

## **A agência humana e não-humana na perspectiva da arte ameríndia: análise de dois casos etnográficos<sup>1</sup>.**

Maria Isabel Cardozo da Silva

Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais

### **Resumo**

O presente trabalho se propõe a refletir, no contexto das terras baixas, sobre a idéia de que a arte indígena engloba processos de transformação, metamorfose, manutenção e renovação cosmológica. Assim, a arte se apresenta como um meio de administrar as relações entre humanos e não-humanos. A arte é pensada também como um terreno de convergência entre os diversos campos da experiência e da ação – tais como ritual, doença, política, moralidade, entre outros. Nesse viés, retomamos a teoria da agência de Gell (1998), que trata a arte como um sistema de ação, em que a natureza do objeto é função da matriz social-relacional no qual é inserido. Tais questões serão abordadas a partir de dois casos etnográficos tais como apresentados pelos etnólogos Elsje Lagrou e Aristóteles Barcelos Neto, respectivamente: os Kaxinawa, um grupo de língua pano, que habita o Estado do Acre, no Brasil, e o leste peruano; e os Wauja, um grupo de língua aruak, que habita o Alto Xingu.

**Palavras-chave:** agência social da arte; perspectivismo; terras baixas da América do Sul.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

## 1. Introdução

Neste artigo<sup>2</sup>, pretendemos refletir sobre a agência da arte ameríndia, enquanto meio de administrar as relações entre as séries humana e não-humana. Partiremos de duas etnografias: *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*, grupo de língua pano, por Lagrou (1998)<sup>3</sup>; e *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*, sobre os Wauja, grupo de língua aruak, por Barcelos Neto (2004). Vale, nesta introdução, apresentar, ainda que de forma breve, as duas etnografias.

O estudo de Lagrou (1998) se realiza à luz do perspectivismo ameríndio, em que a análise é empreendida sobre um dualismo dinâmico: a alteridade é produzida pela semelhança e a semelhança pela alteridade. Isso porque a prática diária e ritual kaxinawa revela um complexo e dinâmico dualismo que questiona, constantemente, uma definição substancialista da identidade e da diferença. Através de recorrentes inversões de papéis e posições no sistema de nominação e no ritual e dos persistentes paradoxos elaborados pelo discurso, essa questão da identidade e alteridade aparece como tema central da ontologia kaxinawa. Nesse contexto, cada par de opostos participa do seu oposto, sendo que a forma reside na interseção/mistura relativamente fixa e estável de opostos complementares. Aqui, corpo, identidade e alteridade não são questões categoriais ou classificatórias, e sim questões relacionais.

A questão da identidade e alteridade reside também na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa. “Ser é devir e a existência humana depende do controle das fronteiras entre fenômenos e estados de ser para produzir o equilíbrio entre fixidez e fluidez, estabilidade e transformação” (Lagrou, 1998: 9). É preciso controlar e fixar os poderes fluidos, a fertilidade, e as qualidades opostas dos agentes “sobrehumanos” para produzir seres humanos. No entanto, os humanos precisam tornar as fronteiras permeáveis para conseguirem se nutrir destes poderes e produzir uma mistura criativa. Concomitantemente, realizam diversas *mimesis* e transformações, pois o mundo é feito da mistura das diferenças – a separação implicaria no fim de qualquer

---

<sup>2</sup> O presente artigo se baseia na III Parte da minha dissertação de mestrado, defendida em abril de 2008, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

<sup>3</sup> Trataremos, aqui, da tese de Doutorado de Elsje Lagrou, defendida em 1998 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ressaltamos que a autora lançou, em 2007, o livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, resultado dos quinze anos de pesquisa entre os Kaxinawa. Segundo a autora, esse livro explora “a poética e a estética do mundo vivido dos Kaxinawa, enfatizando o papel ativo dos diferentes agentes envolvidos neste processo intersubjetivo de criação de sentido através do uso cuidadoso de imagens nos mitos, no ritual e no cotidiano” (Lagrou, 2007: 27).

movimento ou de qualquer vida. Os deuses, por sua vez, predam almas humanas, são inimigos avarentos que precisam ser forçados a compartilhar seus poderes por meio da guerra ou do roubo. Aqui, temos que excesso de fixidez produz uma estagnação estéril, enquanto falta de fixidez significa morte prematura. Ser humano é engajar-se no ciclo sem fim da troca de elementos vitais, o que implica em diferença e é realizado na terra, entre o mundo aquático enquanto começo e o céu como devir.

É nesse contexto que se situam os rituais kaxinawa, marcados pela obsessão com a fixação das formas, com o controle da fluidez e fertilidade dos poderes “sobrehumanos” e com o tornar pesados e sólidos os corpos. Exemplos dessa busca pela fixidez, são as técnicas femininas de desenho e cozinha: os desenhos delineiam e ordenam os corpos pintados, enquanto a comensalidade produz a comunhão dos corpos. É preciso ter em mente, entretanto, que os Kaxinawa perdem essa batalha da fixidez, visto que os corpos humanos continuam seu eterno ciclo de troca de matéria e força vital com o mundo que os envolvem, o que possibilita viverem todos os estados possíveis do ser.

Lagrou (1998: 159) afirma, ao realizar uma “etnografia do gosto” kaxinawa, analisando a especificidade da experiência visual desse povo, que as categorias fundamentais que determinam os processos cognitivos encontrados em outros campos da experiência e da ação (como no ritual, por exemplo) se revelam. Para a etnóloga, é impossível tomar o estético como um domínio de reflexão e de ação separado de outros domínios. Tendo em vista a interconectividade dos campos, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências sociais e coletivas são concebidas enquanto um *fato social total*, o que não significa uma redução do “estético” ao “sociológico”, o que negaria sua unicidade e originalidade.

Na etnografia wauja, o objetivo é reconstruir os processos envolvidos na passagem da doença ao ritual, sendo o xamanismo pivô desse movimento, ao qual se somam outros movimentos que constituem um extenso ciclo de transformações sociocosmológicas, manipulações das diferenças e modos de relacionamentos com estas (Barcelos Neto, 2004: 23). A construção lógica da tese busca acompanhar a estrutura sequencial de ações que os Wauja caracterizam por *passear* (com), *trazer* e *fazer apapaatai*, seres prototípicos da alteridade.

*Passear com apapaatai* significa sofrer de um adoecimento causado pelo deslocamento da alma do doente para o mundo dos *apapaatai*. A alma do doente é fracionada, o que permite que ela seja raptada (distribuída) por uma diversidade considerável de *apapaatai*. A ação de *trazer apapaatai* compete ao xamã visionário (*yakapá*), cujo papel é descobrir com quais *apapaatai* estão a(s) alma(s) do doente, a partir de uma terapêutica para recuperar e devolver a alma ao

doente. No ritual, parentes consangüíneos e/ou afins do doente são convocados para incorporar os *apapaatai*. Esses parentes assumem o *status* de *kawoká-mona*, ou seja, de indivíduos que “apresentarão” ritualmente os *apapaatai* para o doente. A terapêutica se completa quando os *kawoká-mona* fazem os *apapaatai*, ou seja, os parentes se transformam em *apapaatai* em rituais e situações subseqüentes, através da cosmética, da música e da dança. Os *kawoká-mona* fabricam máscaras e/ou aerofones rituais, sobre os quais o doente (ou ex-doente) assume a posição de *nakai wekeho*, “dono do ritual”, aquele que custeia a fabricação dos *apapaatai* e que deles cuida e alimenta.

O ritual de *apapaatai* é mais que um meio de curar, pois apresenta também implicações sociológicas através dos diversos eventos subseqüentes à festa em si. Um “dono ritual” pode chegar a manter o ritual por anos a fio, apesar de que boa parte dos *nakai wekeho* não tenha condições para fazê-lo. Há duas categorias sociais permanentes e fundamentais para a manutenção do ritual: os *kawoká-mona* e o *nakai wekeho*. Das articulações destas duas categorias resulta uma série de serviços e de produtos, que correspondem à uma extensão da potência agentiva dos *apapaatai* para domínios das alianças econômicas e políticas entre os *kawoká-mona*, os *nakai wekeho* e o restante da comunidade. “De agentes de doenças a ‘benfeitores’ rituais: esta é a transformação ideal das relações dos Wauja com os *apapaatai*. As sinalizações para essa transformação são dadas pela política cósmica xamânica” (Barcelos Neto, 2004: 24).

Nesse sentido, humanos e *apapaatai* compõem um sistema relacional baseado em estados patológicos. Adoecer significa criar relações tanto para fora (com o mundo sobrenatural) quanto para dentro (com o mundo da sociabilidade) e, ao mesmo tempo, significa criar uma interseção entre esses dois espaços. O estado patológico potencializa a produção artística, visto que é a condição primeira de transferência de estados criativos sobrenaturais para o interior da sociedade wauja. O centralismo do xamanismo wauja se justifica mais do que por uma habilidade artística e intelectual: o conhecimento xamânico auxilia a “domesticação” e a inclusão social dos *apapaatai* entre os humanos.

O estudo do estilo proposto por Barcelos Neto (2004: 26) para entender a agência social da arte wauja se baseia no método da análise estilística elaborado por Gell (1998), de onde se pretende realizar uma descrição das propriedades transformativas dos *apapaatai*, a partir de um conjunto de performances rituais. O foco é a passagem de uma realidade metafísica para uma realidade cênico-musical. Estilo, aqui, segundo o antropólogo, tem a ver com forma (ou melhor, morfologia), e, em um sentido mais profundo com *perspectiva*.

## 2. A arte ameríndia e as relações entre humanos e não-humanos

No contexto das terras baixas, a arte indígena engloba processos de transformação, metamorfose, manutenção e renovação cosmológica. Assim, a arte se apresenta como um meio de administrar as relações entre humanos e não-humanos, bem como pode vir a expressar tais relações.

No caso kaxinawa, Lagrou (1998: 171) aponta a “fascinação kaxinawa pela beleza perigosamente atraente dos seus ‘outros’ poderosos”. Esse grupo sustenta uma admiração secreta e um desejo de integração com os emblemas da alteridade e de poder. Vale lembrar que a relação dos Kaxinawa com o não-humano se apóia na formulação do problema da identidade e da alteridade, que se liga à relação dinâmica entre forma fixa e forma não-fixa.

O dualismo marcante da cosmovisão kaxinawa engloba fenômenos e seres do universo, mostrando a interdependência constante de pares complementares, que não existem em estado “puro”, não-misto. A definição das fronteiras entre o “eu” e o “outro” é expressa pelo termo *nawa*, que pode denotar uma “verdadeira” alteridade – inimigos, brancos e/ou os mitológicos deuses canibais *Inka*. Nesse contexto, o sistema endogâmico de aldeia, que se sustenta na noção de consubstancialidade, é complementado pelo desejo da afinidade potencial projetada após a morte, em que a pessoa, transformada num ser imortal, poderá se casar e viver com o pólo extremo da alteridade, o “inconvivível” outro, os *Inka*. A constante busca em se tornar o “outro” será efetivada, assim, no *post-mortem*. A produção e reprodução da alteridade através da semelhança e da semelhança através da alteridade, no caso dos Kaxinawa, representa o artifício do dualismo como um meio para tornar-se um ao invés de dois, e para tornar-se “mesmo” e “outro”. Na visão de mundo kaxinawa, divisões ontológicas são posicionais e temporais, o que significa que são relativas e cambiáveis, não essenciais ou substanciais, nunca fixas (Lagrou, 1998: 27). As diferenças, assim, não são do tipo oposicional, mas de um tipo gradual.

Essas divisões ontológicas estão presentes no desenho kaxinawa. Lagrou (1998: 174) mostra, em analogia com os conceitos de *studium* e *punctum* de Roland Barthes (1980), que o “tecido da vida”, de acordo com a cosmologia dualista do grupo, é um entrelaçamento de elementos iguais, sendo que cada um pertence a umas das metades contrastantes representadas por figuras escuras alternadas com figuras claras. O tecido mostra a formação de um padrão infinito através do entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares, opostos em cor e iguais em forma. Já na decoração corporal kaxinawa, temos expressa a beleza de seres

como os *Inka* e os *Yuxibu*, que são belos e sedutores e decorados com *keneya* (com o desenho verdadeiro). Sobre os *Inka*, o povo das cobras, Lagrou (1998: 172) diz que “sua beleza é o reflexo do seu poder, conhecimento, e saúde, e é expressa no uso da decoração corporal (especialmente na plumária, na pintura e nos colares). Sua aparência é tida como colorida e luminosa, uma energia visual que deriva do *dua*, brilho destes seres”.

Entre os Wauja, a relação entre as séries humana e não-humana – ou seja, entre os Wauja e os seres prototípicos da alteridade, os *apapaatai* – conduz toda a análise sobre o processo pelo qual a arte se torna um agente social. Barcelos Neto (2004: 15), ao expor a questão central para sua tese, que diz respeito justamente às relações interseriais e ao lugar da arte nesse panorama relacional, conclui que a arte se insere como um personagem não integrante da série não-humana. Os Wauja se esforçam em transferir os múltiplos atores do universo do plano metafísico para o plano das formas expressivas, conferindo-lhes uma participação sensível na vida social através de máscaras, aerofones, panelas, desenterradores de mandioca, cestos, canoas, dentre outros. Através dos artefatos, temos um Alto Xingu obsessivo pela hierarquia, pelo prestígio, pela acumulação e pelo refinamento. Os *apapaatai* são compreendidos por possibilidades diversas de transformações cosmológicas, que abrangem as transformações da *natureza* dos seres, sejam nos domínios dos seus corpos, “roupas”, afetos, intenções, capacidades ou perspectivas. As identidades dos seres estão diretamente ligadas, dessa maneira, ao modo como esses domínios se organizam e se apresentam no curso das (rel)ações que os seres empreendem no mundo.

Humanos e *apapaatai* compõem um sistema relacional baseado em estados patológicos, que originam relações tanto com o mundo sobrenatural quanto com o mundo da sociabilidade, criando, ao mesmo tempo, uma interseção entre esses dois espaços. Assim, “(...) a doença é um estado que potencializa a produção artística e intelectual, pois ela é a condição primeira de transferência de estados criativos sobrenaturais para o interior da sociedade wauja” (Barcelos Neto, 2004: 25). É o conhecimento xamânico, o *trazer apapaatai*, que possibilita a “domesticação” e a inclusão social dos *apapaatai* entre os humanos. No “fazimento” ritual dos *apapaatai*, o universo metafísico ganha sentido sociologicamente produtivo na medida em que os artefatos/seres são produzidos na forma de máscaras. As máscaras causam inquietação por seu caráter ambíguo entre o humano e o não-humano.

O conjunto iconográfico wauja é produzido a partir de um investimento simbólico na explicação sobre o adoecimento, estado da pessoa que concentra e encadeia as principais noções cosmológicas. Na produção de desenhos figurativos, a imagem não é uma simples representação,

e sim uma réplica, o que implica que o desenho em si é já um contato com os seres extra-humanos – contato este envolto de perigos, pois eles são, *a priori*, agentes patológicos.

O ritual é o momento mais explícito de interação e transformação entre humanos e não-humanos. No caso kaxinawa, nos rituais do *Nixpu*, é “que a pessoa se torna mais consciente, através do espaço cósmico, de todos os possíveis outros mundos e corpos a serem vividos, e é no ritual que a mudança de posições (entre os gêneros, por exemplo) ocorre com mais frequência” (Lagrou, 1998: 10). Na etnografia wauja, temos que no momento de *trazer apapaatai* o *yakapá* (xamã) identifica o(s) agente(s) patológico(s), o que levará à formalização ritual do Animal causador da doença através de máscaras, aerofones, outros objetos rituais ou coros femininos, todos igualmente referidos como *apapaatai*. Nesse momento, se estabelece uma estreita aproximação dos Wauja com os seres sobrenaturais. Em suma, como afirma Barcelos Neto (2004: 81), o nexos das relações interseriais busca a aproximação produtiva dos dois pólos via doenças graves e ritual, sendo que os meios para tal aproximação são oferecidos pelos *yerupoho* através da introdução de substâncias xamânicas no corpo dos humanos e do rapto de suas almas. Como vimos, a ontologia wauja parece postular a existência contextual de aspectos não-humanos na humanidade e aspectos humanos na não-humanidade, o que resulta em lógicas transformacionais que ora aproximam um ser de um pólo, ora de outro.

Os artefatos também implicam, muitas vezes, na irrupção da sobrenaturalidade no espaço social, transportando os humanos para o cosmo, e vice-versa. Nas duas monografias que abordamos, percebemos que os artefatos oscilam entre o tempo mítico e o tempo presente. Não só a origem dos objetos, como também os padrões que os decoram nos tempos atuais, possui sua justificativa de estar no mundo nos tempos primordiais.

Lagrou (1998: 222) nos mostra que os mitos são experimentados e vividos na vida ritual kaxinawa, sendo atualizados no nível oral (no cotidiano) e no nível existencial (via experiência imaginativa induzida pelo cipó). No rito de passagem *Nixpupima*, temos o enegrecimento ritual da nova denteição dos jovens, que vem “endurecer” o corpo e fixar o nome para a iniciação em tarefas específicas de acordo com o gênero. A forma e a estrutura dos iniciandos será fixada com *nixpu* ao final do ritual. A criança é “batizada” porque já tem seus próprios pensamentos, já estando apta a se tornar um produtor ativo, de comida e de relações sociais, ou seja, a criança passa para um período da vida de responsabilidade social. A temática da alteridade se mostra recorrente na mitologia e nos cantos rituais do *Nixpupima* e do *Txidín* (festa do líder de canto), o que pode ser ilustrado pelos bens desejados do estrangeiro, como o *Inka*, por exemplo.

Barcelos Neto (2004: 45-130), na tentativa de apreender a complexidade da categoria *apapaatai*, busca a compreensão do universo de imaginação conceitual através da mitologia wauja, principalmente no mito de *Kuamutō* – tempo em que só existia o velho e os *yerupoho*, e no mito da criação dos humanos por *Kamo*, em que, com a criação do sol, alguns *yerupoho* se vestiram com “roupas” ou foram atingidos e transformados pelos raios solares, se tornando *apapaatai*. Vimos que Barcelos Neto (2004: 61), ao abordar a funcionalidade das “roupas” dos *yerupoho-apapaatai*, afirma que muitos dos artefatos utilizados pelos humanos (os “sem-roupa” por excelência) foram criados e transferidos para o mundo dos humanos via doença, xamanismo e ritual.

Essa oscilação do artefato entre o tempo mítico e o atual nos encaminha para a discussão da oscilação da temporalidade e da espacialidade em torno do artefato, como nos mostra Gell (1998). Podemos pensar a arte indígena como um *corpus* de obras de arte espaço-temporalmente dispersas. Assim como a arte Marquesa analisada por Gell (1998), na arte ameríndia há uma integridade interior ao *corpus*, um todo macroscópico, ainda que haja uma mudança de contexto – no nosso caso, essa mudança de contexto inclui a obra num tempo primordial, mítico. Podemos aplicar a idéia de *isomorfia de estrutura* entre os processos cognitivos (consciência) e as estruturas espaço-temporais dos objetos distribuídos no domínio artefactual. A isomorfia estrutural se dá entre algo “interno” (mente ou consciência) e algo “externo”, o que implica que as obras compõem um agregado de “objetos distribuídos”, que combinam multiplicidade e dispersão espaço-temporal com coerência imanente.

Em analogia com outro exemplo de “objeto distribuído” analisado por Gell (1998), as esculturas Malangan do norte da Nova Irlanda e ilhas adjacentes, podemos pensar a arte ameríndia como exemplo de “distribuição” do objeto e/ou pessoa distribuído no tempo e no espaço, e também de imagens de alguma coisa (protótipo) que fazem parte dessa coisa (como um objeto distribuído). Entre os Wauja e os Kaxinawa, os objetos se apresentam como extensões do corpo. No primeiro caso, temos como exemplo de “pessoas distribuídas” a multiplicação da alma dos *yerupoho* e dos humanos, bem como as flechinhas de *apapaatai*<sup>4</sup>. Essa questão também emerge na abordagem da constituição do corpo dos *yerupoho*, ditos serem “puro feitiço”, o que implica que cada mínima parte de seus corpos é dotada de feitiço e, portanto, dotada de capacidades patogênicas. Entre os Kaxinawa, como nos mostra Lagrou (1998: 315-318), essa

---

<sup>4</sup> Os feitiços, que adentram o corpo simultaneamente ao rapto da alma daquele que vem a ser o doente, possuem forma de flechinhas (*uku*), responsáveis pela sensação de dor. Essas flechinhas são a manifestação da doença, ou seja, de uma relação com um *apapaatai*, visto que, numa relação de sínecdoque, o doente passa a ter um corpo miniaturizado do *apapaatai* dentro de si, e os *apapaatai* a ter a alma humana em sua companhia.



idéia de distribuição da pessoa/coisa pode ser ilustrada, no ritual do *Nixpupima*, pelo laço metonímico de cada banquinho associado à cada criança a ser iniciada e à grande matriz da samaúma, árvore permeada de agência e consciência de *yuxibu*. Um exemplo claro de objeto espacialmente (além de temporalmente) distribuído é a máscara wauja, que possui uma existência contínua e extensa: as máscaras estão por toda parte (como, por exemplo, nos sonhos, nos transes e nos cantos escuros das casas), apesar de sua visibilidade muitas vezes restrita.

### **3. Considerações finais: a potência agentiva da arte**

Uma questão central para a qual chamamos atenção, nos inspirando em Gell (1998: 6), se refere à forma de se pensar a arte a partir da agência, da intenção, do causar, do resultado e da transformação. A agência pode ser atribuída para aquelas pessoas (e coisas) que são vistas como iniciando seqüências causais de um tipo particular, isto é, eventos causados por atos da mente ou vontade ou intenção, mais que a mera concatenação de eventos físicos. Um agente é alguém ou algo que causa eventos em sua vizinhança, ou melhor, é a fonte, a origem de eventos causais, independentemente do estado do universo físico. No caso da arte ameríndia, a agência pode estar na série humana e/ou na não-humana, sempre havendo a possibilidade de sobreposição, transformação e/ou interação entre as séries.

Em Lagrou (1998), podemos afirmar que essa questão da agência da arte pode ser encontrada justamente no problema da identidade e da alteridade, na relação dinâmica e temporal entre forma fixa e não-fixa, que irá guiar as relações dos Kaxinawa com as imagens e as formas presentes no mundo. No caso wauja, Barcelos Neto (2004) afirma que a investigação dos rituais de máscaras – através dos desenhos dos sonhos e transes dos xamãs – o conduziram aos *apapaatai* e seus papéis agentivos na vida social wauja. Para esse autor, os *apapaatai* são as personagens mais atuantes na economia simbólica da alteridade wauja e, por meio de um sistema ritual, são importantes na (re)produção de importantes laços sociais e de índices de poder político.

O conceito de agência utilizado por Gell (1998) é relacional e dependente do contexto. É relacional porque para qualquer agente, há um paciente, e vice-versa. Nesse ponto, ele esboça sua preocupação com as relações agente/paciente nos contextos e situações da vida social. Nesse mesmo sentido, Barcelos Neto (2004) e Lagrou (1998) nos ensinam que, pelo menos na

experiência ameríndia, não podemos compreender a arte fora de seu contexto relacional com a cosmologia nativa e as relações sociais e políticas, ou, dito de outra forma, a arte indígena está diretamente conectada ao mundo dos humanos e dos não-humanos, dotados de agência, consciência e intencionalidade.

## Referências Bibliográficas

- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. 309p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980 *apud* LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. *O saber local*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 142-181.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998. 271p.
- LAGROU, Elsje. *Caminhos, Duplos e Corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. 1998. 365p. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 29-61, abr. 2002.
- \_\_\_\_\_. Introdução: atenção e forma. In: \_\_\_\_\_. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Topbooks: Rio de Janeiro, 2007. p. 19-34.
- SILVA, Maria Isabel Cardozo da. *Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos*. 2008. (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.