

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**Figuras em transformação: difusão da *arte visionária* na
região do rio Ucayali (Amazônia peruana)**

Vinícius Dino Fonseca de Castro e Costa

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2020

VINÍCIUS DINO FONSECA DE CASTRO E COSTA

**FIGURAS EM TRANSFORMAÇÃO: DIFUSÃO DA *ARTE VISIONÁRIA* NA
REGIÃO DO RIO UCAYALI (AMAZÔNIA PERUANA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ como um dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fausto

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Luisa Elvira
Belaunde

Rio de Janeiro

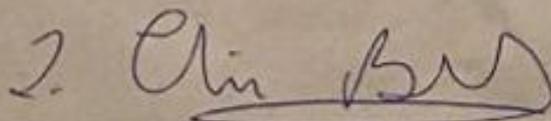
Fevereiro de 2020

FOLHA DE APROVAÇÃO

VINÍCIUS DINO FONSECA DE CASTRO E COSTA

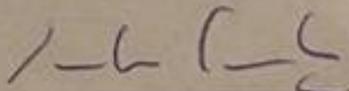
FIGURAS EM TRANSFORMAÇÃO: DIFUSÃO DA ARTE VISIONÁRIA NA REGIÃO
DO RIO UCAYALI (AMAZÔNIA PERUANA)

DISSERTAÇÃO apresentada ao curso de MESTRADO em
ANTROPOLOGIA SOCIAL, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia
Social.



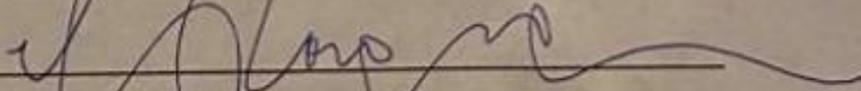
Profa. Dr(a) Luisa Elvira Belaunde. _____

Orientador(a) – PPGAS/MN/UFRJ



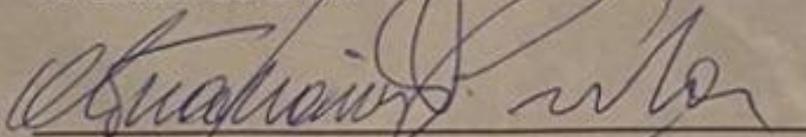
Prof. Dr. Carlos Fausto _____

Orientador(a) – PPGAS/MN/UFRJ



Profa. Dra Els Lagrou

PPGSA/IFCS/UFRJ



Profa. Dra Olívia Cunha

PPGAS/MN/UFRJ

Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o apoio.

Aos professores Luisa Elvira Belaunde e Carlos Fausto, pela orientação.

À professora Luisa Elvira Belaunde, por ter viabilizado o trabalho de campo.

Aos professores da UFRJ (Museu Nacional e IFCS) Carlos Fausto, Eduardo Viveiros de Castro, Els Lagrou, Luisa Elvira Belaunde, Luiz Costa, Luiz Fernando Dias Duarte e Olívia Cunha, pelas excelentes aulas.

Às professoras Els Lagrou e Olívia Cunha, por terem aceitado participar da banca de defesa como avaliadoras. À professora Joana Miller e a Dibe Ayoub, por terem aceitado participar como suplentes.

A Daniella Villalta, cuja pesquisa abriu importantes caminhos para a minha, pela ajuda.

Aos amigos e colegas Laura Carvalho e Felipe Moretti, pela companhia, principalmente nos últimos meses. A todos os amigos e colegas com quem dividi salas de aula e mesas de bar em 2018.

Aos amigos e interlocutores que conheci em campo, sem os quais esta pesquisa não seria possível:

Em Pucallpa, a Benny Rios, Dimas Paredes, Fredy Tuanama Guerra, Juan Vásquez Amaringo, Joel Pacaya (Garra), Juliana Cardozo, Lastenia Canayo, Limbert Gonzales, Marlo Barbarán, Miguel Vilca, Paolo del Águila Sajami, Paolo Roca, Rafael Oliveira Castro, Ruysen Flores, Alexander Shimpukat e família, Zamara Ponce Bardales.

Em San José, a Chonon Bensho e Pedro Favaron.

Em San Francisco, a Beder Agner e seu irmão, a Grover Inuma, Pepe Agustín Fernandez e Renato Agustín Peña, além de seu *abuelo* Agustín.

Em Iquitos, a Lucía Coblentz e Darlyn Ruiz.

Em Lima, a Anabel de la Cruz, Christian Bendayán, Claudio Acosta, David Ramírez Nunta, Enrique Pezo Gómez, Giuliana Vidarte, Joe Zelva (e, na pessoa dele, a todos os participantes do festival Amazonarte), Nestor Paiva, Pedro Ramírez Nunta e Rídan.

Contei desde os primeiros meses do curso com uma bolsa de mestrado do CNPq, pela qual agradeço. Trata-se de um tipo de apoio que cada vez mais, nos tempos que correm, se escasseia, em função de um brutal desinvestimento na pesquisa científica, como parte de uma assim chamada “guerra cultural”. Que aprendamos melhor a lutá-la, pois, como dizia o poeta, “a vida é combate”.

RESUMO

Este trabalho é uma etnografia das relações entre pessoas e imagens na região do rio Ucayali, Amazônia peruana. Seu fio condutor é a difusão de um estilo particular de pintura figurativa – a chamada *arte visionária* amazônica – que surge na interface entre diversos agentes sociais, tais como pessoas, plantas, espíritos e as próprias obras de arte. Essa pintura se caracteriza por plasmar, em uma forma estética visível, paisagens e figuras de seres oriundos de mundos, via de regra, invisíveis, mas que podem se dar a ver aos humanos mediante a agência de algumas plantas, as chamadas *plantas maestras*. A proliferação dessa iconografia *visionária*, principalmente na cidade de Pucallpa e em seu entorno, nas últimas décadas, permite mesmo falar em um estilo próprio da região. Neste trabalho, me interessa compreender a rede de relações da qual essas imagens figurativas são índices, enfocando especialmente os nexos entre humanos e não-humanos que dão as condições de possibilidade de sua emergência. De que maneira essas relações conectam não somente pessoas e obras de arte, mas também perspectivas de outros seres, como as plantas e seus donos? Como a figuração praticada pelos artistas *visionários* ucayalinos opera a passagem entre invisível e visível, e de que modo essa operação põe em relação diferentes pontos de vista? Como compreender as configurações relacionais que surgem dessa heterogênea rede de agentes?

Palavras-chave: antropologia da arte; *arte visionária*; figuração; plantas; Amazônia peruana.

SUMÁRIO

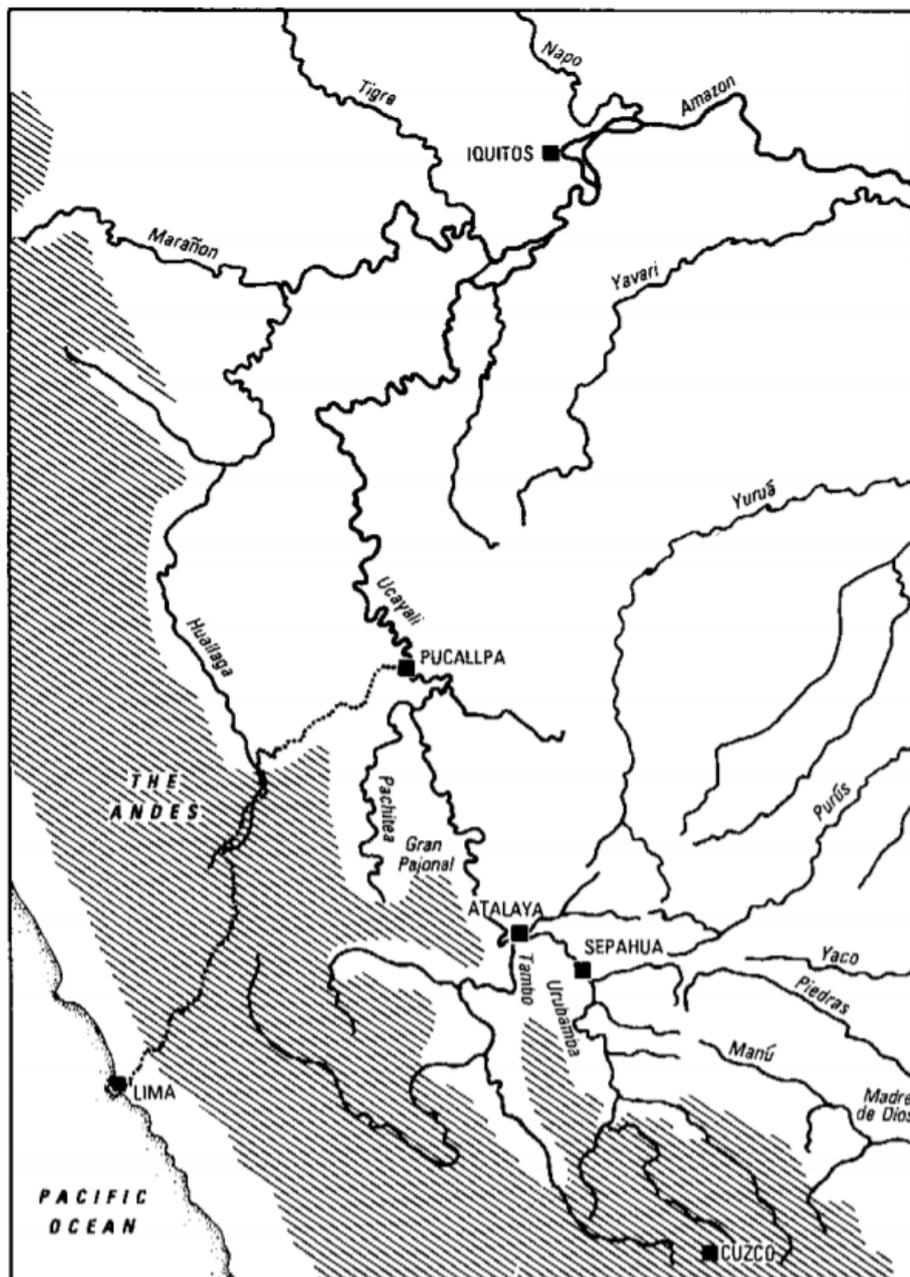
INTRODUÇÃO – Uma região amazônica e seu estilo.....	6
O problema: <i>arte visionária</i> na Amazônia.....	7
Difusão de imagens: um pressuposto teórico-metodológico.....	9
Sobre a dissertação.....	14
CAPÍTULO 1 – <i>El Arenal</i>.....	17
Viagens de Pablo Amaringo.....	18
<i>Maestros</i> de Dimas Paredes.....	34
Um arco-íris de Limbert Gonzales.....	41
CAPÍTULO 2 – <i>Comunidad Nativa de San Francisco</i>.....	49
Netos do sol.....	50
Figurações limenhas.....	60
CAPÍTULO 3 – <i>Yarina</i>.....	68
Visões de Paolo del Águila.....	69
Uma cura de Ruysen Flores.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Estética e transformação.....	84

Introdução

Uma região amazônica e seu estilo

Não basta, para conhecer o estilo das cartas de baralho, considerar seu desenho; há também que se indagar para que servem.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*



MAP 1. The rivers of Eastern Peru

Fonte: Gow, 1991, p. 28

O problema: *arte visionária* na Amazônia

Este trabalho é uma etnografia das relações entre pessoas e imagens na região do rio Ucayali, Amazônia peruana. Seu fio condutor é a difusão de um estilo particular de pintura figurativa – a chamada *arte visionária* amazônica – que surge na interface entre agentes sociais tão diversos quanto pessoas, plantas, espíritos e as próprias obras de arte, e que se caracteriza por plasmar, em uma forma estética visível, paisagens e figuras de seres oriundos de mundos, via de regra, invisíveis. Esses mundos metafísicos, que podem se mostrar apenas esporadicamente na experiência cotidiana das pessoas comuns (em momentos como o do sonho), costumam dar-se a ver aos humanos mediante a agência de plantas específicas, por vezes denominadas em língua espanhola como *plantas maestras*. Estas, dentre as quais se destacam o tabaco (*Nicotiana*), o toé (*Brugmansia*) e, principalmente, a ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), permitem àqueles que as utilizam (preparadas em banho, ingeridas como chá, fumadas, aplicadas nos olhos etc.) comunicar-se e interagir com seres de outra natureza que não a humana. A reputação dessas plantas e de seus poderes, que possuem no contexto cerimonial seu espaço privilegiado de manifestação, é amplamente disseminada entre nativos e forasteiros nessa parte da Amazônia ocidental. Porém, não são todos que efetivamente conhecem suas propriedades mais profundas: essa prerrogativa cabe aos grupos ameríndios e *mestizos* que lograram conservar, transformar e transmitir as sofisticadas tradições xamânicas da região; e, dentre eles, aos *maestros* que cumprem a função de especialistas rituais.

É em meio a essa trama, já conhecida e analisada, em diferentes variantes, pela literatura etnográfica que se debruça sobre os xamanismos da Amazônia ocidental¹, que emerge o problema mais específico desta dissertação. Pois na região do Ucayali, a partir do final da década de 1980, começam a se difundir práticas artísticas, em geral pictóricas, que se propõem a figurar², e assim tornar visíveis, os mundos invisíveis cujas fronteiras só podem ser cruzadas pelos humanos em situações excepcionais e/ou mediante o emprego de conhecimentos xamânicos. Essa modalidade de figuração do invisível

¹ Para os povos de língua pano, ver Calavia Sáez, 2006; Cesarino, 2011; Colpron, 2004; Favaron, 2017; Gebhart-Sayer, 1986; Lagrou, 2007; Pérez Gil, 2006; Tournon, 2002. Para o xamanismo *mestizo*, Gow, 1994; Luna, 1986. Para o contexto interétnico da região do rio Putumayo, Taussig, 1993a.

² Tomo esse termo na acepção de Philippe Descola (2010, p. 17), que conceitua figuração como “a operação universal por meio da qual objetos materiais são transformados em agentes da vida social porque se lhes dá a função de evocar com mais ou menos de semelhança um protótipo real ou imaginário”. (Todas as citações de textos em língua estrangeira, feitas em geral quando da não existência de versão em português, são de minha tradução.)

(Vernant, 1990), que por vicissitudes históricas passou a ser classificada como uma *arte visionária*³ amazônica, tem como um de seus principais vetores de difusão a atividade artística e pedagógica do pintor e ex-xamã *mestizo*, de origem quechua lamista, Pablo Amaringo (1938 – 2009), porém seus efeitos extrapolam em muito o círculo social imediato desta personagem paradigmática. A proliferação exponencial da iconografia que emerge dessa dinâmica, principalmente na cidade de Pucallpa (capital política e administrativa da *región Ucayali*) e em seu entorno, nas últimas décadas, permite mesmo falar em um estilo⁴ próprio da região, consagrado, por exemplo, na forma de pinturas de grande escala expostas em espaços públicos de importante visibilidade, tais como a praça central da cidade.

Neste trabalho, me interessa compreender a rede de relações da qual essas imagens figurativas são índices. Pois, como observa Els Lagrou (2015, p. 135), “artefatos são produzidos para agir dentro da rede de intencionalidades humanas na qual surgiram, constituem o índice desta rede de relações, o nó, a cristalização de um campo de forças relacionais que pode ser explorado através da análise detalhada de sua materialização”. Assim, seguindo a proposta de Alfred Gell (2018, p. 32) de analisar as relações sociais “na vizinhança” dos objetos de arte, procuro focar especialmente os nexos entre humanos e não-humanos que dão as condições de possibilidade da emergência desse novo estilo de pintura figurativa na Amazônia. De que maneira essas relações compõem uma cadeia intersemiótica⁵ que inclui não somente pessoas e obras de arte, mas também as perspectivas (Viveiros de Castro, 1996) de outros seres, como as plantas e seus donos⁶? Como a figuração praticada pelos artistas *visionários* ucayalinos opera a passagem entre invisível e visível, e de que modo essa operação põe em relação diferentes pontos de vista? Como compreender as configurações relacionais que surgem dessa heterogênea rede de agentes? Este trabalho busca fornecer elementos etnográficos para responder a questões como essas.

³ Em espanhol, *arte visionario*. Optei por verter o conceito para o português, mas mantendo o destaque em itálico para marcar seu estatuto de categoria nativa.

⁴ Adoto a definição de Alfred Gell de estilo como “o princípio de coesão que permite agrupar as obras de arte em coletividades” (Gell, 2018, p. 233), constituindo “‘relações entre relações’ entre formas” marcadas por “eixos de coerência” (Gell, 2018, p. 311-314).

⁵ O problema da intersemiotividade foi recentemente reelaborado por Carlo Severi (2014), seguindo uma indicação inicial de Roman Jakobson (1959).

⁶ O problema da relação entre plantas e figuração é formulado mais explicitamente por Luisa Elvira Belaunde (2016). Para a noção de “dono” e o operador sociocosmológico da maestria a ela correlato, cf. Carlos Fausto (2008).

Difusão de imagens: um pressuposto teórico-metodológico

A cidade de Pucallpa, situada às margens do médio Ucayali (afluente do Amazonas), é a segunda maior da Amazônia peruana, com mais de 200.000 habitantes. Seu nome vem do quechua *Puka Allpa*, que significa “terra vermelha”. Segundo Luis Vivanco Pimentel (2018, p. 214), a primeira aparição desse topônimo em um documento escrito data de 1854. Outros registros fixam a fundação da cidade na década de 1880, no contexto da expansão da indústria da borracha na Amazônia ocidental. Nos séculos anteriores a região havia recebido missões franciscanas, e desde essa época já era ocupada predominantemente por povos de língua pano, dentre os quais se destacam os Shipibo e os Konibo, hoje reunidos sob um único etnônimo. Até meados do século XX, a população de Pucallpa não ultrapassava os 10.000 habitantes, o que mudou com a construção, na década de 1940, da estrada ligando-a à malha rodoviária da porção ocidental do Peru e, por conseguinte, à capital Lima. Nas décadas seguintes, a cidade veio a crescer em população e densidade.

No centro de Pucallpa fica a *Plaza de Armas*, que consiste em um de seus espaços de maior visibilidade. Por ela circulam famílias que passeiam nos finais de semana, artistas de rua que a partir do fim da tarde, quando o calor diminui, apresentam espetáculos de humor ou malabarismo, e vendedores de frutas, refrescos ou artesanato, dentre os quais se sobressaem as senhoras *shipibas* vestidas com suas tradicionais saias bordadas (*chitonte*) com padrões de desenho *kené* (Gebhart-Sayer, 1985; Illius, 1994; Almeida, 2000; Belaunde, 2009). Suas mercadorias são pulseiras, colares e pequenos pedaços de cipó de ayahuasca cortados transversalmente, como que em rodela, e envernizados, os quais, pela forma característica do cipó – não roliça, mas retorcida –, vistos de frente se assemelham a uma flor⁷. Também é o lugar da cidade onde há pessoas na rua até relativamente tarde da noite, mais do que em outras localidades. Porém, apesar de sediar, como tantas outras do continente, o poder estatal e o religioso, materializados respectivamente nos prédios da *Municipalidad Provincial de Coronel Portillo* e da Catedral de Pucallpa, esta *Plaza de Armas* não exhibe exemplares de arquitetura colonial espanhola, e sim moderna. No obelisco que se encontra no centro da praça, uma placa oficial indica ela ter sido remodelada em 2010.

⁷ A “flor da ayahuasca” é um motivo iconográfico que frequentemente aparece em obras de *arte visionária*, especialmente naquelas assinadas por pintores shipibo-konibo.

Além do obelisco, e dos prédios modernos da *Municipalidad* e da Catedral, outros aspectos tomam saliência nesse campo visual: a decoração de várias superfícies da praça (paredes, colunas, degraus) com padrões geométricos inspirados no *kené* shipibo-konibo (fig. 1)⁸ e, ao centro, um letreiro turístico com o nome da cidade, que, ao lado de uma réplica em tamanho grande de um vaso de cerâmica também no estilo tradicional desse povo indígena (fig. 2), constitui um atrativo onde locais e turistas tiram fotos. Mas é o preenchimento das letras que formam a palavra “Pucallpa”, especificamente, que aqui apresenta especial interesse: trata-se de figuras de seres naturais e sobrenaturais da selva, como onças, serpentes, plantas, aves e sereias, além de figuras humanas. Algumas destas últimas se apresentam no contexto de uma cerimônia xamânica: em uma das letras “L”, um xamã figurado com um terceiro olho na testa, à maneira de uma certa iconografia de inspiração hindu, sopra tabaco sobre a cabeça de um paciente (fig. 3). As pinturas são assinadas por Paolo del Águila, artista *visionário* e professor da *Escuela de Formación Artística Pública Eduardo Meza Saravia*, a principal escola de arte da região.

Assim, consagrada publicamente em um espaço de alta visibilidade da cidade, a *arte visionária* amazônica está disposta ao lado de um objeto que imita uma tradicional forma de arte dos Shipibo-Konibo, compondo um cenário que em certo sentido condensa a identidade cultural local. Como teriam se conformado essas imagens, que aqui interpreto como a marca distintiva de um estilo pictórico figurativo próprio da região do Ucayali? Por que trânsitos e transformações estético-visuais elas teriam passado até serem alçadas a essa posição no espaço urbano? Em suma, qual seria a biografia dessas imagens?

O presente trabalho se propõe a contar uma versão possível de uma tal biografia. Porém, busca fazê-lo de acordo com um pressuposto teórico-metodológico em específico: tentarei contar essa história como uma história de difusão. Mais precisamente, o conceito de difusão que adoto aqui é aquele de um difusionismo estruturalista.

Lendo Lévi-Strauss, Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 117) identifica, no longo percurso entre *As organizações dualistas existem?* e *História de Lince*, “o problema metodológico do que se poderia chamar uma ‘difusão estrutural’”. Para a autora, essa noção de difusão se refere privilegiadamente aos fenômenos de empréstimo que ocorrem em um espaço de interface entre sociedades diferentes, especialmente aquelas de famílias

⁸ Sempre que não indicada nenhuma outra fonte, as fotos são de minha autoria.



Figura 1 – Prédio da *Municipalidad* com colunas decoradas com desenhos *kené*



Figura 2 – Letreiro e réplica de cerâmica shipibo-konibo



Figura 3 – Detalhe do letreiro, figurando cerimônia xamânica

linguísticas e culturais mais distantes entre si. Tais fenômenos aconteceriam mediante a transposição do que Lévi-Strauss chama de um “limiar”:

[...] os sistemas mitológicos, após terem passado por uma expressão mínima, recobram sua amplitude passado o limiar. Mas a sua imagem se inverte, um pouco como um feixe de raios luminosos penetrando em uma câmara escura por um orifício pontual e obrigados por esse obstáculo a se cruzarem: de tal forma que a mesma imagem, vista direita do lado de fora, reflete-se invertida na câmara. (Lévi-Strauss apud Carneiro da Cunha, 2017, p. 118)

Em sua leitura, Carneiro da Cunha associa a ideia de difusão à própria noção de transformação estrutural, de modo que os empréstimos culturais, no caso da mitologia, tornam-se analisáveis inclusive conforme a lógica da fórmula canônica exposta por Lévi-Strauss (2012) em *A estrutura dos mitos*. No entanto, a autora faz a ressalva de que esses fenômenos de “difusão estrutural” não podem ser tomados à maneira de um difusionismo tradicional, isto é, como “ondas sucessivas e isomorfas que provoca uma pedra lançada na água”, ondas essas que “perdem sua nitidez inicial e vão se apagando até se tornarem imperceptíveis” na medida em que se afastam do ponto de partida (Carneiro da Cunha, 2017, p. 121). Antes, o encadeamento dos empréstimos engendra transformações que renovam a força dos signos difundidos, torcendo-os e recompondo-os em novas séries ligadas, por um ou outro termo, a suas versões anteriores, de modo que cada nova variante constitui uma forma dotada de intensidade própria.

Aqui, tomo essas concepções de interface, difusão e transformação como ferramentas teórico-analíticas a serem aplicadas não aos trânsitos e rearranjos semióticos entre grupos étnicos, mas às próprias dinâmicas de transmissão cultural entre pessoas e perspectivas. Desse modo, as diversas traduções intersemióticas (Jakobson, 1959) que reúnem, em uma mesma rede, signos (visuais, sonoros, mesmo olfativos) emitidos por agentes tão diversos quanto humanos, plantas e espíritos, e das quais cada pintura figurativa é um índice, podem ser apreendidas também como transformações, no sentido dado a este termo pela antropologia estrutural.

Busco construir assim uma cadeia de figuras em transformação, fazendo dessa história de difusão da *arte visionária* uma rede de imagens relacionadas sem que haja um vetor unívoco que confira ao conjunto uma direção linear necessária. Antes, cada imagem pode enviar simultaneamente a muitas outras, de aparição anterior ou posterior

temporalmente. Pois se é verdade que, como afirma Eduardo Viveiros de Castro (1992, p. 195), “o difusionismo é a teoria estruturalista da história”, trata-se de uma história que pode ser contada em diferentes direções e em chave espacializante, avançando e recuando no tempo.

Em outras palavras, as transformações históricas estão em continuidade com as transformações estruturais, as sociedades [ou mitos, imagens...] em “contato” são forçosamente transformações *umas das outras*. A dialética entre estrutura e evento é interior à estrutura, que é ela própria um evento para outra estrutura e assim por diante. (Viveiros de Castro, 2012, p. 162; grifo no original)

É esse o nível analítico no qual busco situar este trabalho. A questão, então, se torna a de saber em quais direções percorrer a rede de transformações, e como descrever as configurações relacionais que se formam, em cada momento do percurso, em torno das imagens figurativas. Desse modo, “o artefato não aparece como a simples corporificação de um ser individual, mas como uma imagem complexa de um conjunto de relações” (Fausto & Severi, 2015, p. 9).

Nesses conjuntos, além disso, a transformação aparece não apenas como um modo de relação das imagens figurativas entre si e com outros signos, mas também como tema e protótipo das figurações em si. Pois, como aponta Fausto (no prelo), uma das preocupações centrais das artes ameríndias, se vistas pelo ângulo de uma história de longa duração, seria justamente a de “produzir imagens da própria transformação”. Nesse sentido, a figuração aparece tão somente como uma estabilização momentânea, um instantâneo, sobre um fundo transformacional, de modo semelhante ao que Lagrou (2013, p. 84) observa no universo dos grafismos abstratos:

A intercambiabilidade entre figura e fundo visa antes desfazer a possibilidade de delimitar uma figura sobre um fundo do que confirmá-la. David Guss para os Yekuana e Peter Roe para os Shipibo-Konibo foram os primeiros a notar, no universo dos grafismos ameríndios, uma afinidade entre um estilo de ver e um estilo de pensar. Existiria uma afinidade entre a inversão de figura e fundo, consequência de uma simetria cinética dos motivos, e a percepção indígena de uma simultaneidade entre os lados visíveis e invisíveis da realidade, segundo

Guss (1989), e entre esta ambiguidade estilística e uma “ambiguidade mental”, segundo Roe (1975).

Sobre a dissertação

A reflexão etnográfica que se segue é baseada principalmente em pouco mais de dois meses (maio a julho de 2019) de trabalho de campo nas regiões de selva e costa peruanas, divididos entre as cidades de Pucallpa e arredores (sete semanas), Iquitos (uma semana) e Lima (duas semanas). Seu ponto de partida mais longínquo remonta à exposição *¡Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*⁹, de 2013, saudada por Lagrou e van Velthem (2018, p. 148) como “um marco na história de legitimação das artes indígenas” no contexto brasileiro. Após sua inauguração, em Belo Horizonte, a exposição seguiu para Brasília em 2014, o que possibilitou meu primeiro contato com o estilo artístico que ora se constitui como objeto de investigação. Contando com uma significativa contribuição de artistas de países amazônico-andinos como Peru, Equador e Colômbia, a exposição apresentava peças de extraordinária potência estética, que na época me capturaram fortemente a atenção¹⁰.

A ideia de converter essa experiência em ponto de partida de um problema de pesquisa apareceu apenas em 2018, ao entrar no mestrado em antropologia social do Museu Nacional, no ano de seu bicentenário e imolação¹¹. Seguindo alguns caminhos ensejados pelos materiais de catálogo da exposição (Almeida & Matos, 2013), a qual também foi tema de um dossiê na revista *Mundo Amazônico* (vol. 5, 2014), cheguei aos artistas *visionários* da Amazônia peruana, alguns dos quais estavam representados – ou “distribuídos”, como diria Gell – em *¡Mira!* por suas obras, e depois vieram a se tornar interlocutores desta pesquisa, como Paolo del Águila e Ruysen Flores.

Assim se comporia um “mito de origem” para este trabalho, que consiste em uma primeira síntese do processo de aproximação que venho realizando há dois anos¹² ao

⁹ Segundo a curadora Maria Inês Almeida, o título é uma referência à noção de *miração*, usada em meios ayahuasqueiros diversos para se referir às visões proporcionadas pela planta.

¹⁰ Não fui o único pesquisador que teve a trajetória acadêmica tocada pela exposição. Ver, por exemplo, a dissertação de Peixoto (2017) e a monografia de Dinato (2014).

¹¹ A imagem de um grande corpo imolado para falar do Museu incendiado foi elaborada pela professora Aparecida Vilaça (2018).

¹² Dois anos esses que, note-se, nem sempre foram os mais favoráveis ao trabalho intelectual. Penso especialmente nos fatídicos acontecimentos de 2018, tempo atravessado no Brasil por uma mórbida pulsão autofágica, da qual a queima do Museu é apenas um símbolo, ou antes, um índice. A configuração em

campo da etnologia americanista. Por outro lado, a presente experiência de escrita possui também certo caráter exploratório e prospectivo, no sentido de que busca inaugurar um projeto intelectual de mais longo prazo. Interessam-me sobretudo os horizontes comparativos sugeridos pelo caso do Ucayali, que pode ser heurístico para pensar as novas figurações indígenas sul-americanas que hoje se multiplicam, como mostram por exemplo as experiências de pintores shipibo-konibo, bora e uitoto radicados em Lima, do Movimento dos Artistas Huni Kuin (Huni Kuin, Valin & Mattos, 2019; Mattos & Huni Kuin, 2017; Dinato, 2018) e do artista macuxi Jaider Esbell, no Brasil. Para além do rendimento teórico-analítico para a ciência social, acredito que essas novas propostas artísticas colocam problemas mais amplos para as sociedades de *nuestra América*: essas figurações consistem em uma poderosa forma de comunicação entre indígenas e não-indígenas, na mesma medida em que tornam visíveis diferenças que dentro do vocabulário antropológico contemporâneo poderiam ser qualificadas como ontológicas.

Nesta dissertação, dividi a exposição do material empírico e dos argumentos que o acompanham de acordo com um esquema orientado por categorias espaciais: parto, no primeiro capítulo, de um bairro relativamente central de Pucallpa, o *Arenal*, para nos dois capítulos seguintes me distanciar da cidade na direção de outro centro de relações, aquele da selva. Assim, o segundo capítulo trata da *comunidad nativa* de San Francisco de Yarinacocha, dos Shipibo-Konibo, situada a cerca de 20 quilômetros do centro de Pucallpa, e o terceiro do bairro de *Yarina* (corruptela de Yarinacocha), bairro menos central da cidade mas ainda constituinte de sua malha urbana.

Ao longo dos três capítulos o fio condutor é o mesmo, a saber, alguns processos de difusão da *arte visionária*, que aqui faço coincidir com o caminho do rio Ucayali, em um de seus braços desviantes, que é a lagoa de Yarinacocha¹³. Descendo o rio do centro de Pucallpa a San Francisco, e depois subindo-o de volta até um ponto a meio-caminho, que é o bairro de *Yarina*, percorro algumas localidades por onde a iconografia *visionária* deixou sua marca. Em cada uma delas, busco analisar algumas das configurações relacionais que envolvem essas imagens figurativas, tentando descrever os nexos entre as perspectivas humanas e não-humanas que se tornam visíveis através da arte. Pretendo assim obter como resultado ao menos os contornos de um sistema de transformação

escala nacional de uma hegemonia neofascista, seja durável ou efêmera, é um evento que tem efeitos nocivos diretos e indiretos sobre a qualidade de tudo que seja vida acadêmica, científica, cultural.

¹³ Ligada diretamente ao rio apenas na estação de chuvas.

composto não por classificações totêmicas ou mitos, mas por imagens. Cada uma destas não é, parafraseando Lévi-Strauss, senão uma transformação mais ou menos elaborada de outras imagens. “Teria sido legítimo, portanto, escolher como ponto de partida qualquer representante do grupo” (Lévi-Strauss, 2004, p. 20). Por razões de conveniência, inicio a exposição pelo caminho mais intuitivo¹⁴: aquele sugerido pela vida e obra do pintor pioneiro Pablo Amaringo.



Pucallpa e adjacências

¹⁴ “A partir de um mito escolhido, senão arbitrariamente, mas em virtude do sentimento intuitivo de sua riqueza e fecundidade, e em seguida analisado de acordo com as regras estabelecidas em trabalhos anteriores, configuramos o grupo de transformações de cada sequência [...]” (Lévi-Strauss, 2004, p. 20-21).

Capítulo 1

El Arenal

Nem toda pessoa tem a capacidade de ficar em êxtase e produzir, por conseguinte, aqueles efeitos de natureza meteorológica, terapêutica, divinatória ou telepática que, segundo a experiência, só se conseguem desse modo. Não exclusivamente, mas sobretudo, é a essas forças extracotidianas que se atribuem tais nomes específicos – mana, orenda ou, como fazem os iranianos, maga (daí a palavra mágico) [...].

Max Weber, *Economia e Sociedade*

Acreditamos que noções do tipo mana, por diversas que possam ser, e considerando sua função mais geral (que, como vimos, não desaparece em nossa mentalidade e em nossa forma de sociedade), representam precisamente esse significante flutuante, que é a servidão de todo pensamento finito (mas também a garantia de toda arte, toda poesia, toda invenção mítica e estética) [...].

Claude Lévi-Strauss, *Introdução à Obra de Marcel Mauss*



Viagens de Pablo Amaringo



Figura 4 – *Muraya entering the subaquatic world*

Fonte: Luna & Amaringo, 1991, p. 83

A obra acima (fig. 4), intitulada *Muraya entering the subaquatic world*, retrata um xamã (*muraya*, em shipibo, à esquerda) em uma viagem ao fundo de um rio. Segundo explica seu autor, o pintor Pablo Amaringo, ele “é recebido por duas sereias, guias para a cidade dourada debaixo das águas” (Luna & Amaringo, 1991, p. 82). À sua frente, vão três aves que são seus “animais guardiães”. A cidade dourada subaquática (no canto inferior esquerdo) tem sua entrada guardada por duas *yakumamas* (“mães das águas”, em quechua¹⁵), enormes serpentes que interditam com seu magnetismo a entrada de eventuais invasores. No canto inferior direito está a cidade das bruxas, e acima dela, a das ninfas, cujos ares são perfumados. No centro da triangulação entre as três cidades, está “um aeroporto para espaçonaves extraterrestres de vários lugares” (Luna & Amaringo, 1991, p. 82). Na extremidade inferior do quadro há três *yakurunas* (do quechua, “pessoas/gente

¹⁵ “Pablo era o sétimo de treze filhos tidos por Don Ezequías Amaringo e Doña Manuela Shuña, que falavam quechua como sua língua materna mas criaram seus filhos em espanhol para facilitar sua integração à sociedade peruana” (Luna & Amaringo, 1991, p. 21). “Além de espanhol, quechua e inglês, Pablo também fala algum amahuaca, cocama, e shipibo, que ele aprendeu em suas jornadas na selva” (Luna & Amaringo, 1991, p. 29).

das águas”), comendo peixe, e na superior, um grande palácio real, onde musas dançam e músicos tocam alaúde. No canto superior direito, está um Inca que é também o espírito de uma planta, um tubérculo, que permite à pessoa que o ingere provocar ou impedir a chuva.

“Em todo o ocidente amazônico”, escreve Carneiro da Cunha (1998, p. 12), “os xamãs, como se sabe, são os viajantes por excelência”. A autora conta a história de Crispim, um Yaminahua que por décadas, até os anos 1980, foi o mais importante xamã do alto Juruá, para os indígenas da região tanto quanto para os seringueiros não-indígenas. Criado por um padrinho branco, ele teria atravessado a bacia amazônica até o Pará e o Ceará, onde teria vivido e estudado. De volta ao Juruá, já como xamã poderoso, estabeleceu-se em um lugar chamado Divisão, ponto de “partilha das águas” entre seis bacias hidrográficas distintas. Conhecendo as extremidades da rede fluvial a jusante e a montante, ele reuniu em si uma diversidade de pontos de vista locais. “É nesse sentido que Crispim é um tradutor” (Carneiro da Cunha, 1998, p. 12).

Acredito que o mesmo poderia ser afirmado a respeito de Pablo Amaringo (1938 – 2009)¹⁶. Pois este xamã-artista, nascido no povoado de Puerto Libertad, um *caserío*, à época com cerca de cem famílias, próximo a Tamanco, localidade do baixo Ucayali, também foi um grande viajante, tendo visitado e conhecido inúmeros recantos do cosmos. Aos dez anos, deixou seu povoado natal em direção à cidade de Pucallpa, rio acima, em busca de escolarização. No entanto, na cidade chegou apenas a concluir a escola primária, por conta da situação socioeconômica da família. “*Pero yo estudié con libros, a mi me gustan mucho los libros... entonces me he instruido solo*”, afirma.

No fim dos anos 1960, quando possuía por volta de trinta anos, presenciou um episódio de cura xamânica, no qual uma curandeira apareceu em sua casa para tratar uma grave enfermidade de sua irmã, requisitando a participação de Amaringo como ajudante. Ele conta que a senhora chegou em uma manhã e curou sua irmã cantando seus *icaros* (cantos xamânicos), deixou a casa e voltou à noite acompanhada de nove xamãs e cerca de outras dez pessoas, pacientes que também seriam curados. A curandeira distribuiu uma pequena porção de chá de ayahuasca a todos os presentes, se vestiu “*como una sacerdotisa*”, com uma coroa, uma espada, e, cantando, começou a levitar. Amaringo sentiu frio, ouviu um estalido e viu a terra se abrir. Acima e abaixo de si, viu dois aparatos

¹⁶ Para um estudo concentrado na obra de Amaringo, ver Villalta (2019).

mecânicos redondos, com motores funcionando, e do chão viu sair uma grande serpente, com rosto de mulher. Viu anjos e “*personajes muy extraños*”. Por fim, deu-se conta que estava sentado no trono de um palácio, aonde vieram *señoritas* que o trouxeram uma coroa, uma capa, cinturões, couraças, espada e cetro. Trouxeram também flores de todas as cores, leões e tigres, cada uma delas dando-lhe um beijo antes de sair. Anos depois, em 1987, Amaringo pintaria essa visão (fig. 5).

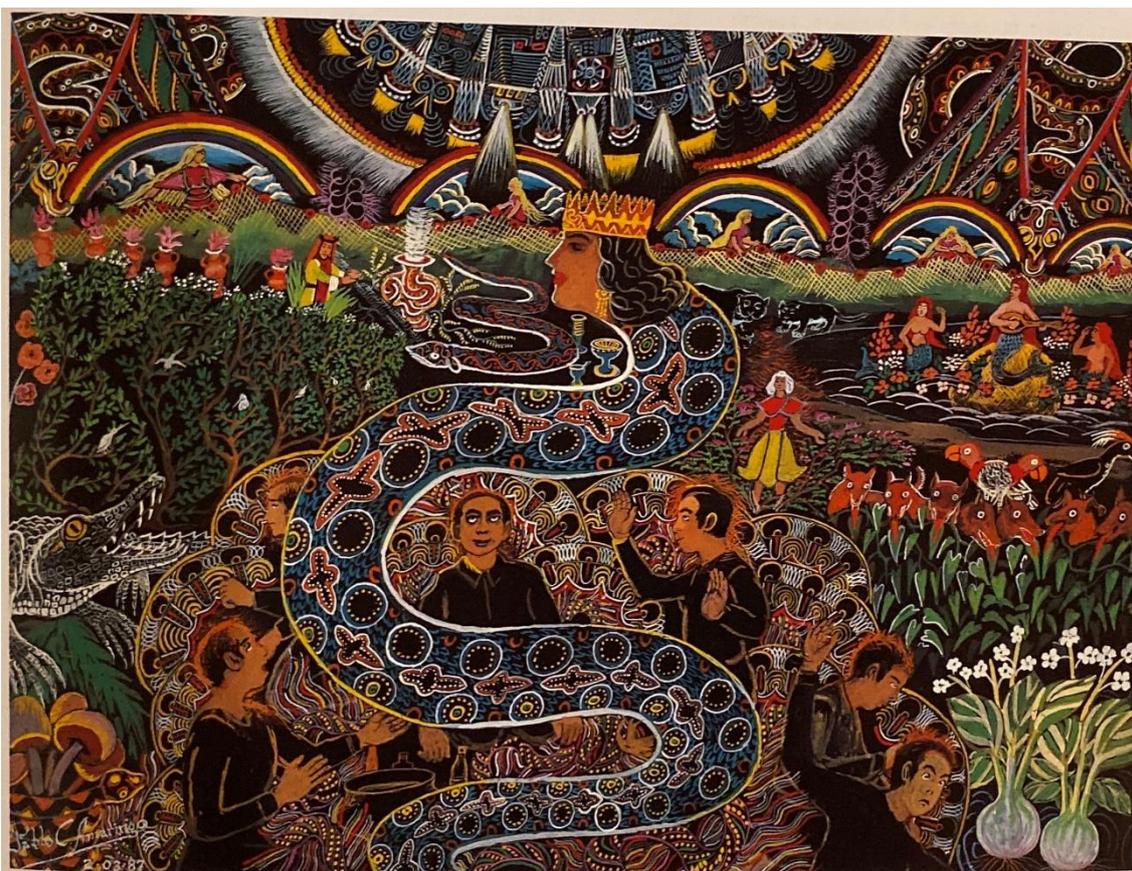


Figura 5 – *Curandera transformed into a boa*

Fonte: Luna & Amaringo, 1991, p. 61

Por conta da intensidade de sua *mareación*, a curandeira receitou a Amaringo uma dieta¹⁷ de oito dias, que ele cumpriu estritamente. Um mês depois, ele conta que ao deitar-se para dormir começou a ouvir os *icaros* da senhora, todos, perfeitamente, mesmo “*sin haber aprendido*”. Horas depois, percebeu que estava-se transformando em um morcego. Assustou-se e exclamou “meu Deus!”, depois do que suas asas desapareceram. Três dias depois, um jovem foi a sua casa entregar uma carta a sua cunhada. Como esta não estivesse em casa, ele a esperou, e Amaringo começou a sentir um *mal* que o mensageiro

¹⁷ No Ucayali, a prática das dietas pode envolver a interdição ao consumo de sal, açúcar, álcool e carne suína, além da abstinência sexual.

possuía na cabeça, descrevendo em detalhes os pontos onde as dores o acometiam. Ambos se surpreenderam. À noite, durante o sono, uma *señorita* se lhe apresentou e informou que ele deveria curar o jovem, ensinando um *icaro* a Amaringo e recomendando outros procedimentos. Deu também o diagnóstico: o *mal* era causado por uma pretendente que o entregador da carta havia rejeitado, e que agora se vingava. Quando Amaringo se encontrou novamente com o jovem, mencionou o nome da conhecida deste último, a qual sequer vivia em Pucallpa, mas em Puerto Maldonado, cidade bastante ao sul, às margens do rio Madre de Dios, próximo à fronteira com a Bolívia. O nome estava correto, e, seguindo as recomendações reveladas em seu sonho, Amaringo efetivamente curou o *mal* do entregador da carta para sua cunhada.

A partir desse evento, ele começou a reconhecer-se e apresentar-se como curandeiro, passando a tomar ayahuasca com mais frequência e arregimentando vasta clientela. Fez *curaciones* em Pucallpa, Iquitos, Tingo María, Huánuco, Huancayo, Huancavelica, Cusco, Puerto Maldonado, Lima. Como o xamã-tradutor do texto de Carneiro da Cunha, Amaringo também esteve no baixo Amazonas: na juventude, fugindo de Pucallpa após ser preso por usar suas habilidades de pintura para falsificar notas de dinheiro, remou 18 dias Ucayali abaixo até Iquitos, onde pegou um barco para o Brasil. Nessa época, trabalhou por quase dois anos em uma fazenda perto de Belém (Luna & Amaringo, 1991, p. 24). Em sua trajetória de xamã, familiarizou espíritos que trabalhavam com ele em suas curas, e pertenciam a diversas classes: eram silfos, fadas, incubos, súcubos, oceânides, sereias, duendes, anciãos, anjos de vários tipos, como potestades, querubins, serafins, “*y he llegado casi a ver la gloria de Dios*”.¹⁸

Os acontecimentos acima são relatados por Amaringo em uma entrevista, disponível *online*¹⁹, dada a Miguel Kavlin, fundador de uma “*comunidad de sanación chamánica*” chamada *Sacha Runa* (pessoas/gente da selva, em quechua), e sediada na Bolívia. No site da organização²⁰, cujos textos são redigidos em inglês, aprende-se que Kavlin nasceu em La Paz e estudou antropologia e filosofia nos Estados Unidos. Viajou

¹⁸ Trata-se de seres oriundos de tradições culturais judaico-cristãs e/ou europeias. Na infância, Amaringo era católico e rezava todos os dias na capela que seu pai havia mandado fazer em casa. Também as leituras influenciaram seu imaginário; segundo Luis Eduardo Luna (Luna & Amaringo, 1991, p. 43), antes de se tornar curandeiro ele teve contato com livros esotéricos e ocultistas a exemplo do *Livro de São Cipriano*, de origem ibérica.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6mDqbifT8l0>, acesso em 04/01/2020.

²⁰ <https://sacharuna.com/>, acesso em 04/01/2020.

aos desertos do sudoeste estadunidense, em peregrinação à região dos antigos *Anasazi*, termo usado pelos Navajo para se referir aos ancestrais de seus vizinhos Pueblo. Em Nova York, aprendeu artes marciais chinesas, e na Amazônia peruana se tornou aprendiz de Agustín Rivas, um artista plástico nascido perto de Iquitos cuja casa-museu, no centro de Pucallpa, expõe, além de suas esculturas em madeira, inspiradas em seres da floresta, algumas cerâmicas shipibo-konibo e uma pintura de Pablo Amaringo (fig. 6). Hoje, Kavlin trabalha organizando cerimônias de *toma* de ayahuasca em centros de retiro na Amazônia e nos Andes bolivianos. No site de sua organização, a seção dedicada a sua biografia também afirma que desde 1989 ele tem levado pessoas dos Estados Unidos, Canadá, Europa e Austrália ao *jungle camp* de Rivas, na Amazônia. Que caminhos levaram a vida e a arte de Amaringo a se inserir em uma trama tão heteróclita?



Figura 6 – Pintura de Amaringo no *Museo Agustín Rivas*

Em “River People: Shamanism and History in Western Amazonia”, Gow faz, para a Amazônia ocidental, uma sociologia do xamanismo ayahuasqueiro que oferece algumas indicações. Segundo o autor (Gow, 1994, p. 91), este “está profundamente integrado [*embedded*] na estrutura contemporânea das relações sociais e econômicas da região”. Contrapondo-se a interpretações que tomam o uso cerimonial da ayahuasca em contexto citadino como uma importação unilateral de práticas tradicionais dos povos nativos, práticas essas que estariam “respondendo à insegurança econômica crônica e à alienação do lumpemproletariado urbano” (Gow, 1994, p. 90), ele elabora um modelo analítico alternativo ao argumentar que “o xamanismo ayahuasqueiro vem evoluindo em contextos urbanos ao longo dos últimos trezentos anos, e que ele foi exportado dessas cidades para povos indígenas [*tribal*] isolados se tornando a forma dominante de prática xamânica curativa na região” (Gow, 1994, p. 91). Assim, no lugar de uma tradição pré-colombiana intocada que estaria sendo transformada e transportada para as cidades pelos processos amazônicos de urbanização, haveria antes uma relação circular entre os dois contextos, na medida em que as práticas xamânicas e curativas ayahuasqueiras teriam transitado não somente dos povos ameríndios da floresta para as cidades, mas também no sentido inverso. É dessa maneira que o autor explica alguns dados problemáticos encontrados em sua pesquisa no baixo Urubamba:

[c]omo a maioria dos etnógrafos de povos da Amazônia ocidental, eu conseguia facilmente aceitar que as pessoas nativas Piro e Campa dessa área associem seus padrões, bens manufaturados, educação escolar, e poder estatal com cidades rio abaixo como Pucallpa e Iquitos. Mas era muito mais difícil entender suas asserções de que o conhecimento xamânico vem de rio abaixo e dessas mesmas cidades. (Gow, 1994, p. 91)

Desse argumento mais amplo, há um ponto específico que aqui interessa reter: a associação que o autor propõe entre a posição social intercambiante da população dita *mestiza* e um “eixo espacial que vai da cidade à floresta” (Gow, 1994, p. 91); isso, considerando que “na Amazônia Peruana, ‘ser indígena’, ‘não ser indígena’ e ‘ser mestiço’ (expressões habituais em espanhol) são posições relativamente abertas ao trânsito e mudanças contextuais” (Belaunde, 2015, p. 640). Nesse sentido, Gow abstrai dessa dialética um esquema de estratificação social tripartite baseado nas posições relacionais de brancos, índios e *mestizos*, e relaciona essas três posições a um simbolismo

espacial, “com a floresta no centro da região e as nações ocidentais industrializadas no exterior” (Gow, 1994, p. 91). Desse modo,

[a]s cidades da região, como Pucallpa e Iquitos, são o ponto de contato entre a Amazônia e o exterior. Elas são os lugares onde o crédito entra na economia, e os centros das cidades são dominados pelos prédios comerciais e as casas dos brancos ricos. [...] Na floresta remota, a fonte de mercadorias potenciais, vivem os índios. No meio vivem os *mestizos*, nas comunidades menores ao longo dos rios e nos bairros favelizados [*slums*] nas periferias das grandes cidades. [...] As pessoas dos bairros favelizados de Iquitos e Pucallpa estão por definição ambigualmente equilibradas entre a cidade e a floresta e entre os brancos e os índios. (Gow, 1994, p. 101)

Penso que a vida e a arte de Pablo Amaringo podem ser compreendidas precisamente como uma dobradiça desse sistema. Pois se, por um lado, sua carreira de artista se desenvolve em intenso contato com um público comprador euro-americano, frequentemente envolvido com as modalidades de “turismo xamânico”²¹ descritas por Beatriz Labate (2011), por outro, como visto acima, sua produção artística tematiza e é baseada em conhecimentos ameríndios. Com efeito, como aponta Belaunde (2016, p. 615), “Amaringo se apresentava principalmente como um ribeirinho mestiço, mas também reconhecia sua origem indígena Kechua Lamista e tinha grande familiaridade com o xamanismo cocama e shipibo-konibo da região do Ucayali”.

Retendo, portanto, a ideia de um eixo espacial que vai da floresta amazônica ao que Gow chama de “nações ocidentais industrializadas”, tendo a cidade de Pucallpa como ponto intermediário, fixemos nosso ponto de partida na primeira das três categorias espaciais que organizam esta dissertação: o *Arenal*.

²¹ David Dupuis (2018, p. 34) problematiza a aplicação da noção de turismo a essa peregrinação internacional à Amazônia peruana, argumentando que “[s]e essa abordagem tem o mérito de mostrar a maneira pela qual certos atores tratam esse afluxo de estrangeiros como um recurso turístico, a extensão relativamente indeterminada do conceito de turismo limita tanto quanto seu alcance heurístico. Faz-se necessário ainda constatar que raros são os clientes que veem esse tipo de viagem como uma estadia turística, a maior parte dentre eles investindo esta última de uma forte dimensão salvadora”.

À primeira vista, o bairro do *Arenal*, em Pucallpa, não se diferencia muito da malha urbana que o circunda. É majoritariamente residencial, com casas simples de madeira ou alvenaria, às vezes construídas sobre estacas um pouco mais altas que o nível do solo. O asfalto vai somente até um certo ponto das ruas mais próximas às artérias principais que passam pelo bairro, como as ruas Victor Montalvo e Guillermo Sisley. De resto, as ruas são de terra batida. Quando visitei o bairro, algumas vias estavam interrompidas por obras na rede de encanamento subterrâneo, o que tornava o acesso e transporte, por *motocar*²², um tanto labirínticos.

Minha entrada no campo, em maio de 2019, se deu mediante o acompanhamento de um festival de pintura mural organizado por um grupo de jovens artistas radicados em Lima. Em sua quarta edição, o festival *Amazonarte* aportou em Pucallpa entre os dias 20 e 24 de maio com a proposta de realizar um processo de *muralización masiva* nas paredes externas de quatro escolas públicas em diferentes partes da cidade. Para tanto, foram convidados pouco mais de vinte pintores locais (alguns dos quais artistas *visionários*) e forasteiros (de várias regiões do Peru, além de dois artistas chilenos, um equatoriano e duas estadunidenses) que trabalharam voluntariamente, tendo apenas suas despesas pagas por meio do patrocínio de agentes privados do empresariado regional (hospedagem por conta de uma filial da rede de hotéis *Casa Andina*, transporte fornecido pela agência de turismo *Ruta Alfa*, alimentação por *El Tuyuyo* e outros restaurantes da cidade etc.). Todos os murais apresentavam temática amazônica, em geral fauna, flora e *cosmovisión* – categoria originalmente antropológica, presumo, frequentemente enunciada e integrada a um certo senso comum – de diferentes povos da selva peruana. Paralelamente, fui aos poucos explorando a cena artística da cidade, começando com os espaços de exposição onde achei que pudesse encontrar obras de *arte visionária*.

Foi nesse contexto que, nessa semana, fiz minha primeira visita a uma localidade central do bairro do *Arenal*: a *Escuela de Pintura Amazónica Usko-Ayar*, a casa-escola de Pablo Amaringo. Apesar de estar listada em algumas placas e panfletos de divulgação como um ponto turístico da cidade, nenhum condutor de *motocar* na região da *Plaza de Armas* a reconheceu pelo nome. Pelo endereço, cheguei à rua da escola, onde os vizinhos souberam informar a casa correta. Na via sem asfalto, trata-se de uma das maiores casas,

²² Espécie de mototáxi sobre três rodas, com uma carroceria que comporta até três passageiros, à maneira do tuk-tuk do sudeste asiático, que é o principal meio de transporte de Pucallpa, onde, à diferença de Iquitos, quase não se veem automóveis comuns circulando.

com um muro alto (elemento um pouco incomum na paisagem em volta), e, ao lado de um grande portão dando para uma garagem ampla, uma porta que parece estar sempre aberta. No interior do terreno há duas edificações em madeira pintada de verde e branco: ao fundo, a casa residencial de dois andares onde mora Juan Vásquez Amaringo, filho adotivo de Pablo Amaringo, com sua família, e na lateral um anexo onde há uma galeria e uma sala de aula. Na parede externa da casa, está pintado um brasão onde se lê “*Usko-Ayar’ Amazonian School of Painting*”, com a figura de um Inca de perfil sobre a paisagem de um rio (fig. 7). A galeria, por sua vez, contém cerca de vinte pinturas de Amaringo, postas à venda por preços que chegam a dez mil dólares. Sobre uma mesa, cartões com os dados de contato de Juan Vásquez e da “*Pablo C. Amaringo*” *High Art Gallery*, além de pares de óculos que servem à visualização de algumas pinturas cujas figuras em primeiro plano se destacam em 3D, uma técnica assimilada pelo artista na fase mais tardia de sua trajetória.



Figura 7 – Brasão da escola *Usko-Ayar*

“*Pablo Amaringo*”, me disse Juan Vásquez Amaringo, um homem na faixa dos 40 anos de idade, sentado no sofá que há no interior da galeria de *Usko-Ayar*,

él no era un simples chamán, que estaba tomando ayahuasca como muchos otros lo hacen, él ha sido un investigador, sobre las ciencias ocultas, llama-se, del ayahuasca, él quería saber qué cosa hay detrás del ayahuasca, el rosacruzismo, el budismo, el hinduismo, las magias, y muchas otras ciencias, que él ha penetrado allí para poder descubrir que cosa hay después de esta vida [...]. Él ha sido un analista, un investigador [...]. Pablo Amaringo, él describía sus obras, de una obra él daba sus conferencias, y dos horas que le daban por conferencia, le faltaba. Era corto, una, dos horas.

Essa curiosidade pelas coisas metafísicas e ordinariamente invisíveis, com efeito, é confirmada pelo próprio Pablo Amaringo na entrevista que mencionei acima:

Hay de todo, de todo. [...] El universo está lleno de gente espiritual. Casi no como nosotros. Donde uno ve por ejemplo los que aparecieron a los mayas, a los incas, han sido personas que vienen de otras galaxias, porque hay muchísimas galaxias, hay muchísimo que ver en el universo. Nosotros pensamos que el universo está vacío. No. Está poblado con mucha gente espiritual de todo rango [ordem] social. [...] Por ejemplo los que vinieron a enseñar a los mayas, a los incas, han sido los grandes reyes que habitaban en un satélite llamado Calisto, un satélite de Júpiter, de ahí vinieron ellos para enseñar a los mayas y los incas sus artes. [...] Ellos hacían operaciones bajo esas influencias, esas enseñanzas de esas personas, personas espirituales que se transformaban en personas físicas, ellos son hiperquímicos, son materia en libertad, ellos pueden ser espíritus como también pueden ser personas físicas como nosotros.

Sua iniciação xamânica, embora tenha se dado a partir do episódio da cura de sua irmã, relatado acima, e que aconteceu quando Amaringo já tinha idade mais avançada, possuía um precedente: uma doença em sua adolescência, curada por seu próprio pai com a ajuda da ayahuasca. Nessa época, por volta de seus quinze anos, ele trabalhava na capitania do porto de Pucallpa, como secretário do capitão, quando adoeceu do coração. Tomou remédios por dois anos e meio, sem conseguir curar-se com a “medicina química”. Voltou a sua terra natal de Tamanco, onde ainda vivia seu pai, e de lá a um outro *caserío*. “*Allí, mi papá, como ya sabía mi papá de estas cosas, de este remedio tradicional ayahuasca, tenía poderes, él me dio de tomar.*” Amaringo conta que seu pai lhe deu o chá de ayahuasca *icarando*, isto é, cantando, e vinte minutos depois ele começou a sentir a

*mareación*²³. Viu um *doctor* norte-americano, com sua *señora* e sua filha, que fazia de enfermeiras. Eles traziam pinças, algodão, instrumentos cirúrgicos diversos, e o médico pediu que Amaringo tirasse a roupa. Com uma faca abriu seu peito, retirou seu coração e apontou a veia específica que estava enferma, substituindo-a por uma *manguerita*. Logo costurou o ferimento, recomendou que no dia seguinte ele não fizesse movimentos bruscos, e receitou uma dieta de oito dias. “*Al día siguiente, cuando amaneció, me sentía tan feliz, como que no he tenido nunca nada en mi vida, muy sano, muy contento, y verdaderamente hasta el día de hoy no tengo nada en el corazón.*” Foi durante essa cerimônia que seu pai colocou sobre sua cabeça um gorro branco, para sua proteção, que anos depois a curandeira de sua irmã veria e por isso o convocaria a ajudá-la. Essa experiência de cirurgia espiritual Amaringo também logrou traduzir em forma de arte (fig. 8).



Figura 8 – *Spiritual heart operation*

Fonte: Luna & Amaringo, 1991, p. 102

²³ Mais tarde em sua vida, Amaringo descreveria da seguinte forma a relação entre canto e visão: “[t]odo movimento cria uma vibração ou som; até o movimento da matéria não-física tem uma vibração, um ultrassom que subjaz a estrutura harmônica da matéria física. Você pode às vezes perceber isso quando na *mareación* da ayahuasca; cor e som são o mesmo (*synaesthesia*) e você percebe que ambos são a vibração da matéria” (Charing, Cloudsley & Amaringo, 2011, p. 39).

É também a essa mesma época, quando ele trabalhava na capitania do porto, que remonta seu aprendizado da pintura. Tanto Pablo quanto seu filho Juan Vásquez contam a mesma história, segundo a qual o capitão para quem trabalhava lhe pediu para pintar duas poltronas, um serviço que acabou por executar mal. O patrão expressou sua insatisfação dizendo que ele “para tudo era bom, menos para pintar”. Nesse momento o jovem Amaringo criou o que Juan Vásquez chamou de um “desafio interior”: nas palavras do próprio Pablo, “*dije yo después, ‘alguna vez voy a aprender a pintar, pero cuando aprendo a pintar voy a hacerme pintor’*”. Começou seu estudo autodidata no ano de 1957, e a fins de 1958 já era pintor, conta ele sorrindo.

Suas práticas de figuração do invisível, porém, através da pintura das experiências alcançadas sob efeito da ayahuasca, só se iniciariam cerca de trinta anos depois. Antes disso ele pintava apenas paisagens, e também cenas de cerimônias xamânicas, mas restritas aos aspectos ordinariamente visíveis: “*he empezado a pintar pero no con visiones, sino la toma de la ayahuasca, simplemente el curandero, lo que sopla con cigarro, nada más*”. Nessa época, ele enviava quadros a um amigo suíço que havia conhecido em Pucallpa, que os revendia na Europa e com isso o ajudava a complementar sua renda. A relação com esse mediador Juan Vásquez situa por volta de 1977, quando Amaringo já deixava de ser curandeiro²⁴.

O início de sua prática de pintura *visionária*, assim como sua atividade de ensino de arte no âmbito da escola *Usko-Ayar*, se dá na década de 1980, quando ocorre seu encontro decisivo com o antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna, radicado na Escandinávia, que na época fazia pesquisa de campo sobre o xamanismo *mestizo* da Amazônia peruana²⁵:

²⁴ No fim dos anos 70, Amaringo deixou de ser xamã e tomar a ayahuasca por ter sido enfeitado pela própria curandeira responsável por sua iniciação: “*me hicieron agarrar con el olor, con el aroma de la vegetación, [...] ese aroma se te agarra te mata, y con eso me hicieron agarrar, me hicieron loco. Era la señora de cual les contaba, porque la señora había quedado sin los poderes, y yo había agarrado sus poderes, pero a mí me los dieron los espíritus, yo no sabía lo que estaban haciendo conmigo, yo no tenía ningún poder para quitarle a ella, por eso que yo cantaba perfectamente lo que ella cantaba. Ella se va nuevamente a su tierra, a San Martín, y dieta no sé qué, y nuevamente viene para quitarme los poderes, y entonces me quiso matar*”. Da “loucura” dessa época Juan Vásquez conta que seu pai queria jogar-se no rio, na altura onde estava, no alto Ucayali, e trazido amarrado por amigos da selva, ressentiu-se com seus *genios*, seus espíritos auxiliares, por não o terem ajudado a defender-se.

²⁵ Acompanhado de um amigo, o etnofarmacólogo estadunidense Dennis McKenna. Um ano após conhecer Amaringo, Luna defendeu uma monografia sobre o tema como tese de doutorado no departamento de religião comparada da Universidade de Estocolmo (Luna, 1986).

Cuando empiezo yo con las visiones es en el 85, cuando yo le dije a Luis Eduardo, cuando le pregunté, y que cosa hacían ellos por acá, cuando él me dijo que él me hubiera querido conocer antes [...]. Entonces me dijo que estaban interesados en las plantas mágicas del Perú, tanto de la costa, sierra y selva. Entonces dije, “¿qué de la selva?”, y me mencionaron muchos árboles y la ayahuasca. “Ah”, le dije, “yo he sido chamán hace diez años [...]. Yo podría haber les ayudado bastante en su investigación, pero ahora ya no soy chamán”. Entonces agrego todavía yo: “Hasta podría yo pintar eso”, les digo, “porque yo he tenido mucha experiencia”.

Luna levou algumas das pinturas de paisagens de Amaringo para vender na Europa, mas meses depois escreveu a ele dizendo: *“Pablo, ahora queremos todo de las visiones, nada de paisajes”*.

Assim se inaugurou a parceria que culminou com a publicação, em 1991, sob autoria conjunta de Luna e Amaringo, do livro *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman* (Luna & Amaringo, 1991). O livro, publicado por uma editora californiana cujo catálogo inclui categorias como *“Magic & the Occult”*, *“Spirituality & Religion”* e *“Health & Healing”*, contém reproduções de quase cinquenta pinturas do artista, acompanhada de suas respectivas explicações dadas por ele, e gravadas e transcritas por Luna, além de textos introdutórios assinados por este último sobre as biografias dos autores e a história de sua colaboração. Foi também essa parceria que projetou Amaringo para uma carreira internacional como artista profissionalizado, tendo Luna atuado como mediador e agente de mercado.

Sobre esse aspecto não disponho de dados conclusivos, mas creio ser uma hipótese bastante plausível a de que tenha sido Luna, nesse processo, a transportar o significante “arte visionária” – *visionary art* – para a Amazônia peruana. Na América do Norte essa categoria é associada especialmente ao trabalho do artista plástico Alex Grey, atuante desde a década de 1970, e cuja obra de inspiração psicodélica absorve fontes diversas relacionadas à chamada contracultura. A título de exemplo dessa conexão, em 2011 obras de Amaringo foram exibidas ao lado de outras de Grey em uma exposição chamada *Shamanic Illuminations*, em uma galeria de Nova York, e um segundo livro anglófono sobre a obra do artista amazônico – nos mesmos moldes do primeiro, organizado por Luna, mas dessa vez editado por autores britânicos (Charing, Cloudsley & Amaringo, 2011) – foi publicado pela editora Inner Traditions, que também possui no catálogo vários livros do artista estadunidense. Como explica Juan Vásquez Amaringo, “[a]nteriormente

ya había pintores visionarios en el mundo, pero no de ayahuasca. Había de otras plantas, así como del peyote, que hay en México, y de otras plantas alucinógenas. Ya había pintores visionarios, pero no de ayahuasca”. Assim se constitui uma *arte visionária* especificamente amazônica, diferente das demais.

No que se refere às dinâmicas locais ucayalinas, que são de maior interesse aqui, essas conexões com redes euro-americanas possuem efeitos importantes. No Ucayali, mas também em toda a Amazônia peruana, se proliferam “centros xamânicos”, ou “centros de cura” – chamados simplesmente de *albergues* pelos locais –, que oferecem pacotes que variam em preço (custando por volta de mil dólares) e duração (de poucos dias até uma quinzena), mas que possuem em comum o fato de oferecerem, com sites e divulgação em inglês, a um público estrangeiro, períodos de retiro com sessões de *toma* de ayahuasca e dietas baseadas no uso de outras plantas, além de aplicações de kambô (secreção da perereca *Phyllomedusa bicolor*), em um ambiente controlado e adaptado às expectativas de conforto e segurança próprias a nativos do que Davi Kopenawa chama de “o povo da mercadoria” (Dias Jr. & Marras, 2019).

Por vezes, há também ao final desses retiros oficinas de desenho e *arte visionária*, com espaço para a venda de obras por parte de artistas eventualmente convidados pelos centros. As cerimônias xamânicas nesses lugares são em geral conduzidas por *maestros* shipibo-konibo, ashaninka ou *mestizos*, e o próprio Juan Vásquez me informou que poucas semanas após nossa conversa estaria indo à cidade de Tingo María participar de um evento sobre ayahuasca, com a presença de estrangeiros de diversas partes, no centro de Guillermo Arévalo, um conhecido xamã shipibo-konibo, filho de Benito Arévalo, um *maestro* em sua época também muito prestigiado. Assim, a *arte visionária* aparece como um elemento a mais de um mercado internacionalizado cujo ativo principal é a ayahuasca (Labate, 2011).

Quanto à escola *Usko-Ayar*, trata-se de um espaço de grande relevância na vida cultural de Pucallpa, principalmente pelo impacto que teve na formação de novas gerações de artistas *visionários*. Muitos discípulos da escola fizeram carreira própria seguindo os caminhos abertos por Amaringo, muito embora este não ensinasse especificamente suas próprias práticas de figuração do invisível, e sim técnicas pictóricas mais gerais que tomavam por protótipo as paisagens, fauna e flora da selva amazônica. Os alunos da escola que seguiram a trajetória de artistas *visionários*, pintando visões de mundos metafísicos abertos pela ayahuasca e por outras *plantas maestras*, o fizeram por

busca e interesse próprio, conforme me afirmou mais de um desses aprendizes. Deve-se considerar, no entanto, o grande poder de influência do sucesso artístico de Amaringo, que apesar de não tomar a própria obra e trajetória como padrão normativo para sua atividade pedagógica, intencionalmente ou não acabava por despertar curiosidade e transmitir adiante seus próprios usos cerimoniais das plantas, se não pelo ensino direto, ao menos pela força indireta do exemplo. Também não se poderia ignorar a agência das próprias imagens figurativas nessa trama, as quais, ao atraírem novas pessoas aos mundos geralmente invisíveis das plantas e de seus espíritos, constituem o que Gell (2005) chamou de uma “tecnologia de encantamento”²⁶.

Assim Juan Vásquez resume a história da escola:

Había algunos niños, en especial la familia, ellos aprendían a pintar, pero eran dos, tres, no eran más. Mi papá les enseñaba, y cada vez que venía Luna, o sea, el doctor, el antropólogo, venían más niños, ellos se contaban los niños a los vecinos, a los niños pues de la vecindad. Y cada año que venía eran más, venían otros niños ya de otros barrios, lejanos. “Pablo”, le dice [Luna], “cada vez que vengo veo más niños aprendiendo a la pintura, me alegra. Vamos a crear pues una escuela, una escuela de pintura amazónica, y escoja tú el nombre, como le ponemos”. [...] Y ahí nace, en el año 1988, un 15 de junio, nace la Escuela de Pintura Amazónica Usko-Ayar, que “Usko-Ayar” significa “príncipe espiritual” o “príncipe sabio”, es un quechua arcaico. [...] O sea, la escuela Usko-Ayar se crea por el altruismo filantrópico de su creador en ese tiempo, mi padre Pablo Amaringo, al ver tanta niñez a veces desocupados, algunos ya haciéndose jóvenes de catorce, andando ya en malas asociaciones, con malas amistades, en la drogadicción, en el alcohol. Entonces por eso el crea esa escuela sin fines de lucro, o sea, gratuita, para las personas de menos recursos económicos, como llamamos, la gente más pobre. [...] La Escuela de Pintura Amazónica Usko-Ayar es una escuela de pintura de paisajes, no es del arte visionario. Ellos [os alumnos] se han, por su lado, por sí solo, ya, se preocuparon, como algunos se pusieron a tomar ayahuasca, también algunos sin tomar, mirando, se inspiran, es cuestión de inspiración. La mayoría ahora de sus exalumnos, de Pablo Amaringo, ahora toman ayahuasca, hacen ceremonias de ayahuasca, algunos

²⁶ “O papel da técnica já se fazia presente na reflexão sobre a habilidade (*skill*) elaborada por Franz Boas no clássico *Primitive art*, mas, com Gell, ela passa a ser evocada em paralelo com as operações mágicas. A eficácia estaria na produção de uma guerra psicológica, pela qual o espectador permanece em posição assimétrica com relação à agência extraordinária do produtor de objetos complexos” (Cesarino, 2017, p. 4).

son chamanes. [...] Son pintores, algunos son chamanes, viajan por el mundo, hacen sus exhibiciones, a nivel internacional.

Sobre o funcionamento cotidiano da escola, ele explica que

la escuela funcionaba, hasta ahora funciona, no es que no funciona, pelo ahora está funcionando en vacaciones útiles. Vacaciones útiles comprenden enero, febrero y marzo. Había una temporada en los años 1900, del 89, todo 89, 90, 91, 92, 93, cinco años, una organización de Finlandia, se llama FINNIDA²⁷, esa organización ha ayudado, el señor Luna, como él vivía en Helsinki, él ha logrado conseguir un apoyo por cinco años, ellos pagaban a siete profesores, pagaban la luz, o sea, la electricidad, pagaban el teléfono, el agua. [...] Mi padre enseñaba acá los lunes, miércoles y viernes. Había turnos. [...] Se trabajaba lunes, miércoles y viernes, hasta sábado. Sábado ellos [os alumnos] venían aprender el inglés. Cuando ya ha terminado el convenio de cinco años, ahí terminó. Porque sabes, si nosotros vivíamos enseñando, mi papa más que todo, él tenía que trabajar para poder producir también, ganar algo de dinero. [...] Porque en ese tiempo Pablo Amaringo estaba empezando la fama, todavía no era muy famoso.

Assim, a escola, que funcionou em tempo integral por cinco anos, e que hoje funciona apenas em regime *vacacional*, instalada na casa onde Juan Vásquez disse que sua família mora há mais de cinquenta anos, deixou sua marca na cidade de Pucallpa, na Amazônia peruana de maneira mais ampla, e em especial no bairro do *Arenal*.

²⁷ Finnish International Development Agency.

Maestros de Dimas Paredes



Figura 9 – *El ayahuasca con los dos genios*

Fonte: Facebook (público) de Dimas Paredes

A pintura acima (fig. 9), intitulada *El ayahuasca con los dos genios*, mostra um cipó de ayahuasca saindo de um vaso, abaixo, em torno do qual figuras humanas, em tamanho bastante reduzido em relação aos seres não-humanos, dispõem-se como que sentadas no contexto de uma cerimônia. A composição segue um estilo próprio ao autor, o pintor ucayalino Dimas Paredes, que possui predileção pela simetria. Sob as figuras, o fundo conjuga linhas e pontos que, de forma também simétrica, dividem distintas seções

do quadro. Ao lado do cipó, em destaque, se veem dois *genios*, espíritos, cada qual dotado de um campo energético próprio. O que a obra revela, em síntese, é a dimensão dupla dessa planta: sua parte visível e sua parte invisível.

Dimas, um senhor na faixa dos 60 anos, me recebeu em um terreno anexo a sua casa no *Arenal*, não muito distante da escola *Usko-Ayar*, e sentado sobre um banco improvisado com uma tábua de madeira, no quintal arborizado ao fundo do terreno cuja parte da frente é uma casa em obras que ele usa como ateliê, discorreu sobre sua vasta experiência com as plantas. Como que por afinidade eletiva, o nome de sua rua homenageia um outro pintor amazônico: César Calvo de Araujo, artista nascido em 1914, e pai do escritor iquitenho também chamado César Calvo, autor do romance *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981), obra literária influente inspirada no xamanismo da região. Enquanto conversávamos, Dimas me apontava as plantas de seu quintal e pontuava algumas de suas propriedades:

guanábana [graviola, *Annona muricata*], *es buena para cáncer; aquí tenemos una planta para engendrar hijos, yo no engendraba hijos, mi papá me ha curado, se llama yana puma sanango, 'puma en planta', las raíces se toman; este se llama el condoncillo* [*Piper aduncum*], *esta planta es buena cuando las mujeres dan la luz, eso se toma como un té; este es pomarrosa* [jambo, *Syzygium jambos*]; *este es marañon* [caju, *Anacardium occidentale*]; *este es sacha mango* [*Grias peruviana*]; *este es el ajo sacha* [*Mansoa alliacea*]; *esta plantita es buena cuando las mujeres están con su período, les duele, se toma en té, ella tiene que dietar ocho días.*

“*Yo nací en el mundo del chamanismo, de curaciones, de plantas*”, me afirmou. “*Ya no necesito ir a la selva, porque ya conozco todo. Yo plasmo mis pinturas ya sabiendo de ellas* [as plantas], *por sueños también hacen ver, cosas nos hacen ver cuando te quieren ellas, si tú quieres a las plantas, las plantas también están contigo*”. Ele conta que nasceu em Santa Rosa, no alto Ucayali, a três horas de barco de Pucallpa, onde seu pai possuía alguns *tambos*, uma espécie de barracão, “*casitas pequeñas de palma*”, onde curava a muitas pessoas. Este era um *maestro*, nascido em San Martín, que segundo o artista começou a *dietar* plantas aos nove anos, e aos catorze já havia alcançado grande sabedoria. Através de suas *curaciones* salvou muitas vidas, e falava catorze línguas indígenas, ensinadas pelas mães²⁸ das plantas. A obra de Dimas tem como principal fonte

²⁸ O termo “mãe”, no xamanismo *mestizo* da Amazônia peruana, frequentemente cumpre a mesma função desempenhada pela noção de “dono” em contextos ameríndios, designando os espíritos das plantas que com elas estabelecem uma relação dupla de controle e proteção (Fausto, 2008).

de inspiração os conhecimentos xamânicos de seu pai, já falecido, a quem ele atribui a origem de suas visões. Ele afirmou possuir dois *maestros*: a ayahuasca e seu pai, que aparece durante sonhos e cerimônias e lhe mostra o que pintar. Os dois irmãos do artista, que seguiram o caminho do pai na direção da iniciação xamânica, lhe disseram: “*cuando tú vas a pintar, sopla tu mano con cigarro mapacho [tabaco], en ese momento ya está todo acá, papá está contigo*”.

Em uma seção de *Teorias do Símbolo*, Tzvetan Todorov estuda a formação da ideia moderna de artista, a partir de materiais do romantismo alemão. O autor encontra que nesse período a afirmação da arte como esfera autônoma, separada de outras dimensões da vida, se associa, no pensamento romântico, à noção do artista e da obra de arte como organismos. Esses organismos estabeleceriam uma relação de imitação com a natureza, mas não por sua forma exterior, e sim por serem, como ela, dotados de capacidade de criação autônoma.

Eles [os românticos] tinham explorado a analogia que se impunha entre Deus criador do mundo e o artista autor da sua obra; Herder até escrevia que “O artista tornou-se um Deus criador”. Shaftesbury chamara a atenção para a imagem de Prometeu, particularmente apropriada neste contexto: o Deus criador torna-se símbolo do artista. (Todorov, 1977, p. 163)

É assim que Schelling escreverá que

[s]e nos interessa levar tão longe quanto possível o estudo da construção, disposição interna, relações e emaranhado de uma planta, ou de um ser orgânico em geral, deveríamos ser muito mais atraídos pela exploração desse mesmo emaranhado e relações que existem nessa planta, muito mais organizada e entrelaçada em si própria, que se chama obra de arte. (apud Todorov, 1977, p. 176)

Se for possível tomar uma fala de Dimas como exemplo de um modo mais amplo de criação artística próprio à *arte visionária* amazônica, nada mais distante deste do que a imagem proposta por Schelling de uma obra de arte “entrelaçada em si própria”, assim como aquela de um artista demiurgo; antes, na Amazônia, o entrelaçamento²⁹ se expandiria na direção de outros corpos, humanos e não-humanos, dotados de perspectiva.

²⁹ “La superficie tejida, dibujada o pintada, sólo es un momento de un tejido virtual mayor que se extiende fuera de los confines del telar, del marco o del volumen cubierto” (Matos & Belaunde, 2014, p. 305).

Referindo-se à maneira como as plantas guiam sua criação, Dimas Paredes me disse,: “*Yo soy un robot, manejado por otros seres*”. Precisamente, Lagrou (2010, p. 8) observa que,

quando predomina a expressividade da forma [nas artes indígenas], a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada.

Dimas conta que seu pai, Laurencio, não aprendeu sobre os poderes das plantas com nenhum ser humano, e sim teve como seu *maestro* a lupuna (sumaúma, *Ceiba pentandra*), uma árvore de grande porte (fig. 10). Esta planta se *dieta* colocando pedaços de sua casca em um *huingo* – cabaça ou cuia feita também da fruta de uma planta (*Crescentia cujete*), cortada ao meio – com água, e deixando-os de molho durante todo o dia. Ao cair da noite se toma o líquido, e nessa mesma noite os espíritos farão a pessoa sonhar. Estes são os “reis da sabedoria”. “*Es una universidad, mira, como te enseñan ellos a curar enfermedades.*” Quando se chega a *dietar* como os *maestros*, por três, cinco anos, é possível dominar a “telepatia mental”: estando-se em Pucallpa, por exemplo, é possível saber o que se passa em Lima e em outros países; eles são os “sábios, os grandes psicólogos”.

Dimas diferencia os *paleros*, como seu pai, dos *ayahuasqueros*. Ele explica que a ayahuasca serve para se fazer um pacto com as *plantas maestras*, descobrir o poder de cada uma. Estas podem educar a uma pessoa “*mejor que un colegio*”, porque com elas há apenas uma lei, e se se sai desse regulamento, dessa educação, pode-se morrer. Aqueles que respeitam sua disciplina elas conservam, mas se alguém mal-intencionado não o faz, elas podem romper o pacto. Cada planta tem sua canção, seu *icaro*, que se descobre



Figura 10 – *La lupuna blanca con su madre*, de Dimas Paredes

enquanto se vai *dietando*. Ao *dietar* a ayahuasca se alcançam grandes poderes, porém, “*si un maestro ha dietado muchas plantas, es más fuerte que ese que ha dietado [somente] el ayahuasca*”. Assim os *paleros*, cujos poderes advêm dos *palos*, tais como a lupuna e outras árvores de madeira maciça. Entre uma explicação e outra, Dimas as usa para enfatizar que conhece bem o que figura em suas obras: “*yo pinto la sabiduría de mi padre, [...] yo sé lo que pinto, pinto un árbol, sé que visiones tiene esse árbol*”. Essas visões vêm em cerimônias de ayahuasca ou em sonho.

Além de ter sido um grande *maestro*, Laurencio “*protegía a Pablo Amaringo en sus proyectos*”, e por isso este último nutria pelo filho daquele grande estima. Dimas Paredes começou a pintar mais tardiamente em sua vida, apenas na faixa dos quarenta anos. Antes, trabalhou na petroleira ARCO Perú (*Atlantic Richfield Company*), e também

vendendo produtos de suas roças. Seu caminho de chegada à escola *Usko-Ayar* foi pouco usual, se comparado ao de outros alunos. Se a maioria deles chegou ainda bastante jovem, quando criança ou adolescente, Dimas chegou mais velho, levado por um sobrinho, nos anos 90. Este sobrinho ele encontrou perto de sua casa, no *Arenal*, e lhe perguntou o que fazia ali, ao que o jovem respondeu que estava frequentando a escola de Pablo Amaringo, e convidou o tio a visitá-la também. Chegando, Amaringo perguntou se Dimas vinha inscrever a um de seus filhos. Ele negou, e contou o que acabara de lhe acontecer.

Yo me puse a pintar cuando mi mujer si fue. Mi primer compromiso, tuve tres hijos, dos varones y una niña. Se va a Lima, a conocer, se va con una su amiga... nunca más regresó. Yo me sentía morirme... No entiendo hasta ahora por qué. Se fue, se quedó en Lima... Yo dormía dos de la mañana, pensando...

Amaringo aconselhou que ele não buscasse vingança, dizendo: “*Tu venganza va a ser: estudia!*”. E assim Dimas fez, estudando inglês todos os dias das seis às dez da manhã, e depois pintura. Em seis meses, seu primeiro quadro foi a uma exposição na Finlândia³⁰. Nessa época, começou a pintar a sabedoria e as visões de seu pai. Segundo ele, “*mi papá nunca ha leído un libro, pero es un hombre que sabía todo*”. A primeira obra que fez traduzindo uma dessas visões impressionou a Amaringo, que a assinou e vendeu como sua, dando metade do dinheiro a Dimas. Este pensou que ninguém descobriria sobre o acontecido, mas tempos depois recebeu a visita de duas pessoas da Alemanha e do Japão, que chegaram perguntando se era verdade que Amaringo havia assinado um quadro seu. Ele inicialmente negou, mas dada a insistência dos estrangeiros terminou por admitir sua autoria, mas isentando seu mestre de más intenções, explicando o acordo de dividirem o valor obtido. Então pediram a Dimas que pintasse novamente a mesma visão, o que ele fez. Colocaram-no em contato com um terceiro, inglês, que foi a Pucallpa e fez um retiro de vinte dias no centro xamânico *Santuario Healing*, situado às margens do rio Pachitea, afluente do Ucayali, em um ponto de águas termais, cuja localidade foi sugerida pelo próprio Dimas. O especialista ritual contratado pelo centro é um primo do artista, Enrique Paredes, e na página do *Santuario* na internet³¹ há uma seção que apresenta brevemente a vida e a obra de Dimas e de Mauro Reátegui, também egresso de *Usko-Ayar*. Após o fim de seu retiro, o inglês fez uma visita ao artista e comprou a segunda versão da pintura cujo primeiro exemplar havia sido assinado por Amaringo.

³⁰ Com a mediação de Luna, um dos irmãos de Dimas também foi à Finlândia como xamã.

³¹ <http://www.santuari healing.com/>, acesso em 15/01/2019.

A esse episódio se seguiu, anos depois, a chegada de outro europeu, desta vez um tcheco, representante da embaixada de seu país no Peru. Ele levou as obras de Dimas ao campus da UNIA, a *Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía*, em Yarina, e organizou uma exposição sua em Lima, onde ele se fez conhecido entre embaixadores e cônsules, e depois em Arequipa, em Cusco e, finalmente, na cidade tcheca de Český Krumlov, em um centro de arte nomeado em homenagem ao expressionista Egon Schiele.

Esse processo de consagração das artes figurativas de Dimas se deu principalmente nos últimos dez anos; como ele aponta, “*recién están me conociendo*”. Disse que tem obras espalhadas pelo mundo: Ibiza, Madrid, Itália, e recentemente algumas delas integraram a exposição *Las semillas de los dioses*, em Moscou, ocorrida por ocasião da Copa do Mundo de futebol de 2018. Curada por Christian Bendayán, artista nascido em Iquitos e radicado em Lima, cujo trabalho de promoção das artes visuais amazônicas toma relevo na paisagem cultural peruana, a exposição apresentava artistas importantes da região da selva, como Santiago Yahuarcani (uitoto), Lastenia Canayo (shipibo-konibo) e o próprio Pablo Amaringo, ao lado dos quais figuravam as *plantas maestras* de Dimas.

Apesar de ter um estilo pictórico que se diferencia em muitos aspectos daquele praticado pela maioria dos ex-alunos de *Usko-Ayar*, o artista mantém contato com alguns de seus colegas, como Ener Diaz Nuñez, também residente próximo ao *Arenal*, e que conheci através dele. Comparada com a de Dimas, Ener possui uma obra que é visualmente muito mais semelhante àquela de Amaringo, porém, no que se refere a suas experiências com a ayahuasca, foi o pai de Dimas a conduzir as primeiras cerimônias de que participou. Assim se configura uma curiosa rede de relações, por onde circulam imagens e outros signos, que se traduzem uns nos outros: atravessam os ensinamentos de Pablo Amaringo, as técnicas figurativas aprendidas em *Usko-Ayar*, as pinturas aí produzidas, a sabedoria de Laurencio Paredes e as visões alcançadas por Dimas em cerimônias e sonhos, dependentes, com efeito, das plantas e seus espíritos.

Sendo filho e irmão de *maestros*, perguntei a Dimas por que não tinha também se tornado um. Ele se limitou a dizer: “*la dieta es muy fuerte...*”. Porém, creio que seria possível dizer que através da arte ele pratica algo da diplomacia cósmica própria ao xamanismo. Se na Amazônia ocidental os xamãs são tradutores, também o são os artistas. E é este o ofício de Dimas Paredes.

Um arco-íris de Limbert Gonzales



Figura 11 – *Enseñanza Inca*

A obra acima, intitulada *Enseñanza Inca*, do pintor ucayalino Limbert Gonzales, justapõe figuras de diversos seres oriundos de mundos ordinariamente invisíveis. Em seu centro há um Inca, de cuja mão formada por cipós de ayahuasca sai um sol, e cujos contornos iluminados são dados pelo entrelaçamento de um feixe de diversas cores. À esquerda se encontra um mundo aquático, de onde sai a cabeça de uma *yakumama*, a grande serpente mãe das águas, e abaixo e à direita há vários outros domínios, como os de uma onça, uma coruja e uma *arkana*³² sobressalente de um espaço extraterrestre. Saindo da boca da *yakumama*, atravessando os diversos domínios e transformando-se ao fim em *tingunas* – definidas por Luna como “emanações eletromagnéticas que podem adotar qualquer forma” (Luna & Amaringo, 1991, p. 33) –, que se misturam ao corpo do Inca e ao fim retornam a um ponto próximo às águas à esquerda, se conforma um extenso arco-íris.

Em sua *Introdução à obra de Marcel Mauss*, Lévi-Strauss (2003, p. 19) escreve:

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais se situam a linguagem, as regras

³² “*Arkana*, provavelmente do quechua *arkay* = bloquear, barrar [...], indica algo que protege o indivíduo, para que nenhum mal o penetre. Pode ser um espírito animal, uma canção de poder, ou uma peça de vestuário ou armadura invisível” (Luna & Amaringo, 1991, p. 18), ou, ainda, um espírito de aparência humana.

matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros. Que eles jamais possam alcançar isso de forma integralmente satisfatória, e sobretudo equivalente, resulta, em primeiro lugar, das condições de funcionamento próprias a cada sistema: eles permanecem sempre incomensuráveis; [...].

Acredito que a experiência dada ao olhar por essa pintura de Limbert oferece elementos heurísticos para a compreensão de como se constituiria, na prática, uma tal incomensurabilidade. Mais especificamente, se trataria de captar a particularidade do sistema simbólico que nas artes enfocadas neste trabalho toma o primeiro plano: o código visual. As “condições de funcionamento” deste código, sua pragmática própria, busco aqui argumentar, se singularizam por um aspecto da semiose humana que alguns mitos ameríndios, analisados por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*, relacionam à imagem do arco-íris: o cromatismo, associado a uma diferença em “pequenos intervalos”. Essa semiose cromática poderia assim aparecer como um traço distintivo da visualidade, diferenciando-a de outros códigos, em geral, e da linguagem verbal, em específico.

“[N]osso método”, escreveria Lévi-Strauss em uma passagem recuperada por Jean-Pierre Vernant (2002, p. 93), “se resume em postular uma analogia de estrutura entre diversas ordens de fatos sociais e a linguagem, que constitui o fato social por excelência”. Ideia semelhante já aparecia de maneira sintética na introdução a *Mauss*: o autor afirmava então que “[c]omo a linguagem, o social é uma realidade autônoma (a mesma, aliás)” (Lévi-Strauss, 2003, p. 29; grifo no original). No entanto, sou da posição de que esse postulado engendra um problema intrínseco quando aplicado ao estudo das imagens, das artes visuais e mesmo das formas estéticas, de maneira mais ampla. Assim o formula Gell:

A posição dominante do “modelo linguístico” na análise cultural do período da etnociência resultou na aplicação, à “linguagem” visual, do método linguístico de *decomposição* em “componentes” [...]. Pensava-se que cada cultura tinha não apenas uma linguagem verbal, mas diversas linguagens não verbais, uma das quais era a linguagem da forma (artística) [...]. O modelo linguístico não se sustenta porque não há hierarquia de “níveis” no mundo visual que corresponda à multiplicidade de níveis nas linguagens naturais, a qual se estende de

modo ascendente dos “constituintes mínimos” (fonemas) aos morfemas (palavras) e às estruturas sintáticas (palavras em sintagmas e orações que expressam proposições). [...] [A] letra “c” em “cachorro” não representa parte de um cachorro, nem “achorro” representa o restante do cachorro. Qualquer linha que venha a ser incluída no desenho de um cachorro, por outro lado, representa uma parte de um cachorro. (Gell, 2018, p. 247-249; grifo meu)

Nesse sentido, o signo linguístico, a palavra, se inseriria no que Lévi-Strauss chama de uma lógica de grande intervalos: o significante “cachorro” classifica, de maneira abstrata, todos os cachorros concretos que se diferenciam e se opõem, por um conjunto de características, aos animais de outras espécies (como demonstra bem o personagem conceitual do “operador totêmico”, um dos protagonistas da prosa de *O Pensamento Selvagem*). Porém, de acordo com o argumento de Gell, o signo visual, a imagem figurativa, operaria de outra maneira, mais afeita aos pequenos intervalos e nuances (tudo se passa como se, entre “cachorro” e “não-cachorro”, houvesse uma infinidade de “semi-cachorros”). Apesar disso, é precisamente à decomposição criticada por Gell que procede Lévi-Strauss em uma de suas mais célebres análises de formas plásticas, *A Via das Máscaras*. Nessa obra, as formas visuais aparecem como sujeitas a uma divisão em partes discretas, bem como a uma combinatória estrutural:

Supondo que existe um tipo de máscara, em relação de oposição e de correlação com a máscara swaihé, deveremos, portanto, ao conhecê-lo, ser capazes de deduzir os seus aspectos distintivos a partir daqueles que nos serviram para a descrição do primeiro. Tentemos a experiência. Pelos seus acessórios e pelo vestuário que a acompanha, a máscara swaihé mostra afinidade com a cor branca. As outra máscara será, pois, negra, ou manifestará uma afinidade com as tonalidades escuras. A máscara swaihé e o seu vestuário são ornamentadas com penas; a outra máscara, se tiver ornamentos de origem animal, tê-los-á de pelos. A máscara swaihé tem os olhos protuberantes; os olhos da outra máscara terão o aspecto contrário. A máscara swaihé tem a boca escancarada e a mandíbula pendentes, exibindo uma língua enorme; no outro tipo de máscara, a forma da boca impedirá a língua de se mostrar. (Lévi-Strauss, 1981, p. 52)

Aqui, me interessaria esboçar uma tradução do argumento de Gell para o interior da imaginação conceitual do estruturalismo lévi-straussiano. Uma tal tradução se operaria mediante o recurso a algumas brechas desta imaginação conceitual, as quais permitem ao menos espiar o que Viveiros de Castro (2011, p. 362) em determinado momento chamou de a “face escura da lua estruturalista”. A brecha que seleciono no contexto desta argumentação se vislumbra principalmente na teoria do cromatismo apresentada em *O Cru e o Cozido*, mas também poderia ser tomada como tal a teoria do ritual sugerida no *Finale* de *O Homem Nu*. Pois, no espaço que se dispõe entre ritual xamânico e *arte visionária* na Amazônia peruana, ambas as formulações teóricas poderiam encontrar confirmações etnográficas.

O conceito de cromatismo é introduzido pela primeira vez por Lévi-Strauss na *Peça Cromática* de *O Cru e o Cozido*, e está relacionado a uma outra proposição-chave do autor, a saber, aquela segundo a qual os mitos ameríndios colocam como um de seus problemas principais a passagem da natureza à cultura, isto é, eles “nos contam a passagem de um estado contínuo associado à Natureza, para um descontínuo, no qual a Cultura emerge” (Fausto, 2019). No tempo mítico, tal como elaborado pelo pensamento indígena, antes das formas terem se estabilizado em seus contornos atuais, tudo era natureza metamórfica, e esta natureza não apresentava distinções claras. Assim, o advento da cultura (que coincide com a linguagem) seria concebido como uma passagem da continuidade à descontinuidade: trata-se da constituição de “cortes diferenciais” que tornam o mundo pensável segundo uma estrutura lógico-classificatória clara e distinta. Para que a significação se torne possível, nesse sentido, faz-se necessário separar as determinações do real de modo que possam emergir entre elas grandes intervalos, condição básica para a configuração de qualquer série de diferenças discretas.

O cromatismo (escala musical formada por semitons, mais próximos entre si do que os tons) aparece assim como uma perturbação nessa grade classificatória estruturada por grandes intervalos entre cada um de seus termos. Em um mito arekuna (Lévi-Strauss, 2004, p. 301-302), uma criança é morta, enquanto se banha no rio, por uma cobra arco-íris que chega por debaixo d’água. Alguns pássaros vêm em socorro e por sua vez matam esta última, dividindo-a em pedaços e tirando daí a coloração específica de suas penas, dependendo do pedaço atribuído a cada um. Nesse mito, a cobra arco-íris, figura do contínuo, traz também um gradiente de periculosidade e morte, relacionado aos intervalos

infinitesimais entre cada uma de suas cores, enquanto os pássaros, dotados de cores únicas, significam a grade classificatória discreta da cultura. É dessa forma que ele

atribui à fragmentação do arco-íris a descontinuidade anatômica das espécies vivas, isto é, o surgimento de uma ordem zoológica que, como a dos outros reinos, garante à cultura um poder sobre a natureza (Lévi-Strauss 1962a, 1962b; *passim*). Sob essa justaposição de temas aparentemente heteróclitos, percebe-se de modo confuso o funcionamento de uma dialética dos pequenos e grandes intervalos, ou, para empregar termos apropriados à linguagem musical, do cromático e do diatônico. É como se o pensamento sul-americano, decididamente pessimista por sua inspiração, diatônico por sua orientação, atribuísse ao cromatismo uma espécie de maleficência original, tal que os grandes intervalos, indispensáveis na cultura para que ela exista, e na natureza, para que o homem possa pensá-la, só possam resultar da autodestruição de um contínuo primitivo, cuja força ainda se faz sentir nos raros pontos em que sobreviveu [...]. (Lévi-Strauss, 2004, p. 321)

Por vias certamente indiretas e oblíquas, reencontramos aqui a *Enseñanza Inca* de Limbert Gonzales, a partir do motivo da cobra arco-íris. Pois, também nessa obra de arte plástica, o arco-íris se encontra na origem de outras formas: refrata-se em *tigunas*, que por sua vez metamorfoseiam-se, dando parte dos contornos do Inca, que é ele mesmo uma forma aberta, atravessada por outros mundos e perspectivas. Trata-se, em síntese, de um encadeamento de figuras em transformação, modelo reduzido das próprias transformações cromáticas exteriores à obra. É nesse ponto também que reencontramos o argumento de Gell, traduzível em termos de cromatismo (a forma visual é contínua, e não discreta), assim como o desenho do cachorro imaginado pelo autor; pois a figura do Inca toma forma aos poucos, no rastro de diferenças infinitesimais em relação a seu espaço circundante. A solução visual alcançada é, de fato, uma de continuidade: se torna extremamente difícil determinar, com precisão, em que momento o arco-íris deixa de ser arco-íris e se torna Inca³³ (por exemplo, em seu cabelo e ombro mais à esquerda). Com efeito, a cor se presta bem a essa solução: é o próprio Lévi-Strauss (2004, p. 322) quem aponta que sua formulação “preserva o significado comum que a palavra ‘cromatismo’ pode ter em música e em pintura”.

³³ A passagem do contínuo ao discreto é, ela própria, contínua...

Vista por esse prisma, a pintura de Limbert se torna um exemplo do que Fausto (2019) chama de “uma estética amazônica que se expressa através de um regime de pequenos intervalos, produzindo variação por meio de diferenças mínimas”. De forma semelhante, se for possível tomá-la como estando em continuidade com o conjunto das artes indígenas da região, ela vai ao encontro da hipótese do autor de que “essa estética é não apenas fundante das artes visuais e verbo-musicais indígenas da Amazônia, mas também do modo como os povos amazônicos percebem e se engajam com o mundo”. Nesses enunciados, eu buscaria especialmente destacar o termo “estética”. Pois creio que o que chamei de semiose cromática, e que busquei tomar como aspecto diacrítico do código visual, se tornaria melhor compreendido quando obviada aquela sua valência que aponta para um *logos*, colocando em primeiro plano, com consequências teórico-analíticas ainda por se divisar, sua dimensão de *aesthesis*.

Limbert Gonzales me recebeu em sua casa, não muito distante da de Dimas Paredes, no *Arenal*, e me deixou fotografar algumas de suas pinturas, dentre as quais a que é analisada acima. Passando pela frente da construção de madeira, onde funciona uma pequena *LAN house* administrada por seu cunhado, e atravessando a parte residencial da casa até os fundos, chegamos ao ateliê do artista, onde ele mantém quase vinte quadros de médio e grande porte. Ali Limbert, um homem na faixa dos quarenta anos, descreveu um pouco de sua relação com a arte, as plantas e a escola *Usko-Ayar*. Ele manteve uma convivência próxima com Pablo Amaringo, *don Pablo*, de meados dos anos 1990 até sua morte, em 2009, e há cerca de vinte e cinco anos colabora com a escola como professor.

Él [Amaringo] nos enseñaba el arte como un vehículo para hacer bien a la sociedad. Porque los niños no solamente venían a pintar, tenían que tener una educación integral, para que ellos puedan desarrollarse como persona, como artista. Para ser artistas tenemos que ser completos. Así como tú pintas muy lindo, muy buen trabajo, así tiene que ser tu comportamiento, tu conducta. Tener respeto hacia la naturaleza, a las plantas, a los animales, a las personas, a las cosas hechas por las personas. Nos daba una educación integral don Pablo, una capacitación muy buena. [...] Más que todo nos enseñaba el arte de bien vivir.

Limbert nasceu e cresceu em Nueva Alejandría, um pequeno povoado na margem esquerda do Ucayali, não muitos quilômetros a jusante de Pucallpa. Ele conta que ali conheceu Amaringo por volta do ano de 1994, em uma excursão que este havia feito com seus alunos para praticar desenho e pintura em uma paisagem próxima à selva. O artista relata que sempre havia gostado de desenhar, e que ao conhecer *don Pablo* esse interesse ganhou novo impulso. Quando terminou a escola secundária, em seu povoado, por volta de 1995, mudou-se para Pucallpa para frequentar a escola *Usko-Ayar*, tendo concluído essa etapa de seu percurso formativo cinco anos depois, no ano 2000.

Terminé de estudiar en la escuela, don Pablo me entregó un certificado como artista, a nombre de la escuela, y me quedé enseñando en la escuela hasta ahora. Yo soy el único alumno que está enseñando en la escuela de don Pablo. Los demás salieron y nunca más regresaron. [...] Quizás no tendrán el tiempo para poder hacerlo... Pero yo en agradecimiento a don Pablo, en agradecimiento a la escuela, yo sigo, me doy el tiempo para poder seguir enseñando. Entonces en las clases vacacionales siempre estoy ahí.

Como muitos outros alunos, Limbert começou pintando paisagens e apenas depois passou a praticar o estilo *visionário*. Atualmente, ele disse que toma bastante *la medicina*, o chá da ayahuasca, cerca de três ou quatro vezes por mês, com variados *maestros*. “*Hoy yo tengo muchos amigos maestros, todos son mis amigos, yo estoy siempre llevando la pintura, mostrándoles... no tengo un preferido. Todos tienen su forma de trabajar, y se respeta eso.*” Em geral, ele costuma ir à selva para visitar esses amigos e participar de suas cerimônias. O artista disse que a ideia de pintar visões veio do próprio Amaringo, que deu sua aprovação depois que Limbert começou a tomar ayahuasca, por volta dos dezoito anos.

Seu processo de produção artística resulta da tradução de uma complexa trama composta de diferentes signos: são sons, palavras, visões, que se reorganizam finalmente na forma de imagem figurativa. Uma exemplificação possível dessa trama seria a seguinte:

Anteriormente, yo cuando empezaba a tener las visiones, yo tenía que escribir. Escribir, escribir... Después yo entré en un contacto muy fuerte con la medicina, ya no necesitaba más escribir mucho, solamente algunas cosas, nada más, para poder plasmar. Porque cada pintura tiene un nombre, cada pintura tiene una explicación, y uno no pinta o que quiere pintar, y sino lo que debe pintar. Entonces cada pintura

tiene una explicación, y por eso tengo que escribir, tengo que ver, y poder ya combinar algunas visiones que he tenido anteriormente también... Porque una ceremonia me puede dar para tres pinturas, no? [...] Uno cuando toma la medicina acá en la selva, primero se ven las tingunas, se vienen como luces que aparecen, son luminosas, que aparecen dentro de la ceremonia, y de ahí es donde nacen los elementos, nacen las personas, las plantas, las aves. [...] Empiezas a mirar y se va abriendo la visión, por eso hay esas luces muy fuertes. [...] Al empezar, el maestro canta, y ahí es donde viene la visión, ahí es donde se acercan las tingunas.

Assim, canto, visão, palavra escrita e pintura encadeiam-se em uma mesma rede. Como também outros alunos de *Usko-Ayar*, Limbert possui clientela estrangeira construída a partir das relações possibilitadas pela escola. Recentemente, esteve expondo em Portugal, e segundo ele essas experiências são boas para “*abrir más campo de venta*”. Costuma enviar obras por correio para diversas partes do mundo, e já algumas vezes, embora com menos frequência, conduziu oficinas de pintura em centros xamânicos da região de Pucallpa, ocasiões nas quais também vendeu alguns quadros. De sua relação com Amaringo, ele guarda um grande orgulho de haver trabalhado em proximidade com *don Pablo*. Ressaltou que ainda hoje sabe explicar cada pintura de seu professor, por ter passado grandes períodos de tempo ao seu lado. Limbert foi quem ajudou Amaringo a digitar os textos que este tinha escrito para sua segunda publicação (Charing, Cloudsley & Amaringo, 2011), e aponta: “*está mi nombre en el libro*”.

Capítulo 2

Comunidad Nativa de San Francisco

A originalidade de cada estilo não exclui, portanto, os empréstimos; explica-se mais por um desejo consciente ou inconsciente de se afirmar diferente, de escolher, entre todos os estilos possíveis, alguns que a arte dos povos vizinhos recusou.

Lévi-Strauss, *A Via das Máscaras*



Netos do sol



Figura 22 – *El tayta y sus alumnos*

Fonte: Barin Bababo, 2007

A pintura acima (fig. 12), intitulada *El tayta y sus alumnos*, do artista shipibokonibo Filder Agustín Peña, mostra em primeiro plano uma *tinaja*, um vaso, de onde cresce uma planta e em torno do qual quatro serpentes coloridas se dispõem, dele se aproximando. Centralizado, ao fundo, um *tayta* (“pai”) se encontra sentado com um braço levantado, vestido em sua túnica (*tári*) e coroa. Ao seu lado esquerdo e direito, dois aprendizes, um homem e uma mulher, cercados de animais como serpentes e uma ave, se voltam em sua direção, o rapaz à direita fumando tabaco em um cachimbo. Toda a composição converge para o campo energético e visual ao centro, dado pelo *tayta* e pelo vaso com a planta, a qual apresenta duas pequenas faces humanas, talvez indicando o caráter de sua interioridade (Descola, 2005). As superfícies de muitas figuras se

encontram cobertas com os padrões geométricos próprios aos grafismos *kené*: por exemplo a *tinaja*, as roupas dos dois homens, as faces dos dois aprendizes, o cachimbo. A presença do *kené*, se poderia afirmar, é um dos traços estilísticos distintivos da pintura figurativa *visionária* shipibo-konibo, se comparada com suas variantes *mestizas*.

Este quadro foi pintado em 2007, no âmbito de um projeto coletivo chamado *Barin Bababo*, que em shipibo significa “netos do sol”, e consta no catálogo³⁴ de uma exposição realizada pelo grupo, no mesmo ano, em uma instituição cultural de Lima, o *Museo de la Nación*. Porém, os integrantes do coletivo não são nativos desta metrópole costeira, e sim do Ucayali, da *comunidad nativa*³⁵ de San Francisco, situada às margens da lagoa de Yarinacocha (fig. 13), a cerca de 20 quilômetros do centro de Pucallpa.

Trata-se de uma das maiores comunidades dos Shipibo-Konibo, com cerca de dois mil habitantes (Colpron, 2004, p. 156), e, pela relativa proximidade e facilidade de transporte³⁶, a localidade se encontra inserida em uma rede de importantes fluxos que a conectam com a cidade, sendo um dos principais centros de produção e comercialização de cerâmicas e tecidos tradicionais shipibo-konibo. Como aponta Anne-Marie Colpron (2004, p. 156), “San Francisco faz parte de uma rede turística, assim certas pessoas [da comunidade] se especializam na venda de cerâmicas, outras [...] nos ‘*ayahuasca tours*’”. Apesar da grande população da comunidade, a densidade demográfica é menor do que eu imaginava antes de visitá-la; fora da praça central, onde há escola e um pequeno comércio, as casas são espaçadas entre si, divididas por porções de *bosque* e extensas roças de *yuca* e *plátano*. Essas casas são em sua maioria de madeira com teto de folha de palmeira, construídas sobre fundações um pouco mais altas que o nível do solo, e parte delas é alcançada pela rede de energia elétrica. Quem chega à comunidade vê, na escola secundária situada próxima à entrada pela estrada, uma parede coberta de pinturas figurativas, algumas em estilo *visionário* (fig. 14).

³⁴ Disponível em <https://www.flickr.com/photos/barinbababo/>, acesso em 20/01/2020.

³⁵ “A *comunidad nativa* é, em teoria, uma comunidade de pessoas amazônicas nativas com posse comum do território definido nos títulos de propriedade da comunidade” (Gow, 1991, p. 93). Belaunde (2016, p. 612) situa nos anos 1970 “a divisão pelo Estado das terras indígenas em Comunidades Nativas tituladas e a subsequente sedentarização da população em torno das escolas das comunidades”.

³⁶ Além da via fluvial, automóveis saem regularmente do bairro de *Yarina* para a comunidade todos os dias, do início da manhã até o fim da tarde, por um preço de poucos *soles* (no início de 2020, 1 *nuevo sol* peruano vale cerca de 1,2 real).



Figura 13 – A lagoa de Yarinacocha



Figura 14 – Pintura na parede externa da escola secundária de San Francisco

É nesse cenário que surge, no final dos anos 1990, o coletivo de artistas shipibokonibo Barin Bababo, formado por uma maioria de homens, pintores de arte figurativa, mas também algumas mulheres, especializadas especialmente nos tecidos e cerâmicas. Sua fundação se deu a partir de uma parceria entre dois moradores de San Francisco, Elmer (Bima) e Filder (Wish). Ronald Rivera, autor do livro de entrevistas *Arte con Ayahuasca*, narra da seguinte forma o início do coletivo:

A fines de los 90, el shipibo Elmer Inuma Pezo decidió salir a caminar más allá de los límites de de su tierra natal, la comunidad San Francisco, distrito de Yarinacocha, y paseó por la ciudad de Pucallpa donde descubrió las pinturas del reconocido artista y excurandero ayahuasquero Pablo Amaringo. Constató que él también podía plasmar en pinturas sus visiones o inspiraciones reveladas en sus rituales con ayahuasca. Se inscribió en los talleres de pintura que ofrecía la Escuela Usko-Ayar, aprendió la técnica del maestro y, muy entusiasmado, en 1999 impulsó y formó junto con su amigo Filder Agustín, el taller Barin Bababo [...]. (Rivera, 2015, p. 75)

Nesse sentido, foi em contato direto com Amaringo que Elmer veio a aprender técnicas de pintura figurativa. Em entrevista a Rivera, no mesmo volume, Filder, o outro co-fundador do grupo, e autor da obra acima (fig. 12), conta como, por sua vez, aprendeu com Elmer a pintar:

Una anécdota: el hermano Elmer Inuma me dijo: "Filder, qué lindas zapatillas tienes". Yo le dije: "Tus obras también me gustan mucho; mira, te entrego mis zapatillas y tú me enseñas a pintar". Entonces me enseñó dos técnicas: de paisaje y de noche de Luna. [...] Después la ayahuasca me ayudó a profundizar un poco más. (Rivera, 2015, p. 77)

Sobre a relação com a ayahuasca, Filder relata como foi o início de sua relação com a planta:

Desde muy joven, cuando tenía 12 años de edad, no me gustaba la escuela ni los profesores. Ahí solo quería dibujar, dibujar y dibujar hasta que saqué cero de calificaciones. Entonces, cuando tenía 14 años de edad le dije a mi abuelo Martín que si podría tomar ayahuasca. Él me respondió que sí podría hacerlo, porque yo era un joven bueno. [...] Durante la mareación con ayahuasca al principio no entendía. Estuve en el suelo, abría la boca y los cantos (icaros) se me venían. Le dije a

*mi abuelo: “Abuelo estoy cantando”. Él respondió diciéndome: “Toda la planta está en ti, la planta te está dando toda la fuerza”, y canté y canté. Así canté hasta entender más detalles, pasaron los tiempos y la ayahuasca me dio un conocimiento muy profundo de los colores. Ahora la ayahuasca es una antropología muy profunda.*³⁷ (Rivera, 2015, p. 76)

Assim emerge uma configuração relacional que permite a difusão de imagens através da técnica da pintura figurativa, transmitida inicialmente a partir da ligação de Elmer com a escola *Usko-Ayar*, e posteriormente com seus parentes; pois, após Filder, outros moradores de San Francisco vieram se somar aos dois: Pepe Agustín Fernández, Leonardo Inuma Pezo, Marcial Inuma Pezo, Andrés Inuma Pezo, Grover Inuma Pezo, Loyver Yui Lopez, Layner Mori Huayta, além das artistas mulheres que a eles se associaram, Amanda Gracia, Graciela Valles Valera, Ermenegilda Sumaeta Sanchez, Clotilde Urquía Bardales, mas cujas obras não circularam pelos mesmo espaços expositivos que aquelas dos membros homens do coletivo.

Essa clivagem de gênero revela um aspecto importante a ser observado: a preeminência masculina nos principais espaços de projeção e prestígio da *arte visionária*, tanto nos circuitos *mestizos* quanto indígenas. Se entre os ex-alunos de *Usko-Ayar* algumas exceções podem ser apontadas, como Casilda Pinche Sánchez³⁸ e Mita Lozano, no coletivo Barin Bababo todos os artífices da pintura figurativa são homens. Esse aspecto se torna mais interessante quando contrastado com um dado central da tradição de cultura material dos Shipibo-Konibo: o fato da prática da arte ou artesanato ser uma atividade das mulheres, tanto na cestaria quanto na tecelagem, na cerâmica e, principalmente, no desenho que atravessa vários desses suportes³⁹, sendo o grafismo *kené* uma arte feminina por excelência. Tradicionalmente, tal é a distribuição desigual dessas práticas entre os gêneros que Peter Roe (1979) chega mesmo a qualificar os homens desenhistas como “marginais” e “desviantes”, apontando ser normal para o gênero masculino fazer o *kené*

³⁷ Se “fazer antropologia é comparar antropologias” (Viveiros de Castro, 2004), a antropologia da ayahuasca se torna aqui uma importante matéria de comparação.

³⁸ Casilda lidera uma escola de pintura na região da cidade de Nauta, próxima ao ponto onde a confluência dos rios Ucayali e Marañon forma o Amazonas, contribuindo dessa forma para a difusão da *arte visionária* para além do Ucayali.

³⁹ Para uma análise desse sistema gráfico do ponto de vista de uma antropologia da arte e da estética, cf. Almeida (2000).

apenas na infância⁴⁰, deixando paulatinamente a atividade na medida em que se aproxima da fase adulta, quando os desenhos passam a pertencer exclusivamente às mulheres.

Dessa maneira, a pintura figurativa apareceria como um equivalente masculino das artes tradicionais, inclusive no que se refere às trocas econômicas com a sociedade não-indígena que aquelas possibilitam às mulheres, trocas essas potencializadas pelo turismo. No entanto, seria aqui necessário pontuar também a dimensão de continuidade que há entre aquelas artes e a recente pintura figurativa, e que vai além da transposição dos padrões *kené* para esse novo suporte que é o quadro. Nesse sentido, Belaunde (2012, p. 126) aponta que o coletivo Barin Bababo

reúne a jóvenes varones escolarizados de las cercanías de Pucallpa, en su mayoría hijos de madres diseñadoras y padres ayahuasqueros, que están generando un nuevo arte híbrido, conjugando los conocimientos femeninos y masculinos y abriendo nuevos canales de desarrollo de los diseños por medio de la venta de sus cuadros.

Essa conjugação de conhecimentos, assim, posiciona a operação de figuração como um elemento a mais de uma estética em transformação dos Shipibo-Konibo, mais do que como uma disjunção. Com efeito, nas conversas que mantive com esses pintores, não foi infrequente entre eles a atribuição, em maior ou menor medida, de sua formação artística à observação e interação com mães, tias e avós desenhistas. Essa experiência basilar, seguinte à qual deve-se considerar a prática de desenhos figurativos no âmbito da escolarização formal⁴¹ (tal como aponta Filder em seu depoimento acima), constitui já uma educação estética à qual posteriormente se somam as experiências sensoriais proporcionadas pelo uso cerimonial da ayahuasca.

O coletivo Barin Bababo teve seu período de atividade mais intensa na segunda metade da década de 2000, quando contou com o aporte logístico e organizativo do artista e cineasta Jorge Luis Baca. Dessa época, remanescem na internet um blog na plataforma

⁴⁰ Pude observar o mesmo na comunidade shipibo-konibo de *Bena Jema*, na periferia de Pucallpa, perto de *Yarina*, onde, durante uma atividade prévia ao festival *Amazonarte*, a equipe organizadora do festival e os artistas participantes realizaram uma intervenção na parede da escola primária do bairro, junto às crianças. Nas pinturas destas, de meninos bem como de meninas, surgiram espontaneamente os padrões do *kené*.

⁴¹ “Com a escola e a alfabetização, novas maneiras de conceber a relação entre os desenhos e seu suporte material foram introduzidas nas comunidades. As crianças indígenas aprenderam a contar histórias por escrito ilustrando-as com imagens pintadas sobre papéis e telas estendidas e fixas, fazendo quadros. Desse modo, elas começaram a experimentar um novo tipo de artefato visual, as pinturas, e descobriram que estas eram apreciadas pelos seus professores e pelas pessoas de fora” (Belaunde, 2016, p. 613).

WordPress⁴² e duas páginas no site Flickr⁴³, onde há algumas dezenas de obras postadas, incluindo o catálogo da exposição no *Museo de la Nación* mencionada acima. Dois anos após a criação do grupo, seus dois fundadores, Elmer e Filder, foram convidados a um período de residência artística em Gotemburgo, na Suécia. Entre 2005 e 2008, o grupo realizou exposições neste país europeu, em Lima e em Cusco, e também participou do processo de reconhecimento do *kené* shipibo-konibo como patrimônio cultural da nação peruana, como narra Belaunde (2012), que redigiu o estudo que informou tal processo de patrimonialização.

Após esse período, a visibilidade da produção artística do coletivo diminuiu, em função do desenvolvimento de carreiras individuais por parte de Elmer e Filder, que também são relativamente mais velhos em comparação com os demais integrantes. Ambos se casaram com mulheres europeias, e saíram de San Francisco: Elmer hoje vive de arte na Bélgica, e Filder em Cusco, onde além de pintar também conduz cerimônias de *toma* de ayahuasca. Em San Francisco, dos membros cujas obras fizeram parte das exposições de cerca de dez anos atrás, conheci apenas Grover (Mishako) e Pepe (Soi). Conversei também com Renato (Senen) e Beder (Suivita), que não integraram diretamente as atividades dessa época mas depois se juntaram ao grupo de pintores da comunidade.

Beder havia conseguido expor para venda, por mais ou menos 150 *soles* cada, cerca de cinco obras de médio porte no Café Elixir, que fica em *Yarina*, em Pucallpa, e é frequentado principalmente por turistas ayahuasqueiros. Já Renato acabava de retornar a San Francisco depois de um período de cinco anos morando e trabalhando fora, em Cusco, junto a Filder, que é seu irmão mais velho. Ele também atribui a Elmer e Filder o papel central na organização do coletivo Barin Bababo, e descreve a arte do grupo como uma importante maneira de comunicação com o mundo exterior, não-indígena:

Acá nosotros solo trabajamos, llevamos mensajes de la naturaleza, no de cualquier cosa, pero de la naturaleza. Empezó hace muchos años, que los abuelos quisieron llevar este mensaje al mundo, pero ellos no tuvieron la oportunidad de hacerlo, porque no conocían personas como tú, otras personas, pero ahora hay bastante [pessoas de fora]. Ahora los abuelos nos dejaron todo eso, una herencia de bosque,

⁴² <https://barinbababo.wordpress.com/>, acesso em 03/12/2019.

⁴³ <https://www.flickr.com/photos/barinbababo/> e <https://www.flickr.com/photos/jativina/>, acesso em 03/12/2019.

una herencia de espiritualidad muy, demasiado inmenso. Pero que a veces esa energía tiene miedo de ir en personas desconocidas, o personas que no saben fluir con la naturaleza. [...] Bima [Elmer] y Filder, ambos, mi primo y mi hermano, empezaron, tuvieron la idea de hacer eso, hacer una comunidad a parte, pero una comunidad de artistas, que no importe cual es tu nacionalidad, no eso, sino que vengas a aprender aquí con los Shipibos a sembrar, a pescar, aprender un poco de medicina. Porque eso es lo que hacían los abuelos, tratar a sus nietos así, y los abuelos recibían esa educación de la naturaleza, de las plantas, del aire, de las aves, son maestros.

Nessa trama, possui especial relevância as perspectivas e agência das plantas:

Crecimos tomando plantas desde niños, en té, o a veces nuestros abuelos nos echan un líquido de una planta al ojo para ser buen pescador, para ver como tres metros bajo agua [...]. Y así mis abuelos descubrieron muchas medicinas que hoy utilizamos nosotros, no solamente ayahuasca, sino otras, otras plantas, para tal curación, para tal curación... Hace poco hice una pregunta también a un abuelo que dijo que sabía una medicina que cura la SIDA [AIDS] [...], y el abuelo descubrió esa dosis, ese antídoto en una planta y trató una persona. [...] Todo lo que es natural es medicina, solo hay que saber la dosis perfecta. [...] Nosotros hicimos dietas; cuando nos enfermamos, los abuelos nos hacen tomar una receta y nosotros dietamos eso, no podemos comer sal, no podemos comer mucho azúcar. [...] El ADN [DNA] de la planta se mezcla con tu ADN humano, y se unen y crean otra forma de pensar, otra forma de vivir la vida. [...] En la selva los Shipibos descubrieron eso, después empezaron educar a las personas que viven en la selva, otras etnias, otros indígenas, compartieron la ayahuasca con los Incas, los Ashaninka, los Yines, y compartieron para que se vuelvan buenos maestros, para curar, para sanar, para compartir, porque existen malos maestros también.

É mediante as plantas que esses *maestros* viajam e conhecem diversos mundos:

Eses abuelos desaparecían, venían una semana, se conectaban con Ronin, el serpiente gigante bajo agua, se conectaban con Dios y con otros mundos más. Por eso te digo, yo pinto eso a mi manera, yo hago pero cada punto, cada cosa tiene su espacio, como vibraciones. [...] Porque la naturaleza tiene vida, no es una cosa que está muerta ahí, la naturaleza es la casa de otros espíritus también, que mis abuelos descubrieron esos espíritus que viven en el bosque. Solo son imágenes de animales pero en el fondo... aparecen, se conectaban con los abuelos como seres humanos, como personas, para que no tengan miedo, pero en la hora de tomar ayahuasca

tienen su propia forma, aparecen en forma de animales, de tigre, de cocodrilo, se transforman porque son espíritus.



Figura 15 – *Telepatia*, de Renato Agustín Peña

Com efeito, ao me explicar sua obra *Telepatia* (fig. 15), Renato recorria constantemente a essa ideia de “mundos”, cada qual com seu espaço ou domínio próprio. Ele identificou cada seção desse campo visual com a perspectiva de um ser diferente: no canto superior direito está o mundo do pássaro mensageiro, abaixo dele o mundo da noite, indicado pela figura de um morcego, no canto inferior esquerdo, o mundo de Ronin, pintado com a pele estampada pelas “flores” da ayahuasca, acima, ao lado do pássaro

mensageiro, o mundo da lupuna, figurada com faces humanas, e no canto superior esquerdo um *abuelo*. Assim, seria possível tomar essa maneira de compor o quadro como exemplar de uma forma particular de composição, uma composição multinaturalista. Pois se na arte moderna europeia, por comparação, a composição cubista se propunha a justapor, no quadro, diversas perspectivas sobre um único mundo visível, uma composição multinaturalista se caracterizaria também por justapor diversas perspectivas, mas entendidas de maneira diferente, de acordo com o sentido conferido ao termo pelo modelo de Viveiros de Castro (1996): como multinaturezas, figuras de vários mundos invisíveis. Tal como explicado por Lagrou (2007, p. 149):

Para os ameríndios o universo é transformativo. Isso significa que a visão pode, repentinamente, mudar diante de nossos olhos. O mundo é composto por muitos mundos, sendo que estes diversos mundos são pensados enquanto simultâneos e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades.

Essa modalidade de figuração do invisível, apesar de nova, não se opõe a outros modos de experiência estética mais tradicionais dos Shipibo-Konibo, como argumentado acima. Pois a emergência da pintura figurativa não deixa de ser um produto a mais de uma disposição à criação já enraizada, tal como afirma Renato: “*La casa de un Shipibo es un taller [ateliê], una galería, desde antiguamente. Empezavan com su tinaja...*”

Figurações limenhas

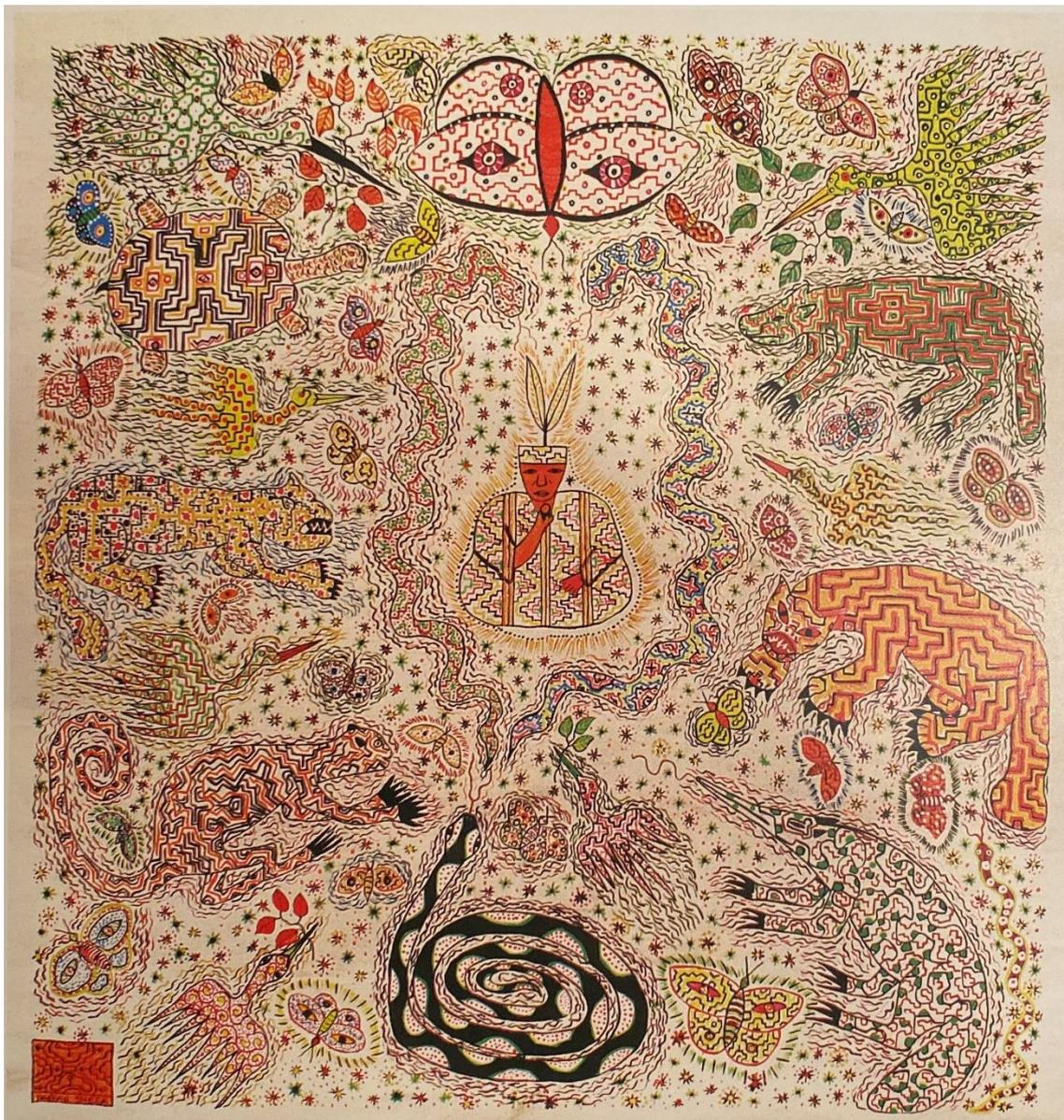


Figura 16 – *Animales protectores del shamán*

Fonte: Bendayán & Villar, 2013, p. 151

A obra acima (fig. 16), intitulada *Animales protectores del shamán*, de autoria do pintor shipibo-konibo Roldán Pinedo (Shöyan Sheca), apresenta um xamã vestido em sua túnica e coroa bordadas com desenhos *kené*, segurando um cachimbo que leva à boca e rodeado de animais que são seus espíritos familiares, e cujas superfícies exteriores, as “roupas” desses animais, são também cobertas por padrões geométricos. Mais próximas a ele estão duas serpentes, que demarcam o campo mais imediato em torno de seu corpo, ao centro do quadro, mas fora desse domínio convergem para o xamã outros animais que são onças, aves, tamanduá, tartaruga, borboletas. Diferentemente das obras de *arte visionária* observadas até aqui, o efeito visual da cor se atinge menos pelo preenchimento

completo das figuras, e mais pelas linhas, cuja profusão em diferentes direções, mas especialmente em torno de cada corpo, confere um grande dinamismo às formas. Intensificado pelos pontos estelares que preenchem todo o fundo da pintura, por debaixo das figuras, esse dinamismo atravessa todo o quadro de um modo que, acredito, traduz uma estética contínua das relações entre corpos de diferentes naturezas, que é a do próprio ritual xamânico.

Pinedo, o autor dessa obra, nasceu em San Francisco em 1968, mas ainda jovem saiu da comunidade, tendo migrado para Lima no final dos anos 1980. Nesta cidade, nos anos 1990, iniciou sua carreira de artista de uma maneira diferente dos demais casos ucayalinos expostos até aqui, que passam direta ou indiretamente pela escola *Usko-Ayar*. Sua iniciação na prática artística se deu mediante outra experiência, responsável por projetar alguns dos mais reconhecidos artistas indígenas peruanos da atualidade: os *Talleres de Arte Popular* do *Seminario de Historia Rural Andina*, conduzidos pelo historiador Pablo Macera na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Essas oficinas, organizadas na mais tradicional universidade do Peru por este influente pesquisador interessado inicialmente na história colonial dos Andes, e posteriormente em temas amazônicos, lograram reunir sob o signo da “arte popular” representantes de diferentes povos da região da selva (Macera, Macera & Soria, 2010). A partir delas, iniciaram-se na pintura figurativa diversos artistas cujas obras hoje ocupam posições de importante visibilidade no campo artístico peruano (Landolt, 2000; 2005), tais como Elena Valera, Robert Rengifo e Lastenia Canayo (os três shipibo-konibo), Santiago e Rember Yahuarcani (pai e filho, Uitoto) e Victor Churay (Bora). Como relata Belaunde (2016, p. 614),

Macera lhes fornecia materiais de pintura e pedia em troca que pintassem as histórias de seus povos e os mundos dos seus xamanismos. Ele incentivava a utilização de suportes e tintas naturais da selva e deixava que os artistas desenvolvessem os temas sugeridos livremente. Além disso, os quadros deveriam ser acompanhados por textos curtos que narrassem por escrito os conteúdos cosmológicos e históricos desenvolvidos visualmente.

A partir da trajetória de Pinedo, é possível puxar um fio paralelo que sai de San Francisco e que de certa maneira abre um parêntese no esquema deste trabalho, pois leva para além do Ucayali, atravessando a fronteira dos Andes na direção de Lima, onde

algumas famílias de migrantes shipibo-konibo vieram a se instalar, às margens do rio Rímac, que corta a capital peruana. Esses indígenas amazônicos emigrados formaram nos anos 2000 a comunidade do Cantagallo, que em 2013 possuía cerca de mil habitantes (Castillo Torres, 2013, p. 92), e hoje se encontra em processo de reconstrução, após um incêndio de grandes proporções que atingiu a maioria de suas casas em 2016.

Nesse processo, a arte ocupa uma posição estratégica na comunicação com a sociedade não-indígena, bem como constitui uma fonte de renda alternativa. No Cantagallo vivem, além de Roldán Pinedo, outros artistas shipibo-konibo radicados em Lima e inseridos em maior ou menor medida no circuito artístico da cidade, tais como Olinda Silvano, cuja obra se singulariza não pela figuração que opera, mas pela transposição dos grafismos *kené* para murais de grandes dimensões, e Elena Valera, que pratica uma pintura figurativa que expressa, além da sociocosmologia tradicional de seu povo, as novas configurações relacionais que os Shipibo-Konibo integram na cidade⁴⁴.

Uma obra de Valera (Bawan Jisbe) que demonstraria bem este último aspecto é a que foi reproduzida na exposição *La Flor del Piri-Piri – 7 artistas del kené shipibo-konibo*, curada por Christian Bendayán, que se inaugurou em julho de 2019, dias antes da abertura dos Jogos Pan-Americanos desse ano, os quais ocorreram em Lima. A exposição consistiu em uma série de painéis dispostos ao longo de uma avenida movimentada de Miraflores, um dos bairros mais centrais e turísticos da cidade, e que apresentavam reproduções de obras de cada uma das sete artistas, acompanhadas de textos explicativos. A obra que constava no painel de Valera (fig. 17), intitulada *Migración de los Shipibo-Konibo a Lima*, vinha ao lado da transcrição de um depoimento em que a artista afirmava:

“Empecé pintando mariposas, luego leyendas, visiones de ayahuasca y cosmovisiones em general. También animales y paisajes amazónicos. Pero también pinto sobre mis propias vivencias, como la migración de los shipibos a Cantagallo. [...] En mi pueblo, con nuestra fuerza producimos las cosas, pero si uno viene a la ciudad, tiene que comprar todo. Entonces, en este cuadro nos pinto ofreciendo collares o tiñendo [tingindo] telas para la venta, pensando en adquirir cosas para cubrir nuestras necesidades. Es otra forma de vivir.”

⁴⁴ Para uma análise mais detalhada das obras de Pinedo e Valera, que são ex-esposos e pais de Harry Pinedo (Inin Metsa), também artista, ver Castillo Torres (2013).

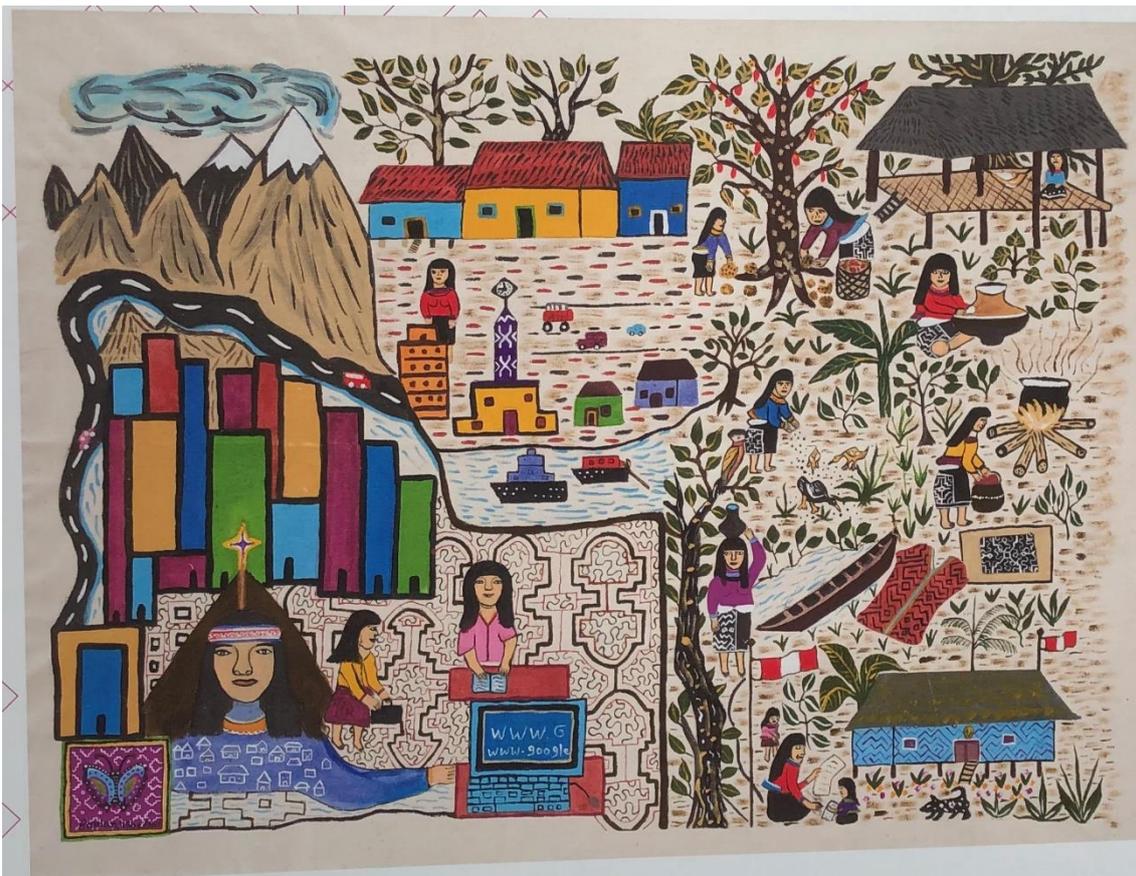


Figura 17 – Migración de los Shipibo-Konibo a Lima

Ao Cantagallo, cheguei acompanhado de David Ramírez Nunta (Inin Soi), com quem eu já havia estabelecido contato quando ainda estava em Pucallpa. Ele se apresentou como presidente de uma associação cultural shipibo-konibo, e além de ser pintor também toca em uma banda de música que possui com outros membros da comunidade, chamada *Son de Ayahuasca*. David não deve ter mais do que trinta anos, e é um dos principais articuladores dos artistas shipibo-konibo radicados em Lima, especialmente os mais jovens. Ele frequenta galerias e universidades, e já expôs na *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes* de Lima e na *Escuela Libre de Arte*, projeto autogerido cujo prédio abrigava vários ateliês de artistas da cidade, incluindo o de Joe Zelva, organizador do festival *Amazonarte*. Com efeito, no espaço de Zelva – artista não-indígena que possui a Amazônia e suas culturas como seus principais temas –, onde também conheci Olinda Silvano, vi uma obra de David exposta. Também na casa deste último, no Cantagallo, observei uma caneca souvenir da galeria *Selva Invisible*, uma importante galeria de temática amazônica de Lima, que é administrada pelo artista bora Brus Rubio, de quem David me informou que era amigo. Atualmente, ele se dedica a construir e manter uma

galeria de artes shipibo-konibo em sua comunidade, e que a julgar por fotos recentes postadas por ele em suas redes sociais na internet, onde também é ativo, já conta com quase duas dezenas de pinturas expostas, além de funcionar como espaço de promoção e venda dos artefatos de cultura material mais comumente classificados como “artesanato”.

Além de manter essa rede de relações em Lima, David frequentemente viaja a outras regiões do país e especialmente ao Ucayali. Uma das visitas que fiz a San Francisco foi por ocasião de uma exposição que o artista disse que faria na comunidade, evento que no entanto não aconteceu. Cheguei à comunidade no dia marcado, mas David não estava; dias depois ele me explicou que naquela semana estava acompanhando um grupo de estrangeiros em um retiro de *tomas* de ayahuasca no alto Ucayali, e que estes o pressionaram para ficar mais dias do que havia sido previamente combinado, e por isso ele não havia conseguido chegar a San Francisco no tempo planejado. Nesse dia, acabei passando a tarde com Renato e outros artistas do Barin Bababo na casa do *Museo de la Ayahuasca*, como fiz nas outras visitas. A casa, onde David exporia, se chama assim porque ao lado dela são cultivados cipós da planta; os quais de fato os pintores de San Francisco me mostraram com orgulho. Costumava pertencer a Filder, que pretendia fazer dela um museu, um projeto que contudo não se concretizou. Hoje, em ninguém a tendo como residência, apesar de estar equipada com cama, rede, frigobar, fogão na área externa, os demais artistas da comunidade a utilizam como local de encontro, trabalho e lazer.

Assim, mesmo tendo sua produção voltada para as instâncias de circulação artística de Lima, onde diversas artes amazônicas, indígenas e não-indígenas, e de diferentes regiões, disputam espaço em um mercado crescentemente interessado em imagens da floresta, David mantém com a selva uma relação em muitos sentidos vital. Ele compartilhou comigo o desejo de institucionalizar uma escola de arte shipibo-konibo em San Francisco, apesar das tarefas de gestão cultural no Cantagallo consumirem a maior parte de seu tempo. Ele também costuma visitar e expor com Filder em Cusco, o que constitui um elo a mais de uma rede que une as três regiões peruanas, de costa, serra e selva.



Figura 18 – *El viento de la Pachamama*

Fonte: Facebook (público) de David Ramírez

Se comparada àquela de Elena Valera, Roldán Pinedo e Lastenia Canayo, artistas que começaram a pintar nos anos 1990 no contexto do *taller* de Pablo Macera, a arte de David se aproximaria mais, do ponto de vista formal, das transformações da *arte visionaria* ucayalina que analisei até aqui. Um exemplo disso seria o comparecimento, em uma obra deste artista (fig. 18), da convenção pictórica que identifiquei acima, na obra de Renato (fig. 15), como uma composição multinaturalista: a divisão do quadro em seções diferentes, justapostas, mas permeáveis entre si, correspondentes a perspectivas de corpos de diferentes naturezas. Apesar de também operarem figurações das partes invisíveis das *plantas maestras* (em shipibo, plantas *rao*: “plantas medicinais”, ou “plantas com poder”), elas mesmas indissociáveis da sociocosmologia shipibo-konibo, composições como a de Pinedo (fig. 16) tendem a situar em um mesmo plano suas

diversas formas; tudo se passa como se estas obras transportassem as figuras de diferentes mundos para uma mesma perspectiva.

A composição multinaturalista, por sua vez, manteria, através de divisões por linhas e contrastes entre cores, a diferença entre perspectivas, figuradas através de formas abertas (como as aves da pintura de David). Composição multinaturalista e cromatismo, assim, poderiam aparecer como duas formas estéticas da diferença no interior do código visual. Com efeito, ambas aparecem em *El viento de la Pachamama*: há cromatismo quando, no canto superior esquerdo, a forma aberta de um pássaro emerge a partir de um arco-íris – tal como no mito arekuna analisado por Lévi-Strauss em sua *Peça Cromática* –, e há composição multinaturalista onde o contorno do tronco de uma árvore (pintado novamente com o motivo da face humana), à direita, separa uma superfície bidimensional coberta por *kené* da figura de um rio. Essa separação se dá, no entanto, sem revogar a pragmática da semiose cromática que, como argumentei acima, é um traço diacrítico do próprio código visual. Pois a fina linha – de contiguidade estética – entre cada perspectiva, afinal, continua não sendo um grande intervalo à maneira da oposição lógica que, na linguagem verbal, separa os classificadores “vermelho” e “amarelo”.

É em imagens assim que, às margens de concreto do rio Rímac, David traduz os signos emitidos por sua selva natal. Em um vídeo compartilhado por ele em seu Facebook, um outro homem do Cantagallo explicava que as pinturas figurativas serviam também para mostrar, às crianças nascidas já na comunidade, como é o lugar de onde vêm seus pais. Quando estive em Lima, em julho de 2019, era inverno e fazia por volta de 15° C, de modo que o tempo em muito contrastava com o clima amazônico do Ucayali. Perguntei a David como era para ele viver e trabalhar em uma paisagem tão diferente daquela de onde era nativo, e ele disse apenas que costumava voltar à selva sempre que precisava “recarregar as energias”. Mesmo na metrópole limenha, ele continua tomando o chá de ayahuasca regularmente, tendo mesmo me mostrado uma pequena quantidade em uma garrafa de plástico.

Assim como as práticas rituais, as práticas artísticas também passam por transformações na cidade: foi assim que David inventou, para cada uma de suas principais pinturas, um canto (*icaro*) correspondente. Uma invenção como essa, caso se fosse seguir o modo tradicional de formação dos *icaros*, seria um tanto improvável, pois o conteúdo verbal destes surge de maneira não-premeditada, *in loco*, no próprio contexto da cerimônia xamânica, a partir das relações ali estabelecidas (trata-se de *sacar el canto* de

cada visão). No entanto, essa nova arte verbal não significa necessariamente uma ruptura frente aos conhecimentos tradicionais: como muitos outros artistas shipibo-konibo, quando perguntado como começou a pintar, David respondeu que antes de mais nada aprendeu a fazer *kené* com sua avó.

Capítulo 3

Yarina

[T]his curing tradition works by identifying the patient with plants that are self-regenerating.

Peter Gow, *River People: Shamanism and History in Western Amazonia*

[P]ensé que para que parezca más bonita una planta, la tienes que podar, trozar todas las ramas. Al principio parece ser algo no tan bueno, no tan lindo, pero después crecen las nuevas hojas y queda muy hermoso. Entonces pensé que si yo hago eso, si me mentalizo en eso tal vez pueda sanarme.

Ruysen Flores, *Cuando esas nuevas ramas crezcan yo también habré sanado*



Visões de Paolo del Águila

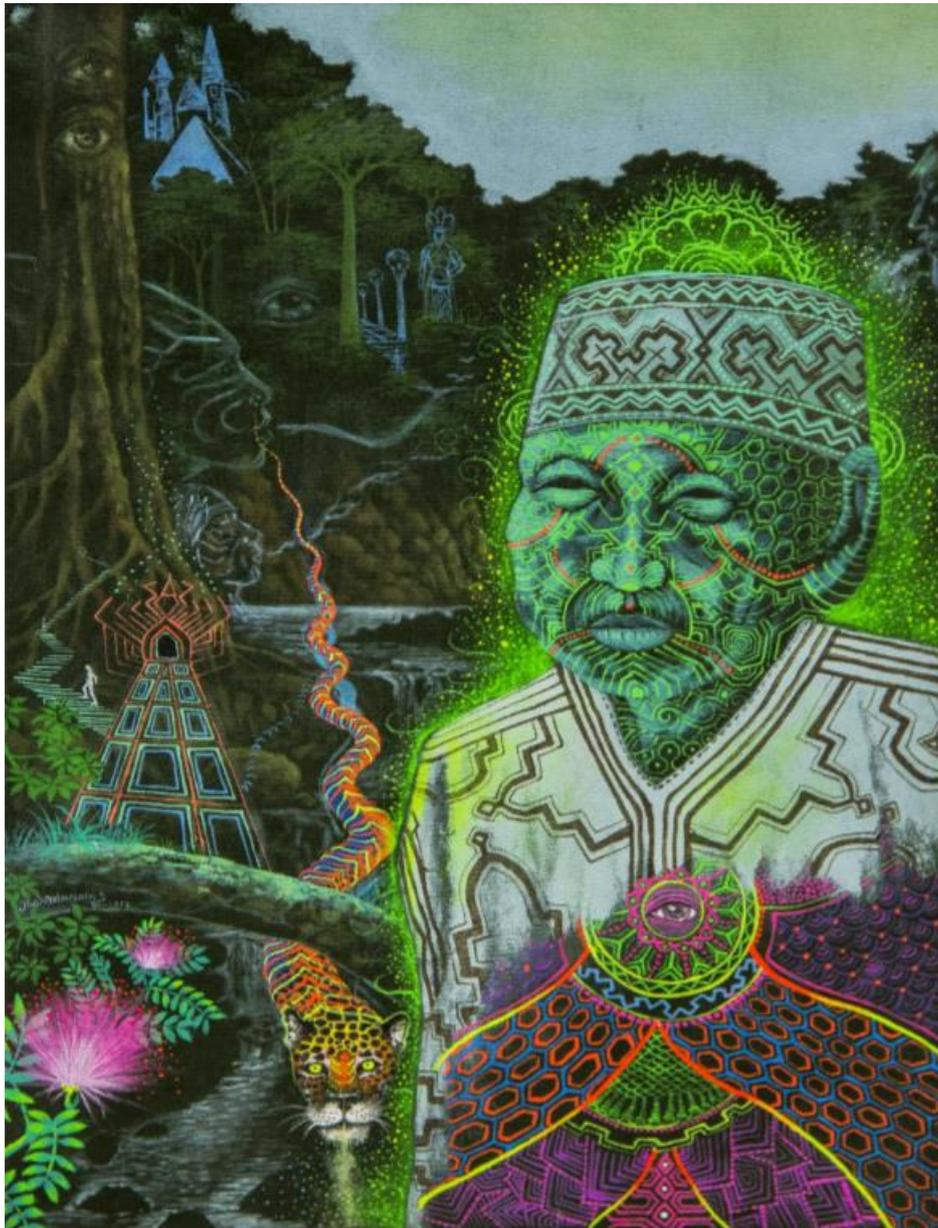


Figura 19 – *Meraya*

Reprodução fornecida pelo artista

A obra acima (fig. 19), intitulada *Meraya*, do pintor ucayalino Paolo del Águila Sajami, mostra em primeiro plano um xamã (*meraya*) shipibo-konibo vestido com sua túnica e coroa decoradas com *kené*, sobre um fundo povoado por figuras de diferentes mundos: uma onça cujo corpo se assemelha ao de uma serpente, um caminho iluminado levando a um túnel, uma grande escadaria e uma floresta, com um castelo, onde plantas aparecem pintadas com olhos em sua superfície, um motivo que aparece em outras pinturas do mesmo artista.

Conversando com Paolo em sua casa, a poucas quadras da avenida Yarinacocha, em Pucallpa, compartilhei com ele minha percepção de que apesar de estar consagrada em espaços públicos de grande visibilidade na forma de murais, e de seu repertório de imagens compor parte importante do que poderia ser considerado como uma identidade cultural ucayalina, a *arte visionária* não possuía um espaço expositivo próprio, dedicado somente a ela. Encontrava-se dispersa por lojas e pontos de venda de artesanato em diferentes regiões da cidade, e eventualmente musealizada em instituições como o *Museo Agustín Rivas* ou o *Museo Regional de Ucayali*, no Parque Natural de Pucallpa, onde havia algumas pinturas em posição de certo isolamento em relação ao resto da exposição, mas não existia algo como galerias nela especializadas. Ele assentiu:

No hay todavía una persona que invierta en ese aspecto de poner una galería de arte visionario, que es uno de mis sueños, sería simplemente concretizarlo en el aspecto económico, y hacerlo. Porque hice un estudio de mercado relacionado a que hay bastante arte visionario, pero no hay un centro específico donde tú como un extranjero, o como una persona local de acá, [...] no hay donde ver específicamente. [...] Hay talleres, hay muchos talleres, pero no en sí una galería que muestre ese aspecto. Ese es uno de mis sueños, hacer una de esas, espero que pronto se concrete, pero hacerlo aquí en Yarina porque Yarina es el punto, el punto de todo, de todo este trabajo artístico.

Segundo a divisão político-administrativa do Peru, Yarinacocha é um dos setes distritos que compõem a província de Coronel Portillo (que coincide com Pucallpa e arredores), a qual por sua vez é uma das quatro províncias que integram o departamento do Ucayali. Do ponto de vista oficial, o distrito de Yarinacocha compreende toda a grande área no entorno da lagoa homônima, incluído povoados e *caseríos* mais afastados da mancha urbana principal de Pucallpa, como San Juan, San José e a comunidade de San Francisco. Apesar dessa abrangência territorial, o nome genérico Yarinacocha se refere especialmente à parte daquela mancha urbana principal que se encontra situada não às margens do curso principal do Ucayali, mas da lagoa. Essa porção da cidade muito frequentemente, como na fala de Paolo acima, é identificada apenas pela corruptela *Yarina*; a avenida Yarinacocha, que a liga ao centro de Pucallpa, é a *carretera de Yarina*.

Essa área é historicamente ocupada pelos Shipibo-Konibo, desde antes do crescimento urbano de Pucallpa transformá-la em um bairro entre outros da cidade, e foi nela que em meados do século XX as missões do Instituto de Linguística de Verão

primeiro se instalaram, com seus aviões e hangares. Hoje, apesar da região de *Yarina* compor com o centro de Pucallpa uma só malha urbana, a expressão demográfica dos Shipibo-Konibo é significativamente maior naquela do que neste. Ali também se encontram alguns importantes equipamentos e instituições da cidade como um todo, como o campus da UNIA, a *Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía*, que oferece ensino superior a estudantes de diversos povos indígenas e estimula sua produção intelectual bilíngue.

Conheci Paolo del Águila Sajami, um homem na faixa dos 30 anos, logo no início do trabalho de campo, no âmbito do festival *Amazonarte*. Com o objetivo de realizar dezenas de murais em paredes externas de escolas públicas da cidade, no curto espaço de tempo de uma semana, o festival dividiu os pouco mais de vinte artistas entre os quatro locais escolhidos. Três deles se situavam na região do centro de Pucallpa, e apenas um em *Yarina*: o *Colegio Nacional de Yarinacocha*. Porém, a grande extensão de seu muro da frente, voltado para a *carretera* que é a principal artéria do bairro, exigiu que cerca de metade dos artistas participantes se dedicassem apenas a essa escola. O povo que coube ao mural de Paolo homenagear (os temas foram distribuídos por sorteio) foi o Huni Kuin, que ele muralizou figurando dois homens inalando rapé, com imagens de seres híbridos, em parte humanos e em parte plantas, ao fundo (fig. 20). Depois, ele me explicaria que os mundos invisíveis que são dados a ver pela agência da ayahuasca são povoados por esses seres: em uma cerimônia, “*de repente te ves que estás al costado y ves un árbol, y te fijas, [ves] que ese árbol te está mirando, tiene forma humana pero es vegetal, o tiene mitad humano mitad animal, o otro es pura planta*”.

Logo ao lado do *Colegio Nacional de Yarinacocha*, o CNY, está um outro importante espaço cultural e turístico da cidade, também dotado de uma fachada altamente visível para quem passa a pé ou de *motocar* pela avenida: o *Campo Ferial* de Yarinacocha. Trata-se de um grande espaço aberto, com algumas áreas cobertas, equipado com palco e *stands* de venda, que abriga diferentes atividades ao longo do ano. A maior parte do período em que estive em Pucallpa transcorreu em junho, e o *Campo Ferial*, às vezes também chamado simplesmente de *feria* (feira) de Yarinacocha, estava bastante movimentado em função das festividades de São João. Assim, ao longo de todo o mês, houve uma programação que ia de apresentações de música a concursos de beleza, passando por feiras temporárias de roupas e móveis. O único comércio fixo do *Campo*

Ferial é o do artesanato shipibo-konibo: são cerca de vinte *stands* que vendem grandes tecidos bordados com *kené*, roupas, bolsas, adereços diversos.

Nas primeiras vezes em que visitei a feira, ainda antes de se aproximarem os festejos de São João, sua fachada externa estava pintada com a mensagem “Bekanwe” (“bem-vindo/a”, em shipibo), e suas traduções para o espanhol, inglês e alemão. Também havia um grande painel anunciando a *gran feria de artesanos* do local, com fotos de peças de cerâmica e da artista shipibo-konibo Lastenia Canayo segurando um de seus *dueños*⁴⁵ tridimensionais, os espíritos donos das plantas cujas figuras ela pinta e esculpe. Lastenia foi uma das artistas que fizeram parte dos *talleres* de Pablo Macera, em Lima, nos anos 1990, e mora em *Yarina*, a poucas quadras do *Campo Ferial*. As paredes laterais da feira, bem como algumas de suas paredes internas (fig. 21), são decoradas com pinturas murais, muitas das quais em estilo *visionário*. Poucas semanas antes do dia de São João, também sua fachada da frente foi muralizada, por contratação da *Municipalidad Distrital de Yarinacocha*.

A poucas quadras do *Campo Ferial*, Paolo vive com sua esposa, Isbel Reategui, que também é artista *visionária*. Ele nasceu em Pucallpa, e conta que estudou no *Colegio Nacional de Yarinacocha* porque na adolescência já vivia na região. Depois chegou a se mudar para outro distrito, Manantay, mas voltou a se instalar em *Yarina*. Comentei com ele que havia escutado de Garra, outro artista *visionário* que também participava do festival *Amazonarte*, que muitos pintores da cidade haviam estudado no CNY. Paolo concordou, citando o nome de alguns artistas de destaque que são seus amigos e vizinhos: “*estoy a menos de cien metros de la casa de cada uno, por aquí está Juan Carlos [Taminchi], atrás de mi está Jheferson [Saldaña Valera]...*”

Yo conocí a Pablo [Amaringo], hemos interactuado, amigos al 100% no, porque no lo visitaba 100%, pero sí nos conocíamos. Jheferson estudió en Usko-Ayar, por ejemplo, Juan Carlos recibió algunas ayudas, algunas técnicas de amigos que estudiaron en Usko-Ayar, igual que yo. Ahora, la cuestión de la influencia de la medicina o de los elementos, no es que hemos tenido digamos la influencia de Pablo. En realidad, los colores, los elementos y todo eso, te da la ayahuasca. Viene de la planta. Muchos decían, ‘no, estás copiando a Pablo’. ¡No, no copiamos a Pablo! Pablo tiene su estilo, su forma, nosotros le damos otro aspecto, porque también a

⁴⁵ Para uma análise da obra de Lastenia, bem como uma etnografia de *Yarina* que em muitos aspectos complementa minhas observações, ver Peixoto (2017).



Figura 20 – Mural de Paolo del Águila para o festival *Amazonarte*

Fonte: Instagram (público) de *Amazonarte*



Figura 21 – Parede na parte interna do *Campo Ferial* de Yarinacocha

nosotros nos muestra la planta. O sea, en la escuela, hay un maestro carnal, pero con las plantas, los maestros son espirituales. Es igual, cuando tú dietas, cuando tú estás dietando, vienen los maestros a ti a enseñarte. [...] Algunos te dan miedo, o algunos tienen forma humana, algunos no, entonces te dicen: ‘¿para qué me has dietado?’ y te enseñan, ‘con esta medicina vas a dietar, con esto vas a curar esto’, y te van enseñando ahí mismo los espíritus. [...] Esas cositas pintamos. Los aspectos fosforescentes, por ejemplo, que nosotros les decimos ‘tingunas’, son los espíritus de las plantas que ya se han muerto, se han hecho un átomo, de color muy luminoso, fluorescente en todo caso, y eso es lo que nosotros constantemente vemos. [...] Porque la parte de la ayahuasca está dividida en los aspectos figurativos, y en aspectos abstractos, hay cosas que no puedes reconocer, hay cosas que sí, hay cosas tan ambiguas... [...] Algunos [espíritus] son de forma humana, que tú puedes reconocer, o de repente humanoides, verdes, pero tienen forma humana, todavía hasta ahí normal, pero de repente te das cuenta, y estás con un inmenso hombre de cien metros, o de sesenta metros de alto, gigante, los arkanas, como dice, poderosas entidades.

Paolo faz parte de uma geração mais recente de artistas *visionários*, e estudou em um outro espaço decisivo para a difusão do estilo na região de Pucallpa, além da escola *Usko-Ayar*: a *Escuela Superior de Formación Artística Pública Eduardo Meza Saravia* (cujo prédio é o da foto de abertura deste capítulo). Enquanto fala, sua voz em alguns momentos assume um certo tom professoral, de didatismo, e ele também emprega termos mais técnicos, como quando menciona abstração e figuração. Isso se deve em parte ao fato de que, depois de concluir sua formação de *artista profesional*, ele em seguida se integrou ao corpo docente da escola. Ela existe desde 1992, e é mantida pelo estado peruano. Além do curso de artista profissional, focado nas artes plásticas, também oferece formação em nível superior na área de música. Após ter diferentes sedes, em seus primeiros anos, a escola Meza Saravia se instalou em seu terreno atual, em *Yarina*. Seu primeiro diretor foi o próprio artista homenageado no nome da instituição: o artista ucayalino Eduardo Meza Saravia (1928 – 2001), pintor de paisagens amazônicas (Cortés Garzón, 2015).

Uma comparação que é muito comumente feita, nos meios culturais e artísticos de Pucallpa, entre as escolas *Usko-Ayar* e Meza Saravia, postula que a primeira seria especializada na prática da *arte visionária* (muito embora o estilo não seja diretamente ensinado em seus *talleres*), enquanto a segunda ensinaria um estilo mais tradicional das

belas artes, *académico*. Porém, se se visita atualmente a sede da escola Meza Saravia, o que se vê são inúmeras paredes decoradas com murais em estilo *visionário*, mesmo que o ensino da instituição enfoque principalmente a transmissão das técnicas figurativas ditas acadêmicas. Com efeito, a narrativa que escutei de diversos interlocutores foi a de que inicialmente a escola rejeitava as práticas de figuração do invisível relacionadas às *plantas maestras*, bem como as convenções pictóricas emergidas dessas práticas, negando-as reconhecimento; com o tempo, dado o crescimento da popularidade da *arte visionária*, inclusive entre seus alunos, ela teria passado a incorporá-la, em grande parte por conta das pressões dessa dinâmica a ela exterior. Em junho de 2019, a instituição comemorou seu vigésimo sétimo aniversário, e na coletiva de imprensa dada por seus diretores, na ocasião, o estilo *visionário* foi mencionado como uma de suas especialidades. Igualmente, um texto do folheto distribuído no evento dizia que “*la escuela presenta muestras de estilo neoamazónico, figurativo, surrealista y visionario*”.

Segundo Paolo,

Lo que te enseñan en sí, la esencia en sí son los talleres, es decir, el aspecto tradicional de la pintura. Desde comprender, digamos, la temática o los parámetros necesarios dentro de la plástica, hasta buscar tu propio estilo según los movimientos vanguardistas. Tú ya verás al final adonde quieres acudir [ir], adonde quieres llevar. [...] Aprendes lo convencional hasta que busques tu propio estilo. [...] Cuando éramos estudiantes, había ese tabú, como te decía, yo estoy hablando aproximadamente del año 2000, 2004, por ahí, a mediados de 2004 era tan fuerte el espíritu académico de la escuela, que te prohibían de hacer eso [arte visionária], porque decían que no es arte. [...] Pero sin embargo, ya después de salir, tu ya buscas tu propio estilo. Yo cuando empecé con las plantas, lo que me decían los profesores no me importaba. Ahora en la actualidad, puedo ver, que ya es direccionado. Que ya tú como artista, si quieres hacer arte visionario, ya pues, haces arte visionario. Solo que ahora algunos maestros todavía siguen con esa negatividad con Usko-Ayar, pero no se dan cuenta que sus egresados, los egresados de la escuela pintan copiando el estilo Usko-Ayar. [...] Ahora, cuando ya se han dado cuenta los maestros [do curso] de artista profesional que sus egresados se están direccionando a eso, simultáneamente están optando a decir que “bueno, si te gusta, ya pues vas a aprender...”

A busca de um estilo próprio é algo que tem especial importância na narrativa que Paolo faz de sua trajetória. Em 2013, ele esteve no Brasil participando da exposição

¡Mira!, e um trecho de sua fala no seminário que aconteceu paralelamente à exposição foi publicado no dossiê temático da revista *Mundo Amazónico* (del Águila, 2014). Nesse trecho, ele relata como, durante uma cerimônia de *toma* de ayahuasca, uma anciã se aproximou dele e o entregou um pedaço de madeira, dizendo: “*coge tu arte*”. A partir daí, ele começou a entender cada vez mais seu próprio estilo como um presente da planta, e dos mundos ordinariamente invisíveis abertos por ela.

Assim como a *arte visionária*, que passou por um processo de legitimação no interior da escola Meza Saravia, segundo Paolo também as próprias práticas xamânicas tiveram sua visibilidade pública intensificada:

Anteriormente este mundo de la ayahuasca, de los que enseñan ayahuasca, antes era secreto, porque en la ciudad mismo era un tabú, “ah mira, este brujo”. [...] Ahora esto del secreto ya quedó atrás, porque ahora ya todos quieren ser chamanes, porque saben que desde el aspecto económico van a tener más dinero, entonces se contactan con extranjeros y ponen centros, centros, centros. Hay extranjeros acá que tienen hasta cuatro centros.

Esse processo, porém, ele contrasta com a forma e a temporalidade próprias a esses conhecimentos tradicionais:

Hay chamanes pues, entre los buenos, maestros realmente, curanderos realmente, aquellos que han seguido su escuela prácticamente, la vida. No solo es ayahuasca, son las plantas. Entonces el primer principio es comprender que la ayahuasca no te va a curar, porque la ayahuasca es la puerta para que te vean a ti, que mal tienes. La ayahuasca te va a decir simplemente que plantas necesitas para curarte. [...] Si lo que tienes es un mal no natural, digamos un hechizo o una brujería, eso te va a mostrar, y ahí vas a tener que ver con que plantas vas a combatir. Ahora, yendo a ese aspecto de lo espiritual, en la ayahuasca también existen guerras, entonces también te va a mostrar que armaduras te va a dar. [...] Los ancianos no están tan de acuerdo pues con esa nueva evolución de nuevos chamanes que en seis meses ya son maestros, dicen, o en un mes ya son maestros, y no es así. El aprendizaje son años, es una vida. Aprendes una planta, porque es un proceso, desde hojas, raíces, troncos, flores, frutos. Eso es un árbol. Terminas eso y pasas al siguiente. Ahí vienen plantas medicinales, plantas maestras, plantas de florecimiento, a parte de eso, las dietas, aparte de eso... es una vida, en realidad.

Um contraste análogo se manifesta entre os próprios artistas *visionários*, que ele diferencia a partir do critério de seu maior ou menor conhecimento, através da experiência pessoal, dos mundos invisíveis revelados pelas plantas:

Hay los artistas visionarios que han tenido contacto directo con esta parte esencial, la parte mágica, la parte mística. Uno como artista, ha experimentado ese aspecto de por ejemplo la dieta. Porque arte visionario no solo es ayahuasca, arte visionario amazónico encierra todo un conglomerado de elementos, desde conocer cuales son las propiedades de tales raíces, cuales son las propiedades de las cortezas [cascas], las plantas maestras, las plantas medicinales, las plantas aromáticas, todo ese conjunto, conocerlo. Y por lo menos haber tenido unas experiencias, un trance, un movimiento paralelo a través de tus dietas, o a través de una experiencia con ciertas medicinas. Al menos conocer, entender. [...] No es igual a este otro grupo de artistas, que son egresados algunos de las escuelas de arte, incluyendo la de Pucallpa, o han estado en talleres individuales, tienen talleres, pero no han estado ahí en ese universo paralelo, no han estado en ese mundo invisible. [...] Algunos exageradamente copian o hacen réplicas del arte de otros artistas, y no le dan ese sentido. Pero los que hemos estado ahí en ese universo, los que hemos dietado, comprendemos lo que son las plantas, comprendemos que tal medicina te puede curar, o sea, le damos un sentido a eso. Por ejemplo en mis obras, yo lo que hago es contar historias, desde una experiencia personal, hasta una experiencia vivida por otra persona, o aspectos espirituales. Pero le doy esos sentido porque he estado ahí, y entiendo de como podemos plasmar.

No rol das condições de possibilidade dessa multiplicação de artistas *visionários* profissionalizados, ocupa uma posição central a própria existência de um público consumidor para suas obras, engendrado pelo mercado ayahuasqueiro internacionalizado que veio a se formar na Amazônia peruana como um todo. Esse processo de multiplicação, no entanto, envolve também outros agentes, que não aqueles diretamente envolvidos com o chamado turismo xamânico. É o caso por exemplo de agentes estatais, especialmente a *Municipalidad Distrital de Yarinacocha*, com a qual, segundo pude observar, alguns artistas *visionários* ligados à escola Meza Saravia estão estreitando relações. Em junho de 2019, além da pintura da fachada do *Campo Ferial*, da qual esses artistas foram os executores, a *Municipalidad* patrocinou também um concurso de murais em homenagem ao aniversário da escola, cujos participantes eram alunos da instituição.

Participaram catorze pintores, onze homens e três mulheres, uma das quais era Isabel (esposa de Paolo), cuja pintura ficou entre as primeiras colocadas.

Assim, o crescimento mais recente da cena local da *arte visionária* em Pucallpa passa também por uma dimensão institucional. Essa dimensão tem sido crescentemente ocupada pela *Escuela de Formación Artística Pública Eduardo Meza Saravia*, especialmente após a morte de Pablo Amaringo, em 2009, que deixou a escola *Usko-Ayar*, e as dinâmicas que ela mobilizava no bairro do *Arenal*, em certo sentido órfãs de seu líder carismático. Nesse sentido, um último relato ajudaria a sintetizar o modo como, direta e indiretamente, a escola Meza Saravia contribui para a difusão da *arte visionária* em Pucallpa, e especialmente em *Yarina*.



Figura 22 – *Arte visionária* e artesanato shipibo-konibo

A alguns minutos de caminhada do *Colegio Nacional de Yarinacocha* e do *Campo Ferial*, seguindo a *carretera de Yarina*, se encontra a *Plaza de Armas* de Yarinacocha, que, assim como sua congênere do centro de Pucallpa, também apresenta um letreiro preenchido com imagens figurativas em estilo *visionário*. Nessa praça, há um pequeno centro de comercialização de artesanato shipibo-konibo, onde um dia entrei apenas para observar, um tanto distraído. Logo na entrada, porém, me deparei com um *stand* no qual,

além dos objetos mais comuns deste artesanato, como pulseiras, cerâmicas e tecidos, havia também duas pinturas *visionárias* expostas (fig. 22). Perguntei à senhora que tomava conta da banca quem era o autor das obras, e ela respondeu que era seu sobrinho. Indaguei se eles viviam em *Yarina*, e ela disse que sim. Comentando que as pinturas não estavam assinadas, perguntei como se chamava seu sobrinho, ao que ela respondeu: “*Miqueas, estudia en la Meza Saravia*”, completando apenas que dali em diante lhe pediria para assinar suas obras. Assim, posso eu mesmo ter contribuído, involuntariamente, para reforçar a difusão de um determinado regime de autoria. De todo modo, se hoje as peças de *arte visionária* aparecem como objetos de atração ao lado do há muito consagrado artesanato shipibo-konibo, isso se deve, ao menos em parte, ao processo de formação contínua de novos artistas no âmbito da escola Meza Saravia, já há quase três décadas.

Uma cura de Ruysen Flores

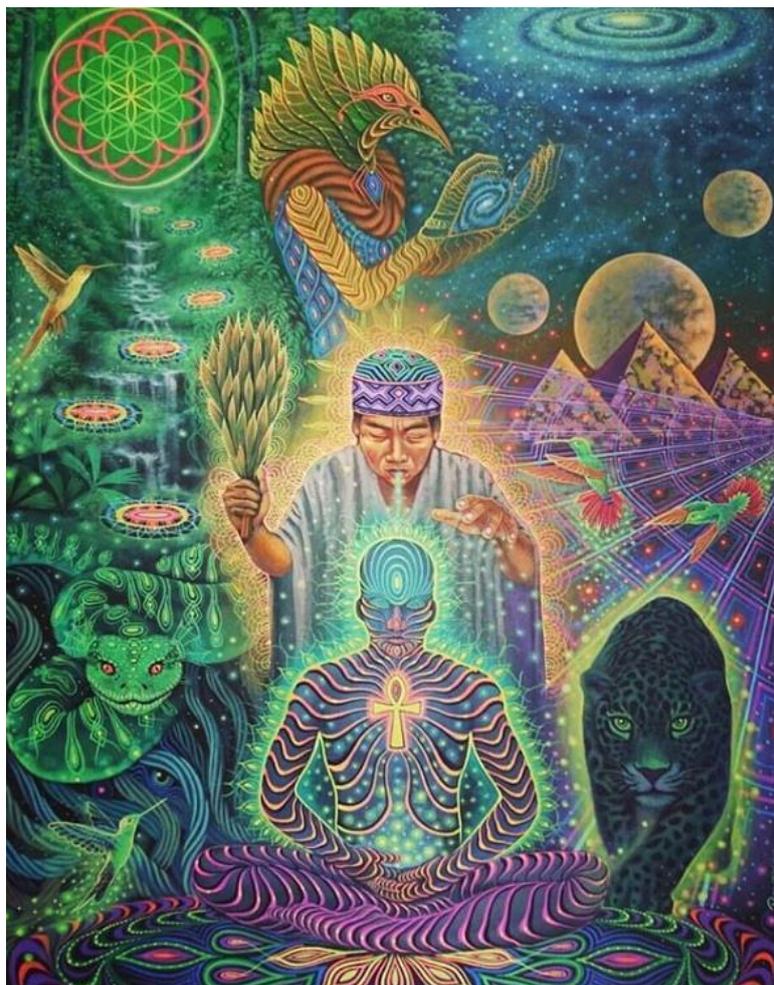


Figura 23 – *Soplos ancestrales* Fonte: Instagram (público) de Ruysen Flores

A pintura acima (fig. 23), do pintor ucayalino Ruysen Flores, intitulada *Soplos Ancestrales*, apresenta um conjunto de figuras dispostas em função de um eixo central, indo de um plano terrestre a um plano celestial, e ao longo do qual aparecem um paciente, sentado em posição de lótus, um xamã iluminado, vestido com túnica e coroa, soprando tabaco sobre a cabeça do homem sentado, e atrás dele um ser híbrido entre humano e ave predadora, que se assemelha ao Hórus do panteão egípcio, cujas mãos enviam a um plano celeste e mesmo extraterrestre, no canto superior direito. Dos dois lados do quadro, aparecem de maneira relativamente simétrica figuras de diferentes mundos: do lado esquerdo, um curso d'água em continuidade com uma serpente, na qual ele se transforma; do lado direito, um jaguar em um campo visual também atravessado por colibris e, acima dele, as pirâmides de Gizé. O modo de divisão do quadro entre vários mundos, intensivamente diferentes mas porosos entre si, incluindo perspectivas relativamente ocultas, como a dos cipós abaixo da cabeça da serpente, onde um olho se esconde, exemplifica o traço formal que acima tentei chamar de composição multinaturalista. Pois águas, com uma mandala ao fundo, serpente, cipós, céu, pirâmides, jaguar e, no centro de tudo, como espaço tradutivo e equidistante, cerimônia xamânica, todos dão-se a ver através da operação de figuração do invisível que os materializa na forma de pintura.

Encontrei com Ruysen Flores, o autor dessa obra, no Café Elixir, em *Yarina*, um café frequentado principalmente por turistas estrangeiros e decorado com pinturas de *arte visionária*, além de algumas imagens de inspiração oriental (hindu e budista). Foi nesse café que Beder, membro do coletivo Barin Bababo, de San Francisco, havia conseguido expor algumas obras para venda, e nele também o próprio Ruysen tinha obras expostas, à venda por cerca de 400 *soles*. Enquanto conversávamos, em nosso entorno era possível escutar falas em um inglês com forte sotaque britânico. Nesse contexto, o artista compartilhou comigo um pouco de sua trajetória com a arte e as plantas.

Ruysen nasceu no povoado de Nueva Alejandría, às margens do Ucayali, que ele descreve como “*un pueblo muy pequeño, conformado por algunas familias*”, e que é a mesma localidade de onde vem Limbert Gonzales. Ali, por volta do ano 2000, ainda cursando a escola primária, ele estudou pintura com Abel Gonzales, irmão de Limbert, que à época atuava como professor em um projeto que consiste em um capítulo pouco comentado da biografia de Pablo Amaringo: uma filial da escola *Usko-Ayar*, paralela à sede principal do *Arenal*, que o artista manteve por um par de anos, com a ajuda de alguns professores colaboradores, em Nueva Alejandría. Como conta Ruysen,

Pablo Amaringo fue a Alejandría, y hizo una pequeña escuela, para los niños, adolescentes y algunas personas que estaban interesadas en aprender. En la primera temporada en que estaban ahí, yo no pude irme, fue cuando yo tenía más o menos catorce años, porque se inició desde antes. [...] Después, cuando inicié, descubrí que me gustaba la pintura. Era justo en temporada de vacaciones, cuando no había clases del colegio. Yo iba a la escuela de pintura tres veces a la semana, y el único medio en que podía ir era en canoa.

Nessa época, Amaringo fazia visitas ao povoado com relativa frequência, e em uma dessas viagens decidiu selecionar três alunos de lá que, segundo Ruysen, “*él consideraba que estaban en un nivel un poco más avanzado, para que pueda él personalmente dictarles las clases en la escuela acá en Pucallpa. Yo fui uno de los tres seleccionados, yo y dos amigos míos*”. Essa época, quando o artista tinha por volta dos quinze anos, coincidiu exatamente com o momento em que ele precisou sair de sua terra natal para continuar seus estudos regulares, pois nela não havia escola secundária. Assim, ele se mudou para Pucallpa para cursar, simultaneamente, a escola *Usko-Ayar* (dessa vez em sua sede principal) e o secundário, no *Colegio Nacional de Yarinacocha*.

Quando terminou os estudos neste colégio, Ruysen se inscreveu no curso superior da escola Meza Saravia, e por um certo período de tempo ele chegou a frequentar tanto esta escola quanto a *Usko-Ayar*:

Le comenté a Pablo Amaringo eso, y él me dijo “Bueno tú decides, te decides por una escuela, piensa, analiza, ve en cual tendrás más futuro. Acá vas a estar más conectado, vas aprender a hablar inglés, vas a estar más en contacto con personas del extranjero, y hay más posibilidades que viajes acá”, él comentó. Entonces yo dejé en el año 2003 a la escuela de arte académico, para quedarme en Usko-Ayar.

No ano seguinte, porém, passou a observar que a escola Meza Saravia oferecia uma formação ampla, que passava por vários estilos e períodos da história da arte, e começou a se sentir atraído por esse aspecto. Assim, em 2004, ele retornou a ela, abstendo-se de frequentar *Usko-Ayar* com a mesma frequência de antes, mas continuando a fazer a este espaço visitas esporádicas.

Esses vários trânsitos, tornados concretos por exemplo através de uma biografia como a de Ruysen Flores, ilustram também as várias conexões possíveis que podem se estabelecer entre espaços sociais bastantes diferentes entre si, isto é, o pequeno povoado de Nueva Alejandría, na selva, o *Arenal* e *Yarina*. Porém, um elemento em comum a

todos esses momentos de sua trajetória é o fato de que, em todos esses espaços, ele praticava apenas a pintura de paisagens. Sua prática de pintar visões proporcionadas pelo cipó da ayahuasca data apenas de 2008, quando Félix Pinche, um ex-colega seu de *Usko-Ayar*, sugeriu que ele também as pintasse. No entanto, nessa ocasião ele se encontrava afastado dessa planta por razões bastante pessoais.

No relato de Ruysen, aparece uma relação um tanto tensa com os mundos invisíveis abertos pela ayahuasca: já na segunda vez em que ele participou de uma cerimônia, ainda na adolescência, quando era estudante do *Colegio Nacional de Yarinacocha*, ele foi atacado por um feiticeiro: tanto ele quanto o *maestro* que conduzia a cerimônia viram um projétil atravessar sua cabeça, fazendo-o sentir dores e mal-estar. Depois disso, em outro episódio, ele participou de uma cerimônia em um centro xamânico junto a turistas estrangeiros, mas foi novamente perseguido, dessa vez pelos próprios maestros que comandavam a cerimônia. O xamã assistente, sob efeito da ayahuasca, viu todas as plantas que Ruysen já havia *dietado*, e por implicância ou inveja começou a provocá-lo, impondo-o *pruebas*, indagando até mesmo sobre plantas as quais ele não conhecia. O xamã principal, por sua vez, foi negligente; vendo tudo o que se passava, omitiu-se e deixou seu aprendiz prosseguir espezinhando o artista. Por situações assim Ruysen se afastou da ayahuasca, tomando-a com pouca frequência.

Assim, emerge uma configuração relacional diferente em comparação com todas as outras que observei anteriormente: há aqui um artista *visionário* que tem uma produção esteticamente influenciada pela ayahuasca, mas cuja relação prática com esta é de certa maneira secundária, se comparada com o laço que ele tem com outras plantas. Apesar de sua pintura apresentar grande partes das convenções estilísticas características da *arte visionária* (a exemplo da composição multinaturalista, que mencionei acima), convenções essas em grande parte desenvolvidas em função da agência da ayahuasca, sua relação com as propriedades curativas das plantas passa menos por esta última, e mais por outros vegetais, com suas respectivas dietas. Ruysen já *dietou* diversas plantas, e recentemente se curou, com a ajuda delas, dos males advindos de um acidente de moto; esta dieta, em específico, foi receitada por um pescador amigo de sua mãe, que identificou corretamente o antídoto para a lentidão com que sua perna se recuperava após o acidente.

Como Paolo del Águila, Ruysen também esteve entre os artistas peruanos que vieram ao Brasil por ocasião da exposição *¡Mira!*, e também teve parte de sua fala publicada no dossiê de *Mundo Amazónico*. Nessa publicação, ele narra como, espelhando-

se na força de autorregeneração das plantas, ele pôde também se curar. Dessa forma, é possível tomar esse relato como exemplo de um modo mais amplo de identificação, que permite aos humanos abrir-se a relações com alteridades de outras espécies, em ocasiões solenes como uma cerimônia de *toma* de ayahuasca, mas também, com efeito, na mais comum prosa do cotidiano:

Hace unos cinco años tuve un problema muy fuerte en mi espíritu, en mi alma. Iba a un hospital, me sacaba análisis y me decían: “Todo está bien, no tienes nada”. Pero yo sentía un vacío, tenía algo que me faltaba, me sentía morir. La gente me decía que fuese visitar a un curandero, pero tenía miedo interior. No quería acercarme a ninguna persona y prefería morirme. [...] Recuerdo que un día, en la casa de mi madre, estaba mirando por la ventana y vi unas plantas en el patio que estaban demasiado grandes. Esas plantas se pueden podar para que crezcan nuevamente las hojas. Entonces pensé que, en este mundo, todos somos importantes, que tengo que encontrar la fórmula exacta para sanar esa enfermedad del alma. Entonces pensé que para que parezca más bonita una planta, la tienes que podar, trozar todas las ramas. Al principio parece ser algo no tan bueno, no tan lindo, pero después crecen las nuevas hojas y queda muy hermoso. Entonces pensé si yo hago eso, si me mentalizo en eso talvez pueda sanarme. Y así, empecé a podar la planta y dije “Cuando esas nuevas ramas y hojas crezcan, yo también habré sanado”. Y me olvidé totalmente de ese pensamiento. Pasó el tiempo y, sin darme cuenta, ya no sentía ese vacío. La inspiración volvió. Un día, sin pensar, fui a la ventana y vi que el árbol estaba con sus nuevas hojas. Fue algo maravilloso. (Flores, 2014, p. 222)

Considerações finais

Estética e transformação

Como escreveu Merleau-Ponty, “toda vez que o sociólogo [mas é no antropólogo que ele está pensando] volta às fontes vivas de seu saber, àquilo que nele opera como meio de compreender as formações culturais mais distantes dele, pratica espontaneamente filosofia”.

Lévi-Strauss, *O campo da antropologia*

Como acabamos de ver, as lógicas prático-teóricas que regem a vida e o pensamento das sociedades chamadas primitivas são movidas pela exigência de cortes diferenciais.

Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*

O pensamento selvagem não cabe todo em O pensamento selvagem.

Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem*



Figura 24 – Nukño Maschashka – *Dulce Visión*

Fonte: Charing, Cloudsley & Amaringo, 2011, p. 98

Nesta dissertação, busquei vislumbrar os contornos de um sistema de transformação composto por figuras, pinturas figurativas, tomando-as como índices de uma trama de relações sociais na qual se enredam diferentes corpos e perspectivas. Tentei descrever as diversas configurações relacionais formadas por esse enredamento, a partir de diferentes casos de alguns artistas e suas trajetórias. Nesse percurso, guiado pelo fio condutor de um processo comunicativo que chamei de difusão, espero ter trazido elementos etnográficos que, se não as explicam, ao menos tornam mais compreensíveis as complexas transformações e traduções implicadas na operação, aparentemente simples, de figuração. Tentei entretecer esses elementos em descrições e análises empiricamente orientadas em função de um eixo espacial, uma via de mão dupla que conecta cidade e floresta. Dessa maneira, acredito que os diferentes momentos desse percurso, que atravessa espaços heterogêneos entre si, tais como a região central de Pucallpa, o bairro de *Yarina*, a *comunidad nativa* de San Francisco e mesmo a comunidade do Cantagallo, em Lima, podem até certo ponto ser separadamente avaliados, na medida em que versam sobre realidades sociais distintas que, apesar de interconectadas, apresentam particularidades.

As várias e heterogêneas facetas do processo de difusão enfocado, porém, permitem identificar ao menos algumas linhas de força, elementos centrais que atravessam o conjunto das configurações que analisei. O primeiro deles seria o que Belaunde (2016, p. 622) chama de um “caráter testemunhal” da pintura, que a autora observa especificamente a propósito da obra de Roldán Pinedo, mas que também comparece de maneira expressiva nos casos expostos neste trabalho. Esse caráter testemunhal coloca em primeiro plano as experiências pessoais de cada artista com outros seres, tais as *plantas maestras* e seus espíritos.

Ele também se relaciona com uma outra característica fundamental da *arte visionária* amazônica, a saber, o fato de ela emergir como resultado de um ajuste entre determinadas alteridades: por um lado, artistas amazônicos dispostos a figurar o invisível para um público específico, em geral não-amazônico e frequentemente estrangeiro, e por outro, esse mesmo público de forasteiros dispostos a consumir as figuras resultantes. O arranjo entre essas alteridades é o que faz o modo de produção de imagens deslizar, no espectro que vai da abstração a figuração, na direção desta última. Pois essa modalidade de figuração do invisível se presta a dar a ver, a olhos não-iniciados, as dinâmicas ordinariamente inacessíveis a sua percepção.

Essa inflexão na direção da figuração, no entanto, não cancela a tensão constitutiva entre ocultar e mostrar; antes, ela incita a pensar abstração e figuração como aspectos simultaneamente presentes, não excludentes entre si. Esse ponto pode ser exemplificado não somente pela presença de grafismos *kené* em pinturas figurativas assinadas por artistas shipibo-konibo, mas pelas próprias figuras presentes nestas e em outras pinturas, que frequentemente cumprem a função de mostrar o invisível apenas parcialmente. Na análise de uma obra de Limbert Gonzales (cap. 1), busquei observar pelo prisma do cromatismo a emergência do que chamei de uma “forma aberta”, que, como sugere Belaunde⁴⁶, resulta de um “movimento de insinuação da forma”: ela é marcada por uma tendência a explicitar, mas não o faz por completo. Quanto a isso, seria possível evocar uma descrição feita por Paolo del Águila (p. 74, acima) de sua experiência sensorial sob o efeito da ayahuasca: “*está dividida en los aspectos figurativos, y en aspectos abstractos, hay cosas que no puedes reconocer, hay cosas que sí, hay cosas tan ambíguas...*”.

Uma noção-chave para dar conta de uma tal ambiguidade seria a de “figuração virtual”, proposta por Lagrou a propósito da relação de transformabilidade entre grafismos abstratos e figuras em algumas cosmologias amazônicas:

Sugiro que no quadro de uma cosmologia transformacional amazônica a relação entre grafismo e figura seja também uma relação de transformabilidade, o grafismo sendo um caminho para a visualização de imagens virtuais. [...] ‘O desenho é um caminho’, dizem literalmente os Kaxinawa, assim como seus vizinhos pano, uma ‘porta de entrada’: ele se refere a outras imagens, todas elas igualmente em movimento. As exegeses explícitas fornecidas pelos Kaxinawa sobre seus esquemas visuais me permitem formular esta hipótese do desenho enquanto passagem para a figuração virtual, mas penso que se pode estender essa hipótese a outros sistemas gráficos. (Lagrou, 2013, p. 94-95)

Dessa forma, em havendo entre grafismo abstrato e figuração virtual uma relação de transformabilidade, acredito que seria possível imaginar uma relação do mesmo tipo também entre figurações virtuais e figurações atuais, e vice-versa. Pois, mesmo quando as imagens figurativas se atualizam e agem no sentido de dar a ver formas de outra

⁴⁶ Comunicação pessoal.

maneira invisíveis, elas continuam engendrando partes virtuais, mantendo a variação entre mostrar e ocultar, a exemplo das figuras que chamei de “formas abertas”.

Além disso, a emergência de uma pintura na qual a figuração se atualiza, constituindo uma nova forma de comunicação entre alteridades, implica mais do que mudanças artístico-formais, e possui também consequências sociais mais amplas. Uma delas seria o próprio reposicionamento das artes amazônicas no interior da sociedade nacional peruana, e por extensão no campo cultural internacional. Como afirma Belaunde (2016, p. 633),

o fazer criativo dos artistas afirma o movimento, a sobreposição, a multiplicidade e o embate político por meio das imagens. [...] Mas diferente das lideranças eleitas representantes das federações indígenas, os artistas indígenas [e amazônicos] exercem uma influência mais ampla e solta sobre setores indígenas e não indígenas do país. São formadores de opinião, cujo embate político se arma com as técnicas da ferocidade e da sedução das artes amazônicas. Eles ensinam a ver a transformabilidade das imagens e dos seres, mas também exigem a transformação do olhar das cidades para a floresta. (Matos & Belaunde, 2014, p. 303)

Dessa maneira, mediante a força persuasiva de sua estética, essas artes adquirem também algo de uma agência contra-hegemônica, na medida em que podem deslocar e questionar consensos estabelecidos sobre a selva e seus habitantes, dando a ver dimensões até então invisíveis ou menos visíveis de suas vidas.

Do ponto de vista mais específico das dinâmicas de produção artística, outro elemento central que atravessa vários casos analisados neste trabalho é o de complexificar problemas tradicionais como os da autoria e da autenticidade. Pois, estando inseridos em um mercado que engendra o papel de artista individual, marcado por exemplo pela prática de assinar obras, os artistas *visionários*, ao mesmo tempo, frequentemente questionam esse regime de autoria, atribuindo às próprias plantas e seus espíritos uma agência central no interior do processo criativo. Nesse sentido, as obras aparecem, para os próprios artistas, como resultantes de uma rede de diferentes agentes e perspectivas (da qual são parte), e não da consciência individual de um criador autônomo. Trata-se precisamente do que Daniella Villalta (2019, p. 128-130) chamou de “autorias difusas” ou “plurais”,

que deslocam e descentralizam os poderes criativos da pessoa do artista para diversos outros seres naturais e sobrenaturais.

Concomitantemente, a própria noção do que seja uma obra autêntica também sofre alterações: o problema da cópia não desaparece, pois, como vimos, há mesmo artistas que acusam outros de “copiadores”. Porém, o critério da autenticidade da arte deixa de ser da ordem da autoria individual, e passa a ser relacional, isto é, a obra se torna tanto mais autêntica quanto o for a relação do artista com as agências sobrenaturais de onde emanam os signos que se traduzem em pintura figurativa. Nesse processo, não deixam de se fazer presentes as contribuições de cada pintor, sua forma específica de *plasmear*, suas particularidades estilísticas e predileções; importa, porém, como disse Dimas Paredes (p. 38), que o artista *saiba o que pinta*: sem esse aspecto fundamental, à diferença de por exemplo a arte moderna, a criatividade pessoal tampouco bastaria.

É nessa heterogênea rede que emerge a *arte visionária* amazônica, que poderia colocar inúmeras outras questões que não as abordadas neste trabalho. A formulação de muitas delas passaria por exemplo por um esforço comparativo, levando em conta o caminho aberto por Fausto (no prelo) quando afirma sobre o regime visual ameríndio que

seu problema e ambição nunca foram a verossimilhança ou a imitação da forma humana, e nem a unidade da imagem. Ao contrário, seu impulso gerador é figurar a transformação, colocar em imagem o fluxo transformacional característico dos seres não-humanos [other-than-human beings]. Ele envolve portanto gerar as imagens mais complexas e paradoxais possíveis, imagens com múltiplos referentes, recursivamente encaixados, oscilando entre figura e fundo. Essa é a estética do trickster e do engano, construída sobre o solo firme da ambiguidade e da instabilidade.

Com efeito, acredito que o tema ainda oferece abundante matéria de reflexão, constituindo um campo de grandes potencialidades teórico-analíticas. Mas é claro que isso não é tudo; a mim, pessoalmente, essa arte encantou sobretudo por sua extraordinária beleza.

Para finalizar, eu tentaria puxar de uma imagem acima o fio de uma reflexão paralela, um tanto digressiva, baseada na comparação entre proposições de três pensadores. A pintura que abre estas considerações finais (fig. 24), de Pablo Amaringo,

intitula-se *Nukño Maschashka – Dulce Visión*. Sobre ela, o artista tece os seguintes comentários:

Aqui pode-se ver pura alegria emanando do canto abaixo, e o efeito que ele tem em outras dimensões espirituais é mostrado nas esferas acima. Quando os espíritos começam a cantar, não é audível em apenas um lugar; sua canção é ouvida através da criação. A música é muito especial; é a expressão da alegria, e pode imbuir você com a flama da paixão. Tudo que foi trazido à existência, as estrelas e o cosmos, é criado pela música e pelo som. [...] Nas esferas estão as sete musas divinas, ou *kunan versucum*, aqui representadas pelas sete cores do arco-íris e também contidas nas sete notas da escala diatônica. Elas ressoam conosco, pois somos feitos de pura energia de espírito. Somos feitos de música, as vibrações do espírito. (Charing, Cloudsley & Amaringo, 2011, p. 97)

Ao longo deste trabalho, meu olhar esteve informado por um diálogo, mais ou menos explícito, com a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Pois, como sugere a afirmação de Merleau-Ponty subscrita pelo autor em epígrafe acima, em ciências sociais o próprio ato de compreensão encerra teorias espontâneas. Assim, a título de finalização, dedico as próximas linhas a ensaiar uma breve discussão de uma tal teoria, de tipo filosófico, subjacente a este trabalho. Desejo que possam ser lidas como um exercício de interpretação mais livre e especulativo.

Retornando ao tema lévi-straussiano da passagem da natureza à cultura, e do contínuo ao descontínuo, Renato Sztutman aponta que

[o]s mitos contidos nas Mitológicas falam da passagem da natureza para a cultura, ou melhor, do contínuo para o descontínuo. Os mitos falam de um tempo em que “os animais eram gente” e deixaram de sê-lo. Falam tanto de uma glória – a aquisição da cultura pelos homens – quanto de uma *tragédia* – a perda de comunicação entre os homens e os outros seres (animais, plantas e espíritos). As Mitológicas referem-se, em suma, a uma passagem da natureza para a cultura, mas que nunca se completa, podendo ser revertida. Referem-se ao perigo da volta ao estado de continuidade, à perda da condição humana pelos humanos. Como já discutido, Lévi-Strauss apresenta uma série de figuras do sensível – o arco-íris, os eclipses, as algazarras, os venenos – que tem

por característica a conjunção de esferas separadas, como o céu e a terra, a noite e o dia etc.; todas elas caracterizadas pela metáfora musical do cromatismo (os pequenos intervalos, os semitons, os lusco-fuscos), que nos transporta a um território invadido pela confusão entre categorias “culturais” e “naturais”. (Sztutman, 2009, p. 11; grifo meu)

Aqui, me interessaria destacar a dimensão trágica que o autor reconhece nessa passagem. Pois, se a mitológica ameríndia analisada por Lévi-Strauss de fato tematiza a filogênese humana como um processo marcado por aspectos de reversibilidade, a qual deve ser constantemente obliterada, este mesmo autor aponta que essa antropologia não deixa de formular, em algumas instâncias da vida, uma certa nostalgia do contínuo, do tempo em que, nas palavras de Sztutman, havia “comunicação entre os homens e os outros seres”. Tal é o caso, especialmente, do ritual, abordado no *Finale de O Homem Nu*:

A fluidez do vivido tende constantemente a escapar das malhas da rede que o pensamento mítico lançou sobre ela, para reter apenas os aspectos mais contrastados. Fracionando operações que detalha ao infinito e que repete incansavelmente, o ritual se dedica a uma remendagem minuciosa, tapa os interstícios e nutre assim a ilusão de que é possível remontar a contrassenso do mito, refazer continuidade a partir de descontinuidade. Seu cuidado maníaco em localizar por fracionamento e multiplicar por repetição as mínimas unidades constitutivas do vivido traduz uma necessidade lancinante de garantia contra todo corte ou interrupção eventual que possa comprometer seu desenrolar. Nesse sentido, o rito não reforça e sim inverte o procedimento do pensamento mítico, que cinde o mesmo contínuo em grandes unidades distintivas, entre as quais institui um afastamento. [...] Essa tentativa arrebatada, sempre *fadada ao fracasso*, de reestabelecer a continuidade de um vivido desmantelado sob efeito do esquematismo pelo qual a especulação mítica o substituiu constitui a essência do ritual [...]. (Lévi-Strauss, 2011, p. 650-651; grifo meu)

O ritual *nutre a ilusão de que é possível refazer continuidade a partir de descontinuidade*. Daí uma parte de seu aspecto trágico: a tentativa de reencenar um contínuo é fadada, isto é, seu fracasso é da ordem da faticidade, do destino; na realidade, não é possível fugir aos cortes diferenciais da linguagem, à grade classificatória da cultura, de sua força hominizante, que separa a espécie humana dos outros seres, antes

com ela imersos em um contínuo metamórfico primordial. O desejo de continuidade do ritual é uma húbri; a descontinuidade do mito, e a própria condição humana, uma moira. Compreendido dessa forma, pelo prisma da tragédia, o par conceitual lévi-straussiano contínuo/discreto pode apresentar uma curiosa homologia com outro binômio, forjado pela filosofia de Friedrich Nietzsche: o par dionisíaco/apolíneo.

Em seu primeiro livro, Nietzsche anuncia seu objeto no título: *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música*. O autor descreve esse nascimento a partir de dois princípios estéticos, tensos entre si, mas que se combinam: Apolo e Dionísio. A imagem de Apolo é racional, estável, obedece a uma justa medida, e é a figura que obvia um fundo dionisíaco de dissolução e transformação. O princípio apolíneo é harmônico, pois relativo ao “deus dos poderes configuradores” (Nietzsche, 1992, p. 29). Na tragédia de Édipo, tal como escrita por Sófocles, o futuro incestuoso do herói é enunciado pelo oráculo de Delfos, regido por Apolo. Tudo se passa como se este fosse um guardião da ordem; a húbri do incesto, contra as regras do parentesco, é revelada como punição ao clã de Édipo pelo deus “configurador”, ratificador destas regras.

Já o princípio dionisíaco é um de perturbação da ordem sociocosmológica. Ele questiona fronteiras e as descontinuidade entre as formas. Como o ritual do texto de Lévi-Strauss, tenta reinstaurar (sem jamais conseguir, pois a tentativa é *fadada ao fracasso*) o que Nietzsche chama de “Uno-primordial”. O filósofo escreverá: “[s]ob a magia do dionisíaco torna-se a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (Nietzsche, 1992, p. 31). Creio que se trata da mesma pulsão de dissolução em um contínuo que outra tradição – que passa pelo *Collège de Sociologie* de George Bataille e Roger Caillois, pela *Dialética do Esclarecimento* de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), e desemboca na reformulação mais recente de Michael Taussig (1993b) – chamou de mimesis. *Tragos* em grego é cabra ou bode; nas festas de Dionísio (rituais antes de serem arte), onde se encenavam as peças teatrais, o coro era formado por cantores vestidos de sátiros, criaturas metade humanas e metade animais. Esse hibridismo se expressa pela música, mas também pela embriaguez, a qual, em sua versão yudjá, Tânia Stolze Lima (2005, p. 273) identificou com uma “socialidade cromática”. Embriaguez essa que, para Nietzsche, borra os contornos estáveis, harmônicos, apolíneos das formas, em favor da desmesura.

Tentando construir pontes entre imaginações conceituais, assim, eu sugeriria uma triangulação entre Amaringo, Lévi-Strauss e Nietzsche através da substância da música. Para Amaringo, como visto acima, “[a] música é muito especial; é a expressão da alegria, e pode imbuir você com a flama da paixão. Tudo que foi trazido à existência, as estrelas e o cosmos, é criado pela música e pelo som. [...] Somos feitos de música, as vibrações do espírito”. Já Nietzsche e Lévi-Strauss, em diferentes pontos de suas argumentações, curiosamente recorrem à mesma obra de arte, o *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, para exemplificar a balança tensa entre cada termo de seus pares conceituais que aqui leio como homólogos (dionisíaco : apolíneo :: contínuo : discreto). Para Nietzsche, o princípio apolíneo dessa obra, garantidor da forma estável, é o que impede que a música absorva completamente o espectador e o dilua na compaixão pelo sofrimento dos protagonistas (“a flama da paixão”, diria Amaringo): “[g]raças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele o destino de Tristão e Isolda, feito a mais delicada e expressiva matéria, fosse cunhado e enformado” (Nietzsche 1992, p. 127). Lévi-Strauss, por sua vez, guarda para as linhas finais de sua *Peça Cromática* a reflexão de que

o fato da análise dos mitos sul-americanos ter-nos levado a fazer do veneno de pesca ou de caça uma variante combinatória do sedutor, envenenador da ordem social, e que, entre natureza e cultura, ambos tenham aparecido como duas modalidades do reino dos pequenos intervalos, é por demais persuasivo de que o filtro de amor e o filtro de morte são intercambiáveis devido a outras razões além da contingência, e convida a refletir sobre as causas profundas do cromatismo de *Tristão*. (Lévi-Strauss, 2004, p. 322-323)

Talvez Amaringo tivesse algo a dizer sobre essas “causas profundas”; sua *Dulce Visión* (fig. 24), acredito, pode ser ela própria tomada como uma transformação da tensão entre Dionísio e Apolo, contínuo e discreto, veneno e ordem social. Ela pensa, por meio da forma estética, esse mesmo problema, e conta uma história de separação, de passagem do contínuo ao descontínuo; de fato, se percorrida de baixo pra cima, a obra conduz o olhar do cromatismo ao diatonismo. Porém, é possível também visualizá-la no sentido inverso. Vista por esse ângulo, a obra conduz das sete cores discretas à parte inferior do quadro, que é um domínio outro: um lugar de formas abertas, de metamorfose, onde mãos humanas e cipós de ayahuasca se confundem. Nos termos de Nietzsche, um espaço de tragédia.

A filosofia espontânea que permeia todo este trabalho buscou inscrever seu objeto específico, a *arte visionária*, também nesse espaço trágico. Com efeito, acredito que este consiste em uma dimensão envolvente comum a duas estéticas: aquela da *arte visionária*, que é uma estética visual, e que traduz uma outra: aquela da própria relação humana com as plantas e espíritos, que é uma estética sinestésica. Para concluir, eu registraria mesmo a intuição de que seria possível estender essa inscrição ao conjunto das artes e da estética, em geral, compreendida esta última não só como uma dimensão da vida, mas também do pensamento⁴⁷. Isto, entendendo-a como um domínio mais amplo, capaz de abarcar as diversas formas expressivas que se caracterizam por apelar prioritariamente à experiência dos sentidos: música, dança, pintura... Nele estaria compreendido inclusive aquilo que Jakobson chamou de função poética da linguagem, cuja matéria são as próprias palavras, esses conceitos carregados de valência lógico-classificatória, mas que quando organizadas ritmicamente, por exemplo em uma peça de poesia lírica, adquirem feição de música. Pois já escrevia Bataille (1973, p. 156) que a poesia é “o sacrifício onde as palavras são vítimas”⁴⁸...

Remetendo esta última sugestão a uma célebre oposição que Lévi-Strauss apresenta no final de *O pensamento selvagem*, aquela entre totemismo e sacrifício, penso que nos encontraríamos nas proximidades de uma formulação de Viveiros de Castro que aponta para um horizonte semelhante. Comentando a partir desta obra sua posição em relação a algumas ênfases teórico-analíticas de Lévi-Strauss e Descola, o autor afirma que “visava, para além das metonímias sacrificiais, um ‘outro’ da razão classificatória, ou, mais precisamente, uma interpretação não-combinatória ou alógica da noção central do estruturalismo – a noção de transformação [...]” (Viveiros de Castro, 2013, p. 80). Foi a uma interpretação como essa, enfim, que as entrelinhas deste trabalho buscaram dar uma pequena contribuição.

⁴⁷ Lévi-Strauss (2011, p. 651) dirá que “a oposição entre rito e mito é a oposição entre viver e pensar”. Já Carlo Severi (2014, p. 42) pontua, em formulação de difícil tradução ao português, que “there is much more to human thought than categorization”.

⁴⁸ “As palavras, nós as utilizamos, nós fazemos delas instrumentos de atos úteis. Nós não teríamos nada de humano se a linguagem nos devesse ser em inteiro servil. [...] Quando a moça da fazenda diz *a manteiga* ou o rapaz do estábulo *o cavalo*, eles conhecem a manteiga, o cavalo [...] (os laços essenciais do conhecimento são relações de eficácia prática; conhecer um objeto é, segundo Janet, saber como se faz para fazê-lo). Mas ao contrário *a poesia leva do conhecido ao desconhecido*. Ela pode o que não podem o rapaz ou a moça, introduzir um cavalo de manteiga. Ela coloca, dessa maneira, diante do incognoscível” (Bataille, 1973, p. 156-157). Eis aí, transformado em cavalo de manteiga, o “significante flutuante” da *Introdução à obra de Marcel Mauss*, aquela parcela excessiva de significante, sempre rebelde à fixação ao significado operada pelo conhecimento.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Kátia. *O Estilo Gráfico Shipibo: arte e estética na Amazônia peruana*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

ALMEIDA, Maria Inês & Beatriz MATOS (orgs.). *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013.

BARIN BABABO. *Barin Bababo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura; Museo de la Nación, 2007.

BATAILLE, George. “L’Expérience Intérieure”. In: *Oeuvres complètes – V: La Somme athéologique – Tome I*. Paris: Gallimard, 1973.

BELAUNDE, Luisa Elvira. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: INC, 2009.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú”. In: *Mundo Amazónico*, n. 3, 2012.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “Resguardo e sexualidade(s): uma antropologia simétrica das sexualidades amazônicas em transformação”. In: *Cadernos de Campo*, n. 24, 2015.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 22(3), 2016.

BENDAYÁN, Christian & VILLAR, Alfredo. *Pintura Amazónica: el milagro verde*. Lima: Forma e Imagen, 2013.

CALÁVIA SAEZ, Oscar. *O Nome e o Tempo dos Yaminawa: etnologia e história dos Yaminawa do rio Acre*. São Paulo: Editora UNESP / ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 4(1), 1998.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTILLO TORRES, Daniel Enrique. “*Pintando en Shipibo*”. El arte de cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y los hermanos Guímer y Rusber García. Dissertação (Mestrado em Antropologia Visual) – Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.

CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 93, 2017.

CHARING, Howard G.; CLOUDSLEY, Peter & AMARINGO, Pablo. *The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo*. Rochester: Inner Traditions, 2011.

COLPRON, Anne-Marie. *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre-exemple des femmes « chamanes » shipibo-conibo (Amazonie péruvienne)*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas, Antropologia) – Université de Montréal, 2004.

CORTÉS GARZÓN, Liliana. *Amazónicos: un estudio de pintores amazónicos actuales*. Tese (Doutorado em História da Arte e Musicologia) – Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

DEL ÁGUILA, Paolo. “La ayahuasca te da tu arte”. In: *Mundo Amazónico*, n. 5, 2014.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà Nature et Culture*. Paris: Gallimard, 2005.

DESCOLA, Philippe. *La Fabrique des Images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Musée du quai Branly; Somogy Éditions d'Art, 2010.

DIAS JR., Carlos M. & MARRAS, Stelio. “Fala Kopenawa! Sem floresta não tem história”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 25(1), 2019.

DINATO, Daniel. *Permanências e mudanças na arte indígena: o caso da Exposição “Mira!”*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

DINATO, Daniel. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

DUPUIS, David. “L’ayahuasca et son ombre. L’apprentissage de la possession dans un centre chamanique d’Amazonie péruvienne”. In: *Journal de la Société des américanistes*, 104-2, 2018.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EdUSP, 2001.

FAUSTO, Carlos. “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 14(2), 2008.

FAUSTO, Carlos. *Flutes, spells, necklaces, and manioc: the poetics of an Amazonian world*. Conferência, Brazil Lab, Princeton University, November 7, 2019.

FAUSTO, Carlos. *Art Effects: Image, Agency, and Ritual in Amazonia*. Lincoln: University of Nebraska Press, no prelo.

FAUSTO, Carlos & SEVERI, Carlo. “Introdução: De imagens e palavras”. In: FAUSTO, Carlos & SEVERI, Carlo (orgs.). *Palavras em imagens: Escritas, corpos e memórias*. OpenEdition Press, 2015.

FAVARON, Pedro. *Las visiones y los mundos: Sendas visionarias de la Amazonía Occidental*. Lima: CAAAP; Pucallpa: Universidad Nacional de Ucayali, 2017.

FLORES, Ruysen. “Cuando esas nuevas ramas crezcan yo también habré sanado”. In: *Mundo Amazónico*, n. 5, 2014.

GEBHART-SAYER, Angelika. “The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context”. In: *Journal of Latin American Lore*, 11, 1985.

GEBHART-SAYER, Angelika. “Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. In: *América Indígena*, 46 (1), 1986.

GELL, Alfred. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. In: *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, 2005.

GELL, Alfred. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GOW, Peter. *Of Mixed Blood: kinship and history in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

GOW, Peter. “River People: Shamanism and History in Western Amazonia”. In: THOMAS, Nicholas & HUMPHREY, Caroline (eds.). *Shamanism, History and the State*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

HUNI KUIN, Ibã; VALIN, Roberta Paredes; MATTOS, Amilton Pelegrino de. “Sonhar é sentir – Através da Poética do Mahku – Movimento dos Artistas Huni Kuin”. In: *ClimaCom*, ano 6, n. 16, 2019.

ILLIUS, Bruno. “La gran boa: arte y cosmología de los Shipibo-Conibo”. In: *Amazonía Peruana*, 24, 1994.

JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: BROWER, Reuben Arthur (ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

LABATE, Beatriz. *Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup: internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

LAGROU, Els. *A Fluidéz da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Revista Proa*, n. 2, v. 1, 2010.

LAGROU, Els. “Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista”. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Els (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LAGROU, Els. “Um corpo feito de artefatos: o caso da miçanga”. In: FAUSTO, Carlos & SEVERI, Carlo (orgs.). *Palavras em imagens: Escritas, corpos e memórias*. OpenEdition Press, 2015.

LAGROU, Els & VAN VELTHEM, Lucia. “As artes indígenas: olhares cruzados”. In: *BIB*, n. 87, 3/2018.

LANDOLT, Gretna. *El ojo verde: cosmovisiones amazónicas*. Lima: Fundación Telefónica, 2000.

LANDOLT, Gretna. *El Ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena ilustrados por su gente*. Lima: ICAM, 2005

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Via das Máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido* (Mitológicas v. 1). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Homem Nu* (Mitológicas v. 4). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUNA, Luis Eduardo. *Vegetalismo: shamanism among the mestizo population of the Peruvian Amazon*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1986.

LUNA, Luis Eduardo & AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*. Berkeley: North Atlantic Books, 1991.

MACERA, Pablo; MACERA, Javier & SORIA, Belén. *Cuentos pintados del Perú: Awajún, Asháninka, Shipibo-Konibo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, 2010.

MATOS, Beatriz & BELAUNDE, Luisa Elvira. “Arte y transformación: experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira!”. In: *Mundo Amazónico*, n. 5, 2014.

MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. “Por que canta o Mahku – Movimento dos Artistas Huni Kuin?”. In: *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 2 (1), 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEIXOTO, Luísa Helena. *Llamando los colores/Pecón Quena: maestria e domínio shipibo-konibo segundo a iconografía e narrativas de Lastenia Canayo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

PÉREZ GIL, Laura. *Metamorfoses yaminawa. Xamanismo e socialidade na Amazônia peruana*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

RIVERA, Ronald. *Arte con Ayahuasca: entrevistas sobre el proceso creativo*. Lima: La Nave, 2015.

ROE, Peter. “Marginal Men: Male Artists among the Shipibo Indians of Peru”. In: *Anthropologica*, Vol. 21, No. 2, 1979.

SEVERI, Carlo. “Transmutating beings: A proposal for an anthropology of thought”. In: *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (2), 2014.

STOLZE LIMA, Tânia. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP / ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005.

SZTUTMAN, Renato. “Natureza & Cultura, versão americanista – Um sobrevoo”. In: *Ponto Urbe*, 4, 2009.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993a.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nova York: Routledge, 1993b.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

TOURNON, Jacques. *La merma mágica: Vida e historia de los Shipibo-Conibo del Ucayali*. Lima: CAAAP, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: EdUSP, 2002.

VILAÇA, Aparecida. “Um museu em chamus visto por uma de suas antropólogas”. In: *Nexo* (online), 04/09/2018.

VILLALTA, Daniella. *Arte Visionária Amazônica: Pablo Amaringo e as formas do invisível*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

VIVANCO PIMENTEL, Luis. *Gran Enciclopedia de la Región Ucayali: Identidad Regional*. Lima: Mejía Baca Editores, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O campo na selva, visto da praia”. In: *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 2(2), 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. In: *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, iss. 1, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “‘Transformação’ na antropologia, transformação da ‘antropologia’”. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 18(1), 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.