas e elas já estão ali, *antes*, naquilo que podemos considerar vazio. Se alguém corta o fio desses lugares, ou se produz ali amarrações erradas, desfaz um caminho importante, ou mesmo os desenhos que a terra deu. A terra, afinal, existe para ser cuidada e é muito maior do que a matéria de onde brotam as plantas; ela não deve ser estancada, num espaço fechado, por exemplo⁵⁵¹.

Enquanto escrevo, penso o quanto essa divisão entre matéria viva e matéria morta passa a fazer pouco sentido diante daquilo que as coisas podem dar porque possuem memórias que alguém pode vir a ativar. A história mesma de certos materiais, como conversei umas vezes com Benjamín e também com Kindi, já indica que há vida ali – uma canoa é feita de árvore, assim como o cimento é uma transformação da terra. Por isso também, tantas coisas podem ser *buacas*.

Quando alguém não faz bem as coisas, suas criações anunciam a vida que se (es)vai, por caminhos perigosos. Numa *Noite de Galerías*, fomos, com Benjamín e Kindi, à La Cometa, ao norte da cidade de Bogotá, onde vimos a exposição *Hylemorfismos*. Ali estavam diferentes obras que visavam mostrar a capacidade de transformação permanente da matéria e como as formas adquiridas por diferentes materiais, novas ou antigas, podem revelar “representações interiores de mundos particulares”⁵⁵². Em meio a elas, havia um quadro da série *Tectónicas* [imagem 82], de Laura Ceballos⁵⁵³. A tela consistia numa base de madeira, recoberta de materiais viscosos, a maioria deles de produção industrial, sendo a camada superior feita de piche. Conforme o texto curatorial: “Esse resíduo industrial pendura-se na parede em uma

⁵⁵⁰ Não vou entrar em detalhes aqui, por serem essas histórias tão pessoais. Mas há muitas histórias de casas que chegaram a ser vendidas e, num dado momento, acabaram retornando a seus antigos moradores, ainda que isso parecesse impossível. Os não-ingas, como aprendi, não conseguem viver nessas casas muito tempo.

⁵⁵¹ Mamita também me explicou, certa vez, que as plantas em vasos no interior das casas podem fazer mal, que elas devem ficar na terra e jamais confinadas.

⁵⁵² <<http://www.galerialacometa.com/es/exposiciones/hilemorfismos/>>, último acesso: 5 out. 2019. Ver também: *Hylemorfismos* – del 17 de marzo al 21 de abril, Bogotá: Galería La Cometa, 2016. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://issuu.com/galerialacometa/docs/catalogo_virtual_hilemorfismos>, último acesso: 5 out. 2019.

⁵⁵³ <<http://www.lauraceballoscastilla.com/Tectonicas>>, último acesso: 5 out. 2019.

metáfora sobre o vazio e a obscuridade, uma mutação sólida do negro profundo que foi transformada pelo fogo para ensinar suas propriedades estruturais e se estender sobre uma superfície vertical que traga o que haja ao seu redor”⁵⁵⁴. O piche convencional é fabricado por meio da destilação do petróleo ou do alcatrão – uma mistura de 4 mil substâncias, muitas delas betuminosas –, a altíssimas temperaturas. Trata-se, assim, de um material reconhecidamente tóxico, cancerígeno, e que, por isso, vem suscitando pesquisas de materiais alternativos para uso na construção civil. A despeito dessa qualidade do piche, o quadro de Laura Ceballos é uma obra que, apenas observada sem qualquer outra explicação, tem sua beleza, segundo os cânones da arte contemporânea. Há nisso um paradoxo, pois ela altera (ou joga com) o valor de um material perigoso e pouco apreciado esteticamente.



Imagem 82: Laura Ceballos, *Tectónicas* (2016), capas de asfalto sobre madeira, 200cm x 200cm. Extraído do site da artista: <<http://www.lauraceballoscastilla.com/Tectonicas>>, último acesso: 5 out. 2019.

⁵⁵⁴ *Idem, ibidem.*

Naquela ocasião, Benjamín disse que não conseguia achá-lo belo. Perguntei se ele achava que o quadro tinha a intenção de ser belo, ou se haveria ali intenções de crítica à destruição massiva provocada pela indústria do asfalto, por exemplo. Pensava que, talvez, a tela pudesse estar servindo piche numa espécie de bandeja dourada àqueles que, através da exploração da terra, podem comprar obras de arte. Evidentemente, era só um pensamento vago que me ocorreu, sem que nunca tivesse tido a oportunidade de conversar com a artista sobre o assunto. A obra em si, a propósito, e mesmo sua apresentação no site de Laura Ceballos não continham maiores explicações textuais. Ele ficou um tempo pensando. Então, conversamos um pouco mais os três. O perigo de um quadro assim, entendi nessa conversa, é que ele tem e não tem essa intenção. A tela expõe, sob a forma artística, algo que remete à maneira com que a própria terra vai sendo convertida em matéria-prima daquilo que faz cessar a vida, faz uso de um material que resulta desse processo, permitindo-lhe virar objeto estético cobiçado. Então, mesmo em se tratando de uma obra crítica, ela não daria conta da amplitude de seus (des)enlaces, correndo por caminhos perigosos. Para onde vão nossas misturas?

Como viemos escrevendo até aqui, aprendi com meus amigos que a arte implica em outras coisas, ela tem que nascer do *pensar bonito* (e do *bonito fazer*). E isto, como vimos, diz respeito à maneira de saber perpetuar a vida em muitos caminhos, tempos *Kutij* e muitas *pachas*. E também aparece nas formas com que uma obra se deixa ver, ou seja, na quantidade de perspectivas que ela contempla e acomoda.

Aqui retorna *Petricor* e, páginas antes, a exposição *Imitya*, do *abuelo* Abel Rodríguez. O texto de apresentação de *Petricor* começa com uma epígrafe de Leonardo Boff: “Nós ocidentais vemos as árvores, mas não percebemos o bosque”. Há, nessa sentença, um contraste entre as duas coisas, uma escolha entre ver uma delas ou outra, através de uma única perspectiva. Depreende-se daí que mostrar o bosque seria um objetivo da exposição. Já um quadro como aquele da série *Tectónicas* é uma composição geométrica de retângulos negros e, portanto, acaba sendo visto como um bloco de texturas de uma mesma cor; nesse sentido, nem árvores, nem bosques parecem constituir seu horizonte. Enquanto isso, o outro exemplo que gostaria de retomar – o de *Imitya* – difere desses dois.

Como dizia anteriormente, nas telas do *abuelo* veem-se a floresta e as árvores – um todo que emerge a partir do jogo entre suas partes. Troncos e folhas, cursos d’água, peixes e vários animais, entre outros elementos, tudo se evidencia em conjunto e em detalhe, por meio da combinação de vistas aéreas e horizontais. Creio que a perspectiva que permite ver a floresta e

as árvores também está presente nas pinturas de Carlos e Benjamín, artistas que trabalham no limiar entre abstração e figuração⁵⁵⁵. Ao encampar perspectivas paralelas (axonométricas) na composição de suas telas, eles dão a elas amplitude e movimento, sem descuidar da evidência de certos desenhos – notadamente, mas não apenas, em figuras amarradas por linhas cheias ou tracejadas. Assim, é possível enxergar a imagem em detalhes, sem perder a visão ampla. Quem vê essas cenas coloca-se em suspensão, em meio a um espaço vasto, pleno de possibilidades.

É preciso notar que esse não seria somente o espaço sonhado pelos artistas geométricos que buscaram a projeção axonométrica como forma de abrir suas composições ao infinito, mas também um espaço densamente povoado, habitado por inúmeras coisas que vão emergindo de seus tempos e interstícios. Carlos, por exemplo, costuma dizer que suas obras não devem apenas ser vistas, mas tateadas, olfateadas, percebidas e que ele busca pintar *vibrações*. Isso está presente em uma fala do artista que tem sido reproduzida em alguns catálogos e artigos⁵⁵⁶:

Aguçar os sentidos e apertar a mão da reflexão que me leva e me submerge na realidade me permite também recriar em pintura suas vibrações; delas, intangíveis como os sonhos, sinto sua irracionalidade, como num jogo com suas regras essas vibrações me advertem de repente de rastros centenários, sinalizando-me sobre o estado das coisas ou sobre nossa conduta frente à generosidade da natureza, me indicam também que os despertares não têm que vir só depois da noite, de dia e à noite os sentidos por si sós, sem aguçá-los, podem nos dar rajadas inacessíveis, para acreditá-las tão acessíveis como o caminho de uma luz ou a rota de uma cor.

Essa maneira de fazer quadros a partir de vibrações, ultrapassando o campo da visão, é uma forma de sonhar ou brincar. É também conceber a pintura de paisagem como algo que não apenas se mostra aos olhos, mas também se abre aos demais sentidos – uma paisagem bem pintada, nesse sentido, pode nos situar em terras diferentes, em outras *pachas* de cores e qualidades, percebendo os movimentos dos tempos que regressam: isto, na medida em que um quadro contém alentos de muitos seres. Seu *segredo* estaria na sobrevivência dos tempos que ela guarda, na maneira com que o artista soube perpetuá-los.

Olhando retrospectivamente, creio que uma exposição como *Petricor* traz a terra para dentro da galeria, fazendo brotar ali uma natureza de espaços fechados. Já as obras do *abuelo*,

⁵⁵⁵ Nesse sentido, Álvaro Medina, 2013, *op. cit.*, p. 14, escrevendo sobre Carlos, diz que a tela *Vuelves, los Tomas y los Lanzas* (óleo sobre tela, 170cm x 140cm, 1993) oferece “uma sorte de vista axonométrica muito livre delineada em rosados”.

⁵⁵⁶ Destaco, entre outros, Ángel Kalenberg (curador), *Jacanamijoy: Confluencias*, Catálogo de Exposição, Medellín, galeria Duque Arango, 8 de outubro de 2015; María Camila Rivera Castro, “El Pintor Indígena Carlos Jacanamijoy”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, Año VIII, Vol. 47, Jun. 2012, pp. 23-24.

de Carlos, Benjamín e Kindi, entre outros, sem pretender tamanha literalidade e aderindo a um formato artístico considerado convencional, abrem o próprio espaço nas galerias e lugares onde se situam, mostrando ali uma infinidade de caminhos esquecidos. Assim, ampliam a terra.

Regressa, aqui, o desenho, ou melhor, a forma com que nossas cidades são desenhadas. Desenha-se por cima de outros desenhos, sobre pegadas e percursos alheios que já existiam antes, como se uma cidade pudesse ser uma galeria que muda completamente, a cada exposição. Desenha-se com terra, pedra, concreto, piche, tintas e madeira, ou mesmo árvores e jardins, sem contar outros materiais, a partir de projetos ou esboços do que aquela terra deveria ser. Estes são desenhos de uma terra muito colonizada, que roubam pensamentos. Desenha-se como quem apaga, de modo que, aos poucos ou de uma só vez, os transeuntes vão caindo na armadilha dessas linhas desenhadas. Benjamín, como vimos, tem estado ocupado por passeios pela cidade – considerados, em si mesmos, arte. No centro de Bogotá, sobretudo, há muitas pegadas e percursos e o caminhar dele vai fazendo memória, regresso de outros tempos. Eis a existência da *huaca* como esse espaço que se abre a outras *pachas*, como dizia anteriormente, espaço de ressonância que não aprisiona, mas amplia as possibilidades de co-existir sob muitos sóis.

Auaska Nukanchi Yuyai Kaugsaita (Tecido da Própria História) revela o alcance desse tipo de ação⁵⁵⁷. Dessa vez, Benjamín interveio a *Torre Colpatria*, um feito grandioso sob muitas perspectivas. Este é o segundo edifício mais alto de Bogotá, localizado no Centro Internacional – o primeiro núcleo financeiro da cidade. Colpatria é o nome de um dos principais bancos do país e o edifício agrupa uma vasta quantidade de salas comerciais, bancos e escritórios, além de estacionamento. Durante 36 anos, o arranha-céu de 50 andares foi o prédio mais alto da cidade. Mesmo tendo cedido essa posição para o edifício *BD Bacatá* em 2015, ele continua sendo avistado de diferentes partes da cidade e mantém seu status de marco geográfico urbano⁵⁵⁸.

O prédio levanta-se do chão, escorado pelo desenho de um paralelepípedo de linhas retas que alcança 192 metros de altura e costuma ser apresentado como a extensão vertical do centro comercial, alçando os céus; caminhando palavras, imagino uma reta de dinheiro que

⁵⁵⁷ Para um comentário sobre essa exposição, ver Mónica Lucía Espinosa Arango, “En un Edificio, el Mundo: el Camino-Relato Sensible de Uaira Uaua”, *Antípoda*, 23, 2015, pp. 189-192.

⁵⁵⁸ A título de curiosidade, o prédio participa de uma competição anual de corrida até o topo dos maiores edifícios do mundo, a *Towerrunning World Cup*, e está entre os 18 melhores lugares para corridas desse tipo no mundo.

sobe, feito fumaça, por linhas que um dia alguém sonhou e que, do alto, observa os transeuntes em passos de formiga. No chão, estão a Avenida Eldorado, que conecta o centro ao aeroporto e a Carrera Séptima, que liga essa região aos centros financeiros no norte. Mas se as linhas buscam expandir os fluxos do dinheiro nessas direções, a terra sob a Torre é instável, pura argila expansiva, de modo que a construção do prédio exigiu uma escavação de 50 metros de profundidade e 24 poços de cimentação, além de 6 mil metros cúbicos de concreto, forçados abaixo nas entranhas do solo e, por fim, engolidos.

Em 1998, por ocasião do aniversário de Bogotá, a fachada do prédio recebeu lâmpadas de xênio, a fim de projetar pilastras luminosas que o tornassem mais visível à noite. Em 2012, essas luzes foram substituídas, com o apoio financeiro de 1 milhão de dólares da empresa Phillips, por lâmpadas LED. O interesse nessa iluminação tem sido mais publicitário, com campanhas que aparecem entre projeções de listras nas cores da bandeira da Colômbia, amarelo, azul, vermelho. Ainda assim, é esse tipo de linha que, nesta *pacha*, ocupa o lugar daquele antigo resplendor da noite bogotana.

O que Benjamín percebeu foi que o caminho de luz pode ser refeito e desfeito, diluindo o que é vidro e concreto em outros tempos. Em *Anaska Nukanchi Yuyai Kaugaita*, ele desfez o uso comum da fachada e usou as luzes LED para “enchumar” a Torre, como costuma dizer. Essa intervenção faz, assim, uma espécie de chumbe-monumento que transforma um caminho em linha reta entre o céu e o chão num conjunto de nós no tecido da faixa, seus pontos luminosos que imprimem pós-imagens na visão, percorridos por muitos fios em movimento. Vê-se com os olhos abertos e também fechados. Através de linhas de impressões nervosas, escritas por tantas lâmpadas, quem olha vai e volta a muitos parapeitos, enquanto o chumbe desliza, feito filme, na fachada. *Kutij*, regressam lugares de milho, de sol, de água, de animais, olhos de estrelas. Como escreve Benjamín, o desenho *Chaska Ñani Sugisina Kutijkuna (Olhos de Estrelas de Tempo Diferente)* [imagem 83] conta que, “ao ver-se invadidos pelos brancos, muitos deles [os ancestrais] subiram ao céu pelas espirais de fumaça de uma fogueira, sendo as estrelas os resplendores de seus olhos”⁵⁵⁹. Assim, fumaça e resplendor voltam a caminhar, agora libertos das amarras cidadinas.

⁵⁵⁹ Benjamín Jacanamijoy Tisoy, 1998, *op. cit.*, s.p.. Ver também Bonilla, 1968, *op. cit.*



Imagem 83: *Chaska Ñani Sugsina Kutijkuna/Olhos de Estrelas de Tempo Diferente*

Extraída de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. *El Chumbe Inga: Una Forma Artística de Percepción del Mundo*, 2017, *op. cit.*, p. 111.

“Eles nos entrevistaram, agora os intervenho”, dizia Benjamín. Em sua ação na *Torre Colpátria*, ele retomava pensamentos antigos, certa vez roubados, ainda que por um instante do tempo que aprendemos a medir com nossas linhas. O chumbe transformou a visão do prédio. Já não importava o retângulo, nem as retas paralelas. A intervenção durou segundos. Não se sabe ao certo quem a viu.

Há um tempo em que as coisas acabam?, pergunto-me outra vez. Junto com essas imagens, a frase de Manai Kowii me volta à mente.

Shunku pachapi wiñashpa katinchik

En el corazón del tiempo, seguimos creciendo⁵⁶⁰.

Graças a Benjamín, como dizia, passei a ver *Kutij* – termo comumente traduzido como tempo – como *quem ou o que regressa*. É um termo que indica uma maneira de medir o tempo conforme o passo daqueles que vêm e vão e, entretanto, retornam de muitas formas à vida de alguém; é também, e principalmente, quem volta. Quando mencionei a frase de Manai Kowii pela primeira vez, disse rapidamente que, nela, o tempo é *pacha*. Espero não ter causado muito engano, nas formas com que, figurativamente, amarrei esse tempo a *Kutij*. Um manto *pacha* recobre variedades na existência de alguém, que talvez encontre a si mesmo transformado naqueles paradeiros. Entendi que, quando os maiores escaparam, feito fumaça, do assalto

⁵⁶⁰ Manai Kowii Alta, 2016, *op. cit.*, p. 48.

contra seus pensamentos, também viraram olhos de/em outra *pacha*. Entretanto, eles também regressam. Esses últimos trechos refletem como apenas comecei a vislumbrar a vazão desse tipo de ideia, que escrevo sob pena de incorrer no erro.

Volta nesse ponto a maneira de expressar um antes e um depois como *ñujpa*. A palavra, *ñujpa*, ou melhor, sua congênere quechua *ñampa*, tem suscitado debates entre os linguistas. Como dizia, aprendi com Benjamín que *ñujpa* pode se referir a um antes e a um depois, a um atrás e a um à frente, a um abaixo e a um acima, o que indica que a maneira de estar no tempo não é dada como algo que antecede a experiência, como uma forma estruturada, mas no próprio curso da vida, na própria história. Mas há outro aspecto da composição dessa palavra que a torna particularmente ressonante: ela nasce de *ñani* – olho⁵⁶¹ – e se refere à maneira com que se entende que as coisas ficam guardadas nos olhos de alguém. *Ñampa pacha* ou *ñujpa pacha* poderia ser o “tempo *do* olho”, ou o “tempo *no* olho”. Como escrevem Martina Faller e Mario Cuéllar, “essa é uma metáfora conceitual andina, na qual as experiências se armazenam na memória dos olhos”⁵⁶². O exemplo escolhido pelos autores é:

<i>Ñani-lla-y-pi-n</i>	<i>ka-sba-n</i>	<i>tayta-y-pa</i>	<i>ri-pu-sqa-n</i>
Ojo-LIM-1-LOC-DIR	estar-PROG-3	padre-1-GEN	ir-BEN-PSD-3

‘Recordo a morte de meu pai’.

(Lit.: ‘Está apenas em meus olhos a partida (= a morte) de meu pai?’)⁵⁶³

A partida do pai (evento passado), nesse sentido, fica nos olhos; recordar é ter algo nos olhos, prestes a acontecer. Nesse caso, o pretérito não necessariamente se situa antes do

⁵⁶¹ William Hurtado de Mendoza Santander, *Pragmática de la Cultura y Lengua Quecha*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2001; Martina Faller e Mario Cuéllar, *Metáforas del Tiempo en el Quechua*, Conferencia presentada en el IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas, Lima: Universidad Ricardo Palma, 2003. Note-se que estes segundos autores divergem do argumento do primeiro, segundo o qual a língua quechua acomoda um tempo deictico (corpocêntrico ou egocêntrico) em que o passado é localizado à frente do EGO e o futuro, atrás. Conforme Faller e Cuéllar (*idem*), não há evidências para sustentar essa hipótese; o EGO, a seu ver, sempre se encontraria fora do tempo, em quechua. Sobre o mesmo tema, ver também Gabriel Luis Bourdín, “En los Tiempos de Ñaupá: El Cuerpo y la Deixis Temporal en Lenguas Originarias de Sudamérica”, *Península*, Volume 9, Issue 1, jan.-jun. 2014, pp. 33-58. Este linguista, contudo, considera precipitado assumir que a língua quechua não possua referências temporais situadas a partir do corpo do EGO.

⁵⁶² Martina Faller e Mario Cuéllar, 2003, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁶³ *Idem, ibidem.*

presente e está sempre caminhando, junto com os olhos, pela terra; semeando-a com aquelas recordações.

“No coração do tempo-*pacha*, seguimos vivendo”, penso por um instante. Pensar uma *pacha* como um tempo de muitas localizações possíveis é pensar nas muitas *pachas* que os olhos contêm. Sementes (*myyu*) que são, eles germinam sob muitos sóis aquilo que veem e, por isso, contêm em si a amplitude da existência. Mas *pacha* também é espaço, o(s) lugar(es) que os olhos habitam e os domínios que alcançam. E que fazem brotar coisas boas/belas, as vidas de *outros ens* e suas cores.

Aprendi a pensar que *pacha*, como referência de espaço-tempo, indica a quantidade de ondas que podem emanar de um centro e voltar (*kutij*), sobretudo pelo encontro com aquelas ondas de outras *pacha*. As ondas mais longínquas referem-se àqueles que, embora tenham partido, correm à nossa frente, estão atrás e adiante, acima e abaixo, antes e depois (*ñujpa*) de nós, nos circundam plenamente e também vêm e vão. Os olhos de alguém seguem florescendo, através daqueles que os perpetuam. É assim, penso eu, que, no coração do tempo-*pacha*, seguimos crescendo: crescendo como olhos que, ao existir num dado lugar de vida e pensamento, vão caminhando memória *ñujpa*, aprendendo a recordar muitas coisas e delas fazer nascer muitas outras.

Olhos se (re)encontram, naquilo que souberam ver e fazer ou trazer para este mundo: seu caminhar. Isso envolve o bonito pensar ou *suma yuyay*, como me ensinaram muitas vezes. “Pensar bonito, para que tudo corra bem”. “Pensar bonito, com o coração contente”. “Pensar em coisas boas”. “Viver bem, pensando bonito, sonhando coisas bonitas”. “Pintar bonito”. E assim, “fazer bonito” (*suma ruray*) e “viver bem” (*suma kaugsay*).

Aprendi de Benjamín, principalmente, que não se abandonam as histórias no meio do caminho. E histórias, poderíamos pensar, são como canoas de madeira que não deixam de ser árvores e guardam tempos de árvore, de gente, de peixes, de água em seu interior, entre tantos outros.

Há canoas pintadas feito chumbe no ateliê de Benjamín⁵⁶⁴, canoas-*buacas* que ele encontrou num tempo e num lugar e soube trazer para cá e cuidar, perpetuar. Pouco depois,

⁵⁶⁴ Elas foram recentemente expostas, com outras obras, na mostra Benjamín Jacanamijoy, *Inga – Entretejidos de Historias, Formas y Colores*, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 23 fev. A 11 mai. 2019. O catálogo se encontra disponível em: <https://issuu.com/arteyconexion/docs/benjamin_jacanamiyoy_inga_entreteji>. Último acesso: 4 out. 2019.

também Kindi passou a intervir canoas. Estas são amarradas por fios de linha de muitas cores, fios de cobre, crina de cavalo e fibras naturais tecidas por ele. Assim, são também como casulos, cujo interior pode guardar muitas surpresas. Há algo ali, em todas essas canoas, que passa pela maneira de dar padrões multicolor aos olhos de quem vê, uma lembrança da variedade do ser no mundo e de suas possibilidades ressonantes. Ao encontrar as pupilas, as cores vão expandindo suas próprias linhas, tecendo, na vista, desenhos de vaga-lume. Desse modo, fazem os olhos florescerem, abrindo muitas memórias.



Imagem 84: Benjamín Jacanamijoy, *Pensadores*. Esq.: *Yuyaiya Yako Anqasyakomanda/Pensador de Água de Río Azul* (2009), intervenção, acrílico sobre canoa de madeira, 350cm; dir.: Benjamín Jacanamijoy, *Delfinpa Yuyaiya Yako/Pensador de Água de Delfín* (2008), intervenção, acrílico sobre canoa de madeira, 400cm; Apoiada na parede: [s.t.] (2008), intervenção, acrílico sobre canoa de madeira, 350cm. **Foto:** Tatiana Lotierzo, abr. 2016.



Imagem 85: Benjamín Jacanamijoy, *Pensador de Água de un Río Rojo* (2017), acrílico sobre canoa de madeira, 69cm x 12,5cm, 6,5cm, coleção particular, foto tirada pelo artista, set. 2017.



Imagem 86: Kindi Llajtu, *Pescador de Coiores* (2008), acrílico, canoas de madeira, fibras naturais, 300 cm. Foto de registro da exposição *El Río*, Bogotá, Casa Ensemble, 20 out.-6 nov. 2008. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/casae/albums/72157622684710116/with/4053682237/>>. Último acesso: 4 out. 2019.

Kindi uma vez me disse o seguinte:

Os olhos físicos, acho que é o que se acostuma a ver, por exemplo, uma canoa feita. Vê a canoa? Quando eu fui ver a canoa velhinha, que já haviam abandonado, até estava quebrada e tudo, vou ver a canoa e uma pessoa, um pescador, diz: ‘essa canoa não me serve, não me serve essa canoa’, mas a mim me serviu, porque vi com outros olhos. E se falo com uma pessoa que utilizou essa canoa, [ela] diz ‘essa canoa não serve, essa canoa não vai te servir, porque vai se romper, essa canoa vai te dar inconveniente. Essa canoa é assim’. Mas a mim me cativou, por que? Porque guarda um tempo, guarda um espaço, guarda um percurso, guarda tudo isso e aí está a visão com outros olhos.

O olhar, prosseguiu ele, pode ser dois, um primeiro, que vê o exterior, e um outro: “os olhos físicos são parte do exterior. Mas é possível aprender a ver o interior da canoa”. Creio que é nessa maneira de transitar por aquilo que os olhos podem fazer – suas visões e memórias guardadas, seu caminhar, aquilo que deixam florescer –, que alguém vai aprendendo a conhecer

o mundo: suas *pachas*, sua *huacas* e seus inúmeros caminhos. Assim, também se aprende a voltar.

O que isso tudo poderia sugerir? Não sei ao certo se as coisas acabam num tempo; apenas, que o medo da destruição é algo que aprendemos a experimentar cotidianamente, quando vivemos aprisionados por pensamentos roubados. Mas procurei aprender, seguindo pegadas de meus amigos, que em certas *pachas*, sementes-olhos *myyu* seguem multiplicando caminhos. Mesmo estando longe, podemos aprender a perpetuá-los.

{O que não termina}

Creio que, com tudo o que me foi ensinado, talvez eu jamais seja plenamente capaz de entender de fato o que está dado quando alguém diz que a terra pode ser o próprio corpo de uma pessoa: os olhos são sementes, o umbigo, um nó que a amarra a certos parapeiros e, na co-presença e partilha de si entre tempos e seres, ela concebe, faz crescer e vê florescer um bonito viver. Como seria ter, nos olhos, tudo aquilo (e todos aqueles com) que se viveu e, deles, fazer crescer outras vidas?

Apesar dessas limitações, é certo que a beleza está sempre despontando no cotidiano. Está nas maneiras com que as pessoas cuidam umas das outras e dão a elas algo de si (*puangue*) e nas maneiras com que perpetuam aqueles que se foram, levando adiante seu *samai*, seu caminhar, suas linhas e os percursos que elas podem dar.

Este texto foi um esforço para escrever o que meus olhos guardaram e o que recebi nessas andanças. Também foi uma tentativa de deixar de lado certas suposições com que aprendi a pensar. Escrever com os olhos, ou trazer de dentro deles algo para cá é diferente de escrever com a cabeça, envolve um outro inconsciente, que vem de fora. Se isto nunca será plenamente possível na minha condição de alguém formada para não vê-lo, espero ter conseguido, ao menos, produzir ressonâncias ou pequenas erosões que possam ter sido recebidas por quem se tornar um leitor ou leitora dessas páginas.

Benjamín me ensinou a ver a escrita como algo que nasce e cresce quando alguém caminha palavras. Isto pode ou não fazer percursos. Contudo, a única maneira de escrever a própria história é tê-la assim, caminhando, e saber intervir esses tempos conforme o passo dos maiores permita trazer coisas boas. Nesse sentido, a tese constitui espécie de cartografia

peçoal daquilo que fui aprendendo, sob a guía de meus amigos, na qual espero ter deixado umas pegadas que miram outros tempos.

Nesse caminhar, novas linhas se desprenderam em percursos, na forma de gente para galgar seus próprios passos. Assim, posso dizer que minha história não terminou, porque ultrapassou as palavras, virou olhos de ventre e os viu crescer. Benjamín anteviu essas coisas e me disse antes. Só depois percebi que as palavras que alguém escuta com os ouvidos atentos ressoam, de algum modo, nesses lugares de vida aos quais seu corpo é amarrado, sob os sóis que a envolvem. Ali, alguém passa a perceber a si mesmo como algo antigo, que existe porque a terra é matéria plástica e se deixa percorrer por seus inúmeros fios. Assim, tenho pensado, é que a vida caminha pelos lugares que importam.

{Bibliografia}

- [s. a.] “Kindi Lljatu”. **40º Sal6n Nacional de Artistas – El S6ndrome de Montagne: Tendencias Art6sticas Dominantes y Emergentes en la Regi6n Sur de Colombia**. Cat6logo de Exposi66o, Bogot6: 28 abr.-26 nov. 2006.
- AGREDA, Antonia. **Creaci6n y Experiencia Pedag6gica de Jard6n Infantil Ind6gena Inga “Wawitakunapa Wasi” de Bogot6 D.C.**. Bogot6: Organizaci6n de los Estados Iberoamericanos, fev. 2010.
- AGREDA CHINDOY, Juan Bautista. “Curaci6n con Yag6: Una Entrevista con Taita Juan Bautista Agreda Chindoy”. **Cultura y Droga**, 18(20), 2013, p. 19. Entrevista concedida a ANDERSON, Brian T.; LABATE, Beatriz Caiuby; DE LEON, Celina M..
- ALBERT, Bruce. L’esprit de la for6t. In: **Yanomami, l’esprit de la for6t**. Paris: Foundation Cartier pour l’Art Contemporain, Actes Sud, 2003.
- ALDER, Christine. The Aboriginal Art Market: Challenges to Authenticity. **Aboriginal Art Online**. Disponible em: <<http://www.aboriginalartonline.com/resources/articles6.php>>. 6ltimo acceso: 12/07/2014.
- ALLEN, Catherine J.. **The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community**. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2002.
- _____. “The Whole World Is Watching: New Perspectives on Andean Animism”. In: BRAY, Tamara L. (ed.), **The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes**. Boulder: University Press of Colorado, 2015, pp. 23-46.
- ALMEIDA, Maria In6s de. “Mira! Artes Visuais Contempor6neas dos Povos Ind6genas”. **Mundo Amaz6nico**, 5, 2014, pp. 185-188.
- ____ e MATTOS, Beatriz (orgs.) **Mira! Artes Visuais Contempor6neas dos Povos Ind6genas**. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013. Cat6logo de exposi66o.
- ALTMAN, John. **Brokering Aboriginal Art. A Critical Perspective on Marketing, Institutions and the State**. Melbourne: Deakin University/Melbourne Museum, 2005.
- AMARINGO, Pablo e LUNA, Eduardo. **Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman**. Berkeley: North Atlantic Books, 1999.
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas: as Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural**. Niter6i: Eduff, 2009.

- ARCURI, Marcia. O Tahuantinsuyu e o Poder das Huacas nas Relações Centro x Periferia de Cusco. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Suplemento 8: 37-51, 2009.
- ARHEM, Kaj. "The Cosmic Food Web. Human-Nature Relatedness in the Northwest Amazon". In: DESCOLA, Phillipe; PÁLSSON, Gisli (eds.). **Nature and Society: Anthropological Perspectives**. Londres: Routledge, 1996, pp. 185-204.
- _____. "Ecosofía Makuna". In: CORREA, F. (dir.). **La Selva Humanizada. Ecología Alternativa en el Trópico Húmedo Colombiano**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Fondo FEN-Colombia, Fondo Editorial CEREC, 1993, pp. 105-122.
- _____. "Ecocosmología y Chamanismo en el Amazonas: Variaciones sobre un Tema". **Revista Colombiana de Antropología**, vol. 37, jan-dez. 2001.
- _____. "Powers of Place: Landscape, Territory and Local Belonging in Northwest Amazonia". In: LOVELL, Nadia (ed.). **Locality and Belonging**. Londres: Routledge, 1998, pp. 75-98.
- _____, CAYÓN DURÁN, Luis A.; ANGULO, Gladys e GARCÍA, Maximiliano. **Etnografía Makuna: Tradiciones, Relatos y Saberes de la Gente de Água**. Bogotá: Acta Universitatis Gothenburgensis & Instituto Colombiano de Antropologia e História (ICANH), 2004.
- AVERY, Kathleen Romoli de. "Las Tribus de la Antigua Jurisdicción de Pasto en el Siglo XVI". **RCA**, 21, pp. 11-56, 1978.
- BAENA, Javier Espinel. "Dimensión Estética en el Diseño de los Chumbes Paeces y Guambianos". **Qué és diseño hoy? Primer Encuentro Nacional de Investigación en Diseño**. Cali: Universidad ICESI, 2004.
- BALÉE, William. **Cultural Forests of the Amazon. A Historical Ecology of People and their Landscapes**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2011.
- BANIWA Luciano, Gersen José dos Santos. **Educação para Manejo e Domesticação do Mundo entre a Escola Ideal e a Escola Real. Os Dilemas da Educação Escolar Indígena no Alto Rio Negro**. Tese (Doutorado em Antropologia), Brasília, Universidade de Brasília, 2011.
- _____. "Os Indígenas Antropólogos: Desafios e Perspectivas". **Novos Debates**, vol. 2, n.1, jan. 2015.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **A Arte dos Sonhos – uma Iconografia Ameríndia**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio&Alvim, 2002.
- _____. **Com os Índios Wauja: Objectos e Personagens de uma Coleção Amazônica**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio&Alvim, 2004

_____. **Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. “A Serpente com o Corpo Repleto de Canções: um Tema Amazônico sobre a Arte do Trançado”. **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, 2011.

BARRENCHEA, Raúl Porras. **El Legado Quechua: Indagaciones Peruanas – Obras Completas de Raúl Porras Barrenchea I**. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1999.

BARRETO, João Paulo Lima e Santos, Gilton. “De Peixes e Homens: por uma Outra Antropologia”. **Les Temps Modernes**, 2015, n. 686.

_____. **Wai-mahsã: Peixes e Humanos. Um Ensaio de Antropologia Indígena**, Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Amazonas, 2013.

BARTHES, Roland. **La Chambre Claire**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1980.

BASSO, Keith. **Wisdom Sits in Places**. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996.

____ e FELD, Steven. **Senses of Place**. Washington DC: University of Washington Press, 1996

BASTIEN, Joseph. **Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu**. Prospect Heights: Waveland Press, 1978.

BATESON, Gregory, **Naven: um Exame dos Problemas Sugeridos por um Retrato Compósito da Cultura de uma Tribo da Nova Guiné, Desenhado a partir de Três Perspectivas**. São Paulo, Edusp, 2008.

_____. **Mind and Nature, a Necessary Unit**. New York, E. P. Dutton, 1979.

_____. **Pasos Hacia una Ecología de la Mente**. Buenos Aires, LOHLÉ-LUMEN, 1998.

____ e BATESON, Mary Catherine. **The Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred**. New York: Hampton Press, 2004.

BAUER, Brian S.. **The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System**. Austin: University of Texas Press, 1998.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “The Strength of Thoughts, the Stench of Blood: Amazonian Hematology and Gender”. **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, vol. 4, n. 1, Article 7, 2006, pp. 129-152.

_____. **Kené: Arte, Ciencia y Tradición en Diseño**. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

_____. “Diseños Materiales e Inmateriales: la Patrimonialización del Kené Shipibo-Conibo y de la Ayahuasca en el Perú”, **Mundo Amazónico**, 3, 2012, pp. 123-146.

_____. “Movimento e Profundidade no Kene Shipibo-Konibo da Amazônia Peruana”. In: SEVERI, Carlo e LAGROU, Els (orgs.). **Quimeras em Diálogo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 199-222.

_____. “Processos Criativos na Pintura Visionária Xamânica da Amazônia Peruana”, Paper, **37º Encontro Anual da Anpocs**, 2013.

_____. “Donos e Pinturas: Plantas e Figuração na Amazônia Peruana”, **Mana**, 22(3), 2016, pp. 611-640.

BELL, Richard. **Bell’s Theorem – Aboriginal Art: It’s a White Thing!** [on-line], novembro de 2002. Disponível em: <<http://www.kooriweb.org/foley/great/art/bell.html>>. Último acesso: 02/11/2018.

BENITES, Eliel. **Oguata Pyahu (Uma Nova Caminhada) no Processo de Desconstrução e Construção da Educação Escolar Indígena da Reserva Indígena Te’yiku**. Dissertação (Mestrado em Educação), Campo Grande, Universidade Católica Dom Bosco, 2014.

_____. “Os Antropólogos Indígenas: Desafios e Perspectivas”, **Novos Debates**, vol. 2, n.1, jan. 2015.

BONILLA, Víctor Daniel. **Siervos de Dios y Amos de Indios**. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1968.

BOROPONEPA MONZILAR, Eliane. **Aprender o Conhecimento a partir da Convivência: uma Etnografia Indígena da Educação e da Escola do Povo Balatiponé-Umutina**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Brasília, Universidade de Brasília, 2019.

BOURDIN, Gabriel Luis. “En los Tiempos de Ñaupá: El Cuerpo y la Deixis Temporal en Lenguas Originarias de Sudamérica”. **Península**, vol. 9, n. 1, jan.-jun. 2014, pp. 33-58.

BORRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Paris: Les Presses du Réel, 2002.

BROSSEDER, Claudia. **The Poder of Huacas: Change and Resistance in the Andean World of Colonial Peru**. Austin: University of Texas Press, 2014.

BRUCHAC, Margaret M. “Earthshapers and Placemakers: Algonkian Indian Stories and the Landscape”. In: SMITH, C. e WOBST, H. M. (orgs.). **Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice**. Londres: Routledge, 2005, pp. 56-80.

BRAVO OSORIO, Leidy Marcela. **Ugpachisunchi i Katichisunchi Kilkakunata – Llevando y Trayendo la Palabra: Territorio, “Saber Vivir Ahí” y Pensamiento Inga**. Dissertação (Mestrado em Estudos Sociais), Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2015.

- BRAY, Tamara L.. “Andean Wak’as and Alternative Configurations of Persons, Power, and Things”. In: ____ (ed.). **The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes**. Boulder: University Press of Colorado, 2015, pp. 3-19.
- BRISTOL, Melvin. **Sibundoy Ethnobotany**. Tese (Doutorado em Biologia). Cambridge, MA: Harvard University, 1965.
- BURBANO MUÑOZ, Javier. **Etnobotanica en el Valle de Sibundoy: el Yagé y el Jajañ Forjadores del Saber y Tradición Indígenas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Agrônoma), Palmira, Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- CABRERA ORTIZ, Wenceslao. “Por Tierras Colombianas: La Cocha”. **Revista Javeriana**, Tomo XXXVII, n. 103, 1952, pp. 167-174.
- ____. “La Cocha: Un Lago Andino en el Sur de Colombia”. **Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia**, Vol. XXVII, No 101, 1970, pp. 37-52.
- CALAMBÁS, Marisol. “No Solo Crear la Memoria de Nosotros como Pueblos Indígenas, sino Enseñar a Ver esa Memoria”. **Mundo Amazónico**, 5, 2014, pp. 189-195.
- CALERO, Luis Fernando. **Pastos, Quillacingas y Abades, 1535-1700**. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1991.
- ____. **Chiefdoms under Siege: Spain’s Rule and Native Adaptation in the Southern Colombian Andes, 1535–1700**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- CÂNDIDO, Francisco de Moura. **Do Licenciamento Ambiental à Licença dos Espíritos: os “Limites” da Rodovia Federal BR 317 e os Povos Indígenas**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Brasília, Universidade de Brasília, 2019.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “As Categorias do Entendimento na Formação da Antropologia”. **Anuário Antropológico**, 6(1), 1982, pp. 125-146
- ____. **Razão e Afetividade: o Pensamento de Lucien Lévy-Bruhl**. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os Mortos e os Outros. Uma Análise do Sistema Funerário e da Noção de Pessoa entre os Índios Krahó**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- ____. **Cultura com Aspas e Outros Ensaio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- ____. “Questões Suscitadas pelo Conhecimento Tradicional”. **Revista de Antropologia**, v. 55, n. 1, 2012.
- ____. “Pontos de Vista sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução”. **Mana**, vol. 4, n.1, Rio de Janeiro, abr. 1998.

- ____ e CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Editora Unesp e Cultura Acadêmica, 2014.
- CASEMENT, Roger. **Libro Azul Británico, Informes de Roger Casement y Otras Cartas Sobre las Atrocidades en el Putumayo**. Lima: IWGIA-CAAAP, 2011.
- ____. **El Libro Rojo del Putumayo**. Bogotá: Editorial Salvaje, 2016 [1913].
- CAUDMONT, Jean. “La Influencia del Bilinguismo como Factor de Transformación de un Sistema Fonológico”. **Revista Colombiana de Antropología**, 1954, pp. 209-218.
- CAYÓN DURÁN, Luis A.. **Pienso, Luego Creo. La Teoría Makuna del Mundo**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2013.
- CERECEDA, Verónica. “The Semiology of Andean Textiles: the Talegas of Isluga”. In: MURRA, John V., WATCHEL, Nathan e REVEL, Jacques (ed.). **Anthropological History of Andean Polities**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 149-173.
- CESARINO, Pedro. **Oniska: a Poética do Mundo da Morte entre os Marubo da Amazônia Ocidental**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.
- ____. “Xamanismo e novas circulações de conhecimento na Amazônia Indígena”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e CESARINO, Pedro (orgs), **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Editora Unesp e Cultura Acadêmica, 2014, pp. 287-312.
- ____. “A Escrita e os Corpos Desenhados: Transformações do Conhecimento Xamanístico entre os Marubo”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2012, v. 55, n. 1, pp. 75-137.
- ____. “Cartografias do Cosmos: Conhecimento, Iconografia e Artes Verbais entre os Marubo”. **Mana**, v. 19, n. 3, 2013, pp.437-471.
- CHÁVEZ, Alvaro (org.). “Curanderismo (1ª parte)”. **Memorias del V Congreso Nacional de Antropología**, ICFES, Bogotá, 1989.
- CHINDOY CHASOY, Tírsa Taira. **Representaciones de los Kamëntsá en el Archivo Fotográfico de la Diócesis Mocoa-Sibundoy a principios del siglo XX**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Cultura), Quito, Universidade Andina Simón Bolívar, 2014.
- CHINDOY CHINDOY, Hernando e CHINDOY CHINDOY, Luis Alberto. “Wuasikamas – el Modelo del Pueblo Inga en Aponte – Nariño (Colombia): Alli Kausai o Buen Vivir”, in BAPTISTE, Brigitte, Pacheco, Diego, CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e DIAZ, Sandra (ed.), **Knowing our Lands and Resources: Indigenous and Local Knowledge of Biodiversity and Ecosystem Services in the Americas**. Paris: UNESCO, 2017, pp. 113-124.

- CIEZA DE LEÓN, Pedro de. **La Crónica del Perú**. Lima: Universidad de San Marcos, [1553] 1962.
- CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- ____ e MARCUS, George E., **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Oakland: University of California Press, 1986.
- COBO, Bernabe. **Historia del Nuevo Mundo**. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, [1653] 1964, Obras del P. Bernabé Cobo, tomos I y II.
- COELHO, Vera Penteadó. **Considerações sobre a Arte dos Índios Waurá**, relatório de pesquisa apresentado à FUNAI, 1980.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. **O Traço e o Círculo: o Conceito de Parentesco entre os Jê e seus Antropólogos**. Tese (Doutorado em Antropologia), Rio de Janeiro, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- ____. “A Pintura Esquecida e o Desenho Roubado: Contrato, Troca e Criatividade entre os Kisêdjê”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 55(1), 2012, pp. 209-253.
- ____. “Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e CESARINO, Pedro (orgs). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Editora Unesp e Cultura Acadêmica, 2014, pp. 195-218.
- ____. “Parentes de Sangue: Incesto, Substância e Relação no Pensamento Timbira”. **Mana**, 10 (1), 2004, pp. 25-60.
- ____ e FAUSTO, Carlos. “Reconquistando o Campo Perdido: o que Lévi-Strauss deve aos Ameríndios”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 47(1), 2004, pp. 87-131.
- COOTE, Jeremy e SHELTON, Anthony. **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- CORAL MONCAYO, Hugo. **Reseña Histórica de los Terremotos en Nariño**. San Juan de Pasto: Organización Panamericana de la Salud-Colombia, 2004, p. 2.
- CORPORACIÓN AUTÓNOMA REGIONAL DE AMAZÓNIA (ed.). **Plan de Ordenación y Manejo de la Cuenca Alta del Río Putumayo**. Mocoa, Corpoamazonía, WWF y Asociación Ampora, 2010.
- ____; CORPORACIÓN AUTÓNOMA REGIONAL DE CALDAS. **Estudio Geológico – Geotécnico en 10 Sectores Ubicados en el Valle Del Sibundoy, Mocoa (Putumayo) y Florencia (Caquetá)**. Manizales, nov. 2011.

CORTÉS GARZÓN, Liliana. **Amazónicos: un Estudio de Pintores Amazónicos Actuales**. Tese (Doutorado em Arte e Musicologia), Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

CRUZ, Pablo. “Huacas Olvidadas y Cerros Santos: Apuntes Metodológicos sobre la Cartografía Sagrada en los Andes del Sur de Bolivia”. **Estudios Atacameños**, n. 38, pp. 55-74, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432009000200005&lng=es&nrm=iso>. Acesso: 14/11/2016.

DANTO, Arthur C. **Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

DAMATTA, Roberto. **Um Mundo Dividido: Estrutura Social dos Índios Apinayé**. Petrópolis: Vozes, 1976.

DE ÁGUILLA, Paolo, “La Ayahuasca te da tu Arte”. **Mundo Amazónico**, 5, 2014, pp. 267-272.

DE ALBORNOZ, Cristóbal. “Instrucción para Descubrir todas las Guacas del Pirú y sus Camayos y Haziendas”. Paris: **Journal de la Société des Américanistes**, [1581-1585] 1967, ed. Pierre Duviols.

DE ARRIAGA, Pablo José. **Extirpacion de la idolatria del Piru: Dirigido al Rey N.S. en su Real Consejo de Indias**. Lima: Geronymo de Contreras Impresor de Libros, 1621.

DE BETANZOS, Juan. **Suma y Narración de los Incas**. Madrid: Ediciones Atlas, [1551-1557] 1987.

DE GAMBOA, Sarmiento. **Historia de los Incas**. Buenos Aires: Emecé [1572] 1942.

DE IGUALADA, Francisco. **Indios Amazónicos**. Barcelona: Imprenta Myria, 1948, pp. 206-208.

DE LA CADENA, Marisol. **Earth-Beings, Ecologies of Practice across Andean Worlds**, Durham, Duke University Press, 2015.

_____. “Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond ‘Politics’”. **Cultural Anthropology**, 25 (2), 2010, pp. 334-70.

_____. “Runa: Human but not Only, Comment on Kohn, Eduardo, How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human, Berkeley: University of California Press, 2013”. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, 4 (2), 2014, pp. 253-259.

_____. “Matters of Method; Or, Why Method Matters Toward a Not Only Colonial Anthropology. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, 7 (2), 2017, pp. 1-10.

- DE LA VEGA, Garcilaso. **El Inca, Comentarios Reales de los Incas**. Buenos Aires: Emece Editores, [1609] 1943, vol. 1.
- DE RECASENS, María Rosa Mallol. “Cuatro Representaciones de las Imágenes Alucinatorias Originadas por la Toma de Yajé”. **Revista Colombiana de Folklore**, vol. 8, 1963, pp. 61-81.
- ____ e DE RECASENS T., Jose. “Contribución al Conocimiento del Cacique-Curaca entre los Siona”. **Revista Colombiana de Antropología**, vol. 13, 1965, pp. 91-145.
- DE ZARATE, Agustín. **Historia del Descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú**. Lima: Editores Técnicos Asociados S.A, [1555] 1968, tomo 2.
- DEAN, Carolyn. **A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock**. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- ____. “Men Who Would Be Rocks: The Inka Wank’a”, in: BRAY, Tamara L. (ed.), **The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes**. Boulder: University Press of Colorado, 2015, pp. 213-238.
- DELEUZE, Gilles. **Le bergsonisme**. Paris, PUF, 1966.
- ____. **L’île deserte. Textes et entretiens 1953-1974**. Paris: Minuit, 2002.
- DEMARCHI, André. “Armadilhas, Quimeras e Caminhos: Três Abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea”. **Espaço Ameríndio**, vol. 3, n. 2, 2009, pp. 177-199, jul.-dez. 2009.
- DUNCAN, Ronald J.. “Precolumbian Design Motifs in Inga Chumbes”. **América Negra**, n. 3, Bogotá, Universidad Javeriana, 1992, pp. 133-144.
- DUVIOIS, Pierre. “Un symbolisme de l’occupation, de l’aménagement et de l’exploitation de l’espace: Le monolithe ‘Huanca’ et sa fonction dans les Andes préhispaniques”. **L’Homme**, 19 (2), 1979, pp. 7-31.
- DESCOLA, Phillipe. **La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l’écologie des Achuar**. Paris: Maison des sciences de l’homme, 1986.
- ____. “Societies of Nature and the Nature of Society”, in KUPER, Adam (ed.). **Conceptualizing Society**, Londres e Nova York, Routledge, 1992, pp. 107-126.
- ____. “Les affinités sélectives. Alliance, guerre et prédation dans l’ensemble jivaro”. **L’Homme**, 33(2-4), pages 171-190, 1993.
- ____. “The Genres of Gender: Local Models and Global Paradigms in the Comparison of Amazonia and Melanesia”, in Gregor T. E Tunzin D., **Gender in Amazonia and Melanesia:**

an **Exploration of the Comparative Method**. Oakland: University of California Press, 2001, pp. 91-114.

_____. “The Two Natures of Lévi-Strauss”, in WISEMAN, Boris (ed.). **The Cambridge Companion to Lévi-Strauss**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 103-117.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. São Paulo: Contraponto Editora, 2013.

DURKHEIM, Émile, **O Suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, [1897] 2004.

_____. “Representações Individuais e Representações Coletivas”. In: _____. **Sociologia e Filosofia**. São Paulo: Forense, 1970 [1898], pp. 13-42.

____ e Marcel Mauss. “Algumas Formas Primitivas de Classificação”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Marcel Mauss**. São Paulo: Ática, [1921] 1979.

EL LISSITISKY, “A. And Pangeometry”. In: HARRISSON, Charles e WOOD, Paul (eds.). **Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas**. Oxford UK and Cambridge US: Blackwell, 1992, pp. 303-307.

ERICKSON, Clark. “Historical Ecology and Future Explorations”. In: LEHMANN, Johannes; KERN, Dirse C.; GLASER, Bruno; WOODS, William I. (eds.). **Amazonian Dark Earths: Origin, Properties, Management**. Dordrecht: Kluwer Academic, 2003, pp. 455-500.

ESPINOSA ARANGO, Mónica Lucía. “En un Edificio, el Mundo: el Camino-Relato Sensible de Uaira Uaua”. **Antípoda**, 23, 2015, pp. 189-192.

EWART, Elizabeth. **Living with Each Other: Selções and Alters Amongst the Paraná of Central Brazil**. Tese (Doutorado em antropologia). Londres: London School of Economics, 2000.

_____. “Lines and Circles: Images of Time in a Paraná Village”. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 9(2), 2003, pp. 261-279.

_____. “Fazendo Pessoas e Fazendo Roças entre os Paraná do Brasil Central”. **Revista de Antropologia**, 48(1), 2005, pp. 9-35.

FALLER, Martina e CUÉLLAR, Mario. **Metáforas del Tiempo en el Quechua**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2003.

FARAGE, Nadia. **As Muralhas dos Sertões: os Povos do Rio Branco e a Colonização**. São Paulo: ANPOCS/Paz e Terra, 1991.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. “Donos Demais: Maestria e Domínio na Amazônia. Rio de Janeiro. **Mana**, vol. 14, n. 2, out. 2008, pp. 329-366.

_____. “A Antropologia Xamanística de Michael Taussig e as Desventuras da Etnografia”. **Anuário Antropológico**, 86, 1988.

_____. “Coments to ‘Santos-Granero, Fernando. Hybrid Bodyscapes. A Visual History of Yanesha Patterns of Cultural Change’”. **Current Anthropology**, v. 50, n. 4, pp. 497-498.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser Afetado”. **Cadernos de Campo**, 13, pp. 155-161, 2005.

FERNANDES, Florestan. “Lévy-Bruhl e o Espírito Científico”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n. 4, 1954, pp. 121-142.

FLÓREZ PÁEZ, Ana Lucía. “Piedras Vivas: Manifestaciones Rupestres y Memoria Oral en el Valle de Sibundoy, Corredor Milenario entre Andes y Selva”. **Rupestre Web** [on-line], [s.d.]. Disponível em: <<http://www.rupestreweb.info/piedrasvivas.html>>. Última consulta: 27 de setembro de 2019.

FRIEDE, Juan. “Leyendas de Nuestro Señor de Sibundoy y el Santo Carlos Tamabioy”. **Boletín de Arqueología**, n. 1, vol. 4, jul-ago 1945, pp. 315-318.

GALLOIS, Dominique Tilkin. “O Pajé Wayãpi e seus Espelhos”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 27/28, 1984, pp. 179-196.

_____. **O Movimento na Cosmologia Waiãpi: Criação, Expansão e Transformação do Universo**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.

_____. “Arte Iconográfica Waiãpi”. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992, pp. 209-230.

_____. **Kusiwa: Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi**. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.

_____. “Terras Ocupadas? Territórios? Territorialidades?”. In: RICARDO, Fany (org.). **Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza. O Desafio das Sobreposições Territoriais**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004.

_____. (Org). **Redes de Relações nas Guianas**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, v. 1, 2005.

_____; Testa Adriana Queiroz; Ventura, Augusto e Braga, Leonardo Viana. “Ethnologie brésilienne. Les voies d’une anthropologie indigène”. **Brésil(s)**, 9, 2016.

- GARCÍA-BARRIGA, Hernando. **Flora Medicinal de Colombia**. Bogotá: Instituto de Ciencias Naturales, Universidad Nacional, 1974.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. “Projeções da Terra-Floresta: o Desenho-Imagem Yanomami”, **L** [on-line], 2014, [s.p.]. Disponível em: <<https://www.laymert.com.br/yanomami/>>. Última consulta: 28/08/2019.
- GEBHART-SAYER, Angelika. “The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context”. **Journal of Latin-American Lore**, n. II(2), 1985, pp. 143-145.
- GELL, Alfred. The Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. **Journal of Material Culture**. Londres, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE, Vol. 1 (1) 1996, pp. 15-38.
- _____. **Art and Agency: an Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GIRALDIN, Odair. “Creating Affinity. Formal Friendship and Matrimonial Alliances among the Jê People and Apinajé Case”. **Vibrant**, v. 8, n. 2, 2011, pp. 403-426.
- GIRALDO-TAFUR, Clara. “Medicina Tradicional de la Mujer Inga”. **Revista de la Academia Colombiana de Ciencias**, 24(90), 2000, pp. 5-23.
- GLOWZCEWSKI, Barbara. “Guattari et l’anthropologie: aborigènes et territoires existentiels”. **Multitudes**, 2008/3, n. 34, pp. 84-94.
- _____. **Devires Totêmicos: Cosmopolítica do Sonho**. São Paulo: n-1 editores, 2015.
- GOLDMAN, Marcio. **Razão e Diferença. Afetividade, Racionalidade e Relativismo no Pensamento de Lucien Lévy-Bruhl**. Rio de Janeiro, Editora de UFRJ/GRYPHO, 1994.
- _____. “Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia”, **Ponto Urbe** [Online], 3, 2008 [s.p.].
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Do ‘Tempo dos Sonhos’ à Galeria: Arte Aborígine Australiana como Espaço de Diálogos e Tensões Interculturais**. Tese (Doutorado em Antropologia), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. Londres: Phaidon, 1982.
- _____. “Representation and Misrepresentation”. **Critical Inquiry**, 11, 1984, pp. 195-201.

- GÓMEZ, Pedro Pablo. "Rosa Tisoy Tandioy". In: _____. **HD: Haceres Decoloniales: Prácticas Liberadoras del Estar, el Sentir y el Pensar**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols**. Indianapolis: The Bobs-Merryll Company, Inc., 1976.
- GOSE, Peter. **Deathly Waters and Hungry Mountains: Agrarian Ritual and Class Formation in an Andean Town**. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- GOW, Peter. "The Perverse Child: Desire in a Native Amazonian Economy". **Man**, v. 24, n. 4, 1989, p. 567-582.
- _____. "Could Sangama Read? The Origin of Writing Among the Piro of Eastern Peru", **History & Anthropology**, vol. 5, 1990, pp. 87-103.
- GOW, Peter. **Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia**. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- _____. "Gringos and Wild Indians Images of History in Western Amazonian Cultures". **L'Homme**, 126-128, 1993, abr.-dez, XXXIII (2-4), pp. 327-347.
- _____. "O Parentesco como Consciência Humana: o Caso dos Piro". **Mana**, 3(2), 1999, pp. 39-65.
- _____. "Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World". **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, 5(2), 1999, pp. 229-246.
- _____. **An Amazonian Mith and its History**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GRANDA PAZ, Oswaldo. "Arte Rupestre Quillacinga". In: ACADEMIA NARIÑENSE DE HISTÓRIA. **Manual de la Historia de Pasto**. San Juan de Pasto: Academia Nariñense de Historia, 1996.
- GUATTARI, Félix. "Qu'est ce que l'Écosophie". **Terminal**, n° 56, 1992.
- _____. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUAVA, Luis Alberto Suárez. **El Tiempo entre los Inga de Bogotá. Una Experiencia Etnográfica**. Bogotá, Universidad Nacional, 2003.
- _____. **Guacas: Tiempo, Espacio y Fuerza en los Andes Colombianos**. Tese (Doutorado em Antropología). Bogotá: Universidad Nacional, 2012.
- GUEVARA CORRAL, Rubén Darío. **La Mujer Inga**. Bogotá: G. Rivas Moreno, 1997.
- GUSS, David. **To Weave and Sing**. Berkeley: Los Angeles, California University Press, 1989.

JANSASOY, Margarita. **Muscuycuna y Tapiacuna, Sueños y Agüeros en Inga y Español**. Santiago: Comité de Educación Inga de la Organización Musu Runakuna e Stephen Levinsohn, 1984. Recopilados por Francisco Tandioy Jansasoy.

HARRIS, Olivia. **To Make the Earth Bear Fruit: Ethnographic Essays on Fertility, Work and Gender in Highland Bolivia**. Londres: Institute of Latin American Studies, University of London, 2000.

HARAWAY, Donna. "Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's". **Socialist Review**, 80, 1985.

HARVEY, Penelope. "Drunken Speech and the Construction of Meaning: Bilingual Competence in the Southern Peruvian Andes". **Language in Society**, 20 (1), 1991, pp. 1-36.

HECHT, Susanna B. e POSEY, Darrell. "Preliminary Results on Soil Management Techniques of the Kayapó Indians". **Advances in Economic Botany**, 7, 1989, pp. 174-188.

Michael Heckenberger, **The Ecology of Power: Culture, Place and Personhood in the Southern Amazon, A.D 1000-2000**. Londres: Routledge, 2005.

HEELAS, R. H. **Social Organization of the Panará, a Gê Tribe of Central Brazil**. Tese (Doutorado em Antropologia), Oxford, University of Oxford, 1979.

HÉNAFF, Marcel. "The Lesson of the Work of Art". In: _____. **Claude Lévi-Strauss and the Making of Structural Anthropology**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 190-213.

HIRANO, Luis Felipe Kojima e LOTIERZO, Tatiana Helena. "Participação-Imitação: Ensaio para um Possível Diálogo entre Lucien Lévy-Bruhl e Gabriel Tarde". **R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-Ufscar**, v. 2, n. 2, 2010, pp. 145-162.

HIRSCH, Eric e O'HANLON, Michael. **The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

HOOYKAS, Eva Maria. **La Cuestión Quillacinga**. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/Banco de la República, 1976.

_____; GROOT DE MAHECHA, Ana María e CORREA, Luz Piedad. **Intento de Delimitación del Territorio de los Grupos Étnicos Pastos y Quillacingas en el Altiplano Nariñense, Fase I**. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/Banco de la República, 1976.

HOWARD, Rosaleen. "Spinning a Yarn: Landscape, Memory, and Discourse Structure in Quechua Narratives", in QUILTER, Jeffrey e URTON, Gary (ed.). **Narrative Threads:**

Accounting and Recounting in Andean Khipu. Austin: University of Texas Press, 2002, pp. 26-49.

HILL, Jonathan David. **Keepers of the Sacred Chants. The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society.** Tucson e Londres: University of Arizona Press, 1993.

HUGH-JONES, Christine. **From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia.** Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HUGH-JONES, Stephen. **The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia.** Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

_____. “Escrita nas Pedras, Escrita no Papel (Noroeste da Amazônia)”. In: FAUSTO, Carlos e SEVERI, Carlo (dir.). **Palavras em Imagens: Escritas, Corpos e Memórias.** Marseille: OpenEdition Press, 2016.

INGOLD, Tim. “The Temporality of the Landscape”. **World Archaeology**, 2 (25), 1993.

_____. **The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill.** Londres e Nova York: Routledge, 2000.

_____. **Lines – A Brief History.** Londres: Routledge, 2007.

_____. “Trazendo as Coisas de Volta à Vida. Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais”. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JACANAMIJOY CHASOY, Edgar e BASTIDAS JACANAMIJOY, Lizbeth. “Estudio sobre el Simbolismo en las Manifestaciones Artísticas Visuales de la Comunidad Indígena Inga de Santiago, Putumayo”. **Revista Educación y Pedagogía**, vol. XIX, n. 49, set.-dez. 2007.

JACANAMIJOY TISOY, Benjamín. **El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo.** Informe final – Beca de Creación VIII Convocatoria ColCultura. Bogotá [s.ed.], 1998.

_____. **El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo.** Bogotá: o autor, 2017.

_____. “Kaugsay Suyu Yuyay: Lugar, Vivir, Pensar. Conceptos de la tradición inga sobre el territorio”. In: **Espacio y Territorios: Razón, Pasión e Imaginarios.** Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001.

_____. “Etnia Inga”, in BERMÚDEZ GUERRERO, Olga María; MAYORGA RODRÍGUEZ, Martha Lilia *et alli.* (org.), **El Diálogo de Saberes y la Educación Ambiental.** Bogotá: Universidad Nacional, 2005, pp. 51-80.

_____. “Pensadores de Tierra y Agua: el Arte de Tejer la Vida y Contar Historias”. In: MIGNOLO, Walter e GÓMEZ, Pedro Pablo (ed.). **Estéticas y Opción Decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 253.

_____. “El Arte de Contar y Pintar la Propia Historia”. **Mundo Amazónico**, [S. l.], v. 5, n. 1, pp. 211-219, setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45798>>. Última consulta: 30/04/2015.

JACANAMIJOY TISOY, Carlos. **Alteridades Abyectas, Esteriotipos Racializados e Indianidad en Colombia (Escrito em Primera Persona)**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

JACANAMIJOY TISOY, Segundo Antonio. **El Acuerdo TRIPS y los Pueblos Indígenas**. Nova York, Oitava Sessão da Comissão sobre Desenvolvimento Sustentável da ONU, Painel Comércio e Povos Indígenas, 26 abr. a 5 mai., 2000 [on-line]. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/dsd/dsd_aofw_mg/mg_indipeop_specday/mg_indipeop_specday_pres4.shtml>. Último acesso: 24/10/2016.

_____. **Historia de Participación de la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazonica em la Agenda Internacional Del Convenio de la Diversidad Biologica, em el Artículo 8J y Artículos Conexos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Amazônicos), Letícia, Universidad Nacional, 2011.

JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: FANG, Achilles e A. BROWER, Reuben. **On Translation**. Boston: Harvard University Press, 1959, pp. 232- 239.

JAMIOY JAMIOY JUAGIBIOY, Hugo. “De Aquello que Nos Da la Vuelta o Madre Luna”. In: _____. **Danzantes del Viento**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

_____. “Padre Dador de la Luz en el Tiempo o Sol”. In: _____. **Danzantes del Viento**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

JELIN, Elizabeth. “Hay que Olvidar para Poder Vivir”. **Cartónpiedra**, n. 100, 2013, pp. 8-11. Entrevista concedida a ALVEAR M., Mariana e RIVERA YAÑEZ, Fausto.

JIJÓN E CAMAÑO, Jacinto, 1938. **Sebastián de Benalcázar**. Quito: Impr. del Clero, 1938, vol. 2.

JUAJIBIOY CHINDOY, Alberto. **Bosquejo Etnolingüístico del Grupo Kamsá del Sibundoy, Putumayo, Colombia**. Bogotá: Imprenta Nacional, 1974.

Margrit Jütte, **Reisende im Strom der Zeit: zum Yajé (Ayahuasca) – Gebrauch der kolumbianischen Cofán**. Münster, LIT Verlag, 2016.

KALENBERG, Ángel (curador), **Jacanamijoy: Confluencias**. Catálogo de Exposição. Medellín: Galeria Duque Arango, 8 de outubro de 2015.

KARADIMAS, Dimitri. **La raison du corps: idéologie du corps et représentations de l'environnement chez les Miraña d'Amazonie Colombienne**. Paris: Peeters, 2005.

_____. “L’Anti-Chimère ou la Chimère sans Principe”. **Mondes Ethnographiques**, n. 30, set. 2015, [s.p.]

KECK, Frédéric. **Lévy-Bruhl. Entre philosophie et anthropologie**. Paris, CNRS, 2008.

_____. “The Limits of Classification: Claude Lévi-Strauss and Mary Douglas”. In: WISEMAN, Boris (ed.). **The Cambridge Companion to Lévi-Strauss**. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 139-154;

KELLY LUCIANI, José Antonio. “Fractalidade e Troca de Perspectivas”, *Mana*, 7(2), 2001, pp. 95-132.

KINDI LLAJTU. “A mí Pintura le Gustaría Llegar a la Textura de una Piedra, de un Árbol o del Agua”. **Mundo Amazónico**, 5, 2014, pp. 245-251.

_____. Apresentação oral: mesa 4 – experiência criativa nas comunidades indígenas. Registro audiovisual. **Mira! Artes Visuais Contemporâneas de Povos Indígenas**. Belo Horizonte, 18 de junho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WpZZ1C-M1DE>>. Consulta: 25/10/2016.

KIRSCH, Stuart. **Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea**. Stanford: Stanford University Press, 2006.

KOPENAWA, Davi. “Sonhos das Origens”. In: RICARDO, Carlos Alberto (ed.). **Povos Indígenas no Brasil (1996–2000)**. São Paulo: ISA, 2000.

_____. “Urihi a”, in Bruce Albert (org.), **Yanomami, o Espírito da Floresta**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Fondation Cartier, 2004.

_____. “Xapiripë”, in Bruce Albert (org.), **Yanomami, o Espírito da Floresta**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Fondation Cartier, 2004.

_____. **A Queda do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOHN, Eduardo. **How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human**. Oakland: University of California Press, 2013.

_____. **Natural Engagements and Ecological Aesthetics Among the Ávila Runa of Amazonian Ecuador.** Tese (Doutorado em Filosofia/Antropologia), Madison, Universidade de Wisconsin, 2002.

KOWII ALTA, Nary Manai. **El Concepto Sumakruray: Una Categoría que Permite Definir y Analizar las Funciones que Tiene el Arte para el Pueblo Kichwa-Otavalo.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), Quito, Universidade Andina Simón Bolívar, 2016.

KUZNAR, Lawrence A. “An Introduction to Andean Religious Ethnoarchaeology: Preliminary Results and Future Directions”. In: ____ (ed.). **Ethnoarchaeology of Andean South America: Contributions to Archaeological Method and Theory.** Ann Arbor: International Monographs in Prehistory, 2001.

LAGROU, Elsje. **Caminhos, Duplos e Corpos: uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawa.** Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de São Paulo, 1998.

_____. “Antropologia e Arte: uma Relação de Amor e Ódio”. **Ilha**, vol. 5, n. 2, dez. 2003, pp. 93-113.

_____. **A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. “A Arte do Outro no Surrealismo e Hoje”. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, vol.14, n. 29, 2008, pp. 217-230.

_____. **Arte Indígena no Brasil. Agência, Alteridade e Relação.** Rio de Janeiro: C/Arte, 2009.

_____. “Arte ou Artesanato? Agência e Significado nas Artes Indígenas”. **Proa**, n. 2, nov. de 2010, pp. 1-26 [on-line]. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Último acesso: 12/07/2014.

_____. “Podem os Grafismos Ameríndios ser Considerados Quimeras Abstratas? Uma Reflexão sobre uma Arte Perspectivista”. In: SEVERI, Carlo e LAGROU, Els (orgs.), **Quimeras em Diálogo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 67-110.

LANGDON, Esther Jean. “Redes Xamânicas, Curandeirismo e Processos Interétnicos: uma Análise Comparativa”. **Mediações**, Londrina, v. 17 n. 1, jan.-jun. 2012, pp. 61-84.

_____. “A Cultura Siona e a Experiência Alucinógena”. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena.** São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992, pp. 67-88.

- _____. “Perspectiva Xamânica: Relações entre Rito, Narrativa e Arte Gráfica” In: SEVERI, Carlo e LAGROU, Els (orgs.). **Quimeras em Diálogo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 25-66.
- LATHRAP, Donald. **The Upper Amazon**. New York: Praeger, 1970.
- LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. “Por uma Antropologia do Centro”. **Mana**, vol. 10, n. 2, 2004, pp. 397-413.
- LAVADOUR, James. Entrevista a Anastasia Mejía. **Contemporary North American Indigenous Artists**, 3 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://contemporarynativeartists.tumblr.com/post/39548682844/james-lavadour-walla-walla>>. Acesso: 24/10/2016.
- LAYTON, Robert. **The Anthropology of Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- LEACH, James. “Modes of Creativity”. In: HIRSCH, Eric e STRATHERN, Marilyn (orgs.). **Transactions and Creations: Property Debates and the Stimulus of Melanesia**. Nova York: Berghan Books, 2004, pp. 151-175.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Indian Cosmetics”. **VVV**, n. 1, 1942, pp. 33-35.
- _____. “Le serpent aux corps rempli des poissons”. **Actes du XXVII Congrès des Americanistes**, Paris (Société des Américanistes), 1947, pp. 633-636.
- _____. “The Social Use of Kinship Terms Among Brazilian Indians”. **American Anthropologist**, New Series, v. 45, 1947, pp. 398-409.
- _____. **Tristes tropiques**. Paris: Plon, 1955.
- _____. “O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América”. In: _____. **Antropologia Estrutural**. São Paulo, CosacNaify, [1958] 2008, pp. 261-292.
- _____. “A Noção de Arcaísmo em Antropologia” In: _____. **Antropologia Estrutural**. São Paulo, CosacNaify, [1958] 2008, pp. 113-131.
- _____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- _____. **Mitológicas I – O Cru e o Cozido**. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- _____. **Mitológicas III – A Origem dos Modos à Mesa**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **Totemismo Hoje**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. “Estruturalismo e Ecologia”, in _____. **O Olhar Distanciado**. Lisboa: Edições 70, [1983] [s.d.], pp. 149-174.
- _____. “État actuel des études bororo”. **Paroles Donées**, 1984, pp. 181-185.
- _____. **La potière jalouse**. Paris: Plon, 1985.

- LÉVY-BRUHL, Lucien. **La mentalité primitive**. Paris: PUF, [1922] 1947.
- _____. **L'Homme Primitive**. Paris: Les Presses Universitaires de France, [1927] 1963.
- _____. **La Mythologie Primitive: Le Monde Mythique des Australiens et des Papous**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1963 [1935].
- _____. **Les Carnets**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1949.
- LEVINSOHN, Stephen. **The Inga Language**. The Hague: Mouton, 1976.
- LOS PRIMEROS AGUSTINOS. "Relación de la Religión y Ritos del Perú Hecha por los Primeros Religiosos Agustinos que allí Pasaron para la Conversion de los Naturales". In: URTEAGA, Horacio H. e ROMERO, Carlos A. (ed.). **Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú**. Madrid, [1557] 1916, Tomo XI.
- LOSONCZY, Anne-Marie. **La Trama Interétnica: Ritual, Sociedad y Figuras de Intercambio entre los Grupos Negros y Embera del Chocó**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- MACCORMACK, Sabine. **Religion in the Andes**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. **Crime e Costume na Sociedade Selvagem**. Brasília: Editora da UnB, 2003.
- _____. **Magic, Science and Religion and Other Essays**. Glencoe: The Free Press, 1948.
- MANÉ-WHEOKI, Jonathan. "The Resurgence of Maori Art: Conflicts and Continuities in the Eighties". **The Contemporary Pacific**, vol. 7, number 1, Spring, 1995, pp. 1-19.
- _____. "Finding a Voice and a Place in the Contemporary Indigenous Art World". **Journal of Art Historiography**, n. 4, jun. 2011, pp. 1-12.
- MANIGLIER, Patrice. **Le vocabulaire de Lévi-Strauss**. Paris: Ellipses, 2002.
- MARCUS, George e MYERS, Fred (eds.). **The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MASON, Alden. "The Languages of South American Indians". In: STEWARD, Julien (ed.). **Handbook of South American Indians**. Washington, DC: US Government Printing Office, 1950, vol. 6, pp. 159-312.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva". In: _____, **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: CosacNaify, 2003, pp. 183-314.

- MAY, Sally. **Karru Kadjurren. Creating Community with an Art Centre in Indigenous Australia.** Tese (Doutorado em Filosofia), Canberra, Australian National University, 2005.
- MAYBURY-LEWIS, David. **Akwe-Shavante Society.** Oxford: Clarendon Press, 1974.
- MAZABEL, Floresmiro Rodríguez. “Benjamín Jacanamijoy, Uaira Uaua: Trama de colores para renovar el mundo. Bogotá”. **Nómadas 34**, Universidad Central, abr. 2011, pp. 188-199.
- MCCALLUM, Cecilia, **Gender, Personhood and Social Organization Among the Cashinahua of Western Amazonia.** Tese (Doutorado em Antropologia), Londres, London School of Economics, 1989.
- MCDOWELL, John Holmes. **Sayings of the Ancestors. The Spiritual Life of the Sibundoy Indians.** Lexington: The University of Kentucky Press, 1989.
- _____. **So Wise Were Our Elders: Mythic Narratives from the Kamsá.** Lexington: University of Kentucky Press, 2015.
- MCLEAN, Ian. **White Aborigines. Identity Politics in Australian Art.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. Surviving “The Contemporary”: What Indigenous Artists Want, and How to Get it. **Contemporary Visual Art+Culture**, Broadsheet, 42.3, 2013, pp. 167-173.
- MANNHEIM, Bruce e SALAS CARREÑO, Guillermo. “Wak’as: Edificacions of the Andran Sacred”. In: BRAY, Tamara L. (ed.), **The Archaeology of Wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes.** Boulder: University Press of Colorado, 2015, pp. 47-74.
- MAVISYOY MUCHAVISYOY, William Jairo. “El Conocimiento Indígena para Descolonizar el Territorio. La Experiencia Kamëntšá (Colombia)”. **Nómadas**, 48, abril de 2018, pp. 239-248.
- MEDINA, Alvaro. **Jacanamijoy: Magia, Memoria y Color – Retrospectiva 1992-2013.** Bogotá: Planeta, Mambo e Lunweg, 2013. Catálogo de exposição.
- MEHINÁKU, Mutuá. **Tetsualü: Pluralismo de Línguas e Pessoas no Alto Xingu.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Rio de Janeiro: Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- MERLAN, Francesca. “Aboriginal Cultural Production into Art: the Complexity Of Redress”. In: PINNEY, Christopher & THOMAS, Nicholas (ed.). **Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment.** Oxford, New York: Berg, 2001.
- MINISTERIO DEL INTERIOR, “Isaías Muñoz Macanilla: Historias de Vida Ingas y Kichwa”, **Sistema de Información Indígena de Colombia** [s.d]. Disponível em: <

https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/ingas_y_kichwa.pdf>. Último Acesso: 01/09/2019.

MOJOMBOY CUATINDOY, Ángel. **Simbología del Arte Inga – Chumbi (Fajas de 67 Passos)**, 2015 [online]. Disponível em: <<http://makiwaruraskakuna.blogspot.com>>. Última consulta: 20/08/2018.

MOL, Annemarie. **The Body Multiple: Ontology in Medical Practice**. Durham: Duke University Press, 2002.

MOLINA GONZÁLEZ, Eduardo. **Salados Naturales, Claves para la Cultura Inga, Útiles para la Ordenación de su Territorio, el Desarrollo de Prácticas Tradicionales y la Conservación de la Biodiversidad**. Dissertação (Mestrado em Estudos Ambientais), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

MORPHY, Henry. **Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge**. Chicago: Chicago University Press, 1991.

_____. “The Anthropology of Art”. In: INGOLD, Tim (ed.). **Companion Encyclopaedia of Anthropology**. London: Routledge, 1994.

MOSQUERA ORTIZ, Harold Fernando. **Los Ingas de Guayuyaco: Sociedad y Cultura Frente a un Proyecto de Antropología Aplicada**. Tese (Doutorado em Antropologia), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1990.

MÜLLER, Regina Aparecida Polo. **Asurini do Xingu. História e Arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

_____. “Tayngava, a Noção de Representação na Arte Gráfica”. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992, pp. 133-142.

MUNN, Nancy. “The Analysis of Visual Representational Systems”. **American Anthropologist**, 68, 1966, pp. 936-950.

NASCIMENTO, Rita Gomes do. **Rituais de Resistência. Experiências Pedagógicas Tapeba**. Tese (Doutorado em Educação), Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, 2009.

NEAVE, Coral. “Finding a Voice and a Place in the Contemporary Indigenous Art World”. **Etropic**, 10, 2011, pp. 105-114.

NEVES, Eduardo Góes. **Sob os Tempos do Equinócio: Oito Mil Anos de História na Amazônia Central (6.500 BC - 1500 DC)**. Tese (Livre Docência), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

NOVITZ, Daniel. "Picturings". **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 34 (2), 1975, pp. 145-155.

NUNES, Eduardo Soares. "Do Pensamento Indígena: Algumas Reflexões sobre Lucien Lévy-Bruhl e Claude Lévi-Strauss". **R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-Ufscar**, v. 2, n. 2, 2010, pp. 163-187.

_____. "O Constrangimento da Forma: Transformação e (Anti-)Hibridez entre os Karajá de Buridina (Aruanã-GO)". **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2014, v. 57, n. 1, pp. 303-345.

OBEREM, Udo. "Los Quijos: Historia de la Transculturación de un Grupo Indígena en el Oriente Ecuatoriano, 1538-1956". **Memorias del Departamento de Antropología y Etnología de América**, n. 1, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, 1971, vol. 2.

OHNESORGE, Karen. "Uneasy Terrain: Image, Text, Landscape, and Contemporary Indigenous Artists in the United States". **The American Indian Quarterly**, Volume 32, Number 1, Winter 2008, pp. 43-69.

ORTIZ, Sergio Elías. **Estudios sobre Lingüística Aborigen de Colombia**. Bogotá: Ediciones de la Revista Bolívar, 1954.

ORTÍZ SERRANO, Gustavo (ed.), "Panela: The New Gold of Colombia, Omar Castañeda". **Museu de Arte Contemporâneo**, año 2, n. 2, mar.- abr. 2016.

OVERING [KAPLAN], Joanna. "Social Time and Social Space in Lowland American Societies". **Actes du XLII Congrès International des Américanistes**, vol. II, Paris, 1977.

_____. "O Fétido Odor da Morte e os Aromas da Vida: Poética dos Saberes e Processo Sensorial entre os Piaroa da Bacia do Orinoco". **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 49, n.1, p.19-54, 2006.

_____. "The Aesthetics of Production: The Sense of Community among the Cubeo and Piaroa". **Dialectical Anthropology**, 14, pp. 159-175.

_____. "Men Control Women? The Catch-22 in Gender Analysis". **International Journal of Moral and Social Studies**, 1(2), 1986, pp. 135-156.

_____; PASSES, Alan (ed.). **The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia**. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

PABÓN ROJAS, Jazmín Rocío. **“Los Caminantes del Arco-Íris” o la Ilusión de la Cinta de Möebius**. Trabalho de Conclusão de Curso (Antropologia), Bogotá, Universidad Nacional, 2004.

PATÍÑO, Diogenes. **Línea de Transmisión Eléctrica a 230 Kv. Pasto-Mocoa. Informe Final de Arqueología de Rescate**. Cali: Instituto Vallecaucano de Investigaciones Científicas (INCIVA), 1995.

_____. “Investigaciones de Arqueología de Rescate: el Altiplano Nariñense, el Valle de Sibundoy y la Ceja De Montaña Andina en el Putumayo”. **Cespedesia**, vol. 20, n. 66, dez. 1994-dez. 1995, p. 145.

PÉREZ BENAVIDES, Amada Carolina. “Estelas de Trayectorias Esparcidas: las Tácticas Indígenas en el Contexto de las Misiones. Colombia, 1880-1930”. **Memoria y Sociedad**, 20, n. 41, 2016, pp. 43-53.

_____. “Fotografía y Misiones: los Informes de Misión como Performance Civilizatório”. **Maguaré**, vol. 30, n. 1, 2016, pp. 103-139.

PETTITOT, Jean. “Morphology and Structural Aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss”, in B. Wiseman (ed.). **The Cambridge Companion to Lévi-Strauss**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 275-295.

PINZÓN CASTAÑO, Carlos Ernesto e GARAY A., Gloria. **Geografía humana de Colombia, Región Andina Central**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000, tomo IV, vol. III.

____ e SUÁREZ, Rosa P.. “Locos y Embrujados”. **Actas del Primer Congreso Mundial de Medicina Tradicional**. Lima: Universidad de San Marcos, 1979, [s.p.].

____; ____ e GARAY A., Gloria. “El Jardín de la Ciencia en el Valle de Sibundoy”. In: _____. **Mundos en Red: la Cultura Popular Frente a los Retos del Siglo XXI**. Bogotá: Universidad Nacional, 2004.

PIZARRO, Pedro. **Relación del Descubrimiento y Conquista del Peru**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, [1571] 2013.

PLATT, Tristan. “Symétries en miroir. Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie”. **Annales: Économies, Sociétés, Civilisations**, ano 33, n. 5-6, 1978, pp. 1081-1107.

_____. “The Sound of Light: Emergent Communication Through Quechua Shamanic Dialogue”. In: HOWARD-MALVERDE, Rosaleen (ed.). **Creating Context in Andean Cultures**. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 196-226.

_____. “O Feto Agressivo, Parto, Formação da Pessoa e Mito-História nos Andes”. **Tellus**, Ano 9, n. 17, jul.-dez. 2009, pp. 61-109.

POSEY, Darrell e PLENDERLEITH, K. **Kayapó Ethnoecology and Culture**. Londres: Routledge, 2002.

PRICE, Sally. **Primitive Art in Civilized Places**. Chicago: Chicago University Press, 1989.

RAMÍREZ DE JARA, María Clemencia. **Frontera Fluida entre Andes, Piedemonte y Selva: el Caso del Valle de Sibundoy, Siglos XVI-XVIII**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1996.

RAMOS, Alcida Rita. “Keywords for Prejudice”. In: _____. **Indigenism: Ethnic Politics in Brazil**. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, pp. 13-59.

_____. “Do Engajamento ao Desprendimento”. **Campos**, v. 08, 2007, pp. 11-32.

_____. “Revisitando a Etnologia à Brasileira”. In: MARTINS, C. M. e DUARTE, Luis Fernando Dias (orgs.), **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia**. São Paulo: ANPOCS, 2010, pp. 25-49.

REDACCIÓN El Tiempo. “Capas de Colores y Recuerdos de Kindi Llajtu”. **El Tiempo** [online], 19 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4834388>>. Último acesso: 01/09/2019.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. “The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: *Banisteriopsis caapi*”. In: FURST, P. (org.). **Flesh of the Gods**. Londres: George Allen & Unwin, 1972.

_____. **The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia**. Filadélfia: Temple University Press, 1975.

_____. “Cosmology as Ecological Analysis: a View from the Rain Forest”. **Man**, 2(3), 1976, pp. 307-318.

_____. **Beyond the Milk Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians**. Los Angeles: University of California Press, Latin American Center Publications, 1978.

_____. **Basketry as Metaphor: Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon**. Los Angeles: University of California Press, 1985.

_____. “Aspectos Chamanísticos y Neurofisiológicos del Arte Indígena”. **Estudios de Arte Rupestre**, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile, 1985, pp. 291-307.

____. **Shamanism and Art of the Eastern Tukanoan Indians: Colombian Northwest Amazon.** New York: E. J. Brill, 1987.

REYES RAMÍREZ, Olga Lucía. **Movimientos de Re-Existencia de los Niños Indígenas en la Ciudad. Germinaciones en las Casas de Pensamiento Intercultural en Bogotá, Colombia.** Tese (Doutorado em Educação), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

REZENDE, Justino Sarmiento. **Escola Indígena Municipal Utãpinopona-Tuyuka e a Construção da Identidade Tuyuka.** Dissertação de Mestrado em Educação. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, UCDB, 2007.

RIBEIRO, Berta. “A Mitologia Pictórica dos Desâna”. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena.** São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992, pp. 35-52.

____. **Os Índios das Águas Pretas. Modo de Produção e Equipamento Produtivo.** São Paulo, Companhia das Letras/Edusp, 1995.

RIVADENEIRA, Severo e ZUBRITSKY, Yuri, “Algunas Observaciones de Campo en Torno a un Grupo Indígena Mitimae (Inga Putumayense)”. **Sarance**, 3(1), 1977, pp. 58-62.

RIVAL, Laura. “The Growth of Family Trees: Understanding Huaorani Perceptions of the Forest”. **Man**, 28(4), 1993, pp. 635-652.

____ (ed.). **The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism.** Oxford: Berg, 1998.

____. “Seed and Clone: the Symbolic and Social Significance of Bitter Manioc Cultivation. In: ____ e WHITEHEAD, Neal (ed.). **Beyond the Visible and the Material: the Amerindianization of Society in the Work of Peter Rivière.** Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 57-80.

RIVERA CASTRO, María Camila. “El Pintor Indígena Carlos Jacanamijoy”. **Creación y Producción en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, Año VIII, Vol. 47, Jun. 2012, pp. 23-24.

RIVET, Paul. **Bibliographie des Langues Aymara et Kichua.** Paris: Musée de l'Homme, 1955, vol. 4.

ROCHA VIVAS, Miguel. **Antes el Amanecer: Antología de las Literaturas Indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta.** Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010, vol. 2.

ROJAS, Miguel Ángel. [s.t.]. **De Naturaleza Espiritual.** Catálogo de exposição, Bogotá, Convênio Andrés Bello, 29 set.-24 out 1998.

- RODRÍGUEZ, Abel. “Así Es Como se Empezó a Enseñar, a Sacar la Figura de lo que se Conoce”, *Mundo Amazónico*, Vol. 5, pp. 285-295, 2014.
- ROJAS-SOTELO, Miguel. “De Raíz, Extracciones y Apropiaciones”. **Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora**, 2 (2), 2016, pp. 15-32.
- ROMOLI DE AVERY, Kathleen. “Las Tribús de la Antigua Jurisdicción de Pasto en el Siglo XVI”. Bogotá, **Revista Colombiana de Antropología**, n. 21, 1976, pp. 11-56.
- ROOSEVELT, Anna. “The Rise and Fall of the Amazon Chiefdoms”, *L'Homme*, 33 (126), 1993, pp. 255-283.
- ROOT DE MAHECHA, Ana María. **Intento de Delimitación del Territorio de los Grupos Étnicos Pasto y Quillacingas en el Altiplano Nariñense**. Bogota: Banco de la República, 1991, pp. 24-51.
- ROTOROWSKI DE DÍAZ CANSECO, Maria. **Estructuras Andinas del Poder: Ideología Religiosa y Política**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- ROWE, John Rowland. “Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest”. **Handbook of South American Indians**. Washington, DC: US Government Printing Office, vol. 2, pp. 183-330, pls. 77-84, 1946.
- SALOMON, Frank. “Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript”. In: SALOMON, Frank e URIOSTE, George (ed.). **Huarochirí Manuscript, 1-38**. Austin: University of Texas Press, 1991.
- _____. “Vertical Politics on the Inca Frontier”. In MURRA, John. V., WATCHEL, Nathan e REVEL, Jacques. **Anthropological History of Andean Polities**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 89-118.
- SANSI, Roger. **Art, Anthropology and the Gift**. Londres: Bloomsbury, 2015.
- ____ e STRATHERN, Marilyn. “Art and Anthropology After Relations”. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, vol. 6, n. 2, 2016, pp. 425-439.
- SANTANDER, William Hurtado de Mendoza. **Pragmática de la Cultura y Lengua Quecha**. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2001.
- SANTOS GONÇALVES, José Reginaldo. **A Luta pela Identidade Social: o Caso das Relações entre Índios e Brancos no Brasil Central**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1981.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. “Writing History into the Landscape: Space, Myth and Ritual in Contemporary Amazonia”. **American Ethnologist**, vol. 25, n. 2, 1998, pp. 128-148.

- _____. “Vitalidades Sensuais. Modos Não Corpóreos de Sentir e Conhecer na Amazônia Indígena”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 49 n. 1, 2006, pp. 93-131.
- _____. “Of Fear and Friendship. Amazonian Sociality beyond Kinship and Affinity”. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 13, 2007, pp. 1-18.
- _____. “Hybrid Bodyscapes. A Visual History of Yanésa Patterns of Cultural Change”. **Current Anthropology**, v. 50, n. 4, 2009, pp. 477-512.
- _____. (ed.). **The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood**. Tucson: University of Arizona Press, 2009.
- _____. “The Virtuous Manioc and the Horny Barbasco: Sublime and Grotesque Modes of Transformation in the Origin of Yanésa Plant Life”. **Journal of Ethnobiology**, 31(1), 2011, pp. 44-71.
- SANUDO, José Rafael. **Apuntes sobre la Historia de Pasto**. Pasto: Imprenta Nariñense, 1938.
- SCHIEL, Helena Moreira. “Parentesco Espiritual e Afinidade Potencial na América do Sul”. **Revista de Antropologia**, v. 61 n. 2, 2018, pp. 187-207.
- SCHINDLER, Helmut e FAUST, Franz Xaver, “Relaciones Interétnicas de los Curanderos en el Suroccidente Colombiano”. **Anthropologica**, vol. 18, n. 18, 2000, pp. 281-294.
- SEEGER, Anthony. “The Meaning of Body Ornaments: A Suyá Example”. **Ethnology**, vol. 14, n. 3, Jul. 1975, pp. 211-224.
- _____. **Nature and Society in Central Brazil**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____; DAMATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”. **Boletim do Museu Nacional**, 32, 1979.
- SEGURA, Claudia. **Petricor, um Proyecto de Nicolás Paris**. Bogotá, NC-Arte, 20 fev.-13 abr 2016, texto curatorial.
- SEIJAS, Haydeé. **The Medical System of the Sibundoy Indians of Colombia**. Tese (Doutorado em Antropologia), Tulane: Tulane University, 1969.
- SERRES, Michel. **Os Cinco Sentidos. Filosofia dos Corpos Misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire**. Paris: Éditions Rue d’Ulm-Musée du Quai Branly, 2007.
- _____. “A Ideia, a Série e a Forma: Desafios da Imagem no Pensamento de Claude Lévi-Strauss”. **Sociologia & Antropologia**, 2012, p. 61.

- _____. “O Espaço Quimérico. Percepção e Projeção nos Atos do Olhar”. In: ____ e LAGROU, Els (orgs.). **Quimeras em Diálogo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 25-66.
- _____. “Zoologie ou Anthropologie de la mémoire? Réponse à Dimitri Karadimas”. **Mondes Ethnographiques**, n. 30, set. 2015, [s.p.].
- _____. “Seres Transmutantes: uma Proposta para uma Antropologia do Pensamento”. **Ilha**, v. 19, n. 1, jun. 2017, pp. 224 e 225.
- SILVA, Fabiana Andrea e GORDON, César. **Xikrin: Uma Coleção Etnográfica**. São Paulo: Edusp, 2011.
- SILVA, Verone Cristina da. “Fazendo Compadre: as Relações de Compadrio entre o Povo Indígena Chiquitano”. **Etnográfica**, vol. 21 (3), 2017, pp. 599-612.
- SONTAG, Susan. **On Photography**. Londres: Penguin books, 1977.
- STENGERS, Isabelle. **A Invenção das Ciências Modernas**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. “A Proposição Cosmopolítica”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 69, 2018, pp. 442-464;
- STOLZE LIMA, Tânia. **Um Peixe Olhou para Mim: o Povo Yudjá e a Perspectiva**. São Paulo: UNESP, 2005.
- _____. O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, no. 2, out. 1996, pp. 22-47.
- _____. “O Pássaro de Fogo”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 42, 1(2), 1999, pp. 113-132.
- STRATHERN, Marilyn. **Fora de Contexto: as Ficções Persuasivas da Antropologia**. São Paulo, Terceiro Nome, [1987] 2013.
- _____. **O Gênero da Dádiva. Problemas com as Mulheres e Problemas com a Sociedade na Melanésia**. São Paulo, Editora Unicamp, [1988] 2006.
- _____. **After Nature: English Kinship in the Late Twentieth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. **The Relation. Issues in Complexity and Scale**. Cambridge, Prickly Pear Press, 1995.
- _____. “The Ethnographic Effect”, parts I and II. **Property, Substance and Effect. Anthropological Essays on Persons and Things**. London: The Athlone Press, 1999.
- _____. “No Nature, No Culture: the Hagen Case”, in MACCORMACK, C. e ____ (eds.), **Nature, Culture and Gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- _____. **Partial Connections**. Lanham: Rowman and Littlefield, 1991.

SUAVITA R., María Angelica e CAÑÓN G., Mario Alberto. **Hacia una Propuesta de Enseñanza del Concepto de Medida en un Contexto Intercultural: Medicion del Espacio y El Tiempo**. Projeto Curricular de Licenciatura em Matemática, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

SUGRUE, Megan. Humour in Contemporary Indigenous Photography: Re-focusing the Colonial Gaze. In: **The Arbutus Review**, Vol. 3, No. 2, 2012: 61-79.

SURRALLÉS, Alexandre. “Intimate Horizons: Person, Perception and Space among the Candoshi”. In: ____ e GARCÍA HIERRO, P. (orgs). **The Land Within. Indigenous Territory and the Perception of Environment**. Copenhagen: IWGIA, 2005, pp. 126-148.

SZTUTMAN, Renato. **O Profeta e o Principal: A Ação Política Ameríndia e Seus Personagens**. São Paulo: Edusp, 2012.

____. “Natureza & Cultura, Versão Americanista – Um Sobrevoó”. **Ponto.Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**, v. 3, n. 4, jul. 2009. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1468>>. Último acesso: 28/09/2019.

TAMBIAH, Stanley. “Múltiplos Ordenamentos de Realidade: o Debate Iniciado por Lévy-Bruhl”. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 22, 2013, pp. 193-220.

TANDIOY CHASOY, Domingo e LEVINSOHN, Stephen. **Términos de Parentesco en Inga**. Bogotá: Instituto Lingüístico de Verano e Ministério de Governo da República da Colômbia, 1978.

TANGARIFE-PUERTA, Hugo Fernando. “Pablo Amaringo. Análisis y Comentarios de su Obra”. **Revista Cultura y Droga**, 16 (18), 2011, pp. 167-185.

____; CEBALLOS-CEBALLOS, Luis Afonso e RODRÍGUEZ-OSORIO, Jorge Eliécer, “Chamanismo, Enteógenos y Arte contemporáneo. **Revista Cultura y Droga**, 23 (25), 2018, pp. 106-136.

TAUSSIG, Michael. **Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing**. Chicago: Chicago University Press, 1987.

____. **Shamanism and Ayahuasca: Michael Taussig interviewed by Peter Lamborn Wilson**. New York: Exit 18 Pamphlet Series/Autonomedia, 2002.

TAYLOR, Anne-Christine. “The Western Margins of Amazonia from the Early Sixteenth to the Early Nineteenth Century”, in SALOMON, Frank e SCHWARTZ, Stuart B. (ed.), **The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, vol. III, pp. 188-256.

TISOY T., Benjamín. **Rigsisunchi Nucanchipa Ambi. Algunas Plantas Medicinales que Utilizan los Ingas del Valle de Sibundoy.** Instituto Lingüístico de Verano, serie Ciencias Naturales, 1983.

TÖDTER, Christa; WATERS, William e ZAHN, Charlotte (recopiladores). **Diccionario Inga-Castellano.** Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 2002.

TRIANA, Miguel. **Por el Sur de Colombia: Excursión Pintoresca y Científica al Putumayo.** Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950.

TROPENBOS, **Local Research Programme: Abel Rodríguez and his Inventory of Plants.** Países Baixos: Tropenbos International, s.d. [on-line]. Disponível em: <<https://www.tropenbos.org/news/local+research+programme:+abel+rodr%C3%ADguez+and+his+inventory+of+plants>>. Último acesso: 19/08/2019.

TURNER, Terence. “Os Mebengokre Kayapó: História e Mudança Social, de Comunidades Autônomas para a Coexistência Interétnica”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: FAPESP/SMC/Companhia das Letras, 1992.

TYLOR, E. B. “Animism”. In LESSA, William A. e VOGT, Evan (Eds.) **Reader in Comparative Religion: an Anthropological Approach.** Evanston: Row, Peterson, 1958 [1871], pp. 9-19.

VAN DE GUCHTE, Marteen J. D.. **‘Carving the World’: Inca Monumental Sculpture and Landscape.** Tese (Doutorado em Antropologia), Ann Arbor, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1990.

VAN FLEET, Krista E.. **Performing Kinship: Narrative, Gender, and the Intimacies of Power in the Andes.** Austin: University of Texas Press, 2008.

VAN GERWEN, Rob (ed.). **Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. **O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. “As Artes Indígenas e seus Múltiplos Mundos”. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, 2001, pp. 10-41.

_____. “A Pele de Tuluperê: uma Etnografia dos Trançados Wayana”. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

VIDAL, Luz. “Iconografia e Grafismo Indígenas, uma Introdução”. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena.** São Paulo: Edusp, Studio Nobel e Fapesp, 1992, pp. 13-18.

_____. **A Cobra Grande: uma Introdução à Cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

_____. “Exposições e Invisíveis na Antropologia de Lux Vidal”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 52, n. 2, 2009, pp. 789-814. Entrevista a Valéria Macedo e Luís Donisete Benzi Grupioni.

VILLARIAS ROBLES, Juan J. R. “La Importancia de la Categoría Social de los Mitimaes en la Configuración Económico-Política del Imperio Inca: Nuevos Datos Procedentes del Archivo Histórico de Cochabamba (Bolivia)”. In: ALCÁNTARA, Manuel, MARTÍNEZ, Antonia e RAMOS, Marisa (Eds.). **IV Encuentro de Latinoamericanistas**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca e os autores, 1995, pp. 1601-1633.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os Deuses Canibais**. Rio de Janeiro: J. Zahar/ANPOCS, 1986.

_____. **From the Enemy’s Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1992.

_____. “Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico”, in _____ e Manuela Carneiro da Cunha (orgs.), **Amazônia: Etnologia e História Indígena**, São Paulo, USP-NHII/Fapesp, 1993.

_____. “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology”. **Annual Review of Anthropology**, 25, 1996a, pp. 179-200.

_____. “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio”. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996b, pp. 115-144.

_____. “Atualização e Contra-efetuação do Virtual na Socialidade Amazônica: o Processo de Parentesco”. **Ilha**, Florianópolis, n.1, dez. 2000.

_____. “O Nativo Relativo”. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 1. n. 8, 2002a, pp. 113-148.

_____. “Esboço de uma Cosmologia Yawalapíti”. In: _____. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: CosacNaify, 2002b.

_____. “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”. **Common Knowledge**, 10.3, 2004a, pp. 463-484. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/ckn/summary/v010/10.3castro.html>>. Último acesso em: 19/07/2014.

_____. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, vol. 2, n. 1, 2004b, pp. 3-22.

_____. “A Floresta de Cristal: Notas sobre a Ontologia dos Espíritos Amazônicos”. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 14/15, p. 319-338, 2007.

_____. “Nature: the World as Affect and Perspective”, in Eduardo Viveiros de Castro, **Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere**, Hau Books, 2012 [Online], [s.p.].

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

_____. **Symbols that Stand for Themselves**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. “The Fractal Person”, in STRATHERN, Marilyn e GODELIER, Maurice (org.), **Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

WERNER, Dennis. “Why do the Mekranoti Trek?”. In: HAMES, Raymond B.; VICKERS, William T. (eds.). **Adaptive Responses of Native Amazonians**. Nova York: Academic Press, 1983, pp. 225-238.

WHITEHEAD, Neil. “Three Patamuma Trees: Landscape and History in the Guiana Highlands”. In: ____ (ed.). **Histories and Historicities in Amazonia**. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 2003.

WISEMAN, Boris. **Ideas in Context. Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. “Structure and Sensation”. In ____ (ed.). **The Cambridge Companion to Lévi-Strauss**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 296-314.

WOLLHEIM, Richard. Representation: The Philosophical Contribution to Psychology. In: BUTTERWORTH, George (ed.). **The Child’s Representation of the World**. Nova York: Springer Books, 1977, pp. 173-188.

ZUIDEMA, R. Tom. **The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca**. Leiden: E. J. Brill, 1964

_____. “El Ushnu”. **La Revista de la Universidad Complutense de Madrid**, 28 (117), 1980, pp. 317-62.

_____. “El Ushnu”. In: BURGA, Manuel (comp.). **Reyes y Guerreros: Ensayos de Cultura Andina**. Lima: Fomciencias, 1989.

{Anexo I}

Este anexo foi incluído por sugestão da professora Luisa Elvira Belaunde, em minha banca de defesa. Ele contém a apresentação que fiz da tese nessa ocasião.

Essa tese se chama *Erosão num Pedaco de Papel* e foi fruto de trabalho de campo de cerca de nove meses, com os artistas ingas Benjamín Jacanamijoy Tisoy, Carlos Jacanamijoy Tisoy, Kindi Llajtu, Rosa Tisoy Tandioy e Tirsia Taira Chindoy Chasoy, entre outros amigos que conheci através deles, tanto em Bogotá, quanto no Valle de Sibundoy, na Colômbia. Esse Vale fica localizado no sudoeste do país, na Cordilheira dos Andes, próximo à fronteira com o Equador e a três horas de Mocoa, a primeira cidade amazônica.

Os ingas são um povo indígena de língua inga, variante do quechua, na Colômbia. Sua origem, embora permaneça desconhecida, tem sido associada ao Peru pelos especialistas, algo também presente nas memórias desse povo, que recorda a si mesmo como descendente de uma colônia *mitmae* enviada ao sul da Colômbia pelos incas. A tese mais aceita atualmente é a de que, antes da chegada dos espanhóis, os ingas já habitavam os arredores da lagoa La Cocha (também conhecida como lago Guamúes), no Alto Putumayo e que, devido à colonização, foram forçosamente realocados em Manoy-Santiago, um dos cinco *pueblos* do Valle de Sibundoy. Além disso, é sabido que, no século XVI, eles participavam de um extensa rede de xamãs, voltada ao intercâmbio de plantas medicinais, entre a serra equatoriana, região do Alto Napo, Aguarico e San Miguel envolvendo também os quijos de língua quechua e os sionas. No início do século XX, alguns deles já se encontravam às margens do rio Guineo, na Amazônia, junto a sionas. De fato, os ingas são ainda hoje viajantes, xamãs e comerciantes reconhecidos e requisitados. Em razão disso, passaram a habitar diferentes locais, na Colômbia, no Equador e na Venezuela, com destaque para as cidades de Santiago, San Andrés, Mocoa e Bogotá.

Uma das coisas que eles me ensinaram diz respeito ao caminhar. Essa palavra, *caminhar*, é usada com frequência por meus amigos, em referência à maneira com que tudo o que faz parte da existência possui um caminhar. A propósito, eles costumam descrever seus trabalhos pelo uso de termos relacionados ao caminhar, utilizando palavras referentes a deslocamentos espaciais e temporais, como *pegadas* e *percursos*. Aprendi que a criatividade flui por meio de um caminhar. Vejo-a como uma forma de perpetuar a vida através de muitos seres e coisas que nascem e crescem nos caminhos de alguém. Isso envolve *suma ruray* – o bom ou bonito fazer. Na pesquisa, entendi que, através daquilo que alguém faz bem, seus territórios existenciais são ampliados: sua vida, afinal, se propaga, tanto em novas pessoas, quanto porque essa é uma maneira de ativar *samai*, o alento daqueles que estão em outros tempos, sejam *antes* ou *depois* (*ñujpa*, nos dois casos). Tempo aqui é *pacha* – uma palavra que evoca imediatamente a terra, na medida em que traz à mente a expressão *pacha mama*. Na verdade, como me explicou Benjamín, *pacha mama* quer dizer manto de mãe, como se a terra fosse feita de muitos mantos ou véus que cobrem lugares de vida e pensamento, cada qual com seus tempos. Outra figura relevante para essa discussão é a de *kutij* – quem ou o que regressa –, um termo que tem sido traduzido como *tempo*. Essa ideia de regresso se refere ao fato de que tudo tem seu tempo (algo como estar sob um ou mais mantos na terra) e que esses tempos – as pessoas e coisas de lá – podem voltar, pelas mãos de alguém que sabe *fazer bem* alguma coisa. Assim, muitos tempos são cotidianamente ativados: o tempo dos ancestrais, por exemplo, o tempo dos amigos, o das plantas, um tempo de água e muitos outros. O tempo em que vivemos é chamado por Benjamín de *Tempo dos Pensamentos Roubados*. É sua forma de traduzir *colonização*, uma palavra inexistente em inga.

O trabalho de Rosa Tisoy refaz a relação com a terra na maneira de enlaçar a *chagra* – roça – e o *chumbe* – uma faixa de lã desenhada, que costuma ser usada pelas mulheres sobre o

ventre e que, como aprendi, conta a vida de alguém. Em *Sara Indi (Milho de Sol)*, seu corpo se torna um espaço desenhado por grãos de milho. Em *Kanimi Alli Uñangapa (Sou Boa Semente)*, ela fusiona seu corpo a um grão de milho sob a terra, em montagens fotográficas, remetendo à gestação. Outra relação presente nesses trabalhos está na palavra *myyu*, em inga. Essa palavra serve tanto para semente, quanto para olho e, assim, fala de uma relação metafórica entre essas duas coisas. Vejo nela implicações para as concepções de tempo, pois a memória é algo que está nos olhos, germina e cresce. Desse modo, a própria visão se torna algo dotado da capacidade de fazer crescer o que o olho alcança. A visão também guarda muitos tempos, os tempos de seu próprio crescimento nas coisas. Com isso, aprendi a ver, no trabalho de Rosa, a imagem de uma terra formada por olhos-sementes de tudo o que existe, de onde saem muitas coisas.

Tirsa Chindoy, artista inga e kamëntšá, também trabalha com a terra, que enlaça a seu corpo, às imagens de si e a fotografias de gente que viveu no Valle – ingas e kamëntšá de antes, tema que pesquisou no mestrado –, entre outros elementos. Assim, ela vai compondo um tecido de fios que ativam memórias. A performance registrada parcialmente no curta-metragem *Hilando Memorias*, por exemplo, tem, no começo, a artista deitando-se na terra e, depois, um caminhar de Tirsa pelo campus da Universidad Javeriana, em Bogotá. Então, ela vai amarrando fios de lã a diferentes coisas, como árvores, galhos secos e seu próprio cachecol, e deposita terra e fotos antigas de gente do Valle de Sibundoy no concreto. Há também uma instalação montada na Universidad Javeriana em 2018, na qual uma foto dos pés de Tirsa sobre a grama, com flores nascendo entre eles, é amarrada a uma toalha circular e colorida de crochê por um fio de lã que pende daí, para se depositar num monte de terra. Ao incluir fotos antigas do Valle e seus habitantes em sua produção, ela ensina ver que as coisas guardam o alento daqueles que vieram antes e que esse alento – *samai* – é levado adiante pelo bonito fazer dos viventes. Assim, como

Tirsa me explicou, as pessoas continuam a caminhar através de quem perpetua seu *samai*.

Benjamín Jacanamijoy – referência para ambas e para outros artistas mais jovens – tem uma obra vasta, que inclui pintura, intervenções sítio-específicas, intervenções em objetos, arte eletrônica e o livro *Chumbe: Arte Inga*, entre outros escritos. Toda essa produção nasce de uma pesquisa da própria história, como ele diz, algo que inclui o chumbe como elemento fundamental. Creio que essa vastidão de formatos vai compondo um território em muitos níveis: um banco de madeira que pertenceu a seu avô, Isidoro, recebe uma intervenção de Benjamín e se torna um banco de muitas cores e desenhos, que mostram a profundidade desse espaço de muitos tempos que se encontram. Acontece que os bancos dos maiores guardam seu *samai* e, assim, sua existência é perpetuada entre nós e, aliás, todas as vidas que eles souberam amarrar. Outros bancos, canoas e objetos variados também recebem esse tipo de intervenção e podem ser colocados em lugares de grande importância para a história indígena, como o rio Hudson, em Manhattan. Na intervenção *Anaska Nukanchi Yuyai Kaugsaita* (cujo título em espanhol é *Tecido da Própria História*), Benjamín faz um chumbe de luzes LED na fachada da Torre Colpatria, um dos edifícios mais altos da Colômbia. Há, além disso, desenhos sobre papel e pinturas, frequentemente em acrílico sobre tela, que envolvem uma maneira de traçar linhas que recobrem toda a superfície – *kilkay* – e, depois, introduzir outras camadas de motivos, como figuras de chumbe e animais.

Carlos Jacanamijoy – atualmente, um dos artistas mais renomados da Colômbia – dedica-se, principalmente, à pintura em grandes formatos. Essas telas, como definiu Benjamín, são como ter uma visão ampla: além das dimensões monumentais de alguns quadros, também se destaca neles a maneira de dotar o espaço de profundidade em muitos níveis de elementos que flutuam sobre um fundo de cores, criando a impressão de movimento em muitas transições. Há nisso um jogo com o abstracionismo. Entretanto, estão em cena muitos seres e tempos que vêm e

vão. Creio que Carlos evidencia a vastidão da terra, por exemplo, nos símbolos que seus quadros contêm, catalogados pelo crítico Alvaro Medida: rabos de peixe que também são bicos de ave e que podem secretar pólen, gérmen, sementes ou alimento de pássaros e peixes, por exemplo. Esses motivos também viram outros, sinalizando encontros, trocas, chegadas ou saídas, o nascimento e o sol. Há também os orifícios de vento, que são sementes aéreas que produzem som. Tudo isso torna os quadros de Carlos paradisíacos complexos, que dão muitas coisas para quem sabe ver. Mais do que seres fantásticos, estão ali elementos dos sonhos e agouros, coisas que aparecem e trazem consigo uma mensagem que os maiores sabem contar.

Já Kindi Llajtu costuma apresentar suas telas como um lugar que se torna familiar, ou é lembrado – ele ganha cores, formas, desenhos – à medida que se caminha por lá: para isto, é preciso seguir as pegadas que o quadro mostra e, através delas, encontrar percursos. Um percurso é uma pegada que dá um desenho, uma pegada amarrada por linhas e, por isso, é trazida para cá. Essas telas são compostas de muitas camadas de cores/texturas, em meio às quais cada pessoa pode encontrar seus próprios caminhos. Além disso, há canoas-casulo que vêm de longe, pintadas e envolvidas por inúmeros fios, guardando muitos tempos em seu interior, entre outros tipos de obra. Kindi trabalha a questão da memória, ao falar de um inconsciente ou espiritual distribuído nos caminhos, que se confunde com a própria forma com que as coisas e seres aparecem neste mundo.

Um caminhar se refere a atividades como passear e viajar pela terra; dedilhar fios de tecido na confecção de *chumbes* e outras prendas de vestir; semear e cuidar do crescimento das plantas; e seguir linhas que podem virar desenhos, entre outras coisas. A rigor, tudo o que se faz bem deixa *pegadas* – essas manchas ou marcas que nem sempre se vê com facilidade – que, nas mãos de quem as encontra, podem se tornar *percursos*, entrando para a própria história de alguém. Um percurso é aquilo que *amarra* uma pessoa a um lugar e é também aquilo que

alguém consegue trazer para cá. Por isso mesmo, um desenho pode ser entendido como um percurso. Assim como aquilo que existe é concebido num caminhar, entendi que era preciso também “caminhar palavras” para escrever. Desse modo, procurei escrever como quem traça uma linha no papel e amarra um percurso por meio de um desenho, ou como quem tece, ou semeia a terra. Quem me ajudou a perceber essa forma de escrever foi, aliás, Benjamín Jacanamijoy.

Uma das relações que propus, na tese, foi que, ao possuírem um caminhar, as coisas que alguém faz provocam *erosões* em diferentes escalas: tais erosões podem acontecer num pedaço de papel e na própria terra, ao mesmo tempo que o papel pode bem ser a terra em si, abrindo-se à existência em muitos níveis. Tais erosões vão fazendo novos caminhos em nossos modos de conhecer – são fendas, frestas e corredores por onde, clandestinamente, podemos atravessar certas fronteiras, ou onde nos colocamos para ver dobrado, ou triplicado, e assim por diante. Fazer erosões por onde caminhar é, afinal, uma forma de seguir vivendo: é levar adiante o bom ou bonito viver (*suma kaugsay*).

Diante dessa imensidão, passei a ver por meio da figura de *territórios existenciais* essa relação entre aquilo que alguém faz/pensa bem e a terra que se contrai ou expande por essa via. Os territórios existenciais são esses paradiços que alguém habita e que se ampliam ou contraem, conforme essa pessoa caminha. Aliás, é um território que se move, se pensarmos que uma pessoa é ela própria, um *lugar que caminha*, como exprime o filósofo William Muchavisoy. Desse modo, estamos longe do universo dos limites ou marcos geográficos genéricos, que se encerram nas linhas dos mapas e representações do ocidente.