

Alice Villela

## Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Este texto busca uma reflexão introdutória sobre o estatuto da imagem e da noção de pessoa ameríndia, a partir das relações que a sociedade Asuriní do Xingu<sup>2</sup> estabelece com imagens de seu próprio povo reproduzidas em fotografias.

O exercício proposto consiste em rever o episódio do contato da sociedade indígena com os brancos a partir da luz lançada à fotografia como objeto dotado de agência social nos termos de Gell<sup>3</sup>. Os Asuriní dizem que o padre católico Anton Lukesh<sup>4</sup>, primeiro

1. Agradeço à Sylvia Caiuby Novaes pela leitura e pelos comentários, à Regina Pollo Müller pelas conversas sobre alguns conceitos nativos dos Asuriní e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela bolsa de estudos (Processo: 2010/19789-5).
2. Os Asuriní do Xingu são um grupo dos Tupi-Guarani que vive na margem direita do rio Xingu, Pará. Falantes do asuriní, somam aproximadamente 140 índios.
3. Alfred Gell, *Art and Agency*, 1998.
4. Os irmãos Lukesh foram missionários católicos austríacos contratados pela empresa Meridional Consórcio United States Steel Curd, que estava interessada na extensão da província ferrífera dos Carajás (PA) até a margem direita do Xingu, para realizar o programa de “pacificação” dos Asuriní. Desde a década de 1970, vinha

a estabelecer contato com o grupo, “[...] tirou fotografia e aí homem morreu, não aguentou”<sup>5</sup>. A câmera fotográfica suga o *ynga* (princípio vital) da pessoa fotografada ao reproduzir sua imagem, *ayngava*.

Tratar a fotografia de pessoas como objeto com agência social significa dotá-la de intencionalidade. Por estarem imersos na rede de intenções humanas, objetos são capazes de interagir e causar eventos no meio no qual eles se situam. Quando questionados sobre a presença da fotografia na ocasião do contato, os Asuriní afirmam que as fotos tiradas pelos padres causaram mortes e adoecimentos por causa da captura do *ynga* dos corpos retratados nas imagens<sup>6</sup>. A manipulação do *ynga*, atribuição dos xamãs, fora de seu contexto ritual gera descontrole, podendo causar doenças e mortes.

A relação entre imagem e princípio vital (*ynga*)<sup>7</sup>, fundamentada no xamanismo<sup>8</sup> como ponto de vista privilegiado dessas sociedades e da figura do xamã como organizador e catalisador dessa visão, está na base da ideia da fotografia como objeto patogênico. Assim, refletir sobre os efeitos da reprodução da imagem de uma pessoa significa pensar a fotografia a partir da teoria nativa da imagem, que associa processos de consubstanciação<sup>9</sup> do princípio vital entre seres vivos, sejam humanos, sejam, espíritos, sejam animais.

ocorrendo intensificação da presença dos brancos com a finalidade de contatar os grupos indígenas da região, em decorrência do surgimento de novas atividades econômicas: mineração, agropecuária e projetos do governo, e em especial a construção da rodovia Transamazônica (BR-230).

5. Regina Müller, “Corpo e Imagem em Movimento”, p. 184, 2000.
6. Os Asuriní também mencionam o café amargo, oferecido em latões pelos padres, como causa das inúmeras mortes e adoecimentos. Segundo o índio Takamuin, o café estaria “envenenado” causando dores de barriga e disenteria, o que levou inúmeros índios ao óbito. Não terei tempo para explorar, neste texto, a ocorrência do “café amargo” funcionando como agente patogênico, tal qual a fotografia; essa discussão merece atenção e deverá ser realizada posteriormente.
7. Observada entre outras sociedades ameríndias, por exemplo, entre os Wajãpi (Dominique T. Gallois, *O Movimento na Cosmologia Waiãpi*, 1988), entre os Kaxinawá (Els Lagrou, *Caminhos, Duplos e Corpos*, 1998), entre os Wauja (Aristóteles Barcelos Neto, *Apapaatai*, 2008); entre outras.
8. Segundo Manuela C. da Cunha (“Pontos de Vista sobre a Floresta Amazônica”, p. 12, 1998), o xamanismo opera no sentido de “[...] interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas” e apenas o xamã, “[...] por definição, pode ver de diferentes modos, colocar-se em perspectiva, assumir o olhar de outrem. E é por isso que, por vocação, desses mundos disjuntos e alternativos, incomensuráveis de algum modo, ele é o geógrafo, o decifrador, o tradutor” (*idem*, p. 17). Destaca-se que a definição apresentada pela autora se refere à teoria do perspectivismo ameríndio. Ver Eduardo V. de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem*, 2002.
9. Entende-se por consubstanciação o processo por meio do qual seres ou objetos compartilham a mesma substância; no caso, o *ynga* partilhado entre humanos e espíritos no ritual e entre uma pessoa e sua imagem fotográfica. No dicionário Michaelis *on-line*, “consubstanciação” é definido como: “União de dois ou mais corpos em uma só substância”; “Presença de Cristo na Eucaristia”. Regina Müller (*Asuriní do Xingu, História e Arte*, 1993, p. 175) utiliza o termo para se referir ao processo pelo qual dois seres cosmicamente diferentes compartilham a mesma substância, em um dado momento do ritual.

A imagem é parte da pessoa e, como uma representação que partilha a qualidade (ou “essência”) do representado, estabelece uma relação metonímica com a pessoa e é constitutiva do ser<sup>10</sup>, o que sugere uma estreita relação entre imagem e noção de pessoa<sup>11</sup>. Imagem pode ser pensada, também, em termos de multiplicação e distribuição da pessoa por meio da fotografia, a partir da ideia de pessoa distribuída (*distributed person*) de Gell<sup>12</sup>, noção construída com o material melanésio, mas que rende reflexões se trazida para o contexto ameríndio.

Este trabalho pretende evidenciar de que modo processos associados à consubstanciação do princípio vital (*ynqa*), no contexto do xamanismo, podem ser a chave para se compreender a relação entre pessoa e imagem, expressada na agência social da fotografia como objeto patogênico.

## A AGÊNCIA DA FOTOGRAFIA E A PESSOA

A eficácia ou o poder da imagem fotográfica entre os Asuriní pode ser pensada em termos da teoria da agência social de Gell<sup>13</sup> que propõe que se tratem “objetos como pessoas”, por causa da atribuição de intenção e consciência aos objetos não viventes.

Lagrou<sup>14</sup> afirma que a proposta de Gell de aproximar artefatos e pessoas parece menos estranha ao esforço teórico da antropologia ao se pensar que esta se debruça, desde seus primórdios, sobre discussões acerca do animismo – a atribuição de sensibilidade a coisas inanimadas, plantas e animais etc. De Tylor até os dias de hoje, portanto, interessou-se a disciplina pela reflexão sobre “as relações peculiares entre pessoas e coisas que de alguma maneira ‘se parecem com’, ou funcionam como, pessoas”<sup>15</sup>. Em consonância com as afirmações acima citadas, a proposta de Gell de tratar objetos como pessoas parece

10. Els Lagrou, *op. cit.*, 1998. Sylvia Caiuby Novaes trabalha com a relação entre imagem e magia e retoma Michael Taussig que fala da *mimesis* como a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro, que guardaria com a magia uma relação próxima: “A magia da *mimesis* está no ato de desenhar e copiar a qualidade e o poder do original, a tal ponto que a representação pode até mesmo assumir aquela qualidade e poder” (Michael Taussig *apud* Sylvia Caiuby Novaes, “Imagem, Magia, Imaginação”, 2008, p. 459, tradução nossa).

11. Marcel Mauss, “Uma Categoria do Espírito Humano”, 2003.

12. Alfred Gell, *op. cit.*, 1998, cap. 7.

13. *Idem, ibidem*.

14. Els Lagrou, *A Fluidez da Forma*, 2007.

15. *Idem*, p. 48.

ser apropriada do ponto de vista Asurini, tendo em vista o estatuto vivo da fotografia e da imagem nessa sociedade.

Gell teve um papel decisivo no debate da antropologia da arte e deu renovação teórica aos estudos de objetos pensados por ele como extensões de pessoas e com papel crucial nas interações sociais. Em seu livro póstumo *Art and Agency* (1998), recusa-se a tratar a arte como linguagem e, para isso, descarta a aliança da antropologia social com disciplinas relacionadas à estética, como a semiótica e a hermenêutica, no estudo das obras de arte. Para ele, a antropologia, disciplina alheia aos julgamentos de valores, não poderia trabalhar com juízos de valores estéticos com pretensões universalistas.

A defesa de Gell, e premissa de sua teoria, baseia-se na ideia de que a natureza do objeto de arte é uma função da matriz sociorrelacional na qual está inserido, o que quer dizer que o objeto não possui natureza intrínseca, independente do contexto relacional. Do ponto de vista da antropologia social, qualquer coisa pode ser pensada como objeto de arte, incluindo-se aí pessoas vivas. Assim, o autor define a teoria antropológica da arte como “[...] as relações sociais na vizinhança de objetos que mediam agência social”, que se fundem sem problemas com a antropologia social das pessoas e seus corpos<sup>16</sup>.

Pensar fotografias como objetos significa dar ênfase à sua materialidade física. Para Elizabeth Edwards e Janice Hart<sup>17</sup>, fotografias são duplamente imagens e objetos físicos que existem no tempo e no espaço, na experiência social e cultural; apresentam volume, opacidade, tatilidade e uma presença física no mundo. No livro *Photographs Objects Histories*, coletânea de estudos que trata a fotografia com ênfase em sua materialidade, os autores trabalham com a ideia de que a materialidade da imagem fotográfica e a imagem por si mesma são indissociáveis, e tratam de observar as influências dos atributos físicos da fotografia na projeção da informação visual.

A preocupação com a materialidade nos estudos sobre fotografia é decorrência de uma influência metodológica que Edwards e Hart chamam de *material turn*, que atinge campos do conhecimento como a antropologia, a história da arte e os estudos culturais<sup>18</sup>,

16. Alfred Gell, *op. cit.*, 1998, p. 7, tradução nossa.

17. Elizabeth Edwards e Janice Hart (orgs.), *Photographs Objects Histories*, 2004.

18. Edwards e Hart citam autores como Daniel Miller (*Material Culture and Mass Consumption*, 1987), Marcus Banks e Howard Morphy (*Rethinking Visual Anthropology*, 1997) e Alfred Gell (*Art and Agency*, 1998) na antropologia, Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 1988) na história da arte. Esses autores têm em comum tratar os objetos, incluindo fotografias, em sua existência mundana social, pensados não apenas como cenários de ações humanas, mas integrados às ações sociais. A mudança de enfoque na abordagem dos objetos também se faz sentir na produção da arte contemporânea, em artistas como Christian Boltanski, Joa-

no qual Gell teve importante papel. Portanto, a mudança de ênfase no estudo dos objetos, que passam a ser compreendidos em uma rede de sociabilidade e não a partir de um enfoque linguístico ou estético, estende-se também para os estudos da fotografia.

A abordagem da fotografia como objeto inserido no campo das ações sociais sugere que se pense, com Gell, nas fotografias-objeto como atores ou agentes sociais. Neste artigo, trata-se de compreender de que maneira a fotografia atua como objeto patogênico, que relações estabelece com os corpos e quais são os princípios da sua eficácia sobre a pessoa retratada. Trabalhamos com a hipótese de que a agência da fotografia entre os Asuriní está ancorada na indissolubilidade entre imagem e representação plástica ou, de outra forma, entre a materialidade da fotografia e a informação visual que ela apresenta. É a materialidade da imagem fotográfica que a investe de poder para atuar sobre a pessoa; nesse sentido, a capacidade da imagem fotográfica de afetar corpos e pessoas acontece porque, assim como corpos de pessoas, fotografias possuem forma material de seres humanos, carregam *ynga*.

A partir da ampliação da noção de pessoa proposta por Mauss<sup>19</sup>, torna-se necessário investigar as relações entre fotografias-objeto e pessoas em uma formulação eminentemente antropológica<sup>20</sup>. Gell<sup>21</sup> fala em pessoa distribuída (*distributed person*), a pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas<sup>22</sup>.

Lagrou<sup>23</sup> afirma que pensar sobre arte para os ameríndios significa pensar sobre as noções de pessoa e corpo. Pensar objetos e artefatos “como se fossem pessoas”, enfatizando suas qualidades agentivas sugere-nos pensar as relações que podem ser estabelecidas entre corpo e produção de imagens e entre corpo e artefato e/ou objeto. Em *A Fluidez da Forma*, Lagrou trata das relações entre imagens, corpos e pessoas abordando o poder e a agência das imagens (gráficas, poéticas, materiais e corporais) em dar forma às ideias centrais dos Kaxinawá sobre a pessoa humana e suas relações com outras pessoas (humanas e não humanas) e com o mundo envolvente.

chim Schmid e Mohini Chandra, que fazem novos usos da fotografia; para mais informações sobre esse tema, ver André Rouillé, *A Fotografia*, 2009.

19. Marcel Mauss, *op. cit.*, 2003.

20. Conforme sugere Els Lagrou (*op. cit.*, 2007, p. 49), para a qual os diferentes sentidos que a relação entre objetos, máscaras, ídolos, banquinhos, entre outros artefatos dos Kaxinawá, e pessoas possa adquirir se constitui em problemática legitimamente antropológica.

21. Alfred Gell, *op. cit.*, 1998.

22. Marilyn Strathern (*The Gender of the Gift*, 1988) cunhou o conceito de “dividual” para se referir à noção de pessoa na Melanésia.

23. Els Lagrou, *op. cit.*, 2007.

De forma geral, na Amazônia e na Melanésia, a pessoa é concebida como ser relacional, processual e divisível, tendo em vista que partes de si que passam para outras pessoas continuam mantendo relações com a pessoa que as emitiu, ao mesmo tempo que ajudam a produção de novos seres<sup>24</sup>. No entanto, segundo Lagrou na mesma obra, a ênfase na construção da pessoa ameríndia difere da ênfase da pessoa melanésia, pois a incorporação do outro segue a lógica do acúmulo em vez da divisão ou da heterosubstituição. Assim, na Amazônia, relações geram acumulação corporal e subjetiva das pessoas, que vão incorporando outros seres e pessoas no processo de vida. McCallum<sup>25</sup> sugere chamar a pessoa amazônica de *composite being* (pessoa composta), em oposição à pessoa “dividual” da Melanésia, e DaMatta<sup>26</sup> sugere que o processo de fabricação da pessoa corresponda a um processo de consubstanciação produzida pela partilha de substâncias, como comida e fluidos corporais.

Se na Melanésia a distribuição da pessoa acontece por meio da troca de artefatos, entre os Wauja, segundo Barcelos Neto<sup>27</sup>, isso se daria por meio da doença e de seus desdobramentos rituais. Neste, trata-se de observar a distribuição da pessoa por meio de imagens, cuja agência controlada no contexto do xamanismo, escapa ao controle no caso das imagens fotográficas produzidas no contexto intercultural.

### IMAGEM (AYNGAVA) E PRINCÍPIO VITAL (YNGA)

Na década de 1970, por ocasião do contato dos Asuriní com os brancos, a reprodução da imagem dos seres humanos pela fotografia<sup>28</sup>, também pela televisão e pelo vídeo, era considerada uma ameaça à vida da aldeia, e sua manipulação, a causa de muitas doenças. Os Asuriní dizem que o padre católico Anton Lukesh, primeiro a estabelecer contato com o grupo, “tirou fotografia e aí homem morreu, não aguentou”. A câmera fotográfica suga o *ynga* (princípio vital) da pessoa fotografada ao reproduzir

24. Diversos estudos se debruçaram sobre a noção de pessoa e corpo nas sociedades ameríndias, a partir do trabalho de Anthony Seeger, Roberto DaMatta e Eduardo V. de Castro (“A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”, 1979), que aponta a centralidade do corpo para a compreensão das sociedades amazônicas.

25. Cecilia McCallum, *Gender and Sociality in Amazonia*, 2002.

26. Roberto DaMatta, *Um Mundo Dividido*, 1976.

27. Aristóteles Barcelos Neto, *op. cit.*, 2008.

28. Sílvia P. Pellegrino (*Imagens e Substâncias como Vínculos de Pertencimento*, 2008) aborda as denúncias e angústias que os Wajãpi manifestam com relação à falta de controle sobre a veiculação de suas imagens fotográficas em diversas conjunturas e as relações entre imagem e substância.

sua imagem, *ayngava*. A câmera de vídeo põe a imagem dentro da televisão, *oreayngava onhyhyn* (nosso desenho está entrando), e, assim, faz “o *ynga* ficar guardado dentro” (*oreynga pupé*). Daí o nome dado à televisão *yngirú*, o que guarda/ contém *ynga*, termo traduzido por “caixa da alma”<sup>29</sup>.

Embora, segundo os Asuriní, os processos de captura de *ynga* da pessoa pela fotografia, pelo vídeo e pela televisão sejam análogos, a escolha de trabalhar unicamente com a fotografia deve-se ao fato de ser mais perigosa por sua representação plástica<sup>30</sup>. Sustentamos a hipótese de que exista relação importante entre a materialização do *ynga* na fotografia e os efeitos danosos e descontrolados a ela associados.

Os Asuriní traduzem o *ynga* como “sombra”, princípio vital visualizado, mas sem matéria; *ynga* é voz, pulsação do corpo e do coração, substância vital que anima o corpo<sup>31</sup>. Sombra comparada à imagem na televisão, aquilo que anima, que movimenta, a substância vital, traduzida no vídeo *Morayngava* como “alma”. Gallois fala em sombra-imagem para se referir à concepção dos Wajãpi de princípio vital, um dos elementos permanentes da pessoa: “Em vida, a sombra se materializa, ao passo que na morte ela apenas se manifesta: os homens comuns não têm acesso à imagem dos mortos, pois apenas os xamãs têm a capacidade de vê-los”<sup>32</sup>.

*Ayngava* em asuriní é imagem, réplica, medida. O desenho de um homem (*ava*) é *avarayngava*; a estilização de uma ave (*uirá*), um objeto ritual feito de taquarinhos encapadas de algodão, chama-se *uirarayngava* (imitação, imagem de *uirá*), um pedaço de pau que serve para marcar a medida de uma casa é *ayngava*.

Müller sustenta que, apesar de se tratar de uma diferença apenas morfofonêmica entre *ynga* e *ayngava*, pois designam coisas diferentes, o significado de uma constitui o significado da outra. Seguindo a sugestão da autora, veremos as relações que podem ser estabelecidas a partir da ideia de que *ayngava* (imagem) contém *ynga* (princípio vital). Assim, um primeiro esboço do que seja uma teoria nativa da imagem deve considerar a centralidade do *ynga* como o princípio vital que define os seres vivos (humanos e não humanos) e suas imagens.

O boneco antropomórfico chamado *tayngava*, feito de taquarinha e encapado de algodão, usado pelos xamãs em alguns rituais xamanísticos, permite-nos estabelecer relações exemplares entre *ayngava* e *ynga*. O prefixo *t* significa possuidor humano, *tayn-*

29. Depoimento extraído do filme *Morayngava*, 1997, realizado pelas antropólogas Regina Müller e Virgínia Valadão.

30. O que é confirmado com o exemplo do *tayngava*, dado a seguir.

31. Regina Müller, “*Maraká*, Ritual Xamanístico dos Asuriní do Xingu”, 1996, p. 163.

32. Dominique T. Gallois, *op. cit.*, 1988, p. 178.

*gava* é imagem e réplica do ser humano<sup>33</sup>. *Tayngava* também é o nome do traço mínimo do desenho, que pode ser considerado o braço/perna dessa figura, como indicam as mulheres Asuriní ao identificá-lo<sup>34</sup>.

Para Müller<sup>35</sup> o *tayngava* é elemento simbólico que representa o princípio constitutivo da categoria de humano (isto é, vivente, uno) compartilhado entre os seres viventes que possuem *ynga*. *Tayngava* é a noção por excelência que representa, mas representa partilhando o *ynga* e, portanto, diz respeito à noção da própria representação (imagem) como constitutiva do ser. Assim, sendo a imagem do humano o protótipo da representação, *tayngava* é uma noção básica na filosofia Asuriní. Manipulado no contexto dos rituais xamanísticos, o *tayngava* como boneco antropomorfo pode provocar processos incontrolláveis, pois o *ynga*, em sua representação plástica, é perigoso. O perigo do *tayngava*, segundo Müller, está na consubstanciação do elemento básico de manipulação do xamã, o *ynga*, substância perigosa por sua própria função de intermediação, mistura de planos cósmicos, por passar de uma zona do cosmo a outra, e entre humanos e não humanos. Com Gell, poderíamos dizer que o boneco antropomorfo *tayngava*, que contém *ynga*, é perigoso porque, na representação plástica, o *ynga* passa a ter a forma de um objeto e os objetos possuem agência social.

*Ynga* e *ayngava* interpenetram-se como partes da mesma noção, constituindo o ser vivente. A hipótese de Müller é que a semelhança morfofonêmica contribui para um uso semântico similar, isto é, *ynga* e *ayngava* significam um princípio ontológico que define o vivente, uno, princípio vital. Assim, se o *tayngava* é a representação do princípio constitutivo da categoria dos seres viventes, isto é, que possuem *ynga* (humanos, animais e espíritos), poderíamos supor que o estatuto ontológico da imagem entre os Asuriní esteja totalmente implicado na noção de pessoa, de corpo e de ser vivente.

## FLUXOS DO YNGA NOS PROCESSOS DE CURA E TRATAMENTO

Por intermédio das relações estabelecidas entre imagem e princípio vital, *ayngava* e *ynga*, respectivamente, como compreender a agência da fotografia no adoecimento e morte dos índios partindo das noções de cura e doença da perspectiva Asuriní?

33. Interessante notar que *tayngava* como imagem do ser humano é diferente do *avarayngava*, nome dado à representação de uma pessoa em um desenho.

34. Regina Müller, *op. cit.*, 1993, p. 244.

35. *Idem*, p. 245

O estado de doença entre os Asuriní está associado à perda de algo pela pessoa; quando se transpira muito, como o suor em um indivíduo febril, está-se perdendo *ynga*. O indivíduo considerado doente é *imaryna*, e a posição do paciente nos rituais terapêuticos é *imunara*. *Imaryna* refere-se a algo que está se acabando, como um fruto podre ou semidestruído<sup>36</sup>. Nas cerimônias do *Turé*<sup>37</sup>, os *imunara* são os guerreiros (*boakara*) que devem ser tatuados para tirarem do seu corpo o sangue do inimigo morto; nesse caso, o desequilíbrio gerado dá-se pelo excesso de *ynga* do inimigo: “[...] o sangue da vítima fica na barriga, dói e pode lhe fazer mal”<sup>38</sup>.

As doenças podem ser causadas por diversos fatores, sempre associados à introdução de alguma substância nociva no corpo do indivíduo – por exemplo, a introdução (pelos espíritos) de pequenas flechas no corpo da pessoa próximo a órgãos como o coração ou o fígado, ou a algo que se perde do corpo, como a perda de *ynga* pelo suor em um indivíduo febril. Esses mesmos movimentos de tirar e pôr substâncias no corpo do paciente são realizados pelos xamãs dos Asuriní durante o rito do *petymbô*, nos rituais *maraká* terapêuticos. Ele tira o que deve sair, o que estiver causando a doença, e coloca a substância vital, *ynga*. Segundo Müller<sup>39</sup>, no corpo do doente o *ynga* é introduzido e “guardado dentro” por meio de massagens, fumaça de tabaco e mingau ingerido pelo paciente.

O xamã obtém o *ynga* dos espíritos. Os *Apykwara*, *Tivá* e *Karoara*, espíritos xamãs primordiais<sup>40</sup>, dão *ynga* para o tratamento dos doentes e são chamados para dançar e tomar mingau com os xamãs, transmitindo-lhes também o *moynqa*, espécie de *ynga* suplementar que os Asuriní traduzem como remédio ou xarope. Nos rituais propiciatórios, ligados à caça e à agricultura, os espíritos do porco-do-mato (*tajaho*) e do veado (*arapóá*) também dão *ynga*. É nesse sentido que o *ynga* é o princípio vital existente, não só no corpo das pessoas, mas, segundo Müller<sup>41</sup>, elemento constitutivo de seres vivos (humanos, espíritos e animais), e também extensivo aos resultados das ações que esses seres executam sobre a natureza.

36. *Idem*, p. 168.

37. O *Turé* é um complexo ritual que atualiza a cosmologia e as narrativas míticas, articulando diversas instituições sociais como a guerra, a iniciação dos jovens e a celebração dos mortos, além de ser o nome das flautas tocadas no ritual. Ver Regina Müller, *op. cit.*, 1993.

38. *Idem*, p. 170.

39. *Idem*, *ibidem*.

40. Segundo Regina Müller, *op. cit.*, 1993, pp. 189-190, os espíritos xamãs primordiais são espécies sobrenaturais que parecem reproduzir a sociedade humana em outros mundos e que, no passado mítico, desempenhavam funções de xamãs, associados à cura de doenças.

41. *Idem*, p. 171.

As relações entre humanos e espíritos na ação ritual é ambígua. Os espíritos (“visitantes”) são trazidos à aldeia e se hospedam nas casas feitas especialmente para eles, as *tukaias*, e ao lado dos humanos comem mingau e fumam tabaco, em troca do *ynga* que oferecem. Com os espíritos se mantém a mesma relação que se tem com uma presa animal, tentando-se capturá-la quase que à força com o auxílio de “iscas”, os *yvara*.

Xamãs e espíritos têm em comum o poder de transformações pelo uso do tabaco. *Yvara*, símbolo do charuto de tabaco, representa a ligação entre os espíritos e os humanos, pois os espíritos amarram nele seu transporte de algodão (*y'ima*) enquanto dançam e participam da refeição comum com os xamãs. *Yvara* é, por excelência, o lugar dos espíritos na aldeia dos humanos, e nele o xamã pega o *moynqa*<sup>42</sup> dos espíritos xamãs primordiais. O charuto decorado, do qual o *yvara* é uma réplica, é usado no rito de transmitir *ynga* dos espíritos aos pacientes.

Não apenas processos de consubstanciação, partilha do *ynga* entre seres diferentes, mas também de transubstanciação, processo de passagem de uma substância a outra, como no caso do *ynga* em alimento, caracterizam os movimentos do ritual *maraká*. O *ynga* é a substância por excelência que estabelece a relação entre a série humana e a não humana no ritual; se é partilhado entre seres viventes, também é fornecida pelos espíritos na cura e no fortalecimento dos doentes.

As fotografias tiradas pelos padres católicos no contato com os Asuriní apresentam efeitos danosos, não apenas porque a imagem materializada da pessoa é extremamente perigosa na medida em que a fotografia-objeto adquire agência descontrolada, mas também porque a agência do *ynga* pertence ao xamã e aos espíritos nos processos associados à consubstanciação e à transubstanciação do princípio vital. A manipulação do *ynga* fora dos rituais xamanísticos é arriscada e ameaçadora.

A agência descontrolada do *ynga* como causa de doenças, antes atribuída a espíritos, agora se deve, também, à fotografia, objeto que adquire autonomia em relação aos seus produtores, os brancos. Espíritos e brancos são alteridades perigosas que têm ou passam a ter poder na relação com os Asuriní, pois, de maneiras diferentes, agem sobre o *ynga*.

42. De acordo com Regina Müller, *op. cit.*, 1993, uma espécie de *ynga* suplementar.

A consubstanciação do *ynga* entre pessoa e imagem nos faz pensar que a imagem é parte da pessoa ou que é a pessoa distribuída, nos termos de Gell. A ideia de DaMatta<sup>43</sup> de que o processo de consubstanciação – produzido pela partilha de substâncias como comida e fluidos corporais, como cheiro e memórias dos cuidados recebidos, corresponde ao processo de fabricação da pessoa nas sociedades ameríndias – ressoa muito bem no material dos Asuriní, entre os quais processos de consubstanciação e partilha de *ynga* entre seres viventes, incluindo aí os objetos-pessoa, é focal, desde que se pense que a imagem é parte da pessoa e atua não apenas na fabricação dos corpos, mas também opera metamorfoses e desintegrações, poderes investidos pela partilha do *ynga*.

Se os objetos são materializações de interações entre pessoas e agem sobre essas pessoas em redes interativas como agentes sociais<sup>44</sup>, a fotografia age ao estabelecer relações entre corpos e pessoas tornando visíveis relações entre uma sociedade indígena e suas alteridades sociais, os brancos.

A lógica da agência da imagem expressa em sua forma máxima no boneco *tayngava* usado pelos xamãs nos rituais *maraká* é operativa na relação que a sociedade dos Asuriní estabelece com a fotografia. A fotografia não substitui a pessoa, mas se torna um ser em si mesmo, que é parte da pessoa. E eis aqui o perigo da imagem fotográfica: a agência descontrolada sobre o corpo da pessoa fotografada, tendo em vista a consubstanciação do *ynga* entre pessoa e imagem.

O contato com a sociedade nacional é marcado por doenças e mortes, atribuídas em parte pela captura do *ynga* dos índios pela imagem. Nesse sentido, a fotografia, como objeto patogênico, participa da agência de seu produtor, objetivando relações de desconfiança e conflito entre os Asuriní e os brancos.

Durante o período de 1976 a 1982, época em que a população Asuriní entrou em escala declinante e que a ameaça de extinção física fez-se presente, as atividades rituais foram realizadas com grande vitalidade. Müller<sup>45</sup> interpreta a intensificação dos rituais Asuriní nesse período como a reafirmação dos valores do grupo e de sua visão de mundo, em um esforço de reorganização tribal. A convivência irreversível com seres diferentes, amistosa e ameaçadora, tanto alteridades sobrenaturais como sociais, é vivida na ação ritual, estando prevista na cosmologia. Rituais xamanísticos são momentos em que se

43. Roberto DaMatta, *op. cit.*, 1976.

44. Alfred Gell, *op. cit.*, 1998.

45. Regina Müller, “Asuriní do Xingu”, 1984-1985, p. 108.

obtem *ynga* dos espíritos para cura e fortalecimento das pessoas como garantia da vida dos humanos, por meio de processos controlados de transformação e fabricação de corpos por operações de pôr e tirar substâncias dos corpos dos doentes.

A consubstanciação do *ynga* como princípio básico que opera a relação entre pessoas e imagens, ou de pessoas distribuídas nas imagens, parece ser um primeiro ponto para a compreensão da agência da imagem na fabricação, transformação, mutação e desintegração do corpo e da pessoa Asuriní, e que se dá na relação entres seres viventes de modo geral. A questão de fundo por trás da preocupação com a agência da imagem consiste na aproximação do que seja o estatuto ontológico das imagens entre os Asuriní. A agência das imagens nos fala da própria estrutura do ser, constituído de *ynga*, em relação com as alteridades, estas também fontes de poder e agência sobre os humanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1997.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Edusp, 2008.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem: E Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. “Pontos de Vista sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução”. *Mana*, vol. 4, n. 1, pp. 7-22, 1998.
- DAMATTA, Roberto. *Um Mundo Dividido: A Estrutura Social dos Índios Apinayé*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- EDWARDS, Elizabeth & HART, Janice (orgs.). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres, Routledge, 2004.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. *O Movimento na Cosmologia Waiãpi: Criação, Expansão e Transformação do Universo*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon, 1998.
- LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos, Duplos e Corpos: Uma Abordagem Perspectivista da Identidade e Alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.
- MAUSS, Marcel. “Uma Categoria do Espírito Humano: A Noção de Pessoa, a de ‘Eu’”. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

- McCALLUM, Cecília. *Gender and Sociality in Amazonia: How Real People Are Made*. Oxford/Nova York, Berg, 2002.
- MICHAELIS: *Dicionário de Português Online*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 22 abr. 2015.
- MILLER, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, Basil Blackwell, 1987.
- MÜLLER, Regina. *Asuriní do Xingu, História e Arte*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Asuriní do Xingu”. *Revista de Antropologia*, vols. 27-28, pp. 91-114, 1984-1985.
- \_\_\_\_\_. “Corpo e Imagem em Movimento: Há uma Alma nesse Corpo”. *Revista de Antropologia*, vol. 43, n. 2, pp. 165-193, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Maraká, Ritual Xamanístico dos Asuriní do Xingu”. In: LANGDON, Jean Matteson (org.). *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Tayngava, a Noção de Representação na Arte Gráfica Asuriní do Xingu”. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Edusp, 1992.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem, Magia, Imaginação: Desafios ao Texto Antropológico”. *Mana*, vol. 14, n. 2, pp. 455-475, 2008.
- PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. *Imagens e Substâncias como Vínculos de Pertencimento: As Experiências Wajãpi e Yanomami*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo, Editora Senac, 2009.
- SEEGER, Anthony, DAMATTA Roberto & CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional*, vol. 32, pp. 2-19, 1979.
- STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley/Londres, University of California Press, 1988.
- VIDAL, Lux Boelitz (org.). *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Edusp/Studio Nobel, 1992.

## FILMES E VÍDEOS

- MORAYNGAVA. Direção: Regina Müller, Virgínia Valadão. Brasil, Centro de Trabalho Indigenista/Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1997 (16 min).

