



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A INTERPRETAÇÃO DOS DESENHOS KENÉ SHIPIBO-CONIBO

ROBERTO SUAREZ RENGIFO

Manaus/AM

2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

R412i Rengifo, Roberto Suarez
A interpretação dos desenhos Kené Shipibo-Conibo / Roberto
Suarez Rengifo, Roberto Suarez Rengifo. 2021
104 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Raimundo Nonato Pereira da Silva
Coorientador: José Exequiel Basini Rodrigues
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade
Federal do Amazonas.

1. Shipibo-Conibo. 2. Cosmovisão. 3. Arte. 4. Kené. 5.
Interpretação. I. Rengifo, Roberto Suarez. II. Universidade Federal
do Amazonas III. Título



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A INTERPRETAÇÃO DOS DESENHOS KENÉ SHIPIBO-CONIBO

Discente: Roberto Suarez Rengifo

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Manaus/AM

2021

ROBERTO SUAREZ RENGIFO

A INTERPRETAÇÃO DOS DESENHOS KENÉ SHIPIBO-CONIBO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – PPGAS/UFAM, como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva.

Aprovada em: ____/____/2021.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva – PPGAS/UFAM
Presidente da Banca

XXXXXXXXXXXXXX – PPGAS/UFAM
Membro Examinador Interno

XXXXXXXXXXXXXX – PPGAS/UFAM
Membro Examinadora Externa

Manaus
2021

RESUMO

A presente dissertação tem como finalidade compreender a importância dos desenhos Kené Shipibo-Conibo, analisando seus sentidos e significados por parte das mulheres autoras de seus próprios mantos, ponderando sua composição e geometria e como a antropologia lida com a arte indígena. Nesse sentido, iremos conhecer sua origem e história, a cosmovisão e como estes desenhos estão ligados à vida e aos aspectos sociais do sistema e da cultura do mundo Shipibo-Conibo. Finalmente é feita uma leitura do simbolismo dos Kené bordados e pintados por cinco mulheres artesãs e que foram adquiridos entre os anos 2000 e 2015 em diferentes comunidades Shipibo-Conibo da Amazônia Peruana.

Palavras-chaves: Shipibo-Conibo, Cosmovisão, Arte, Interpretação.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the importance of Kené drawings Shipibo-Conibo, analyzing their senses and meanings on the part of the women authors of their own mantles, considering their composition and geometry and how anthropology deals with indigenous art. In this sense, we will learn about its origin and history, the worldview and how these drawings are linked to life and the social aspects of the Shipibo-Conibo system and culture. Finally, a reading of the symbolism of the Kené is made and embroidered and painted by five women artisans, which were acquired between 2000 and 2015 in different Shipibo-Conibo communities in the Peruvian Amazon.

Keywords: Shipibo-Conibo, Cosmovisão, Art, Interpretação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Localização dos Shipibo-Conibo junto a outras etnias da família pano.	15
Figura 2. Cruz de madeira ou <i>Chacana</i>	36
Figura 3. Anaconda. a) Fotografia da serpente Anaconda. b) Desenho da Anaconda primordial (<i>Ronin Kené</i>).....	38
Figura 4. Desenhos de Cabeça (<i>mápo Kené</i>), Asas (<i>kechi Kené</i>) e Olhos (<i>vero Kené</i>).	41
Figura 5. Desenho do espírito do olho (<i>vero yoxin</i>).....	42
Figura 6. Detalhe 1: Anaconda <i>Ronin</i>	80
Figura 7. Detalhe 5: Desenho dos caminhos ou rios menores.	84
Figura 8. Círculo de três plantas. Representando as plantas <i>rao</i> Chacrona (roxo), Piripiri (amarelo) e Sananco (verde esmeralda).	86
Figura 9. Círculo simbolizando a Ayauhasca, mãe de todas as plantas <i>rao</i>	87
Figura 10. Os rios da Amazônia. Em laranja, os rios menores (igarapés e lagos). Em roxo, os grandes rios.	88
Figura 11. Detalhe da borda do manto das três plantas, representando o “desenho dentes de piranha”.....	88
Figura 12. <i>Nane Kené</i> (Desenho do Jenipapo). De autoria de Eliza Ampuero.	89
Figura 13. Detalhe do jenipapo bordado no centro da tela.	90
Figura 14. Detalhe do desenho da lua, evitando os pequenos rios, bordados em branco.	91
Figura 15. Detalhe do <i>Vero</i> no canto da moldura do <i>Nane Kené</i>	93
Figura 16. Moldura completa do <i>Nane Kené</i> composta por uma consecução de “desenhos do olho”.....	93
Figura 17. Desenhos "dentes de piranha" na borda do <i>Nane Kené</i>	94

LISTA DE FOTOS

Foto 1. <i>Folha de Ipo Kené</i>	45
Foto 2. Cânticos do desenho da lua (oshen keké bewa). Para curar pessoas que não pensam ser; quando se apossam do seu corpo. De autoria de Herlinda Agustín	48
Foto 3. Mulher Shipibo-Conibo bordando manto.....	51
Foto 4. Yacumama, mãe das águas (Ronin). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.	66
Foto 5. Cushma.	68
Foto 6. Maya Kené 1 (Desenho circular). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.....	70
Foto 7. Maya Kené 2 (desenho circular). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.....	70
Foto 8. Koros Kené (Cruz ou Chacana). De autoria de Mercedes Ampuero.....	72
Foto 9. Jene Yoshinin Ainbo Iní (A Mulher Encantada da Água). De autoria de Mercedes Ampuero.	74
Foto 10. Sama Kené . De autoria de Jovana Rodriguez.	76
Foto 11. Rao nete. De autoria de Jovana Rodriguez.	78
Foto 12. Anaconda Ronin. De autoria de Nilsa Tamayo Flores.	79
Foto 13. Detalhe 2: Vero yoxina (o espírito do olho).....	81
Foto 14. Detalhe 3: Representação da chacrana e o caminho da lembrança.	83
Foto 15. Detalhe 4: Desenhos dentes de piranha.	83
Foto 16. Desenhos das Kené rao (plantas com poder). De autoria de Ketty Ampuero.....	85
Foto 17. Desenho da Lua. Em roxo, os grandes rios. Os pequenos coloridos representam as comunidades às margens dos rios.	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - O POVO SHIPIBO-CONIBO: CONTEXTO E CRENÇAS	13
1.1 QUEM SÃO OS SHIPIBO-CONIBO	13
1.2 O POVO SHIPIBO-CONIBO	14
1.3 CRENÇAS E PRÁTICAS ANCESTRAIS	21
1.4 ASPECTOS SOCIAIS DO SISTEMA SHIPIBO-CONIBO	23
1.4.1 O Processo de Contato	23
1.4.2 Cosmovisão e as produções artísticas indígenas Amazônicas	26
CAPÍTULO 2 - NOMES E PODER: OS DESENHOS KENÉ SHIPIBO-CONIBO.....	35
2.1 A ORIGEM CÓSMICA DO KENÉ	35
2.2 OS DESENHOS E SEUS NOMES	40
2.3 O KENÉ E SEUS CAMINHOS	44
2.4 O PODER PRÉ-FORMATIVO DOS DESENHOS E AS DIETAS VEGETAIS	46
2.4.1 Dietas Vegetais	51
CAPÍTULO 3 - LEITURAS E SIMBOLISMO	53
3.1 EM BUSCA DO SENTIDO	53
3.1.1 Entidades Tutoriais na Arte Shipibo-Conibo	54
3.1.2 Kené : Nossa Mente, Nosso Mundo	55
3.1.3 Anaconda Cósmica Ronin	57
3.1.4 – O Espírito da Ayahuasca (Nishi Ibo)	59
3.1.5 Beija-flor (Pino)	60
3.1.6 A Visão e o Sangue: O Ani Xeati	61
3.2 INTERPRETAÇÃO DOS DESENHOS	67
3.2.1 Maya Kené	71
3.2.2 Koros Kené	72
3.2.3- Jene Yoshinin Ainbo Iní (A Muller Encantada da água)	74
3.2.4 Sama Kené	75
3.2.5 Rao Nete	77
3.3 - TECENDO A PAISSAGEM	79
3.3.1 - Anaconda Ronin	79
3.3.2 - Interpretação dos desenhos da anaconda	80
3.3.3 – Desenho do espírito do olho	81
3.3.5 – Desenhos que lembram o passado	82
3.3.6 – Os desenhos “dentes de piranha”	83
3.3.7 – Desenhos de caminhos ou rios menores	84
3.4 - DESENHOS DE PLANTAS COM PODER	84
3.4.1 – Círculo de três Plantas.	85
3.4.2 – Ayahuasca	86
3.4.3 – Rios maiores e rios menores	87
3.4.4 – Linhas de fechamento	88
3.5. - DESENHO DO JENIPAPO	89
3.5.1- Nane Kené	90
3.5.2 – Desenhos da lua como fundo.	91
3.5.3 – Emoldurando o Bordado	92
3.5.4 - Linhas em ziguezague	94

CONCLUSÕES 95

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 98

INTRODUÇÃO

A revista *Modulo*, em 1982, indaga a C. Lévi-Strauss sobre a arte indígena: Tem havido mudança na arte produzida por esses índios em nível de material e de técnica empregada? O antropólogo respondeu:

“[...]Eles produzem uma arte, que não apresenta mais uma relação direta com sua cultura, o que não significa que essa relação seja inexistente. Trata-se de uma arte extremamente original, nova, e, se nós não conhecêssemos sua origem, teríamos sem dúvida dificuldade em identificá-la. Digamos que no seio dessa sociedade surgem pintores e escultores que utilizam determinadas técnicas próprias aos artistas ocidentais, as quais coexistem com a manutenção de uma inspiração autêntica e específica. Quando, por exemplo, vejo trabalhos em serigrafia expostos em galerias de arte americana – e a serigrafia é um modo de expressão muito empregado pelos artistas índios da costa noroeste da América do norte e do Canadá – não hesito nunca em concluir que foram os índios que os fizeram e que há, ao mesmo tempo, alguma coisa de original e de específico em suas produções, na arte de cada um deles [...]” (Lévi-Strauss, 1978, p. 26).

Começo com a resposta do célebre Claude Lévi-Strauss e a coloco em diálogo com a ideia de George Gasche, a partir de uma conversa via Skipe em março de 2019, para ele “[...] a arte indígena amazônica não existe, ou seja, melhor seria falar de trabalhos manuais indígenas. Já que, os trabalhos manuais indígenas tradicionais foram sempre elaborados com muito cuidado e que não existia obras só por sua beleza [...]”.

Observei que nos dois diálogos dos autores, existem ideias diferentes, ou seja, conceitos distintos. Para tanto, iremos recorrer ao conceito estabelecido por Claude Lévi-Strauss onde ele se posiciona dizendo que os indígenas produzem uma arte. Neste sentido, observo que a verdadeira originalidade da arte amazônica se encontra na arte indígena que resiste através do tempo, e é uma forma de arte que, embora admirada, ainda é vista pelo público elitizado com condescendência, como uma arte primitiva.

Nesse sentido, a graduação, no curso de Artes Visuais, tivemos uma profunda carência de se encontrar como artista e a necessidade de encontrar minha própria linguagem plástica. Após, a formação só visualizava a arte ocidental, porém, para a realização dessa dissertação pude me encontrar como artista, pois obtive ajuda dos dados fornecido através das mulheres e percebi a arte Shipibo-Conibo, no qual, as iconografias e os Kené sempre estavam presentes em minha arte. Dessa forma, na pesquisa na graduação realizei alguns questionamentos que me

fizeram refletir sobre a arte e os pigmentos naturais que os Shipibo-Conibo utilizaram para decoração dos diferentes produtos culturais que eles produziam.

A produção artística indígena com seus objetos de poder está incorporada à vida. Agora, a arte indígena na sociedade moderna está segregada, e muitas vezes inutilizada. A arte indígena está ligada ao uso expressivo da linguagem como um processo de comunicação que não pode existir sem um receptor. Neste sentido, a arte do povo Shipibo-Conibo, situada em um sistema indígena, demanda uma decodificação. Toda obra de arte permite mais de uma leitura, e aqui radica sua riqueza, seu valor educativo e comunicativo.

Sobre a arte indígena, Franz Boas (apud ERICKSON; MURPHY, 2015) diz que a cultura de determinada sociedade se assume como algo ensinado e é transmitida de forma a garantir, dessa maneira, a estrutura social existente desta sociedade. Não obstante isso é o que observamos na cultura Shipibo-Conibo. Logo, pensar que a arte e a interpretação dos desenhos Shipibo-Conibo é imutável é um erro, pois no mundo atual, os Shipibo-Conibo conseguiu preservar seus referências culturais carregados de sentidos e significados através de suas produções artísticas porque se adaptou ao mundo moderno podendo aperfeiçoar sua técnica em seus desenhos geométricos plasmado de forma magnífica em seus bordados, cerâmicas e pinturas. (GEERTZ, 2001, 2008; ERICKSON; MURPHY, 2015).

A produção artística Shipibo-Conibo, revela tanto cuidado técnico quanto preocupação estética. Para catalogar esses processos de produção artística em obras de arte em especial os mantos e pinturas Shipibo-Conibo é necessário observar as condições que possibilitam seu desenvolvimento e penetrar na estética que ele expressa, entendendo por estética aquilo que articula uma ideologia, ou cosmologia com excelência técnica e “beleza medida”.

Por todo o exposto, constatamos por meio deste trabalho, que os desenhos Shipibo-Conibo são realizados por meio de uma concepção de cultura como experiência vivida integrada em um sistema coletivo e coerente de símbolos. Nessa perspectiva, observamos o mundo Shipibo-Conibo de forma mais significativa e transpassando o sentido dos desenhos produzidos pelas mulheres Shipibo-Conibo. Nesse contexto, os mantos Shipibo-Conibo possuem um significado dados pelas mulheres, no qual realizo uma descrição desses significados visando ampliar o conhecimento sobre os desenhos Shipibo-Conibo. A leitura parte inicialmente de dez mantos bordados e pintados por mulheres Shipibo-Conibo: (Eliza Ampuero, Mercedes Ampuero, Ketty Ampuero, Jovana Rodriguez, e Nilsa Tamayo), adquiridos na comunidade de Yarinacocha, Pucallpa, e Iquitos todas localizadas no Peru.

Desse modo, compreender os significados dos desenhos Shipibo-Conibo é de suma importância para meus trabalhos que realizo como artista plástico. Além disso, compreender tais desenhos por meio do aporte teórico da antropologia visual é um passo importante para não incorrerem em interpretações equivocadas dos seus significados, criando obstáculos para se entender com maior clareza os desenhos Shipibo-Conibo realizados pelas mulheres. Logo, foi a partir desta perspectiva que me preocupei em realizar o levantamento de novos dados e continuar a pesquisa para obter mais conhecimento sobre o significado dos desenhos Kené.

Para tanto, realizei a pesquisa de campo em duas comunidades. A comunidade Canpesina de distrito de San Juan da Cidade Iquitos e da comunidade de Yarinacocha na cidade de Pucallpa, ambas localizada no Peru, esse foi o lócus central da pesquisa. A metodologia usada nesse trabalho se concentrou na observação participante em conjunto com outros métodos de coleta de dados, como entrevistas, consulta a arquivos e documentos históricos. Assim, foram entrevistados para realização desta pesquisa, 10 mulheres Shipibo-Conibo. Dessa forma, foram selecionadas 05 entrevistadas (Eliza Ampuero, Mercedes Ampuero, Ketty Ampuero, Jovana Rodriguez, e Nilsa Tamayo) alguns relatos mais precisos e próximos do que se pretendia nesse trabalho, a faixa etária das entrevistadas é entre 30 a 50 anos.

Estes mantos foram adquiridos entre os anos 2000 e 2015, no período em eu fazia parte do grupo de teatro Caja Negra, onde fazíamos as difusões culturais em diferentes comunidades indígenas Shipibo-Conibo da Amazônia Peruana. Visando ampliar a leitura sobre os desenhos expressos nos mantos realizamos trabalho de campo no período de 20 de dezembro de 2017 a 30 de janeiro de 2018 nas cidades de Iquitos, Pucallpa, Yarinacocha e à lagoa de Yarinacocha, onde reencontramos com as mulheres autoras dos mantos.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo procuro situar o povo Shipibo-Conibo: quem são eles, onde e como eles estão distribuídos, os aspectos sociais do povo e como se deu o processo de contato. As cosmovisões Amazônicas e em específico a cultura Shipibo-Conibo esta segunda em particular trata-se de diferente aspecto que caracteriza sua história, sua ideia, sua cosmovisão, sua iconografia, e principalmente, sua arte (Kené). Na Amazônia os mitos são algo vivo. Para tanto, os mitos para o povo Shipibo-Conibo são vivos e, é determinante na vida de todos eles, ressalto sua importância e relevância como parte integrante de sua cultura. A arte desse povo tem raiz no profundo contato com as plantas alucinógenas, como a chacruna (*Psychotria viridis*) que misturada com a ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) gera visões, mostrando os desenhos (Kené). Esse ritual de antigamente,

conduzia os indígenas para outros mundos e ainda é presente na atualidade, pois, os Shipibo-Conibo se utilizam desse ritual para grafitarem as imagens nos objetos que fabricam.

Antigamente esses desenhos eram produzidos e fabricados somente para os Shipibo-Conibo. Porém, com a chegada da modernização ocidental e com o sistema capitalista para troca de bens e serviços, o valor agregado que antes era espiritual estar desaparecendo, fazendo com que na atualidade, dediquem somente a reproduzir e copiar os desenhos já existentes, reinventando-se e adaptando-se à demanda turística. Por último, analisaremos as produções artísticas e a relação dos Onanyas (Xamãs) com as iconografias Shipibo-Conibo.

No segundo capítulo abordaremos os nomes e a questão do poder: os desenhos Kené Shipibo-Conibo. A origem cósmica do Kené, os nomes dos desenhos, os desenhos como caminhos que estão associados aos cursos dos distintos rios da Amazônia. O poder pré-formativo dos distintos desenhos Kené, as dietas vegetais e onde se estabelecem esses poderosos fluxos de conhecimento.

Os Shipibo-Conibo produzem artesanato e peças artísticas para sobreviverem, trabalhando sem se preocupar ou terem conhecimento dos princípios estéticos regidos pelos padrões ocidentais. Para tanto, para os Shipibo-Conibo significa deixar de lado o que para nós é beleza e fazer prevalecer seus próprios códigos estéticos, reforçando os laços sociais e culturais para produzir um novo estilo nas produções artísticas. Nesse sentido, uma perspectiva que parte da Antropologia Social sobre a visualidade é mais importante que a análise estética tradicional.

Em nosso último capítulo faço leituras sobre o simbolismos na arte Shipibo-Conibo, suas entidades tutorias, as pesquisas dos desenhos Kené e a leitura simbólica dos Kené Shipibo-Conibo em dez obras (pintadas e bordadas) feitos por cinco mulheres Shipibo-Conibo de diferentes lugares e como cada mulher interpreta os Kené em suas respectivas telas, sabendo que toda obra feita por cada mulher Shipibo-Conibo é uma forma de linguagem que se define como um conjunto de expressões simbólicas, e um sistema organizado de signos, um produto cultural que proporciona um código para a tradução do pensamento Shipibo-Conibo.

CAPÍTULO 1 - O POVO SHIPIBO-CONIBO: CONTEXTO E CRENÇAS

1.1 QUEM SÃO OS SHIPIBO-CONIBO

Os Shipibos-Conibo vivem em 150 pequenas comunidades que se distribuem nas margens e afluentes do rio Ucayali, entre as principais atividades dos Shipibo-Conibo estão à pesca, a caça, o cultivo, a coleta de produtos e o artesanato.

No guia Etnográfica da alta Amazônia, é possível descobrir a comunidade dos Shipibo-Conibo como um povo relacionado com a natureza e em especial com o rio: “o regime de enchente do rio Ucayali exerce um efeito sobre as formas de apropriação do ambiente e os recursos naturais dos Shipibo-Conibo, por tanto sobre seu modo de vida” (MORIN, 1999).

Os Shipibo-Conibo e os Shetebos são os povos indígenas mais antigos identificados no Ucayali e na Amazônia peruana. Esses povos fazem parte do grupo linguístico Pano e atualmente estão localizados na bacia do alto e médio do rio Ucayali. Além disso, eles são uma sociedade amazônica em equilíbrio com a natureza, vivem em função dos rios e lagoas da bacia Amazônica.

Nesse habitat vivem seu cotidiano, retiram suas subsistências, consolidam suas tradições, costumes e ideologia, são povos de culturas das águas. Além disso, para esse povo o rio é comparado a uma grande serpente de nome “Ronin”, que em língua Shipibo-Conibo, acreditam que no corpo da serpente estão todos os Kené¹ e “Yacumama” em língua Quechua.

Além disso, um grande número de famílias Shipibo-Conibo vivem em cidades, ou seja, a maior parte na cidade de Pucallpa, em destaque o Distrito de Yarinacocha. Nesse sentido, a cidade de Pucallpa² se encontra nas margens do rio Ucayali, ou seja, no coração do território do povo Shipibo-Conibo. Para tanto, vale ressaltar que esse povo migrou para as grandes cidades, visto que as grandes cidades serem abundantes e variadas.

Em alguns casos, trata-se de ter um melhor acesso à educação e/ou busca por trabalhos. Além disso, esse povo se destaca por serem grandes artesãos³, as mulheres e os homens Shipibo-Conibo se dedicam quase exclusivamente a produção artística. Eles aproveitam a curta

¹ São representados em vários formatos e em iconográficos de maneira geométrica e estilizado, estão presentes em diversos artefatos de cerâmica, têxtil e em ornamentos cerimoniais.

² Cidade Peruana que é a capital do Departamento de Ucayali e da Província do Coronel Portillo tem 270 mil habitantes.

³ Os principais temas em seus trabalhos artísticos são a defesa de seu território e as lagoas.

distância da cidade de Pucallpa com as outras cidades, para comercializarem seus produtos. Nesse sentido, o deslocamento para cidade se torna temporário, porém, em outros casos observamos a permanência nas cidades.

Os Shipibo-Conibo mantêm uma relação muito próxima com as grandes cidades, pois a população vive em área urbana de Pucallpa-Yarinacocha (TOURNON, 2002). Segundo o censo do INEI (2007) estimou os Shipibo-Conibo entre 3% a 5% do total da população da cidade de Pucallpa. Além disso, a permanência do povo Shipibo-Conibo na cidade de Pucallpa é muito importante já que a cidade foi fundada em meio a um território indígena.

Segundo Tournon (2002) os povos que hoje forma o povo Shipibo-Conibo, mantiveram uma relação de intercâmbio com povos andinos desde a época pré-inca. Além disso, estabeleceram-se no meio Amazonas desde antes da chegada dos Espanhóis e mantinham contato com outros povos amazônicos de distinta família linguística, como os de fala Tupi-Guarani.

1.2 O POVO SHIPIBO-CONIBO

A floresta amazônica é um território diverso, exuberante e desafiador. Lá, às margens do rio Ucayali e seus afluentes, em meio a uma complexa relação com os outros povos indígenas, com o Ocidente, com a natureza e consigo mesmos, os Shipibo-Conibo construíram sua história, com uma maneira única de entender o mundo e situar-se nele.

Os sujeitos desta história, os Shipibo-Conibo, pertencem à família etnolinguística pano, que abrange uma ampla área geográfica na floresta amazônica da fronteira do Peru, Brasil e Bolívia, na qual sete grandes grupos podem ser distinguidos: Amahuaca, Cashibo/Cacataibo, Cashinawa, Mayoruna, Yaminawa/Sharanawa, e os Panos do Ucayali (ERIKSON, 1993).

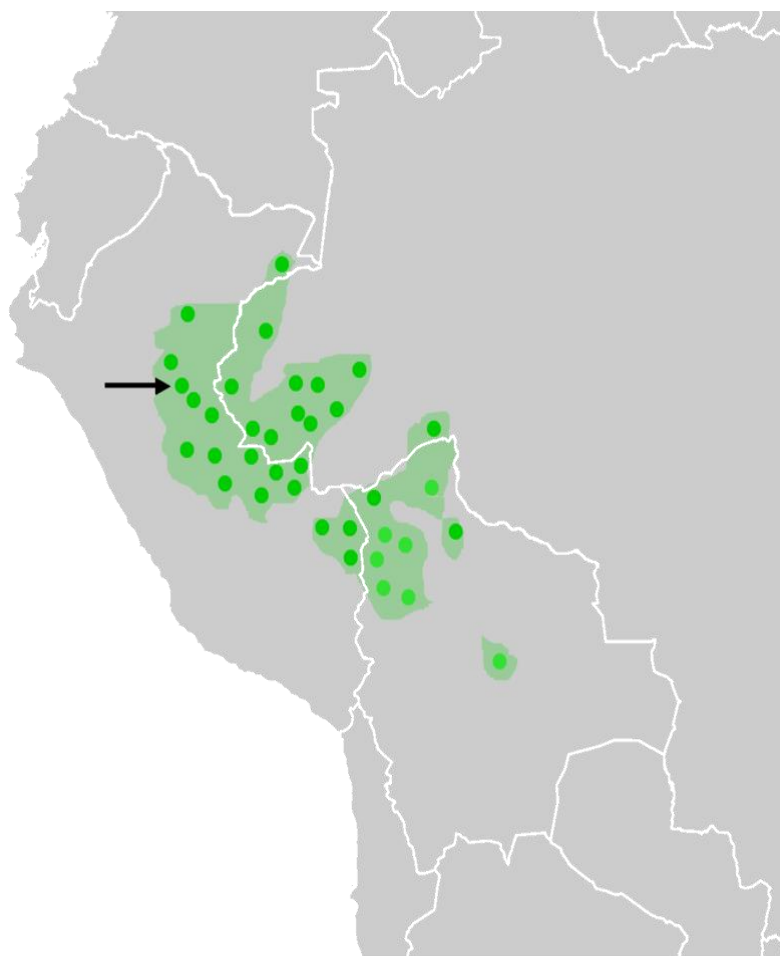
Nesse sentido, ao longo das margens do rio Ucayali, os Shipibo-Conibo desenvolveram sua cultura, por muito tempo impondo-se frente a outros povos panos, dominando o vasto vale do rio Ucayali (veja o mapa 1).

“Seu domínio das planícies aluviais do Ucayali, o ecossistema mais rico do alto Amazonas, e a prática de ataques de guerreiros para conseguir mulheres e escravos, permitiram que os Shipibo-Conibo gradualmente se impusessem dentro desse grande eixo de comunicação regional que é o rio Ucayali, fazendo retroceder ou reduzir os outros povos pano.” (MORIN, 1998, p. 279).

Atualmente, o Shipibo-Conibo é o povo pano mais numeroso do Peru, estima-se em 22.517 o número de membros, o que representa 0,08% da população total do país e 0,5% da população com idioma nativo (INEI, 2007; UNICEF, 2010). O povo Shipibo-Conibo tem origem em uma relação entre três seguimentos étnicos que anteriormente eram diferentes entre si: os Shipibos, os Konibos e os Shetebos.

Desse modo, observei que o nome deste povo estaria relacionado aos termos “macaco” e “peixe”, no idioma original. De acordo com sua tradição oral, os Shipibo-Conibo receberam essa denominação porque, no passado, pintavam a testa, o queixo e toda a boca com um corante natural de cor preta, o que os fazia se parecer com uma espécie de macaco à qual chamavam de shipi. Hoje, os cidadãos deste povo aceitaram essa denominação sem considerá-la pejorativa (MORIN, 1998).

Figura 1. Localização dos Shipibo-Conibo junto a outras etnias da família pano.



Fonte: SHIPIBO-CONIBO (2020)

Devido ao fato dos povos pano tradicionalmente ocuparem uma zona das margens do Ucayali, os diferentes processos de intercâmbio cultural tornaram difícil a distingui-los com clareza. Segundo Eakin, Lauriault e Boonstra (1980), os Shetebo se localizavam ao norte do território Shipibo, por conta dessa proximidade ambos os povos acabaram se misturando por razões de casamentos, atualmente são considerados uma “mistura entre os Shetebo com os Shipibo”.

Entretanto, essa ideia de mistura é limitada e internamente os indígenas mantém bem definida suas fronteiras étnicas. No caso dos Conibo, os autores relatam que o ponto da divisão territorial tradicional foi à cidade de Pucallpa⁴. Nesse sentido, Eakin, Lauriault e Boonstra (1980) também apontam casamentos entre os dois grupos e esses matrimônios têm minimizado diferenças culturais, que por si só não eram grandes.

Além disso, no caso dos idiomas Shipibo, Conibo e Shetebo, as diferenças são muito pequenas consistindo principalmente em alguns termos de parentesco, alguns infixos, certas inflexões gramaticais e a formação de alguns fonemas (MORIN, 1998). Dado o grau de relação política e social entre esses povos, “agora podemos falar sobre povo Shipibo-Conibo, ou apenas povo Shipibo” (TOURNON, 2002, p. 37).

De fato, embora “Shipibo-Conibo” seja a denominação oficial reconhecida pelo Ministério da Cultura do Peru (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016), é comum referir-se a eles simplesmente como “os Shipibo” ou “o povo Shipibo”. Neste trabalho, ao lidar com dúvidas sobre como se referir a eles, iremos utilizar a nomenclatura do nome oficial “Shipibo-Conibo”, por nos remeter à complexidade de sua história, sua identidade e às dificuldades de seus membros sobre a mesma.

Além disso, quanto à conexão das diferentes aldeias pano de Ucayali, Ranin Ama, mulher Shipibo, cujo nome em espanhol é Agustina Valera, destaca em seu testemunho o seguinte:

“Somos povos diferentes: Shipibo, Conibo e Shetebo. A língua dos Conibos é como a nossa, mas com certas diferenças. A língua do Shipibos é normal, e a dos Conibos está com algum sotaque. Os Shetebos nomeiam as coisas de maneira diferente, usam outras palavras. Os Shetebos também são nossos compatriotas, eles se vestem como nós também falamos nossa língua, mas de certa forma um pouco diferente. Além disso, eles também têm costumes como o nosso, eles têm seus ornamentos como os nossos. Como eles também possuem o Ucayali, não falou mal dos Shetebos ou dos Conibos. Nós não estamos indo contra eles, somos assim desde antes, interagimos. Com o passar do tempo, os Shetebos e os Conibos começaram a se casar com os Shipibos. Agora existem os do Alto Ucayali que se casou com mulheres Shipibos. Os

⁴ Os Shipibo localizados ao norte e os Conibo ao sul.

Shipibos também se casaram com mulheres Conibos.” (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 139-140).

Em uma perspectiva semelhante, mas também se referindo a culturas além da família pano, Lener Guimarães, professor shipibo, destaca as múltiplas identificações que eles fazem por sua vez, da identidade do povo Shipibo-Conibo:

“Somos uma mistura: temos um pouco de gringo, um pequeno Shipibo, um pouco de Conibo, um pouco de Shetebo, um pouco de mestiço que temos agora; e então podemos não ter nos perguntado, realmente, quem somos ou quem eu sou quanto às nossas práticas culturais, também as misturamos, de tudo um pouco: mestiço, ou Shipibo, ou Conibo ou Shetebo. Nós somos resultado de uma mistura inteira.” (TUBINO; ZAIRQUIEY, 2007, p. 133).

Até o próprio significante Shipibo parece ser de origem exógena, embora seja amplamente aceito pelos Shipibo-Conibo. Conforme Morin (1998) aponta como os exônimos de Shipibo e Conibo foram reivindicados contra denominações como “Índios” ou “selváticos”, não tendo no primeiro caso, conotação pejorativa. Além disso, o etnólogo ressalta ainda que, isso lhes permitiu combater o uso do termo “tchama” ou “chama”, esse sim, considerado ofensivo.

Desta forma, as narrativas míticas recolhidas por pesquisadores apontam que o nome Shipibo se origina do macaco shipi (CÁRDENAS, 1989; MORIN, 1998; BERTRAND-RICOVERI, 2010). Além disso, de acordo com algumas narrativas míticas, o costume de pintar seus rostos lembrava o shipi e, portanto, os outros povos lhes chamaram de shipibos. Em tempos antigos, foram os incas que os chamaram da forma que podemos destacar em relação aos significantes konibo e shetebo. Em línguas pano, o sufixo “bo” está presente em vários etnônimos (BERTRAND-RICOVERI, 2010, p. 43). Portanto, literalmente, konibo significa “gente do gimnoto” (peixe-enguia da Amazônia) e Shetebo significa “gente abutre”.

O trecho a seguir demonstra esse papel dos incas na nomeação dos Shipibo, o uso significativo que os “brancos” fizeram desse termo, mas também a maneira como eles se reconhecem:

“Com uma música de sua flauta mágica, ele [o inca] nos fez à vontade animal ou qualquer planta; e como éramos tão rápidos e assustadores quanto o Shipi (macaco), o Inca chamou Shipibo o povo da nossa cidade. Desde então, até os brancos nos dão esse nome. Nós mesmos não rejeitamos essa denominação: mas não nos chamamos assim. Jonikonbo - os homens - é o nome que damos a nós mesmos. Essa é o nosso verdadeiro nome.” (BERTRAND-RICOVERI, 2010, p. 43).

Como claramente afirmado no parágrafo acima, também há “um nome real”. O Shipibo-Conibo chamam-se jonibo (homens) ou jónicobo / jonikonbo (os homens de verdade).

Essa autodenominação “implica a existência de características culturais comuns, de uma comunidade linguística e de um modo de vida introduzidas pelo civilizador inca” (MORIN, 1998, p. 290). A figura do Inca é central na cosmovisão dos Shipibo-Conibo.

Segundo Françoise Morin (1998), existem evidências arqueológicas para afirmar que as margens da bacia do rio Ucayali eram habitadas por sociedades muito antes da chegada dos espanhóis. Além disso, para o arqueólogo Donald Lathrap, os ancestrais dos Shipibo-Conibo teriam chegado a Ucayali do norte entre 650 e 810 a.C. (LATHRAP, 1970). Nesse sentido, a partir das investigações realizadas, Morin argumenta que sociedades complexas com alta densidade populacional teriam sido desenvolvidas na bacia do rio Ucayali, às quais está associado um estilo particular de cerâmica chamado Cumancaya.

Além disso, Lathrap encontrou grandes pedaços de vasos de cerâmica, o que indicaria, juntamente com a presença de machados de pedra, o início da prática de produção de tubérculos (MINSAs, 2002). Segundo Tournon (2002), os povos que hoje compõem o povo Shipibo-Conibo mantiveram uma relação de intercâmbio com os povos andinos desde os tempos pré-incas. Da mesma forma, eles mantiveram contato com outros povos amazônicos cujas línguas pertenciam a outras famílias linguísticas além do Pano, como as de língua tupi-guarani, estabelecidas na Amazônia desde antes da chegada dos espanhóis.

Durante os séculos XVII e XVIII, religiosos das ordens jesuítas e franciscanas entraram em territórios ocupados por diferentes povos cujas línguas pertencem à família linguística pano, com a missão de evangelizá-los. O primeiro contato entre missionários e Shipibo-Conibo ocorreu em 1657. Os missionários e soldados chegaram ao território ocupado atualmente pelos Shipibo-Conibo, a quem o passaram a chamar de “callisecas”. Naquela ocasião, haveria um dos primeiros confrontos entre indígenas e missionários. Em 1660, os indígenas enfrentaram novamente os missionários assentados nas missões das margens do rio Huallaga (MORIN, 1998).

Durante o século XVIII, continuaram as tentativas dos missionários de agrupar os diferentes povos indígenas em missões, mas os Shipibo-Conibo mantiveram uma forte resistência (INEI, 2007). Segundo Jacques Tournon (2002), a rebelião que expulsou os missionários da região ocorreu em 1766 e foi motivada pela união dos povos Shipibo, Konibo e Shetebo, anteriormente rivais. Essa rebelião foi liderada por Runcato (Lidera Shipibo, Conibo e Shetebo para expulsar os missionários), hoje considerado um personagem importante na história do povo.

Com a independência do Peru, a população indígena das missões se dispersou e colonos de diferentes origens chegaram ao território Shipibo-Conibo. Além disso, o período de extração de borracha afetou significativamente o estilo de vida dos Shipibo-Conibo, que trabalhavam sob o sistema de “escravidão⁵” para os patrões da borracha, com os quais incorriam em grandes dívidas. Nesse período, um grupo de Shipibo-Conibos foi transferido para a região de Madre de Dios, povoada por outros povos indígenas também ligados à família linguística pano (TOURNON, 2002).

Com a queda dos preços da borracha no início do século XX, muitos empregadores abandonaram a atividade para se dedicar ao cultivo de algodão, novamente recorreram à força de trabalho Shipibo-Conibo (MORIN, 1998). Na década de 1930, missionários protestantes entraram no território Shipibo-Conibo, tentando substituir o trabalho dos missionários católicos, estabelecendo várias escolas nas aldeias Shipibo-Conibo. Além deste grupo de missionários, chegou ainda um grupo de imigrantes que se estabeleceram principalmente na cidade de Pucallpa, localizada no meio do território Shipibo-Conibo. Essa onda migratória foi motivada pela ênfase do Estado peruano em vincular a Amazônia ao desenvolvimento nacional, através da construção da rodovia Lima-Pucallpa e de um aeroporto na região (MORIN, 1998).

Com a chegada do Instituto Linguístico de Verão (ILV), na década de 1950, as escolas são estabelecidas no território Shipibo-Conibo (MINSA, 2002). Assim, em 1966, haviam 25 professores Shipibo-Conibo ensinando em 12 escolas distribuídas em todo o território indígena, as instalações de escolas promoveram o reagrupamento e a descentralização desta cidade, localizada ao longo do rio Ucayali (MORIN, 1998).

Desse modo, os Shipibo-Conibo são conhecidos por sua grande mobilidade e por sua capacidade de organizar conglomerados de povos indígenas em áreas urbanas. Além disso, nos anos 90, iniciou-se uma forte migração das comunidades Shipibo-Conibo para a cidade de Pucallpa em Ucayali, formando assentamentos urbanos no Distrito de Yarinacocha, habitado por famílias que mantinham vínculos com suas comunidades de origem.

Atualmente, as comunidades Shipibo-Conibo estão localizadas nos departamentos de Ucayali, Madre de Dios, Loreto e Huánuco. Segundo dados obtidos pelo Ministério da Cultura, a população das comunidades deste povo é estimada em 33.787 habitantes, sendo uma das mais numerosas da Amazônia peruana.

O Departamento de Lima também abriga a população Shipibo-Conibo, sendo Cantagallo o assentamento indígena amazônico mais conhecido e numeroso na região

⁵ Trabalho Forçado.

metropolitana de Lima, localizada no Distrito de Rímac. Cantagallo possui uma instituição educacional onde a Educação Intercultural Bilíngue é ministrada nos níveis inicial e primário (TERRA NUOVA et al., 2013). Para os Shipibo-Conibo manter a linguagem é vital e desde 2007 possui um alfabeto oficial (RD N ° 0337-2007-ED). Além disso, atualmente existem 282 escolas bilíngues de educação intercultural e 19 tradutores e intérpretes registrados pelo Ministério da Cultura.

Como outros povos indígenas da Amazônia, os Shipibo-Conibo tiveram como uma de suas atividades tradicionais a agricultura de corte e queima, entre seus principais produtos cultivados estão mandioca, banana, milho e amendoim, além de arroz e feijão, que são cultivados durante o período de vazante do rio (MORIN, 1998). Ao longo de sua história, esse povo utilizou várias técnicas de preservação de alimentos que permitiram a abundância de recursos e alimentos, apesar das inundações estacionais (MINSa, 2002).

Além disso, a pesca também é uma atividade econômica importante para os Shipibo-Conibo, sendo a principal fonte de proteína para sua dieta. Nesse sentido, este povo pratica a pesca de arco e flecha, bem como utilizando anzol e rede. Segundo Françoise Morin (1998), diz que este povo distingue pelo menos 82 espécies de peixes em seu idioma, o que demonstra a riqueza da ictiofauna da área e seu conhecimento sobre a diversidade de espécies.

Para tanto, embora a caça também tenha sido uma fonte importante de proteína em sua dieta, os Shipibo-Conibo argumentam que, ao longo dos anos, torna-se cada vez mais difícil encontrar animais para caçar, como a capivara (ronsoco) e a anta (sachavaca). Além disso, os moradores mencionam que precisam andar por horas no mato para pegar suas presas e, às vezes, retornam sem nenhuma (SOLDEVILLA, 2010).

A produção artesanal e têxtil do povo Shipibo-Conibo é uma das mais famosas da Amazônia peruana devido aos seus típicos desenhos geométricos (INEI, 2007). A cerâmica é a produção artística que eles desenvolveram com maior habilidade, sendo um trabalho aprendido pelas mulheres desde cedo. A argila utilizada é altamente maleável e, com ela, são produzidas peças de diferentes tamanhos e usos, que são pintadas com linhas quebradas (SOLDEVILLA, 2010).

Embora a produção artesanal seja uma tarefa essencialmente feminina, os homens também estão envolvidos nessa atividade. Assim, enquanto os homens produzem vários artigos em madeira, cana, pedra e osso, as mulheres são responsáveis por fazerem cerâmicas, peças têxteis e tintas faciais (MORIN, 1998). Nas últimas décadas, a produção e a comercialização de artesanato assumiram um papel mais importante na economia de muitas famílias do povo

Shipibo-Conibo, várias famílias aproveitaram a proximidade da capital Pucallpa como mercado, além de viagens a outras cidades para a venda de artesanato.

1.3 CRENÇAS E PRÁTICAS ANCESTRAIS

No artigo “O olho verde: As visões de mundo da Amazônia”, Landolt e colaboradores (2004), referem-se aos quatro mundos na visão Shipibo-Conibo. Segundo o testemunho do professor Eli Sánchez (apud Landolt, 2004), o mundo das águas ou o jenenete é habitado pelos espíritos da água, sendo Ronin o mais poderoso; um espírito caracterizado como uma grande cobra. Este mundo também é habitado pelos Shipibo-Conibo que vivem na água, personagens que eles chamam de jenechaikonibo.

"Nosso mundo" ou “non nete” é, refere-se ao mundo habitado por seres humanos, por animais que podem ser comidos, por plantas, árvores, pássaros e outros seres vivos. Esse mundo também seria habitado por espíritos vegetais, como lupuna, catahua, ayahuasca, tabaco, entre outros.

O mundo amarelo, denominado panshinnete, é o mundo dos pecados e dos espíritos malignos. O quarto mundo é o 'espaço onde está o pai Sol' ou jakon nete, o espaço aonde os espíritos dos seres humanos chegam, bem como os espíritos dos animais e das plantas. Este é um mundo cheio de flores, frutas e plantas, que apenas o médico Shipibo-Conibo, o meraya, tem a capacidade de visitar antes de sua morte.

De acordo com a crença desse povo, esse especialista em saúde pode viajar pelos quatro mundos e fazer contato com os seres que ali vivem, ingerindo ayahuasca. Da mesma forma, também teria a capacidade de se transformar em outros seres, como o tigre, a jiboia ou o puma (LANDOLT et al., 2004).

Quanto à visão de mundo Shipibo-Conibo, ela é expressa através de seu artesanato e do Kené, um sistema de desenhos característico deste povo, incorporado em vários suportes, como tecidos, madeira e cerâmica. Para os Shipibo-Conibo, fazer Kené é pintar, bordar ou tecer desenhos, e isso significa uma produção artística tipicamente feminina, que é ensinada de mãe para filha e que utiliza materiais variados, alguns derivados da floresta e das fazendas (BELAUNDE, 2012).

O Kené tem origem na visão de mundo desse povo e são inspirados, de acordo com a crença ancestral, na anaconda, que combinaria em sua pele todas as variações de motivos (MORIN, 1998). Para ver e fazer desenhos, os Shipibo-Conibo consideram necessário consumir

as plantas que manifestam o poder da anaconda, como o rao (plantas com poder) e ayahuasca (BACA, 2014).

Em relação ao papel desses desenhos na comercialização artesanal, Luísa Elvira Belaunde (2012) argumenta que os desenhos Kené vistos nas visões da ayahuasca são importantes, não apenas porque adornam os objetos vendidos pelas mulheres deste povo, mas também por seu importante papel no mercado turístico xamânico. Nos dois casos, essa técnica de visualização do desenho foi inserida com sucesso na economia comercial.

Em 2008, esse sistema de desenhos chamado Kené foi declarado Patrimônio Cultural da Nação (RDN 540 / INC-2008), sendo o arquivo técnico para a declaração, elaborado pela antropóloga Luísa Elvira Belaunde, e apresentada pelo Sr. Jorge Luís Baca de las Casas, representando o coletivo de artistas Shipibo-Conibo Barin Bababo.

A arte Kené esta ligada ao conhecimento e as plantas com poder, reveladoras da cosmovisão Shipibo-Conibo. As mulheres que tomaram a bebida e tem visões possuem mais prestígio do que aquelas que apenas copiam os desenhos das outras. Quando se fala de Kené Shipibo-Conibo são os desenhos confeccionados por as mulheres sobre o corpo humano ou as superfícies dos objetos, porém o Kené tem uma existência imaterial e é possível ver desenhos sem que estejam plasmados sobre o suporte físico.

As visões imateriais do Kené são um elemento chave da experiência visionária induzidas a partir do uso da ayahuasca (Banisteriopsis Caapi). Uma atividade predominantemente, porém não exclusivamente masculina que com o crescimento do turismo xamânico se converteu em um importante recurso econômico para as famílias de curandeiros ayahuasqueros.

O desejo de ver desenhos é uma das motivações para tomar ayahuasca com os curandeiros Shipibos-Conibos que tem grande renome no país e no estrangeiro, e, com frequência os usuários do xamanismo Shipibo-Conibo referem-se aos desenhos em as narrações e representações de suas experiências visionárias (SUAREZ 2005; MAGDA DZIUBISCA 2008).

Atualmente os desenhos Kené vistos em visões da ayahuasca tem um papel importante no mercado turístico xamânico; assim como os desenhos matérias que adornam os objetos vendidos pelas mulheres. Trata-se de técnicas Shipibo-Conibo de visualização de desenhos, imateriais e materiais, respectivamente logrando assim inserir-se exitosamente na economia comercial.

1.4 ASPECTOS SOCIAIS DO SISTEMA SHIPIBO-CONIBO

1.4.1 O Processo de Contato

Não se sabe muito sobre os Shipibo-Conibo antes da chegada dos espanhóis. Sabemos que, já no período pré-cerâmico, a partir da fase Huanta (11000-9300 a.C.) e a fase de Ponte (9300-7700 a.C.), há evidências da interação entre as regiões Amazônica e Andina, que continuou durante todo o período cerâmico (ORTIZ, 2001). Em suas escavações, Lathrap (1970) encontrou vários vestígios de cerâmica no território do Shipibo-Conibo, que mostram a existência de diferentes desenvolvimentos e de intercâmbio culturais, em particular, correspondentes a duas tradições culturais: Tutishcainyo e Shakimu.

Nesse sentido, os mais antigos restos são de 2000 e 1600 a.C. e foram encontrados perto da lagoa Yarinacocha em Tutishcainyo. Lathrap também encontrou restos em Shakimu (650 a.C.), nos quais tanto a influência de Tutishcainyo quanto a cultura de Chavin (andina) são evidentes. Outros sítios escavados explorado território Shipibo-Conibo são Pacocha (400-500 d.C.), Cashibocaño e Nova Esperança (770 a.C.), na qual há outra cerâmica semelhante à mencionada anteriormente, o que poderia corresponder ao primeiro povo pano (MYERS 1970 apud TOURNON, 2002, p.34).

Em meados do século 300 D.C., a chamada cultura Yarinacocha, que durou não mais de dois séculos, foi ocupada por grupos de indígenas de dialeto pano vindos do Sul. Pouco a pouco, a comunidade de dialeto pano estava desenvolvendo sua cultura, enquanto se apropriava das terras aluviais do Ucayali central (MORIN, 1998). Segundo Tournon (2002) estima que no século XIII, os Shipibo, Shetebo e Conibo ocuparam as margens do Ucayali, estabelecendo diferentes tipos de relações com populações como os Tupi Guarani e os Incas. Alguns dados mais precisos da história do povo Shipibo a partir da presença europeia na Amazônia (no início fundamentalmente missionária) apontam que, como no caso da população andina, o contato com o Ocidente significou para as populações amazônicas o aumento da mortalidade causada por epidemias e doenças (TOURNON, 2002).

Durante os séculos XVII e XVIII, franciscanos e jesuítas, sem rivalidades entre eles, fazem diferentes tentativas de evangelizar os povos indígenas da selva, realizando várias trocas com os mesmos. Por exemplo, a partir de 1681, os Conibo faziam excursões para capturar mulheres, crianças e homens para o trabalho agrícola, viajando para La Laguna para entregar seus prisioneiros aos jesuítas (que os usaram depois como intérpretes) em troca de sal ou ferro (DEBOER apud MORIN, 1998, p. 303), este último foi particularmente desejável e os Conibo

viajaram para La Laguna e lá estabelecem permanência. Além disso, os Shipibos e Shetebos aceitam viver nas missões jesuítas para se apropriarem do ferro. Vale ressaltar que, por conta dos Shipibos e Shetebos viverem em local dominado pelas missões jesuítas, os missionários desvalorizam suas crenças e costumes em face dos valores e ritos cristãos, daí as várias rebeliões que ocorreram ao longo desse período (MORIN, 1998).

Em 1660, os Shipibo em aliança com os Kokama atacaram a missão jesuíta do rio Huallaga e em 1670 apoiaram o ataque que os Shetebos e os Callisecas fizeram à missão de Panatahua (LANDOLT, 2012). Além disso no ano de 1698, Eakin, Lauriault e Boonstra (1980) descrevem que os Shipibos, Conibos e Shetebos fazem alianças para repelir uma força espanhola, o que resultou na suspensão por trinta anos da atividade missionária no território.

Em 1740, retomadas as missões e sendo reestabelecidas em 1767, uma revolta que juntou novamente Shipibos, Conibos e Shetebos, conseguem expulsar os missionários até meados de 1790, quando retornaram e se estabeleceram até os dias atuais. Nesta última revolta, é marcante a figura do chefe de guerra Runcato⁶, que consegue unificar novamente Shetebos, Shipibos e Conibos, apesar dos conflitos entre eles que foram aumentadas pela atividade missionária (TOURNON, 2002).

Ainda hoje, esses confrontos com os primeiros missionários permanecem na memória coletiva de alguns Shipibo: “No Ucayali não havia mestiços, havia Shipibo puro. Eles foram corajosos, eles não permitiram que ele entrasse. Havia mestiços que exploravam (os pais), colocavam flechas neles” (ROJAS; MACAYA; UNICEF, 2012).

A independência peruana da Espanha foi declarada em 1821 e concretizada em 1824, o que resultou em várias mudanças em toda a sociedade peruana, embora sem trazer necessariamente melhoria significasse das condições de vida. Nesse sentido, a independência significou a queda do sistema de missão que, por sua vez, significou a dispersão da população e a transição para um sistema capitalista mercantil, bem como a chegada de colonos peruanos e estrangeiros ao Ucayali.

Durante o século XIX, a revolução industrial e a consolidação do capitalismo significaram para os povos amazônicos o aumento da pressão sobre suas terras, com destaque para a procura pela borracha, a qual seria utilizada para vários fins, tais como a produção de pneumáticos para bicicletas e veículos, isolamento de cabos, sapatos impermeáveis, entre outros (CHIRIF, 1977).

⁶ Atualmente poucas pessoas conhecem a figura de Runcato (UNICEF, 2012).

Enquanto para o Estado peruano este “período da borracha” significava um enorme aumento na renda nacional, para os povos indígenas foi um processo repleto de atrocidades visto que foram levados à força para trabalhar na extração de borracha e submetidos a vários abusos e à morte. Nesse sentido, vale ressaltar um caso específico dos Shipibo:

“De 1880 a 1915, o chamado "período da borracha", os Shipibo-Conibo foram postos ao serviço dos patrões da borracha e, em troca de bens manufaturados, participaram da captura de escravos entre outros povos indígenas fora da planície de inundação do Ucayali, como os Amahuacas, os Campas, os AshánIncas, Matziguengas, entre outros.” (UNICEF, 2012, p. 97-8).

Neste tempo em que se intensifica o processo de mestiçagem⁷ dos indígenas da Amazônia peruana, o ingresso de novos imigrantes na região e os típicos patrões conhecidos como os barões da borracha, forçaram os indígenas a trabalharem na extração da borracha, alguns Shipibo-Conibo foram vítimas de seringueiros (MORIN, 1998; BERTRAND-RICOVERI, 2010).

Conforme Bertrand-Ricoveri (2010) apontam o fato de ter se tornado uma prática tradicional a tomada de prisioneiros “ao serviço do explorador branco”, dessa forma, os Shipibo-Conibo se “adequam” à essa nova condição e sua capacidade parece ter contribuído para sua subsistência. Além disso, uma vez que o preço da borracha no mercado internacional diminuiu, um número significativo de “patrões” migrou para o cultivo de algodão, usando novamente os Shipibo-Conibo como mão de obra (MORIN, 1998).

Um aspecto importante durante a primeira metade do século 20 é, a chegada ao território Shipibo-Conibo de missionários protestantes. Eles se estabelecem nas primeiras décadas do século e, entre outros aspectos, promovem as primeiras escolas bilíngues, em torno das quais se forma a população Shipibo-Conibo (UNICEF, 2012). Essas missões com seu trabalho e o impacto sobre os povos indígenas da Amazônia, tem um lugar especial, o Instituto Linguístico de Verão (ILV), nome sob o qual implantou suas atividades a organização evangélica "Wycliffe Bible Translators" criado por William Cameron Townsend em 1930 (STOLL, 1982).

Precisamente, a ILV estabeleceu sua filial na lagoa de Yarinacocha, na cidade de Pucallpa, localizada no território dos Shipibo-Conibo. Stoll (1982) nos fala sobre esse processo de irrupção no mundo indígena da seguinte maneira:

“Até então, os tradutores trouxeram seus informantes linguísticos; eles foram convertidos e treinados como professores bilíngues e de lá eles foram enviados de

⁷ Pessoa que provém do cruzamento de pais de raças diferentes.

volta para atrair populações seminômades dispersas em torno de novas escolas e convertê-las em congregações evangélicas. A fim de responder aos inúmeros problemas sociais, de saúde e de subsistência que o novo padrão de assentamento criava, a filial lançou projetos de desenvolvimento comunitário que reforçaram a tendência de seus professores / pastores a se tornarem empreendedores. Através destes professores indígenas, a filial amalgamou escolas, igreja e posto comercial, colocando tudo em um novo sistema de autoridade, troca e produção, sendo a ILV utilizada para absorver os nativos na sociedade colonial e difundir suas tradições religiosas.” (STOLL, 1982, p. 151-152).

Dessa forma, observamos na citação acima, o outro do ocidente, utilizou a educação como arma para subjugar os Shipibo-Conibo. Além disso, a religião foi da mesma forma outro instrumento para domesticação do indígena.

A introdução do Outro Ocidental aumentou durante a segunda metade do século XX, levando ao crescimento significativo da cidade de Pucallpa, localizada no território Shipibo-Conibo, impulsionado pela abertura em 1953 da estrada Lima-Pucallpa Tingo Maria. Isso gerou não só um maior intercâmbio cultural, mas também, durante o período de guano⁸, o aumento das pressões de extração no território Shipibo-Conibo, relacionada à exploração de petróleo, extração de madeira, à presença de agricultores e de pescadores e à presença do tráfico de drogas e terrorismo. Simultaneamente, a população Shipibo-Conibo cresce significativamente, com acesso à educação formal e a sua integração ao mercado, mas em grande parte sob condições de subordinação e discriminação (CÁRDENAS, 1989; MORIN, 1998; TOURNON, 2002; TUBINO; ZAIRQUIEY, 2007; UNICEF, 2012).

Neste processo, embora a presença do Estado na vida das comunidades tenha aumentado através de escolas, posto de saúde e várias colaborações com comunidades, como as relatadas por Inin Bari no caso do despejo de “mestiços” e da luta contra o terrorismo, essa presença também significou a violação de direitos humanos em mais de uma ocasião. Um exemplo recente foi o relato jornalístico que recolheu depoimentos de mulheres do povo Shipibo-Conibo que afirmam ter sido esterilizadas sem o seu consentimento durante o segundo mandato do governo de Alberto Fujimori período de 1995-2000 (Idem, Ibidem).

1.4.2 Cosmovisão e as produções artísticas indígenas Amazônicas

Toda sociedade humana tenta explicar o mundo que o rodeia. Cosmovisões são as concepções que diferentes sociedades desenvolveram não apenas sobre seu entorno ambiental e sobre o mundo imediato visível, mas também sobre espaços que se estendem além do

⁸ Adubo orgânico animal.

perceptível através dos sentidos. Enquanto as concepções do universo são baseadas em uma única realidade, as visões de mundo religiosas admitem a existência de múltiplos espaços da realidade com suas próprias normas (LANDOLT et al., 2004).

Os povos indígenas amazônicos não costumam pensar e criar conceitos baseados em dicotomias, ou seja, não tendem a opor conceitos como: o universal ante o particular, o objeto para o sujeito, o corpo ao espírito, animalidade e humanidade. Esses conceitos são característicos das premissas ocidentais da natureza diante a cultura (MAYOR et al., 2007). Há muitos elementos e detalhes que podem ser analisados de forma comparativa entre as tradições cosmológicas ocidentais e amazônicas. Segundo Viveiros de Castro (2002), no pensamento amazônico, as categorias de natureza e cultura não possuem os mesmos conteúdos e nem o mesmo status de seus análogos ocidentais. Esses não indicam regiões do ser, mas configurações de relacionamentos, perspectivas de mudança, isto é, pontos de vista. Embora esteticamente possam variar de acordo com grupos étnicos, a característica comum de todas essas cosmologias amazônicas é não separar o universo da cultura e da natureza. Isto supõe não estabelecer qualquer distinção entre os seres humanos e o resto dos animais e vegetais, mas, pelo contrário, criar um mundo contínuo animado por princípios unitários e governado por um regime idêntico de sociabilidade (DESCOLA, 1998).

Entender o modo característico da 'objetivação da natureza' nos permite entender como ela é percebida, classificada, usada e relacionada aos animais. O pensamento cosmogônico dessas sociedades manifesta uma concepção de que o mundo é habitado por diferentes sujeitos, humanos e não-humanos, que estabelecem relações sociais entre eles e percebem a realidade como as pessoas, a partir de diferentes pontos de vista.

Nas palavras de Baer (1994), sobre o Povo Matsigenka (Madre de Dios, Peru): "O ser humano se vê assim mesmo como tal. No entanto, a lua, a cobra, a onça e a mãe da viruela (varíola) nos veem como uma anta ou um tapir (queixada), porco de mato a quem matam". É exatamente vendo os humanos como não-humanos que eles são realmente capazes de se ver como humanos. Os animais são "pessoas", ou ao menos, parecem pessoas. Isto implica a ideia de que a forma material (aparência) de cada espécie é na verdade um simples envoltório (corpo) que esconde o verdadeiro humano internamente (essência), visível apenas aos olhos de espécies animais, ou em certos atores, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal, isto é, uma subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, por assim dizer, num esquema humano corpóreo, escondido sob a máscara animal (corpo). Pode-se distinguir então uma essência antropomórfica de natureza espiritual, comum a todos os seres animados,

estando à forma do corpo e a aparência sujeitas a uma contínua metamorfose característica de cada espécie. Assim, a cosmologia ameríndia pressupõe a unidade do espírito e a diversidade dos corpos. É um mundo em mudança sociocultural e socioambiental, onde toda uma gama de seres (humanos, animais, plantas, espíritos, etc.) é apresentada e onde as diferenças são de qualidade e relacionamento, em vez de propriedades fixas distintas para cada ator (e.g. presença ou ausência de linguagem ou de consciência reflexiva e emoções).

Essa visão acaba tendo muitos matizes e particularidades regionais e locais, mas há uma noção realmente universal no pensamento ameríndio, descrita inúmeras vezes pela mitologia, que trata de um estado original de indistinção entre humanos e animais.

Aqui não se trata de uma diferenciação do humano em relação ao animal, como explica a mitologia evolucionista moderna ocidental. Em termos mitológicos, não é a cultura que se afasta da natureza, mas a natureza que se afasta da cultura. Os humanos são aqueles que continuam iguais a si mesmos, enquanto os animais são ex-humanos. Isso apenas na aparência, porque os animais (e outros seres do cosmos) continuam a ser humanos (essência humano-espiritual comum), embora de maneira não óbvia. Segundo Descola (1998), "o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem em relação às espécies, mas a humanidade como condição". Dessa forma, a condição inicial de todo ser é cultural, não natural.

A cosmovisão da Amazônia é essencialmente animista e postula que todo material, objeto ou assunto tem uma contrapartida espiritual. Além disso, o mundo está cheio de seres etéreos chamados de divindades, espíritos benevolentes e malévolos que podem adquirir uma aparência material e tornarem-se visíveis, mas cuja essência é espiritual e invisível. A realidade é uma máscara que esconde a verdadeira realidade. Os mundos invisíveis, os seres espirituais e as essências primordiais, são repositórios do conhecimento indispensável para o bem-estar humano. Portanto, uma das atividades mais respeitadas consiste no conhecimento dessas dimensões invisíveis à realidade. Isto é conseguido através dos sonhos, da ingestão de substâncias psicotrópicas ou através de práticas de mortificação, como vigílias ou jejum prolongado. Desta forma, a alma se desprende do corpo e perambula pelos diferentes mundos, visíveis e invisíveis. Os povos indígenas frequentemente consideram que o bem-estar individual e coletivo dependem da manutenção de uma relação harmoniosa entre o mundo visível dos humanos e os outros mundos invisíveis. Apesar da forma estética, a cosmovisão amazônica apresenta fortes analogias entre os diferentes grupos. Nesse sentido, as narrações e expressões plásticas expressam muitos pontos em comum.

O universo criado é múltiplo e geralmente composto do mundo da Água, da Terra e acima (compreendido como Céu, Nuvens ou Sol). Em alguns grupos, a existência de outro mundo é mencionada: mundo inferior. Este mundo inferior pode ter diversas conotações elementares: enquanto para o Nomatsiguenga e AshánInca significa inferno, para outros grupos este mundo é o que move e sustenta a terra.

Cada mundo ou espaço tem um responsável. No mundo da Terra, esses guardiões tendem a adotar nomes diferentes (mães, pais, donos) e mantêm relações protetoras sobre os seres da natureza. É possível que a inexistência de guardiões específicos no mundo da Terra, como observado em outros mundos, se deva ao fato de que o mundo da Terra deve ser protegido pelo homem.

Os diferentes mundos ou espaços estão conectados uns aos outros pelos caminhos da alma. Esta comunicação torna-se mais evidente com a morte e é realizada através da alma. Essas viagens da alma estarão relacionadas aos méritos da alma e à resolução de diferentes testes realizados durante a vida, ou mesmo depois de morrer. Geralmente a viagem a mundos superiores é o resultado de uma vida virtuosa e é o privilégio de boas almas. Pelo contrário, descer para os mundos inferiores ou permanecer no mesmo mundo (na Terra) é geralmente considerado como o castigo das almas ruins.

Os Onanyas (xamãs) são agentes fundamentais, embora não desempenhe essa função o dia todo. Ele dedica parte de seu tempo a suas atividades diárias como qualquer outro membro da comunidade. No entanto, apresenta uma série de atitudes que o diferenciam de outras pessoas. Normalmente, procuram o autoisolamento e a invisibilidade. Essas características permitirão que possa entrar mais facilmente no mundo mágico-espiritual. O xamã compartilha com a comunidade seu conhecimento sobre o que é o universo e as leis que o governam. Ele é o único que conhece as rotas que comunicam os mundos e os espaços entre eles.

Todo esse conhecimento foi adquirido através do contato com outros seres não humanos. O xamã, desta forma, terá que orientar adequadamente, aconselhar, prescrever, apontar os perigos e estabelecer normas. Todo esse poder atribuído ao xamã, por outro lado, pode afastá-lo da comunidade e, às vezes, incitar medo e inimizade entre os diferentes componentes da comunidade.

As comunidades precisam estabelecer regras naturais⁹ que permitam sua vida na selva. O cumprimento dessas normas garante o uso racional dos recursos fornecidos, sendo enfatizada

⁹ Levi-Strauss (1982), faz a distinção entre Natureza e Cultura. A regra é alocado pelo autor com sendo do âmbito da cultura. Portanto, regra é uma criação, algo da cultura humana.

a figura dos proprietários ou mães de animais como protetores da natureza. Suas metamorfoses e designações são numerosas, segundo Landolt et al (2004) o depoimentos e fatos compilados na história de cada região. Este ser é um símbolo de proteção de árvores e plantas da selva, mas principalmente de animais, e sob sua tutela direta é está sempre à caça. Os protetores dão permissão apenas ao caçador que mata de acordo com suas reais necessidades básicas, moderadamente, com pedido prévio e declaração de intenções.

A cosmovisão é o resultado de um forte trabalho estético de transmissão coletiva. É difícil determinar o parentesco ou as diferenças das visões de mundo dos diferentes grupos, e mesmo entre diversas comunidades pertencentes ao mesmo grupo étnico. Com isto queremos dizer que há uma enorme dispersão de versões de mitos e denominações semelhantes para seres espirituais semelhantes (LANDOLT et al., 2004).

Em última análise, a cultura que surge da visão de mundo é o conjunto de pensamentos, crenças e práticas que um grupo consegue organizar para guiar sua existência e orientar seu destino. Poderíamos até sugerir que existe o mesmo pensamento amazônico, forjado na origem, na biogeografia, que estuda a distribuição dos seres vivos no espaço e através do tempo, no uso dos recursos e na história comum de todos esses povos.

Essa é uma história viva, na qual a cosmovisão e as práticas culturais estão em um processo permanente de resignificação.

Tratar das produções artísticas indígenas amazônicas é um pouco complicado. Para Emma Sánchez, algo que deve ser levado em conta quando se aborda a arte indígena é a falta de validade das classificações e adjetivos usados na arte ocidental. Termos como Belas Artes, Artes Maiores e Menores, são insignificantes quando aplicados à arte indígena. No entanto, de uma forma um pouco depreciativa, a espetacular produção artística indígena foi catalogada como "Arte Menor" (SÁNCHEZ, 1986).

O que é a produção artística indígena? São certas criações confeccionadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Nem todas as peças, naturalmente, são consideradas peças artísticas, mas aquelas que alcançam o alto grau de rigor formal e de beleza estética se destacam das demais como objetos dotados de valor estético (RIBEIRO, 1987). A expressão estética indígena indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta os homens e mulheres da Amazônia como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados.

De acordo com o historiador da arte, Jorge Luís Marzo, essa visão das produções artísticas tem tido uma influência sobre a cultura ocidental, interferindo na teoria da arte e da

imagem "moderna", que tende a diferenciar os produtos com função artística, daqueles com funções decorativas, religiosas, rituais e políticas. Nessa perspectiva, objetos com função artística estão ligados à presença de um autor, uma empresa e uma escola. Enquanto objetos sem essa condição são geralmente considerados "artesanais" ou "simbólicos", no sentido de que fazem parte de um conjunto de elementos materiais representativos de uma determinada comunidade e seu imaginário (MARZO, 2012). É por essa razão que alguns pensadores ocidentais questionaram a existência da "arte" nas culturas indígenas.

O antropólogo mexicano Alfredo López Agustín citado por Estermann explica que, para os povos indígenas:

“A arte é uma expressão através da qual as relações de todas as ordens presentes no cosmos são refletidas. Desse modo, a arte indígena constitui uma extensão de sua filosofia e cosmovisão. Trata-se de uma expressão que está ligada a uma "racionalidade" específica, isto é, a certo modo de conceber a realidade, um modo característico de interpretar a experiência existencial, um modo abrangente de compreender os fenômenos, um modo de conceituar a sua experiência, um modelo de representação do mundo.” (ESTERMANN, 1998, p. 89).

A conexão entre a realidade e a vida dos indígenas é encontrada no mito, na celebração e na arte, mas não na razão como no mundo ocidental. "A runa 'ouve' a terra, a paisagem e o céu: ele 'sente a realidade em seu coração.'" (ESTERMANN, 1998, p.101). Em "Ideias Fundamentais da Arte Pré-hispânica no México", Paul Westheim explica essa relação:

“Para o homem e o criador artístico do México antigo, a realidade é um mito: o que ele considera real no fenômeno é a qualidade mítica dele. A aparência física nada mais é que disfarce, fachada atrás da qual a verdadeira natureza se esconde. Alcançá-lo, detectá-lo, torná-lo patente é o objeto do pensamento e a missão da arte. O realismo moderno busca o propósito de reproduzir o visível, o realismo mesoamericano é tornar visível o invisível. O artista da civilização ocidental acredita representar uma noz representando sua concha.” (WESTHEIM, 1972, p. 28).

A produção artística está ligada à própria vida, porque representa à ordem social, a religião, a relação do ser humano consigo mesmo e com a natureza, havendo também uma ligação entre o mundo religioso e ritual e o ciclo produtivo.

1.4.3 Os Onanyas (Xamãs) na produção artística Shipibo-Conibo

Os mestres da medicina ancestral da família etnolinguística pano têm recusado o termo “xamã” e autodeterminam-se “Onanyas/Mestre” de medicina ancestral. Mediante uma declaração pública de 5 de setembro de 2018. O documento e o resultado da primeira convenção

de médicos tradicionais Shipibo-Conibo-Shetebo, realizada nos dias 18 e 19 de agosto de 2018, em Yurinacocha, Região do Ucayali. Portanto, utilizei o termo Onanya em substituição ao termo Xamã.

Nii significa selva, Amazônia, natureza; Juinti significa coração; logo, Nii Juinti significa “Coração da Amazônia” na língua Shipibo. O aprendizado que é transmitido em Nii Juinti deriva de uma tradição oral da cosmovisão Shipibo-Conibo. Suas manifestações artísticas expressam a comunhão entre sua cultura e natureza. Eles conhecem profundamente o poder que uma planta pode manifestar para curar, sendo uma ponte de comunicação e integração entre sua espiritualidade, medicina e a produção artística. A tradição Onanya é seguida apenas por alguns, pois são necessários disciplina, rigor e amor à natureza. Envolve o estudo e a prática das tradições de sua cultura, que agora estão mudando devido às influências interculturais.

A estreita relação entre a natureza, o mundo dos sonhos e as visões das plantas ergogênico (Deus dentro de um) produziu e continua a desenvolver uma imagem de identidade na cultura Shipibo-Conibo, baseada em desenhos chamados Kené, uma linguagem gráfica que corresponde a uma época e manifestação específica, revelando a alta capacidade intelectual dos artesãos de desenvolver padrões complexos a partir de um método manual e de sua própria métrica. Esses projetos ao longo do tempo foram complementados com formas mais representativas, como animais de poder, plantas, Onanyas, entre outros. A comunhão entre uma forma em sua representação mais pura, e a história de uma imagem figurativa que, a partir de nosso aprendizado, é mais fácil de interpretar ou reconhecer, mostra como a produção artística indígena se estão constantemente se transformando.

Quando plantas de poder são ingeridas com a orientação de um mestre de vegetais, existe a possibilidade de observar em um espaço mais lúcido e simbólico o processo atual em que a pessoa se encontra. É uma opção para conhecer parte do meu inconsciente projetado em imagens, que meu cérebro está ordenando e revelando. De sua visão de mundo, é o espírito da planta, que está entrando na parte mais profunda e dando lugar aos ensinamentos e representação.

“O que é representar? É articular figuras e construir imagens significativas (...) é uma nova apresentação da imagem, uma evocação, um cenário no presente que implica sua reinterpretação para tornar algo conhecido, causar ou provocar seu conhecimento” (HOCES DE LA GUARDIA; BRUGNOLI, 2016, p. 15). O conhecimento que é desenvolvido à medida que se consome as plantas precisa ser materializado a partir da dança, da música icaros e de seu desenho. Eles têm uma relação tão complementar que o Kené pode ser cantado, como uma

partitura ou vice-versa, a música tem uma forma que a representa. Assim, suas crenças e histórias são comunicadas através de seus modos de expressão.

A arte forma parte da cultura, não sendo necessário ingerir plantas para exercer esta prática, porque sejam os bordados, as cerâmicas, as pinturas ou os icaros, todos fazem parte de um ensinamento conhecido desde a infância, uma tradição oral mantida pela transferência entre avó, mãe, pai e filhos, intrínseca a um contexto de criação constante. No entanto, quando as produções artísticas caminham de mãos dadas com o aprendizado dos mestres Onanya, os artesãos têm independência em termos de combinação dos elementos, destacando a atratividade do movimento visual na relação entre figura e fundo, vibração, brilho, camadas e os demais elementos inseridos no desenho. A projeção do artista é genuína, havendo uma entrega espiritual ao Kené e às suas plantas, as mestras desta produção artística.

Os mitos do povo Shipibo-Conibo são baseados em histórias de suas origens, e dos espíritos da natureza. Conforme Maria Cortez Mondragónz, lingüista especializada em idiomas pano, enfatiza que a oralidade, como um aspecto inerente às línguas indígenas, resulta em falantes construindo suas próprias versões no mesmo tema. A palavra “ayahuasca” é de origem quéchua, ayahuasca, significa neste idioma, “cipó dos mortos”, nenhum significando “pessoa morta, alma, espírito” e wasca, “cipó, liana, corda” (LUNA, 1986).

Usada para designar a bebida proveniente da infusão do cipó de nome científico *Banisteriopsis caapi*, e da folha *Psychotria viridis*, é uma palavra mundialmente conhecida para falar sobre o chá psicoativo consumido na bacia do alto Amazonas. Na Amazônia Ocidental existem 72 grupos indígenas, em que a bebida é central na cosmologia e nos processos rituais (LUNA, 1986). No Brasil, as etnias das famílias linguísticas Pano, Aruak e Tukano, tradicionalmente fazem uso da ayahuasca, denominando-a de “gahpi”, “kapi”, “nixi pae”, entre outros.

Neste trabalho optamos por privilegiar o termo quéchua por ser bastante difundido como uma denominação geral das bebidas feitas a partir de uma mesma composição geralmente encontrada tanto nos usos indígenas, como nos urbanos. Em países como Peru, Equador, Colômbia e Venezuela, verifica-se além do uso indígena, o uso vegetalista dessas plantas, uma espécie de medicina popular dos meios rurais, equivalente aos curandeiros do Brasil (LUNA, 1986).

Nesse sentido, vale ressaltar que por contar do processo de mestiçagem¹⁰ derivou-se em religiões institucionalizadas, que aos conhecimentos tradicionais das plantas da floresta

¹⁰ pessoa que provém do cruzamento de pais de raças diferentes.

Amazônica, adicionaram elementos cristãos, espíritas e das religiões de matriz africana, tornando-se as únicas religiões não-indígenas que fazem uso da ayahuasca no mundo. Tanto o vegetalismo (principalmente o peruano) quanto às religiões ayahuasqueiras brasileira, passaram por outros processos de transformação e derivação, o que leva ao cenário atual do consumo da bebida, marcado por centros xamânicos de intensa visitação turística no Peru e múltiplos usos urbanos mesclados a outras práticas simbólicas no Brasil, bem como a expansão das religiões para outros países (LUNA, 1986).

Nas cosmovisões amazônicas os Onanyas são agentes indispensáveis. Eles compartilham com os demais membros da comunidade um acervo de conhecimento do que é o universo e das leis que regem todos os seres dentro dele (El Ojo Verde, LANDOLT et al., 2004). Os Onanyas são os únicos que conhecem as rotas que comunicam um mundo com ou outro dentro do universo, conhecimento que conseguiram graças à sua relação com seres não humanos.

Devido a esses contatos, frequentemente são consultados também por todos aqueles não querem ter problemas dentro de seu mundo social nem dentro do mundo da natureza, que constituem o universo coletivo, integrado. O Onanya pode guiar adequadamente, aconselhar, prescrever, alentar, avisar dos perigos e fazer entender as normas que permitem a qualquer homem da comunidade não cometer erros em seus tratos com as plantas, animais e seres humanos.

Além disso, Pablo Amaringo, fundador da escola Usko Ayar na cidade de Pucallpa - Peru deu início a suas experiências derivadas do consumo ritual da ayahuasca em busca do peculiar estado exacerbado da consciência que lhe permitisse estruturar suas concepções do universo. Só nos últimos anos, a partir do contato com a demanda dos meios urbanos e com a criação de outras escolas locais, o surgimento de uma cultura amazônica parece tomar corpo.

CAPÍTULO 2 - NOMES E PODER: OS DESENHOS KENÉ SHIPIBO-CONIBO

2.1 A ORIGEM CÓSMICA DO KENÉ

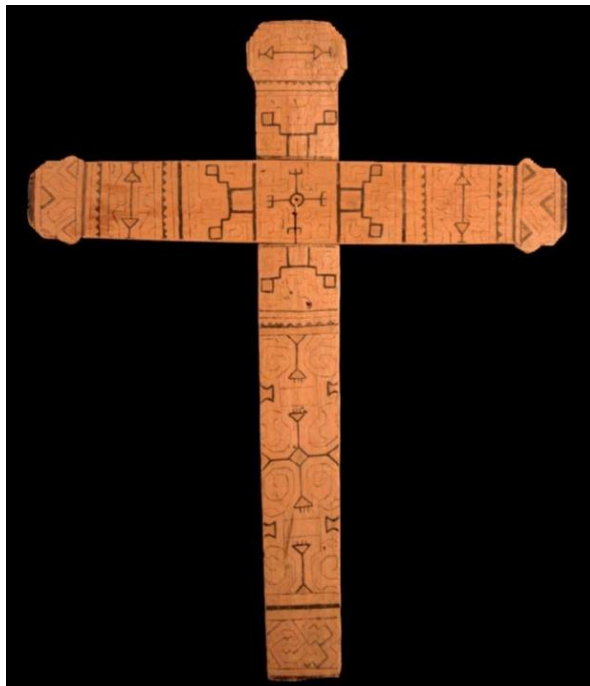
Segundo a história Shipibo-Conibo as pessoas aprenderam a fazer desenhos copiando-as das roupas de uma mulher inca. Narra-se que, antes, os ancestrais dos Shipibo-Conibo estavam unguindo o corpo com tinta preta de huito (Jenipapo), mas não conheciam os desenhos com motivos geométricos. Um dia um menino viu uma jovem desconhecida de incrível beleza andando do outro lado do rio. Fascinado, ele atravessou o rio e foi atrás dela, construindo uma ponte com troncos de árvores para não queimar os pés, porque naquela praia as areias estavam quentes. Ao chegar com a ela, a jovem estava morta. Então ele carregou seu corpo e o levou para sua aldeia. Todos os habitantes da aldeia e das cidades vizinhas passaram a contemplá-la, maravilhados com a beleza dos desenhos que a adornavam. A seguir reproduzimos uma passagem do mito, transcrito por Bertrand-Rousseau:

“Primeiro veio o Shipibo; o Shetebo seguiu; então os Conibo, os pano de Huari e os Piro; tudo quando chegaram eles olharam; todos ficaram fascinados. A mulher tinha várias saias. Então, quando os Shipibo chegaram primeiro, tiraram a primeira saia com grande respeito, aquela com o desenho da cruz. Então os Conibo tiraram a outra saia, a dos desenhos curvos. Os panos Huari ficaram com a saia de desenho das folhas e os Piro, com aquela do desenho com as linhas quebradas. Antigamente as mulheres só pintavam com huito (Jenipapo) e com o achiote (urucum), mas eles não sabiam como se pintar com nossos desenhos. É por isso que agora sabemos como pintar [assim], é por causa do que aconteceu no passado. Todas as coisas que eu disse, nós sabemos da mulher que morreu muito antigamente. Dizem que ela também foi enviada pelo bom Inca, assim dizem aqui estas antigas palavras.” (BERTRAND- ROUSSEAU, 1983, p. 83-85).

O sábio conta que cada povo que passou a admirar a beleza da mulher Inca aprendeu um projeto próprio, portanto, estabeleceu uma relação direta entre desenhos e a identidade étnica. Entre as cidades mencionadas estão três povos pano falantes: Shipibo, Conibo e Huari pano; e um povo da família linguística aruwak, os Piro (Yine). Até hoje, na verdade, os Shipibo-Conibo consideram que os desenhos feitos pelo Yine são belos e semelhantes aos deles, apesar de não pertencerem ao povo cultural pano (CROW, 1992).

Vale a pena notar e afirma que o desenho emblemático dos Shipibo-Conibo é o desenho em cruz. De acordo com as explicações de várias mulheres, o desenho da cruz está diretamente associado à xeati ani, cruz de madeira em que amarravam os animais de caça para serem abatidos pelos meninos que participam do festival (MORIN, 1998; VALENZUELA; VALERA, 2005). Portanto, confirma a posição central do xeati ani na identidade Shipibo-Conibo e sua relação intrínseca com os desenhos.

Figura 2. Cruz de madeira ou *Chacana*.



Fonte: Coleção do Museu da Cultura Peruana.

Vale ressaltar que a mito narra à narrativa da jornada do jovem humano para a terra celestial dos Inca. Esta é do outro lado do rio e é um lugar onde reina o sol escaldante, insuportável para os mortais comuns¹¹ (a ideia de que o céu é um lugar de areias queimadas foi documentada para a variedade de povos amazônicos de diferentes famílias linguísticas). No entanto, o rapaz consegue encontrar uma maneira de evitar ser queimado e trazer a menina Inca de volta à costa, ou seja, para a terra. Porém, sendo uma Inca, ela morre para que seu corpo possa atravessar para o outro lado do rio e entrar no mundo dos mortais, revertendo o processo que ocorre quando um ser humano morre: cruza o rio que separa a vida mortal da vida eterna dos espíritos Inca¹² (ROE, 1982; MORIN, 1998).

De acordo com o pensamento Shipibo-Conibo e com a conversa que tive com Nilsa Tamayo no mercado artesanal de San Juan na cidade de Iquitos o 4 de janeiro 2019, os Incas são seres magníficos, algo como os expoentes mais perfeitos do universo. Eles são eternos, ardentes como o sol e o jaguar, são bonitos e irradiam luz das cores do arco-íris.

¹¹ Ver Belaunde (2005) para o airo-pai da família linguística Tucano Ocidental.

¹² Ver McCallum (2001) e Lagrou (2007) para um estudo de morte e transformação em *Inca* entre os Kaxinawá.

No entanto, eles também são figuras ambíguas, então na mitologia, existem dois tipos de Inca: o mesquinho, que se recusou a compartilhar seus conhecimentos e poderes com os Shipibo-Conibo e o generoso, que ensinou às pessoas todas as tecnologias para viver, fazer cerâmica, pintar desenhos e também usar ayahuasca e outras plantas raras para curar doenças (URTEAGA, 1991; FUCSHICO, 1998).

Esta ambiguidade não é algo excepcional e única ao Inca, pois se estende a todos os seres espirituais da cosmologia Shipibo-Conibo, incluindo xamãs, curandeiros que muitas vezes são suspeitos de praticar bruxaria e causar "dano". A ambiguidade de poderes espirituais é inerente aos Shipibo-Conibo: todo o poder pode ser usado para fins positivos e negativos. Até mesmo os poderes da anaconda ronin primordial podem ser usados de maneira positiva e negativa.

Os Incas carregam esplêndidos desenhos de perfeição incomparável e são a manifestação por excelência da beleza em seu reino celestial. No entanto, a fonte original dos desenhos não é celestial, mas sim aquática. Todos os desenhos surgem das manchas da pele da anaconda primordial (ILLIUS, 1994; COLPRON, 2004)¹³. Gehbart-Sayer (1986) sugere, então que genericamente, todos os desenhos de Kené podem ser considerados como ronin Kené, desenhos da anaconda, embora eles carreguem outros nomes. Além disso, há uma série de desenhos romboidais que são especificamente chamados de ronin Kené e são usados pelos Onanyas para curar.

Em uma bela canção xamânica, Herlinda Agustín conta como a luz e todos os desenhos do universo foram formados a partir do canto dos desenhos da pele da anaconda primordial:

No começo uma anaconda gigante vivia na escuridão,
Cantando os desenhos de suas costas,
E os desenhos caíram de sua boca para suas músicas.
Os projetos vieram juntos,
E eles tomaram forma,
Criando o universo e as pessoas.¹⁴

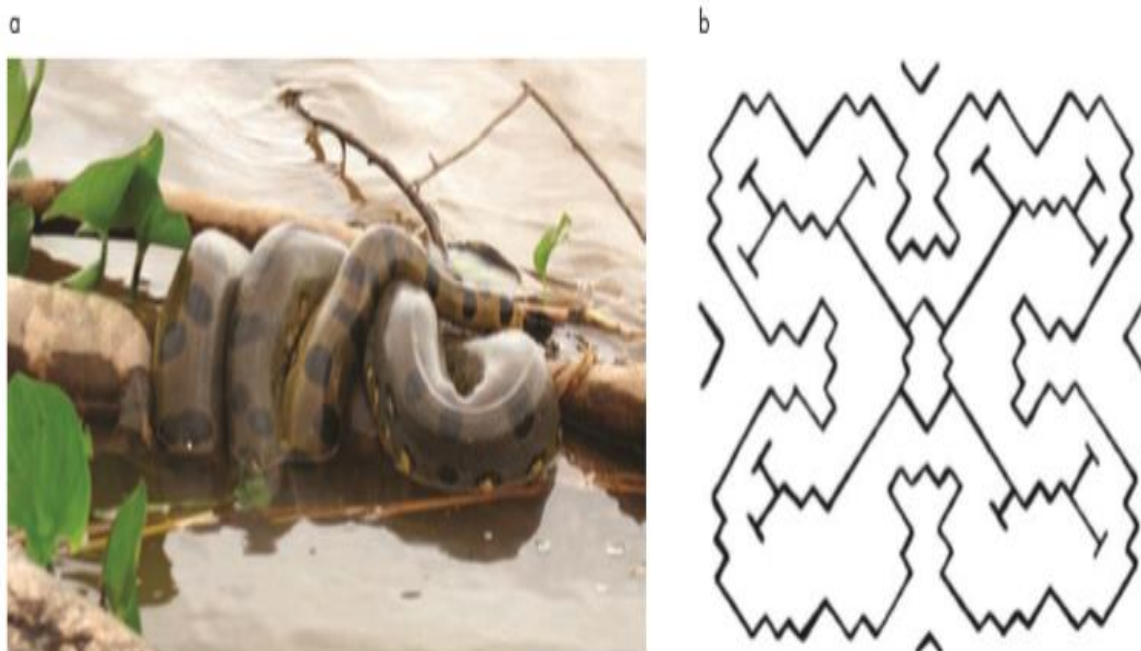
No entanto, outras canções da anaconda podem ser usadas para se vingar de inimigos e "machucar" os outros. Como o xamã Nente Vitá aponta, essas músicas são muito perigosas porque ao invés de pintar desenhos coloridos nos corpos dos pacientes para curar, eles usam os

¹³ A mesma idéia é encontrada entre os habitantes de Cashinahua, cidade pano dos rios Purús e Jordão. Lagrou (1998, p. 176) observa o seguinte: "O desenho da cobra contém o mundo. Cada mancha na sua pele pode abrir e mostrar a porta para inserir novas formas. Existem vinte pontos na pele de Yube (Luna / Anaconda), que são os vinte e cinco desenhos que existem (palavras de Edivaldo, homem cashinahua)".

¹⁴ Trecho do documentário Woven Songs, 2004.

desenhos como armas mortais que aprisionam e afogam o corpo das pessoas com seus dardos envenenados, vapores pretos e cheiros ruins.

Figura 3. Anaconda. a) Fotografia da serpente Anaconda. b) Desenho da Anaconda primordial (*Ronin Kené*)



Fonte: Gebhart-Sayer (1985, p. 150); Paola Gonzáles

A transmissão da capacidade de conceber desenhos também pode ser reforçada por meio de "curas" com cantos xamânicos. A seguir reproduzimos algumas linhas da música de Pascual Mahua Ochavano, grande xamã entrevistado por Barbec de Mori e Mori Silvano de Barbec:

“Desta forma cantaram aqueles que desenhavam com fragrância/ como o lindo beija-flor-anaconda/ Dizendo assim, agora vou cantar para você/ Agora eu vou cantar para vocês, meus parentes/ Para você eu trouxe uma coroa de desenhos da anaconda/ Em seu centro, uma cruz embutida no fundo da anaconda/ Bom aprender, eu entendi rapidamente (aquela amostra) com desenhos elaborados bonitos [...] Para você eu trouxe uma coroa com desenhos da anaconda/ Recebendo esse conhecimento para suas próprias inspirações, você pode inventar desenhos [...]” (MORI; BRABEC, 2009, p.18).

Devido à ambiguidade inerente aos poderes espirituais e à possibilidade de um ataque de feitiçaria, durante as sessões de ayahuasca os participantes desejam obter visões luminosas, fragrantes e serenas. A experiência de visões sombrias, repulsivas e angustiadas provoca rapidamente a intervenção do xamã, que tenta dissipar a visão negativa e restaurar as cores e a fragrância através de suas canções de desenhos de cura.

Os xamãs explicam que as dietas das plantas com poder são necessárias para que o poder generativo da sucuri atue nas sessões xamânicas de forma curativa:

Você vê esses desenhos quando você faz dieta de plantas e seu espírito ensina. Então, quando olha para esses desenhos ao tomar a ayahuasca, tudo é visto. Esses desenhos são seu ar de chacrona, de ayahuasca, são o seu ar. Você vê aqueles desenhos que são os desenhos da corda da ayahuasca, e essa corda é como uma sucuri. A anaconda é o seu espírito de ayahuasca que quer nos dar mais sabedoria através do seu ar e nos faz ver seus desenhos. Da anaconda, do espírito da corda da ayahuasca, vêm todos os desenhos desde o início. É de onde viemos e tudo mais. A anaconda que você vê quando toma a ayahuasca é nishi, é a corda da ayahuasca. (AGUSTIN, comunicação pessoal).

GEBHART-SAYER (1986) corrobora a ideia de que a anaconda primordial, "mãe" da ayahuasca (Nishi Ibo) dá origem a desenhos e canções durante as sessões de cura xamânica. Nishi Ibo é o espírito soberano da chicha da ayahuasca. Nishi Ibo projeta figuras geométricas luminosas diante dos olhos do xamã. “À medida [em que] esse ar característico toca seus lábios e sua coroa, o xamã emite melodias que correspondem à sua visão luminosa.” (TEMPLE, 1992, p. 22).

Fora das sessões de ayahuasca, o piripiri é uma planta que também manifesta os poderes da anaconda primordial. Os rituais de "cura" dos olhos e do umbigo com piripiri têm alguns efeitos similares aos do consumo da ayahuasca. “O piripiri é como a ayahuasca, faz você olhar para todos os tipos de coisas. Isso te dá inteligência. O conhecimento vem à sua mente, mesmo sem estudar.” (Herlinda Agustín, comunicação pessoal). Isso se dá porque o piripiri é uma planta nascida das cinzas da anaconda primordial. É algo como a ave Fênix da Amazônia.

Dizem que antigamente as boas foram queimadas, as crias do yacumama. “Deles eram as cinzas. Das cinzas brotaram e, do que queimaram do yacumama, o piripiri se originou. Isso é o que nossas avós chamavam de piripiri para o desenho. De lá surgiu o piripiri para o desenho.” (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 64).

Para as mulheres o uso ritual do piripiri permite que elas tenham visões nos "pensamentos", nos sonhos e na imaginação para lembrar-se das imagens e traçá-las com precisão sem a necessidade de esboços.

Quando curamos nossos olhos com piripiri, temos sonhos. Nós sonhamos que estamos no meio dos desenhos elegantes e resplandcentes. Às vezes trabalhamos com o espírito do piripiri à noite. Falávamos em nossos sonhos. Outras vezes vemos os yacumamas. Isso não acontece mais assim, isso é devido ao piripiri com o qual eles nos curaram. O fato de que eles nos fazem aprender com piripiri não é algo recente, desde os tempos antigos temos piripiri. (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 66).

Através do piripiri e da ayahuasca, a arte das mulheres e a prática xamânica estão intimamente interligadas. As mulheres desenhistas embelezam o mundo com o Kené graças ao legado da anaconda que brotou das cinzas no piripiri e os homens xamãs curam outros com Kené graças ao poder da anaconda presente na ayahuasca.

2.2 OS DESENHOS E SEUS NOMES

O principal mal-entendido quando se trata do estudo do Kené é querer interpretar seu significado como se as linhas geométricas, curvas e linhas que formam os desenhos fossem representações estritamente figurativas de alguma coisa. Há um aspecto figurativo no Kené na medida em que os traços são chamados com nomes de animais e coisas que permitem lembrar seu contorno estilizado. Esses nomes designam os desenhos, mas podem variar de lugar para lugar e não contêm todos os seus significados. Els Lagrou (2007), estudiosa do Kené dos Kaxinawá (que tem muitas semelhanças com o Kené Shipibo-Conibo), relata que o fato de que alguns traços do Kené ser chamado com o nome de um pássaro, uma parte do corpo ou uma estrela, por exemplo, não significa que tal traço seja simplesmente uma imagem de um pássaro ou que sua função seja representá-lo como se fosse um simples código visual designativo.

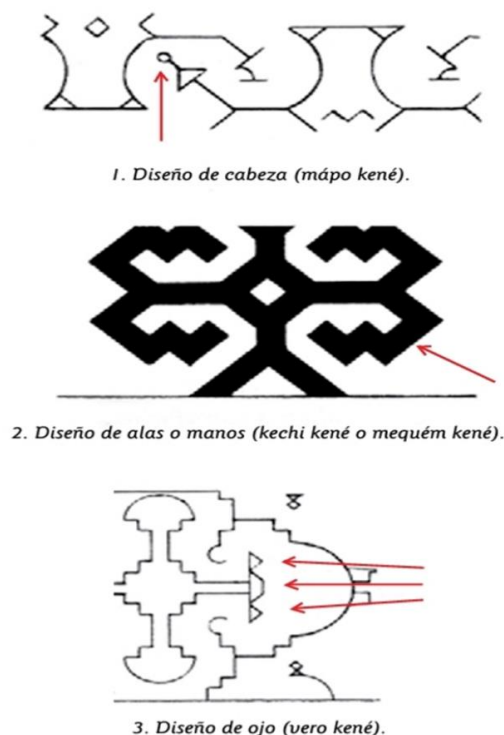
Para entender os múltiplos significados dos desenhos, é melhor deixar-se guiar pelas explicações dadas pelas próprias mulheres Shipibo-Conibo. Reshin Wesna, por exemplo, explica à filha os nomes dos desenhos que adornam os chitontes, ou saias pampanilla:

Filha, existem desenhos com nomes diferentes. Os nomes variam porque os do Alto Ucayali, médio e baixo não falam o mesmo. Existem "desenhos arqueados", que representam as folhas das árvores e também linhas arqueadas. O "Desenho Reto" representa as árvores que são retas. Este é um desenho antigo. O "desenho do osso" representa o osso do peixe que é empilhado quando comemos. O "desenho cauda de escorpião" também é conhecido como um desenho arqueado e representa um escorpião com a cauda levantada; o "desenho dentes de Piranha" são linhas em zig-zague que adornam as bordas das pampanillas e representam os dentes de uma piranha. O "Desenho da Aranha" representa o entrelaçamento da teia de aranha; O "desenho de flores" são pequenos bordados de cores diferentes que representam as flores que decoram os pampanillas. O "desenho cola de peixe" tem a forma de um palito em forma de V que representa a cauda de um peixe. O "desenho da Cruz ou chacrona" é projetado para lembrar a morte de nossos entes queridos. Há também o "desenho da cesta". As linhas que fazem fronteira com as pampanillas também têm um nome: "linha estrela, linha da vagina da cadela, linha da garra do gato, linha da cadeia". (ASSOCIACIÓN NOI RAO, 2006, p. 93-4).

Outros mulheres Shipibo-Conibo mencionam que há certos nomes de desenhos que designam partes da fisionomia dos animais, como olhos (vero), cabeça (mápo), asas (pechi), mãos (mequén), humanos (jóni), as anacondas (ronin), aspas (axtá) e as cruces (corós). Esses

nomes também se referem a algumas características da estrutura dos desenhos (GERBHART-SAYER, 1985; MORIN, 1998).

Figura 4. Desenhos de Cabeça (*mápo Kené*), Asas (*kechi Kené*) e Olhos (*vero Kené*).



Fonte: Gebhart-Sayer (1985, p. 148).

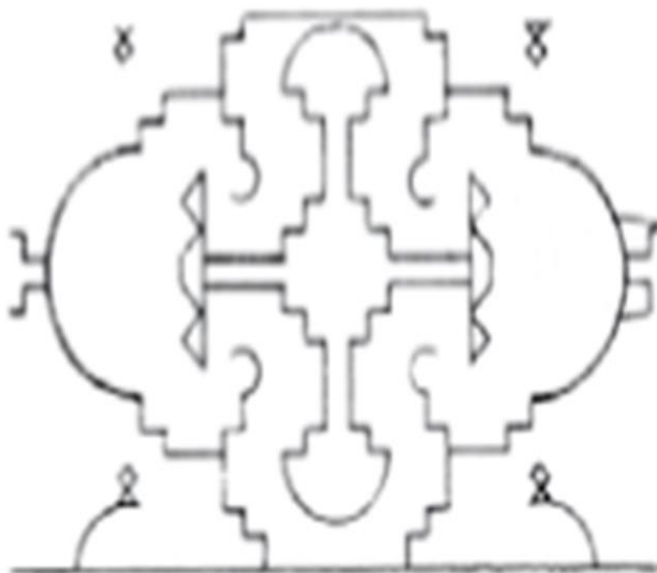
Vero, que significa "olho" ou "semente" refere-se a todos os campos pequenos que podem ser redondos, quadrados ou triangulares, e que, geralmente, estão localizados no final ou no ápice de uma linha principal. Na maioria das vezes seu interior é vermelho ou amarelo, às vezes azul (ILLIUS, 1994, p. 195).

As mulheres Shipibo-Conibo autoras dos bordados a serem analisados também diferenciam desenhos finos e curvilíneos, chamados birish Mayá Kené, retilíneos (Ponté huixá), perpendiculares (Nia) e os desenhos largos e retilíneos, chamados Canóa Kené (ILLIUS, 1994, p. 201). A palavra canóa refere-se à estrutura das casas ou a qualquer tipo de "treliça" ou "andaime" e é usada para designar a rede de desenhos que cerca a superfície de um corpo.

Segundo Herlinda, entrevistado por Illius, há modas e, por vezes, alguns desenhos estão mais na moda do que outros. Além disso, Herlinda explica que as desenhistas sempre têm grande curiosidade em conhecer os desenhos feitos por pessoas de outros grupos étnicos e estão dispostas a incorporar novos traços. O Kené é uma arte viva e mutável. Por exemplo, é dito que há cerca de cinquenta anos atrás, os desenhos largos e retilíneos (canóa) estavam mais na

moda, mas hoje em dia eles preferem fazer desenhos finos e curvilíneos (mayá). Um dos desenhos mais usados atualmente, especialmente no bordado de chitontes (saías), é o design da *vero-yoxina*, "o espírito do olho"¹⁵. Este consiste em uma série de linhas curvas dispostas em torno de uma cruz central. As modas mudam com o passar dos anos devido à influência dos povos vizinhos e, na atualidade, com as oportunidades e exigências do mercado de artesanato (ILLIUS, 1994; HERLINDA AGUSTÍN, comunicação pessoal).

Figura 5. Desenho do espírito do olho (*vero yoxin*).



O fato de existirem tantos nomes de desenhos não significa que a chave para entender o significado dos desenhos reside unicamente em suas múltiplas denominações. Basta ouvir as explicações do conhecimento de Agustina Valera, para perceber que é uma polissemia complexa. Referindo-se ao "desenho arqueado" mayá Kené, que neste caso é traduzido para o espanhol como "desenho com curva", Agustina nos permite ver um horizonte de significado totalmente diferente:

Existem desenhos com curvas, o desenho de espinha de peixe, o desenho metiinko. O desenho com curvas é sempre acompanhado de uma cruz. Esta é uma cruz que nossos

¹⁵ O desenho do "espírito do olho", a *vero-yoxina*, consiste em um desenho de cruz central (*corós kené*) cercado por linhas curvas concêntricas e alude à festa do *ani xeati*, celebrado para comemorar os rituais de puberdade meninas.

avós paravam afundando lá no chão quando celebravam o Ani Sheati. A esta cruz amarravam um maquisapa (Macaco) ou outro animal e atiravam nele [...] O desenho com curva é porque as meninas e meninos solteiros andam por aí experimentando tudo. Este é o significado de desenho com curva. Da mesma forma, nosso rio não segue reto, mas sinuoso, algumas curvas são grandes e outras menores. É por isso que aqueles que executam masha cantam: "o rio vai dando voltas". Estas curvas nós as desenhamos. Os desenhos minúsculos representam um grande número de pessoas que frequentaram convidados ao Ani Sheati. Os ornamentos em forma de olho representam nossas comunidades. (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 63).

Para Agustina, não se trata simplesmente de associar um traço a um pássaro ou um animal, mas de estabelecer uma relação entre um traço e algum aspecto significativo da vida de seus pais e antepassados, especialmente das atividades rituais das mulheres, que marcam a identificação entre a mulher e o fluxo do sangue dela com o fluxo caudaloso dos rios. O mashá é a dança que as mulheres realizam durante a celebração da menarca.

O ani xeati, que significa "a grande festa da bebida" ou a "grande masateada" (abundância do Caxiri). Esta festa foi, até cerca de cinquenta anos atrás, a principal celebração ritual coletiva do povo Shipibo-Conibo. Era organizada com dois ou três anos de antecedência, durante os quais o casal que organizava a festa e seus parentes preparavam os cultivos de mandioca, criavam animais e faziam cerâmica e todo o necessário para dar apoio a várias centenas de convidados por um mês ou mais. Todas as pessoas nas comunidades vizinhas ao longo do rio eram convidadas a cantar, dançar e se embriagar, bebendo grandes quantidades de masato (Caxiri) fermentado em grandes jarros cobertos com belos desenhos (ROE, 1982; MORIN, 1998).

Durante a festa eram realizados sacrifícios de animais de caça, e realizadas as operações de cortar o cabelo e a circuncisão dos genitais da jovem púbere, filha dos anfitriões (D'ANS, 1994). A festa celebrava o correr de seu sangue e identificava a nova mulher fértil para a anaconda ronin primordial, também chamada de "yacumama" em quíchua regional, o espírito "mãe" das águas, da ayahuasca e origem cósmica dos desenhos Kené. Por enquanto, queremos enfatizar que, como mostram as palavras de Agustina, existem múltiplos níveis de significado nos desenhos (LECLERC, 2003; SORIA, 2004).

Com todo o exposto podemos dizer que o Kené que implica a elaboração pintada, bordado, sobre cerâmicas, tecidos e objeto fabricados em madeira é uma forma de expressão da cosmovisão Shipibo-Conibo, a arte do desenho e uma escritura sobre o cosmos e seus componentes. Trata-se de uma forma de narrar de forma dinâmica através da palavra-desenho narrativa com as cores exercida pelas mulheres.

2.3 O KENÉ E SEUS CAMINHOS

Um aspecto chave da polissemia do Kené reside na associação dos gráficos com o conceito de cano (caminho). De acordo com o pensamento Shipibo-Conibo, os traços capturam uma estrutura de caminhos (canóia) pelos quais os seres se movem, viajam, se comunicam e transportam conhecimento, objetos e poderes. Existem caminhos em todas as áreas da existência, desde a macro até a micro escala.

Segundo Heath (1980), na escala astronômica, os traços do Kené representam os caminhos das estrelas da Via Láctea. Illius (1994) também argumenta que os desenhos em cerâmica representam o cofre celestial fornecendo um modelo microcósmico do universo. Na escala geográfica os desenhos estão associados aos caminhos dos rios que serpenteiam na selva. Também é expresso, juntamente com a ideia de que os caminhos dos desenhos pintados e bordados também estão intimamente identificados para o corpo das pessoas: “Os desenhos somos nós mesmos, nosso próprio rio, todos nossos ornamentos”. (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 64).

Na escala antropomórfica os desenhos são os caminhos dos enfeites que completam e embelezam o corpo humano, especialmente o corpo das mulheres, que mais usam e fazem desenhos na pele e na roupa, e que têm maior relação de identificação com as águas e o fluxo dos rios. O corpo da mulher também é parecido com os grandes potes de cerâmica chamados de chomo que fermentam a bebida consumida nas festas, embebedando e alegrando os convidados. Como o jarro contendo masato (caxiri), a mulher carrega o feto e faz crescer em sua barriga.

Na escala da flora os desenhos reproduzem os caminhos das raízes dos caules e das folhas que transportam a seiva e o poder das plantas raio. Estas nervuras das folhas (Fig. 3) são, na verdade, chamadas de ca, radical da palavra cano, "caminho". De acordo com o pensamento Shipibo-Conibo os caminhos de transmissão de conhecimento e energia das plantas raio ramificam-se em versões minúsculas nas menores veias das folhas. Esses minúsculos desenhos das folhas contêm um grande poder terapêutico, pois é na ponta onde se concentra a shama, o "poder acumulado" dos seres. “O poder vem de dentro da árvore e está concentrado em suas extremidades.” (COLPRON, 2004, p. 282).

Os brotos tenros das folhas são a parte da planta onde a maior potência está concentrada:

Conhecimento, diz [Justina], emerge do fundo das árvores e emerge dos brotos. Esses pequenos ramos estão associados às estradas (canobo) pelos quais os raio transmitem

seus conhecimentos, mas também permitem viagens em regiões remotas (COLPRON, 2004, p. 289).

As folhas das plantas e a armação dos caminhos das nervuras através das quais os fluxos da seiva perfumada fluem são um modelo minúsculo dos caminhos do universo, dos rios da paisagem e da fonte do conhecimento que circula dando vida aos seres.

Foto 1. *Folha de Ipo Kené* .



Fonte: Acervo pessoal.

Da mesma forma, nos traços do Kené se encontram todos os caminhos para percorrer todos os fluxos de comunicação do maior para o menor sendo os menores e mais ternos, também os mais poderosos.

Finalmente, no nível espiritual, alguns desenhos estão associados aos caminhos que conectam os vivos aos mortos. Especialmente o caminho da vero-yoxina, o "espírito do olho" que deixa o corpo do falecido e segue dois destinos opostos. Por um lado, a vero-yoxina toma o caminho para o céu onde se torna um ser celestial. Por outro lado, a sua sombra permanece andando nas nuvens e na terra comendo o lixo dos povoados e assustando os vivos com seus apitos. O desenho do espírito do olho, tão popular hoje, traça o caminho de lembrança dos mortos e o retorno dos antepassados que costumavam se encontrar no passado para celebrar juntos a fertilidade dos vivos durante o ani xeati.

2.4 O PODER PRÉ-FORMATIVO DOS DESENHOS E AS DIETAS VEGETAIS

É claro que, se o sentido do Kené vem do caminho de seus traços, a pergunta típica sobre o que um desenho representa como se fosse apenas uma reprodução estilizada e estática de um pássaro, um animal, uma planta ou uma estrela, não é muito adequado. Antes, é relevante fazer a pergunta sobre o que o Kené faz, porque no Kené não apenas as concepções da visão de mundo Shipibo-Conibo são reveladas, mas essas concepções são postas em ação: no Kené se percorrem caminhos, se estabelecem fluxos de conhecimento, e esses fluxos são poderosos.

O Kené depende da ação ritual e tem um efeito pré-formativo sobre o mundo. O Kené muda o mundo: ao cobrir pessoas e os objetos de caminhos, o Kené os embeleza. Ou seja, de acordo com os critérios Shipibo-Conibo, ela os cura, limpa, fortalece. Uma pessoa que tenha pele coberta de desenhos é considerada bonita e elegante (kikin), cheia de saúde e vontade de trabalhar e interagir produtivamente com os outros.

A importância do Onanyas (xamã) como personagem que produz as visões através da ingestão da bebida da ayahuasca, é um fator importante para o Kené se torne um protagonista. Este possui o poder de curar e de vinculação com os espíritos do bosque. O conhecimento ritual para que as mulheres vejam e sintam o Kené era proporcionado através do Onanyas: para Darles o Kené “os Onanyas faziam pedidos para mulheres que são ativas na produção artística, ao começar o ritual as mulheres entregavam ao Onanya lascas de Córtex da árvore; o Onanya ficava debaixo do mosquiteiro onde era protegido das observações dos convidados se comunicava com os seres míticos” (Illus 1999).

Podemos apreciar que os Kené visível se transforma logo a Kené materiais. Para isto Illus menciona que “a transferência dos desenhos desde o mundo dos espíritos ao mundo humano deveria ser entendida como um complexo audiovisual, e decidir, sinestésico” e o corpo o que sente e produz o Kené . A fonte de origem do Kené é o corpo que logo plasma sua forma sobre diferentes superfícies.

Illus (1999) Menciona em referência ao modo de perceber o Kené baixo os efeitos da planta raio: “La preparación de los dibujos geométricos bajo los efectos de la ayahuasca a sido retificada por muchos informantes indígenas y tambien por científicos. Los dibujos pueden ser observados por corto tempo com los ojos abiertos com una especie de cobertura de todo los objetos los cuales se direciona a su mirada que se encuentra com efectos de la ayahuasca”.

A união entre a produção artística e a medicina colocada em ação nos desenhos tem uma dimensão musical essencial. Segundo Herlinda Agustín, "cada desenho Kené é uma canção

(bewa)". E cada canção tem um propósito de cura no sentido amplo de saúde concebido pelos Shipibo-Conibo, isto é, como um estado de bem-estar pessoal, social e espiritual. Há desenhos-músicas para o corpo para ser feliz, para obter amor, para obter conhecimento e muito mais desenhos-canções de acordo com o estado da pessoa a quem se quer embelezar, isto é, curar.

Até certo ponto, você pode comparar os desenhos a uma partitura musical. No entanto, esta é apenas uma comparação muito geral, visto que, mais do que uma maneira de escrever música explicitamente codificado, o Kené é uma caligrafia solta ou uma notação mnemotécnica que permite a inspiração e lembrança de uma canção para interpretar a partir de certos traços ou marcas contidos em um desenho pintado ou bordado como uma linha curva ou reta, ou uma linha angular que muda de direção. Recorrendo ao conceito Shipibo-Conibo de caminho pode-se dizer que os desenhos são caminhos musicais, mas estes caminhos não são ditados pelas pessoas, mas pelas plantas. A energia das plantas inspira e guia o cantor em sua "leitura" do Kené para interpretar uma canção. O cantor inspirado espontaneamente emite uma canção que é acoplada aos traços do Kené que está "lendo". A beleza do canto e suas qualidades terapêuticas também vêm de plantas (GENHART-SAYER, 1985; BELAUNDE, 2009).

Em várias ocasiões vimos Herlinda Agustin, curandeira e desenhadora de renome cantar recorrendo com o dedo os caminhos musicais dos desenhos que foram bordados ou pintados sobre a tela, mostrando que eles contêm orientações que inspiram a interpretação da canção¹⁶. Como vimos, alguns aspectos do ritmo, modulação da voz, a trajetória geral da linha melódica e tema da canção são marcadas no Kené, mas as palavras, o tom as notas da melodia variam de acordo com cada interpretação. Segundo Herlinda, apenas algumas das mulheres sabem cantar os desenhos que bordam e pintam, porque o conhecimento das músicas dos desenhos está sendo perdido porque, atualmente, a grande maioria da produção de tecidos, cerâmicas e objetos pintados é para o mercado turístico, e os turistas não estão cientes dos elementos terapêuticos e musicais do artesanato que compram e levam para casa¹⁷.

A dimensão musical do Kené é um dos aspectos mais intrigantes destacados pelos pesquisadores. Por exemplo, Gerbhart-Sayer (1987) e Illius (1994) relatam que o canto é usado

¹⁶ Veja www.colectivoaents.com e www.colectivoaents.blogspot.com e o documentário *Tecido Canções* (2004), filmado em San Francisco de Yarinacocha, na casa de Herlinda Agustín.

¹⁷ Brabec de Mori e Mori Silvano de Brabec (2008) confirmam que não existe um código específico de leitura dos desenhos cantáveis. A não generalização entre a maioria da população Shipibo-Conibo não se deve a uma perda de conhecimento ancestral, mas ao fato de que a prática de cantar desenhos é uma inovação contemporânea de algumas mulheres para satisfazer a curiosidade de estrangeiros e antropólogos. Se esses autores estão corretos, deve-se notar que esta seria uma criação atual consistente com práticas antigas identificadas em outras áreas da Amazônia. Por exemplo, para os Yanéscha, um povo Arawak vizinho dos Shipibo-Conibo, os petroglifos são desenhos das músicas dos antepassados míticos criadores da paisagem (BOA INSTITUTE, 2005).

pelas mulheres como uma técnica espiritual para a implementação coordenada de desenhos, especialmente para pintar grandes tinajas (jarros) Chomo usados para fermentar o Masato (caxiri), que costumam ter mais de um metro de diâmetro por 80 centímetros de altura (HEATH, 1980).

Dizem que antes as peças muito grandes eram pintadas, ao mesmo tempo, por duas mulheres sentadas frente a frente, em ambos os lados da cerâmica. Esforçando-se para concordar com suas vozes eles cantavam para que pudessem desenhar as duas metades de tal forma que se harmonizassem e correspondessem. Geralmente as mulheres que juntas executavam essa prática intelectual e emocional chamada de "encontro das almas" eram irmãs que, claro, compartilhavam a mesma tradição familiar de pintura. Uma adaptação adicional foi conseguida por meio do acréscimo de uma melodia específica ao desenho (GERBHART-SAYER, 1987 apud TEMPLE, 1992).

Foto 2. Cânticos do desenho da lua (oshen keké bewa). Para curar pessoas que não pensam ser; quando se apossam do seu corpo. De autoria de Herlinda Agustín



Fonte: Nilsa Tamayo Flores

Através do canto a conexão entre o Kené feminino e a prática xamânica também é evidente. O canto é uma expressão da experiência sinestésica, isto é, a conjunção dos sentidos visual, auditivo, tátil e olfativo, causados pela ingestão da ayahuasca. Sob o efeito desta planta, os desenhos são vistos, cantados, tocados e cheirados pelo xamã e pelos participantes da sessão de cura. Há evidências claras de que as percepções sinestésicas causadas pelo uso da droga (que produz, entre outras, sensações simultaneamente óticas, acústicas, olfativas e táteis), foram usadas como um padrão para a conservação de melodias e, por sua vez, que as melodias serviram como codificação para os desenhos (ILLIUS, 1994).

Por exemplo, o desenho de vero (olho) que geralmente fecha uma linha de traços com um pequeno triângulo (um círculo ou um quadrado), é associado aos últimos momentos das melodias xamânicas, que geralmente terminam com uma expiração prolongada, profunda e sonora. Seguindo a mesma lógica, o final enrolado de um motivo de desenho (muitas vezes adornado com um vero) é comparável aos finais dramáticos dos versos individuais das canções de um xamã, onde o mesmo espreme todo ar de seus pulmões, o representa a shama (o poder acumulado) da música (ILLIUS, 1994).

De acordo com Colpron (2004), durante as sessões xamânicas a expressão yora canóa, que se refere à estrutura dos "caminhos" (canóa) que cobrem o "corpo" (yora) indica que os corpos das pessoas aparecem em visões cobertos de "desenhos terapêuticos". Os desenhos que emergem das pessoas durante as sessões de ayahuasca são a luz associada aos seus "ares" (wiso), isto é, sua energia na forma aérea e olfativa. Uma pessoa saudável, tanto física quanto socialmente e espiritualmente, tem ares bons e perfumados e aparece envolvida em desenhos de luz coloridos que são sua "aura" (neta). Em contraste, uma pessoa que está com problemas de saúde, e contra sua vontade, não tem nenhum desenho pois está cercada de "maus ares escuros" (jakonma wais níwebo). Esses maus ares escuros devem ser "limpos" para que a pessoa possa receber desenhos terapêuticos, brilhantes e perfumados, do Onanya.¹⁸

O processo de cura xamânica é concebido como uma pintura do corpo do paciente com desenhos de luz colorida e perfumada, e essa pintura é feita por meio do canto do xamã. A voz do xamã pinta os desenhos e vice-versa. Os desenhos guiam a voz. Por essa razão, Gebhart-Sayer (1985) chama os desenhos das visões xamânicas de "canções pintadas", e Illius observa:

As melodias pintam belos desenhos lineares, chamados quene, em toda a superfície do corpo do paciente para restaurar a saúde. Os desenhos da pessoa doente são distorcidos e devem ser restaurados para retornar à saúde. (ILLIUS, 1992, p. 66).

Colpron também observa algo semelhante:

A sessão de tomar ayahuasca começa quando 'as pessoas das plantas' conectam na boca um caminho (cano) através do qual a melodia circula, o que lhes permite cantar em coro com elas. Os onanyabo (xamãs) não se apresentam como os instigadores dessas canções: muitas vezes eles são comparados a um rádio - de onde vem a metáfora da máquina - seus aliados cantam através de seus corpos. Cada ramo em que o onaya começa transmite, desta maneira, através da cano, os cantos xamânicos (COLPRON, 2004, p. 295).

¹⁸ "Quando tomamos ayahuasca, vemos quando alguém está doente. É como se estivesse amarrado com uma corda, ninguém pode desamarrá-lo e tem um ar negro. Temos que desamarrá-lo com uma música, de seu pé até o topo, temos que desamarrá-lo ... shuuuuuuu. Desata e fica limpo, e a escuridão salta" (Herlinda Agustín).

Os desenhos que são pintados com o canto do xamã são adquiridos das plantas com poder (rao), que o xamã tem "dietado" e conhece intimamente. Cada planta tem um desenho próprio que mostra seus atributos particulares (medicinais, defensivos, sedutores, etc). Estes desenhos pertencem aos "donos" ou "mães" das plantas rao (rao koshibo), e são considerados muito mais bonitos (kikín metsá) do que os desenhos pintados pelo Shipibo-Conibo. Graças à ingestão de ayahuasca, o xamã pode contatar as "mães" das plantas que ele "dieta", sentir seus ares, ver seus desenhos e cantar suas canções. Por esta razão, em última análise, todos os desenhos de energia vegetal se originam na "mãe" da ayahuasca e das águas, isto é, na anaconda primordial ronin.

Xamãs também podem curar seus pacientes cantando os desenhos de outros seres poderosos e formas de cosmos que são cobertos por Kené . (11) Por exemplo, os desenhos da "roupa", ou seja, a pele ou corpo dos Jaguares, dos ípos (peixes), dos bufeos (botos) e das asas das borboletas, aparecem em visões sob diferentes traços de Kené (COLPRON, 2004). Cada um desses desenhos dá ao xamã vários poderes de cura e transformação. Como Netan Vitá, um renomado xamã, explica, para curar ele tem que contatar os espíritos protetores que são "as tiras de desenhos do meu céu" (noco naina Kené) (ILLIUS, 1994, p. 97). Abaixo transcrevemos algumas linhas de uma música de Neten Vitá sobre o desenho do beija-flor que mostra como o processo de cura ocorre através do traçado espiritual dos desenhos:

O poderoso tem um desenho,
O poderoso beija-flor tem um desenho
Na ponta do bico
Tem um desenho bonito,
Isso desenha no meu caderno (ILLIUS, 1994, p. 19)

Foto 3. Mulher Shipibo-Conibo bordando manto.



Fonte: Robert Gabriel Suarez

De acordo com as explicações da Neten Vitá, o beija-flor tem a função de desenhar os desenhos de cura no corpo do paciente. Na ponta do bico que serve de pincel, seu poder está concentrado para atuar sobre o mundo e seus poderosos desenhos: su shama.

2.4.1 Dietas Vegetais

O aprendizado do xamanismo e do acesso às visões do Kené é baseado na relação entre os seres humanos e as plantas com poder. É necessário que o xamã desenvolva um conhecimento pessoal de cada planta com poder para obter das "mães" das plantas seus ares, seus desenhos e suas canções. Por exemplo, uma mulher xamã explica que, se ela fizesse uma "dieta de aprendizado" (sama) com sananco (Tabernaemontana sananho), iria “adquirir o ar desta planta e se tornaria mais forte a imagem do sananco, então, seria capaz de fazer mais esforço físico do que o marido” (COLPRON, 2004, p. 323). Você pode “diatar” todos os tipos de plantas com poder, mas a ayahuasca é algo diferente. Dietas com outras plantas são, em certa medida, uma preparação necessária para as sessões de tomar ayahuasca, pois, é através da ingestão desta bebida que as "mães" das outras plantas podem ser contatadas (CÁRDENAS, 1989; CARUSO, 2005).

Os Shipibo-Conibo consideram que as plantas com poder são seres inteligentes por excelência. Inteligência é uma propriedade originária das plantas, não dos seres humanos. Os "pensamentos" (shinan) das plantas estão contidos em sua seiva perfumada, que flui através de

suas veias, e através de dietas, esses pensamentos são comunicados ao sangue dos humanos¹⁹. A aprendizagem é, então, concebida como uma transferência de pensamentos entre fluidos, da seiva das plantas para o sangue dos humanos, que transporta os "pensamentos" por todo o corpo²⁰. A eficácia do rão é, para o Shipibo-Conibo, a prova de que as plantas têm "pensamento" e que estes penetram no corpo e no sangue das pessoas.

Durante os períodos de dieta, o aprendiz entra em abstinência sexual e permanece em isolamento, evitando comer alimentos gordurosos de origem animal ou vegetal, doces e sal, e bebe grandes quantidades de misturas com uma ou mais plantas rão, dependendo do tipo de conhecimento que deseja adquirir. A ideia chave é que, de tanto beber plantas, a pessoa perde seu cheiro humano e adquire o cheiro das plantas que está fazendo dieta se tornando uma planta e transformando seu corpo para incorporar em seu sangue os pensamentos do rão. Ao cheirar a planta, o xamã recebe seu ar, seus desenhos e músicas. Então ele também pode se comunicar com os espíritos que atuam como auxiliares dos xamãs (COLPRON, 2004).

Por outro lado, uma pessoa que não tenha feito dieta é preenchida com o cheiro da gordura animal que come, o cheiro de sangue, dos processos biológicos, da menstruação e do sexo. Esses odores são repulsivos para proprietários ou plantas "mãe" e fazem com que os espíritos chaiconibo e Inca se retirem²¹. Se alguém com esses odores se atreve a manipular as plantas rão ou mesmo chegar perto delas inadvertidamente, os donos das plantas enviam doenças como vingança (COLPRON, 2004).

¹⁹ "E eu canto, com muita energia para você. Muita energia está chegando, está entrando em seu corpo, seus pensamentos. O poder do meu espírito é forte e pode curar seu espírito também. Eu estou te dando essa música. Eu estou cantando dentro do seu corpo, suas veias, seu sangue". Canção de cura por Herlinda Agustín.

²⁰ Veja Belaunde (2005) para estudos comparativos sobre as concepções de pensamento dos povos da Amazônia incorporadas e transportadas no sangue.

²¹ A ideia de que o cheiro de sangue repudia espíritos protetores e celestes é pan-amazônica (Belaunde, 2006).

CAPÍTULO 3 - LEITURAS E SIMBOLISMO

3.1 EM BUSCA DO SENTIDO

Sugerimos que a decoração cuidadosa de diversos meios de veiculação com padrões simétricos complexos observados na cultura Shipibo-Conibo, todos esses objetos de agência social, transformando-os em atores sociais que desempenham um papel ativo na conservação e atualização da sua cultura.

Em relação a obras de arte, Gell destaca o conceito de cativação, que se dá “por meio de habilidade técnica e imaginação excepcional, explorar mecanismos intrínsecos de cognição visual, com fronteiras psicológicas sutis, que se tornam obras de arte.” (GELL, 1998, p.68). O autor acrescenta que “a cativação também está presente nos dispositivos que se anunciam como criações milagrosas, onde seu poder reside no fato de que sua origem é inexplicável, exceto como algo mágico ou sobrenatural.” (GELL, 1998, p. 71).

As produções artísticas decoradas com padrões abstratos de simetria complexa produzem uma espécie de "bloqueio cognitivo" no observador, visto que é incapaz de seguir a sequência de passos que dão à obra de arte sua fisionomia final. Segundo Gell (1998, p.23), “as obras de arte são objetos "caracteristicamente difíceis” de fazer, pensar e transar. Eles fascinam o espectador. A peculiaridade, intransigência e beleza são fatores-chave de sua eficácia como instrumentos sociais”.

A arte explora a nossa percepção de uma agência interna sobre “os empregadores”, pela sua multiplicidade e pela dificuldade que temos em capturar sua base geométrica ou matemática por mera inspeção visual e criar um relacionamento ao longo do tempo entre as pessoas e as coisas visto que o que eles apresentam à mente é, cognitivamente falando, uma "questão pendente" (GELL, 1998).

De acordo com o autor, “isso estabelece uma relação biográfica - uma troca inacabada entre o indicador decorado e o recipiente.” (GELL, 1998, p. 81). Em seguida, ele atribui essa adesividade cognitiva dos padrões abstratos a este processo de bloqueio cognitivo, “ao tentar reconstruir a intencionalidade incorporada nos artefatos.” (GELL, 1998, p. 86).

Gell argumenta que a arte decorativa é uma forma especial de tecnologia. Ele acrescenta que “a decoração dos objetos é um componente de uma tecnologia social, que chamei de tecnologia de encantamento. Essa tecnologia psicológica incentiva e sustenta as motivações necessárias para a vida social.” (GELL, 1998, p. 74). Em outras palavras, a decoração seria essencial para a funcionalidade psicológica e social dos artefatos.

Por exemplo, através do uso de estratégias visuais, os padrões abstratos adquirem propriedades como a ilusão de movimento e vibração, contribuindo para a captação do espectador e da agência do empregador. Gell ressalta que “nada é mais animado que as tesselações (padrões de mosaico) desenvolvidas por artesãos islâmicos. Eles atuaram como incentivos para a captação, através de artifícios visuais, como a aparência não-mimética da animação.” Dessa maneira, “agência e movimento parecem inerentes aos próprios motivos.” (GELL, 1998, p. 77).

Em minha opinião, podemos ver essas "tecnologias de encantamento" sobre as características intrínsecas de arte visual na tradição de arte xamânica sul-americana a que me refiro neste trabalho, a tradição à qual pertence arte visual Shipibo-Conibo. Essas estratégias visuais ou técnicas incluem a utilização de simetria complexa, vácuo de terror, visão positivo-negativo, repetição periódica, modelos de energia e autogerarão, variabilidade sem fim, complicação estrutural gradual, atração hipnótica e ilusão óptica de movimento e vibração.

3.1.1 Entidades Tutoriais na Arte Shipibo-Conibo

Os agentes sociais humanos que participam na elaboração e implantação social do estilo de arte visual Shipibo-Conibo são por um lado, as mulheres artesãs, que veem os padrões abstratos e simétricos decorativos e os executam em diferentes meios de comunicação. Por sua vez, é o xamã que participa da terapia de cura através do consumo de ayahuasca, da visualização de padrões de cura simétricos e da interpretação de canções (*ikaros*), ligadas a estes desenhos. No entanto, a arte visual Shipibo-Conibo (e sua eficácia em terapias de cura xamânica) também é mediada por um conjunto de entidades tutelares da esfera sagrada e mágico-religiosa, ativamente envolvidas em ajudar o médico xamânico (*meraya*) em seu trabalho de cura.

A este respeito, Illius relata que "alguns seres míticos são vistos como os 'senhores' dos *Kené*, assim, por exemplo o poderoso beija-flor (*pino-ehua*), o senhor da liana ayahuasca (*Nishi Ibo*), e acima de tudo, a respeitado e temida por todos, *ani ronin*, a grande boa." (ILLIUS, 1992, p.25). Ressaltamos que os padrões decorativos abstratos (*Kené*) em si são considerados sagrados e com agência social.

3.1.2 Kené : Nossa Mente, Nosso Mundo

Sabe-se que a arte Shipibo-Conibo é conformada por figuras geométricas iconográficas. Iconografia é a palavra composta pelos termos "ícone" e "grafe" = descrição, ou seja, é a descrição das imagens ou a coleção delas.

A iconografia é a ciência que estuda a origem e formação das imagens, sua relação com o alegórico e simbólico, bem como sua identificação através dos atributos que quase sempre os acompanham. Esta ciência teve origem no século XIX e foi desenvolvida ao longo do século XX. O grande estudo da iconografia e seu desenvolvimento ocorreu especialmente no Instituto Warburg, em Londres (WIKIPÉDIA, 2019).

Em oposição ao formalismo, então predominante entre os críticos, Warburg dirigiu todo o seu interesse pelo sentido do trabalho ao "conteúdo" das imagens, atribuindo aos testemunhos figurativos o papel das fontes históricas para a reconstrução geral da cultura de um período. Estendendo o campo da pesquisa iconográfica tradicional, Warburg chegou à "interpretação cultural da forma artística", à qual deu o nome de "iconologia" (WARBURG, 1966).

O termo foi usado em 1593 por Cesare Ripa como um título para sua coleção de símbolos e emblemas ilustrados com personificações de conceitos abstratos na forma de uma figura humana. Com Warburg, a iconologia torna-se um ramo das ciências históricas para o estudo das civilizações (e neste ponto o novo método não estava isento de muitas críticas, que atribuíam a valorização do conteúdo puro em detrimento da qualidade artística).

Erwin Panofsky (1939) fez a distinção entre iconografia e iconologia em seu estudo em iconologia, definindo iconografia como o estudo do tema ou assunto e iconologia como o estudo do significado do objeto e formular seus objetivos em termos teóricos. Convencido de que toda forma expressa valores simbólicos particulares, ele viu na interpretação iconológica os meios para alcançar o "significado ou conteúdo intrínseco" da obra, que revela a atitude subjacente de uma cidade, um período ou uma aula (PANOFSKY, 1939).

Partindo destas premissas, o significado objetivo das implicações literárias e filosóficas ligadas a um contexto cultural específico foi distinguido na obra de arte, sendo delegada à iconologia a função de unir as duas coisas.

A partir do exposto, podemos então tratar dos significados das iconografias dos Kené s Shipibo-Conibo.

Entre os Shipibo-Conibo, nasce uma espécie de "marcação invisível" de pessoas com padrões iconográficos decorativos. Em um estado de doença, os desenhos de cura são

espiritualmente projetados no paciente pelo xamã para restabelecer a saúde. Os Shipibo-Conibo percebem a doença como “uma mancha ou obstrução no desenho que impede o fluxo de energia.” (HEATH, 2002, p. 49). Durante a cura, o xamã tenta alinhar os desenhos para fortalecer a energia vital.

Em primeiro lugar, o corpo do paciente aparece como um desenho muito sujo, desarmado, mas, como o tratamento progride, e por conversão das bordas padrão decorativo (Ikaros), o desenho reaparecendo gradualmente. Quando o paciente é curado, o desenho se torna claro e perceptível.

A atribuição de agência para o padrão simétrico é evidente na história de Neten Vita (chamado entre os Shipibo-Conibo de Caimito) relatada por Illius (1994, p. 197), onde Neten Vita disse que “para curar devem contatar os espíritos tutelares, as tiras de desenhos de meu céu (noco naina Kené).”. Nesse mesmo sentido, Gehbart-Sayer (1986, p.184) menciona o desenho "nai cano mahueca", que significa "curvas consecutivas no andaime do céu" e serve para curar a febre hemorrágica.

Gell (1998) afirma que a arte decorativa envolve o uso de padrões que exploram as relações através da particular excelência visual, produzida pela repetição e arranjo simétrico de motivos. É assim que se concebem efeitos de animação não miméticos que reforçam a atuação do padrão entre os espectadores.

Os Kené estão entre os aspectos pelos quais os Shipibo-Conibo são conhecidos, está sendo as mulheres as principais responsáveis pelo desenvolvimento dos desenhos e produtos, sendo o Kené uma arte transmitida de mãe para filha (BELAUNDE, 2012). Em 2008, a pedido de um grupo de artistas Shipibo-Conibo, o Instituto Nacional de Cultura do Peru (INC) declarou o Kené um Patrimônio Cultural Nacional. Na fundamentação da Resolução 540/INC-2008, por meio da qual este reconhecimento é formalizado, destaca-se corretamente que o Kené vai além do caráter decorativo que, da perspectiva ocidental, tem sido atribuído aos desenhos. Através do Kené, os Shipibo-Conibo expressam diversos elementos de sua cosmovisão, o que requer a participação da energia e do conhecimento das plantas. Desse modo, o xamã Ranin Ama nos diz:

Para fazer os desenhos, primeiro os imaginamos. Nossos projetos não estão nos livros, eles estão apenas em nossa mente. Nossa mente é como um livro onde imaginamos os desenhos e os reproduzimos. Em nossa mente é o que nós imaginamos. O desenho é o que com sua beleza nos hipnotiza, então se torna yacumama. O mesmo yacumama é o nosso desenho. (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 62).

Mas para expressar os diferentes elementos da visão de mundo Shipibo, é necessário ter energia e conhecimento de plantas:

Quando curamos nossos olhos com piripiri, temos sonhos. Sonhamos que estamos no meio de desenhos elegantes e resplandecentes. Às vezes nós trabalhamos com o espírito de piripiri, à noite, nós projetamos o nosso sonho. Outras vezes vemos os yacumamas. Isso não acontece apenas como aquele, isso é devido ao Piripiri com o qual temos curado. O que eles nos fazem aprender com o piripiri não é algo recente, desde os tempos antigos têm as piripiri." (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 66).

As mulheres de hoje sabem fazer, pintar e lindamente bordar as saias e camisas que vestimos como de costume. Dos mestiços, aprendemos a fazer o voo da cintura, do peito, e os punhos das mangas da blusa, mas tudo o que mencionei, todos os desenhos que descrevi, aprendemos com a mulher que veio de fora há muito, muito tempo atrás. Diz-se que foi o Bom Inca quem a mandou para a nossa cidade (BERTRAND-RICOVERI, 2010).

Enquanto isso Belaunde (2012) observa que:

De acordo com os próprios artistas Shipibo, a origem do Kené é exógena e vem de seres como a anaconda ou divindades que são considerados "outros", como outros povos indígenas e mestiços que através de diferentes processos de interação e troca, também contribuíram para a formação de Kené, portanto, pode-se afirmar que "o Kené é um arte Shipibo-Conibo precisamente porque interage e incorpora a "outros". Longe de definir identidade de dentro e para dentro, gera identidade através das bordas. Em outras palavras, o Kené nunca foi puro." (BELAUNDE, 2012, p.135).

No trecho acima, é importante destacar como uma prática "tradicional" é recriada de acordo com as novas necessidades, demandas e desafios. A produção do Kené tem hoje, claramente, uma marca comercial, marcada pela relação com aqueles que não são Shipibos, jonikombo. Vamos dizer claramente: o Kené se tornou mercadoria. Mas isso não significa que seja apenas isso ou, nessa medida, que seja "menos" Shipibo.

O processamento e venda de objetos cobertos com Kené é atualmente uma das principais fontes de renda das mulheres Shipibo, que lhes oferecem tanto em suas comunidades quanto nas cidades, não só Pucallpa ou outras cidades na selva, mas também na cidade de Lima.

A respeito disso, Zavala e Bariola (2008) nos dizem que a produção e venda do artesanato confere às mulheres um acesso ao poder e fortalece sua autoridade, sendo o principal sustento para a manutenção da família. Ao mesmo tempo, visto que a produção artesanal é a principal atividade feminina no contexto urbano, seu significado social foi redefinido, constituindo um elemento central na construção da identidade feminina Shipibo-Conibo em contexto urbano.

3.1.3 Anaconda Cósmica Ronin

Para compreender a história Shipibo-Conibo e a importância da anaconda para este povo, é preciso saber o mito da criação do universo Shipibo-Conibo: “O Pãe Sol apareceu depois de um início de total escuridão e povoou a terra com uma primeira humanidade que viveu na miséria. (Bertrand-Ricoveri, 2010, 44) O Pãe Sol criou também animais e plantas que se propagarão de imediato. Assim mesmo surgiram os espíritos e os gênios da mata e das águas. Também criou as quatro divindades aos que o Pãe Sol delega o cuidado de sua criação:

Kana (Raio), Ino (Jaguar), Ronin (Anaconda), Xono (Lupuna) que são guardiões do universo, o Raio e o dono do céu, O Jaguar exerce seu domínio sobre os animais selvagens em as profundidades da selva. Ronin, a grande anaconda, quem é o guardião das águas, ele é quem a desenhado sobre a terra curso de nossos rios. Deslizando-se por o chão formou suas causas, Ele cuida das lagoas e dos rios. Xono é o grande dono da chuva e das árvores, e também um grande e poderoso bruxo, E tudo a sido ordenado por o Pãe Sol. (Bertrand- Ricoveri, 2010: 46).

Gebhart-Sayer observa que "Ronin é um espírito relacionado principalmente à água e à base física do universo. É a fonte de todos os produtos aquáticos e a mãe de todas as criaturas aquáticas." (GEBHART, 1992, p. 192). Na arte Shipibo-Conibo, Ronin é simbolizado em três níveis.

Primeiramente, é percebido na fabricação de vasos cerâmicos. Com efeito, "os rolos de lama adicionados representam a sucuri em espiral, descansando. Rolos de argila são dispostos em torno da área do vaso, assim como Ronin rodeia o cosmos, de modo que o Chomo (ânfora masato) serve como parábola da cúpula cósmica" (GELL, 1992, p. 192).

Da mesma forma, a arte visual como um todo está relacionada à pele de Ronin, “onde todos os desenhos imagináveis são encontrados.” (GELL, 1992, p. 192).

Finalmente, Ronin significa “anaconda” na língua Shipibo-Conibo, pertencente à família linguística Pano. Ronin não é uma anaconda qualquer, é a serpente cósmica, está na base da cosmologia dos Shipibo-Conibo e os desenhos infinitos de sua pele são representados em todas as manifestações da arte Shipibo-Conibo, é a protetora de sua gente e muito mais. Na origem do tempo foi ela, Ronin, que permitiu à primeira mulher Shipibo ver a infinita riqueza de sua pele. Então, desde sempre, a linha principal de cada desenho representa a Ronin, que criou o universo. É ela quem dá o ritmo básico do desenho e este deve apresentar muitas variações sobre um mesmo tema, com infinidade de voltas enroladas à maneira de uma serpente sem fim.

Outras cobras também são representadas em motivos individuais mais ou menos estilizados, de forma ofidiana, que são integrados ao desenho. Além disso, Valenzuela e Valera

(2005, p. 62) apontam que o desenho é o que nos fascina com sua beleza, e então se torna Yacumama (anaconda ronin).

3.1.4 – O Espírito da Ayahuasca (Nishi Ibo)

Na terapia de cura, outra entidade sagrada participante é o espírito da ayahuasca (Nishi Ibo). Gebhart-Sayer assinala que "este espírito projeta figuras geométricas luminosas diante dos olhos do xamã: visões de ondulação rítmica, ornamentação perfumada e luminosa." (GEBHART-SAYER, 1986, p. 196). O transe alucinógeno é marcado pela experiência sinestésica, segundo a qual as canções "são ouvidas, cheiradas e cantadas simultaneamente por todos os envolvidos: Nishi Ibo, os outros espíritos presentes e o xamã." (GEBHART-SAYER, 1986, p. 192).

A ayahuasca, que é uma planta raio e fundamental para o Kené, por ser usada para afetar o comportamento dos demais: ensinar, fortalecer, enamorar, controlar a fertilidade etc. A ayahuasca e outras plantas com poder devem ser usadas cuidadosamente, pois compartilham uma origem primordial comum: a anaconda Ronin.

A ayahuasca e o piripiri são duas plantas raio de grande importância para os Shipibo-Conibo, uma vez que são consideradas manifestações em forma vegetal da anaconda Ronin. A ayahuasca encarna o corpo da anaconda e o piripiri é nascido de suas cinzas e sua forma transmutada pelo fogo (VALENZUELA; VALERA, 2005).

A associação entre os desenhos Shipibo-Conibo e a ayahuasca também se fez evidente nos documentos oficiais da patrimonialização. Quando em 8 de abril de 2008 foi emitida a Resolução 540/INC, decretando o Kené patrimônio cultural da nação, deixou-se clara a relação entre o processo de patrimonialização do Kené e o uso ritual da ayahuasca. O texto de patrimonialização estabelece o seguinte:

Que Kené é o termo que, na língua Shipibo-Conibo, designa o característico sistema de desenho do povo Shipibo-Conibo e que se expressa sobre diversos suportes como tela, madeira e cerâmica. O Kené é uma referência aos elementos que compõem o universo Shipibo-Conibo, ao qual se acessa por meios próprios de aquisição do conhecimento no mundo amazônico, é dizer, mediante as visões produto da introspecção induzida pelas plantas raio (mestras, cujo consumo ritual produz uma visão alternativa do mundo que se considera profunda e real) como a Ayahuasca e a Chacrona.

Que, o desenho linear o Kené faz referência de uma maneira muito diferente a uma representação realista, à cosmologia e aos elementos vivos que a conformam nos diversos níveis da complexa cosmologia amazônica. (Resolução 540/ INC, 2008).

Neste sentido, a ayahuasca e o espírito da ayahuasca sempre estarão ligados à arte Shipibo-Conibo. Isto é o que diferencia os desenhos Kené, valorizando sua integração a conhecimentos e práticas mais amplas, os quais por sua vez são produto de muitos contatos e transformações históricas.

3.1.5 Beija-flor (Pino)

A primeira vez que escutei uma lenda sobre o beija-flor foi na minha infância, contada por minha mãe em uma comunidade indígena de nome Sapo Playa, onde meu pai eram professores. Meus irmãos e eu nos acomodávamos ao redor de minha mãe para escutar atentamente. Faz muito tempo, quando o povo indígena Shuar²² não conhecia o fogo, comiam seus alimentos crus e nem podiam iluminar-se pelas noites, porém existia um homem que tinha o fogo mas não queria compartilhar. Era um homem egoísta.

Uma vez, a mulher do homem egoísta voltando do plantio encontrou um beija-flor todo molhado e o levou para casa para secar suas asas perto das brasas e o beija-flor começou a mexer as asas nas cinzas e, sem querer roçou as penas da cauda nas chamas e, assim como uma luzinha, começou a voar levando o fogo que o homem egoísta se negava a compartilhar. Logo o beija-flor pousou em um enorme tronco seco do bosque. A árvore começou a arder e a iluminar a selva.

Ao ver o resplendor, os homens e mulheres Shuar saíram de suas casas e cada um pegou sua parte de fogo e levou a suas casas. Assim foi como a nação Shuar, na selva amazônica, começou a cozinhar seu alimentos e iluminar-se pelas noites.

O beija-flor é um símbolo não só na parte andina, mas também na maioria das comunidades amazônicas. O beija-flor é um símbolo muito importante da cultura peruana (Nasca e Palpa) em no Peru antigo, estava vinculado à seca. Uma lenda conta que o beija-flor nasceu da flor da Cantuta²³ e voou acima de um Apu (Divindade, Espírito) nevado. O beija-flor morreu pelo esforço fazendo o Apu nevado chorar de tristeza e, de suas lágrimas, nasceram os rios que acabaram com a seca. Para os Shipibo-Conibo quando um beija-flor entra na casa é porque algum familiar está prestes a chegar de visita.

O beija-flor ajuda o xamã a realinhar os desenhos de cura que são apagados ou "emaranhados", produto da doença que afeta o paciente. Gebhart-Sayer explica que:

²² Comunidade indígena na selva amazônica peruana.

²³ Flor da Cantuta (*Cantua Buxifolia*): espécie de arbusto pertencente à família Polemoniaceae. É uma flor Nacional do Peru e uma das flores nacionais da Bolívia.

O espírito do beija-flor, Pino, considerado o "escriva" ou "secretário" dos espíritos auxiliares, é então colocado no paciente e deixa cair as configurações em seu corpo, sibilando, zumbindo, zumbindo, ocupado em fazer pequenos movimentos. O desenho que Pino gera delinea de maneira muito pessoal a shina (mente, consciência, vitalidade, espírito) do paciente, assim como a terapia que ele deve seguir. (GEBHART- SAYER, 1986, p. 196).

A arte visual dos Shipibo também tem um uso apotropaico (que tem poder de afastar influências maléficas, desgraças, etc) no sentido de proteger a pessoa que carrega esses desenhos do mal circundante. Em relação à arte visual Shipibo, Girard indica que: “sua presença em vestimentas, em cerâmica, em canoas, em armas e no próprio corpo tem o caráter de um talismã protetor. Tentando encontrar a origem desses símbolos, meus informantes de Shipibo apenas me expressam que ‘Deus lhes deu esses desenhos’”. (GIRARD, 1958, p. 239).

Heath também enfatiza que "os desenhos não são um mero registro: eles têm xamã (poder acumulado), eles transformam e curam o mundo, embelezando-o, tal como brotam as plantas.” (HEATH, 2002, p. 59).

3.1.6 A Visão e o Sangue: O Ani Xeati

Durante a puberdade, os meninos também são "curados" com gotas de piripiri nos olhos, mas não para transformá-los em mestres desenhadores, mas em pescadores e caçadores Shipibo-Conibo, atributos típicos de masculinidade. Sobre isso, Roldán Pinedo nos diz o seguinte:

Eles me fizeram piripiri para pescar. Eu gostava de pescar acompanhando meu avô, pescando zúngaro (Surubim). Para ser um bom pescador, você precisa ser curado. Quando você não está curado, você só traz alguns peixes e não é suficiente para a família. Quando você está curado você traz bastante peixe” (BELAUNDE, 2005, p. 25).

Embora pareça que o efeito do piripiri em mulheres e homens é totalmente diferente, em ambos os casos se trata de aumentar a acuidade da visão para poder realizar as tarefas típicas de cada gênero. A acuidade da visão feminina e masculina andam de mãos dadas. Uma grande desenhadora é o equivalente feminino de um grande pescador e caçador.

Com isto podemos dizer que a mulher Shipibo-Conibo está e estará ligada à arte do Kené . No festival dos ani xeati²⁴ por exemplo, as mulheres Shipibo-Conibo tinham as pontas

²⁴ O ani xeati não é mais realizado, mas sua memória dura e está inscrita no desenho da cruz (corós kené) e no desenho do espírito do olho (vero yoxin) com o qual as mulheres adornam seus chitontes e artefatos. O Kené mantém presentes as práticas do passado no dia-a-dia e estabelece a comunicação entre os vivos e os mortos ao traçar os caminhos que continuam trazendo os antepassados para a memória.

dos cabelos e os genitais cortados para serem transformadas em mestras desenhadoras e se tornarem férteis.

Os testemunhos de mulheres idosas que participaram das celebrações em sua juventude sempre enfatizam a magnificência dos apresentadores e convidados para a festa, que eram preparados com dois ou três anos de antecedência. Todos os participantes, homens e mulheres, usavam peças de vestuário embelezadas com o Kené da melhor qualidade. Ketty Sánchez (2005), linguista Shipibo, explicou que haviam dois tipos de canções, o shiro Bewa, em que a piada foi misturada e brinca entre os convidados homens e mulheres, e masha, cantada por mulheres e dedicado ao masato (caxiri), aos jarros, à casa comunal, às roupas e a todos os ornamentos cobertos de Kené que embelezavam a ocasião. Na dança do masha, a importância da visão também foi revelada, uma vez que era uma questão de "dançar de costas" com o passo característico chamado chititi ransati, sem ver onde é pisado. Além disso, esta dança tem uma característica muito distinta, uma vez que todos os dançarinos formavam um círculo olhando-se no rosto, exceto a garota escolhida para o corte de cabelo, que era a única olhando para o lado de fora do círculo (SÁNCHEZ, 2005). Sánchez transcreve um fragmento da masha:

Noa neno bekanke, bene beneshamani,
 raroshamani raro, pishta neten
 maya mayashamani, chiti chitishamani,
 noen neno bekanke,
 maya mayashamani, chiti chiti shamani.
 Nós viemos muito, muito felizes
 Até hoje da grande festa,
 Nós dançamos ao redor, dando passos para trás,
 Nós viemos
 Dançamos ao redor, dando passos para trás. (SÁNCHEZ, 2005, p. 5).

Nessa festa, as mulheres Shipibo-Conibo usavam suas saias bordadas enfeitadas e feitas por elas mesmas, e se integravam às danças. Os passos de dança traçados sobre os desenhos em curvas, que, como vimos anteriormente, se relacionam à semelhança das mulheres com as curvas do rio e as voltas que dão os enamorados no jogo do amor (VALENZUELA; VALERA, 2005). Desta forma, através da dança e do canto, pessoas de ambos os gêneros se fundiram com os desenhos. Os frascos lindamente decorados em que o masato (caxiri) foi fermentado foram especialmente identificados para o corpo das mulheres e a "mãe" da água, o yacumama:

As mulheres vieram ao *Ani Sheati* e cantaram e dançaram a *masha*, integrando cada vez mais mulheres ao grupo. Na *masha*, os *yacumamas* que ali se encontram são cantados. Os *yacumamas* são os jarros cujos desenhos se assemelham

aos desenhos dos verdadeiros *yacumamas*. O estômago do *yacumama* contém algo, e esse algo é a bebida (VALENZUELA; VALERA, 2005, p. 43).

Quando chegava a hora da operação dos órgãos genitais, a moça bêbada de masato era levada para um lugar separado pelas mulheres mais velhas. Com o corte, o sangue corria rapidamente. Para conter a hemorragia, aplicavam-se pensos de ervas e inseria-se uma peça de cerâmica na forma de um pênis entre os pequenos lábios para facilitar a cicatrização. O cabelo (Cerquillo) também era cortado, revelando seu rosto depois de vários meses de reclusão, durante o qual seu cabelo crescia para cobrir os olhos. A dupla operação dos órgãos genitais e dos cabelos mostrava a união intrínseca entre o fluxo do sangue - ou, como dizem os Shipibo-Conibo, o "brotar do sangue" - e a acuidade da visão.

Como Morin observa, essa operação gerou numerosos escritos, "mas nenhum estudo científico abrangente que se baseia na observação direta". (MORIN, 1998, p. 391) e para determinar se era uma excisão ou um corte na borda dos lábios menores, como praticado entre outros povos da família linguística pano e outras famílias linguísticas (D'ANS, 1994). Sabe-se que a operação era justificada, entre outras razões, porque considerava-se que os órgãos genitais de mulheres exalavam um cheiro almiscarado e, portanto, sendo repulsivo para os espíritos protetores e tornando a mulher vulnerável a ataques de espíritos malignos.

As mulheres explicam que, das partes de seus genitais que foram cortadas, formou-se um pássaro chamado *xebijana isa*, considerado o "dono do mundo do sangue". Quando foram iniciadas no conhecimento desta ave, juntamente com a prática de dietas de plantas raras perfumadas, elas conseguiram neutralizar o mau cheiro do seu sangue menstrual. E o maior poder, das plantas, o *Shama*, acumula nas nervuras das margens das folhas. Também se considerou que, nas mulheres, o *Shama* concentra-se nas pontas dos cabelos e na ponta dos genitais (COLPRON, 2004, p. 328).

A operação tinha, então, a finalidade de "jogar fora o sangue", demonstrando a força e a resistência da menina e podando-a, por assim dizer, à imagem das plantas. Tudo isso contribuiu para direcionar seu comportamento e dar-lhe uma visão nítida para desenhar desenhos com perfeita simetria.

Ketty Sánchez observa ainda que a operação das mulheres só pode ser compreendida em relação ao seu equivalente masculino, já que durante o *xéati ani* também correu o sangue dos homens que enfrentaram seus rivais no amor, cada um tentando cortar o outro com uma faca afiada chamada *wexati*. O objetivo do confronto foi era "o encaixe a faca *wexati* afiada no couro cabeludo da nuca do adúltero; então as feridas são curadas com plantas medicinais. A ferida cura, mas é eterna. Quanto mais feridas um homem Shipibo tem, mais viril ele é." (SÁNCHEZ, 2005, p. 5).

A autora enfatiza, no entanto, que não foi apenas uma luta entre homens e mulheres. Havia uma necessidade explícita de "derramar sangue" para restabelecer o equilíbrio térmico e a fluidez do fluxo sanguíneo, uma vez que, de acordo com o pensamento Shipibo-Conibo, a boa saúde e a boa disposição social das pessoas dependem do bom estado de circulação do sangue. Uma questão que precisa ser destacada é que o ani xeati para os homens também significou uma oportunidade de derramar o sangue, já que eles cortaram suas cabeças com o wexati.

‘Ari! Ari! xana riki, enra mo jimi potati jake’.

‘Ah, eu me sinto quente, devo jogar sangue’.

Jogar sangue para o homem Shipibo significava recuperar a tranquilidade, a paz e a força, elementos necessários para realizar atividades harmoniosamente dentro da sociedade. Sob essa concepção, os homens Shipibo sentiam a necessidade de se livrar do sangue quando passavam muito tempo sem sangrar, daí o desejo de lutar com os Wexati. (SÁNCHEZ, 2005, p. 5).

Durante a festa, as mulheres também se enfrentavam em brigas, muitas vezes também por causa de rivalidades no amor. Agarravam-se nos braços e no cabelo umas das outras, tentando fazer a outra hesitar e cair. Cantar canções do ridículo shiro bewa provocava seus rivais para demonstrar toda a sua força e coragem.

Ao coletar todas as informações sobre o ani xeati vemos que esse evento tinha alguns significados equivalentes para ambos os gêneros. Foi uma grande catarse social organizada com anos de antecedência na qual correu a bebida e o sangue, e mostrando e reafirmando a coragem, a força e a nitidez da visão de homens e mulheres: caçadores habilidosos e desenhadoras incríveis.

3.1.7 A Beleza da Anaconda

“O Kené e o que nos faz sonhar para enfocar nos bordados. O Ronin nos faz sonhar. O Ronin em seu corpo tem diferentes desenhos, seja grande, seja pequenininho. Ou seja, bem Sanken Kené O seja um desenho que le décimos sem recheio, solo Kené ”. (Entrevista Jovana Rodrigues na comunidade de Yarinacocha 2019)

O Ronin pode ser sentido na floresta, no rio, nos sonhos. Ronin e o líder, Dono, ou mãe, que cuida de seus membros. Quando um lugar e governado por Ronine preciso ter cuidado, e pedir permissão para ingressa a seus territórios. Portanto, há motivos para admirar e temer ao Ronin.

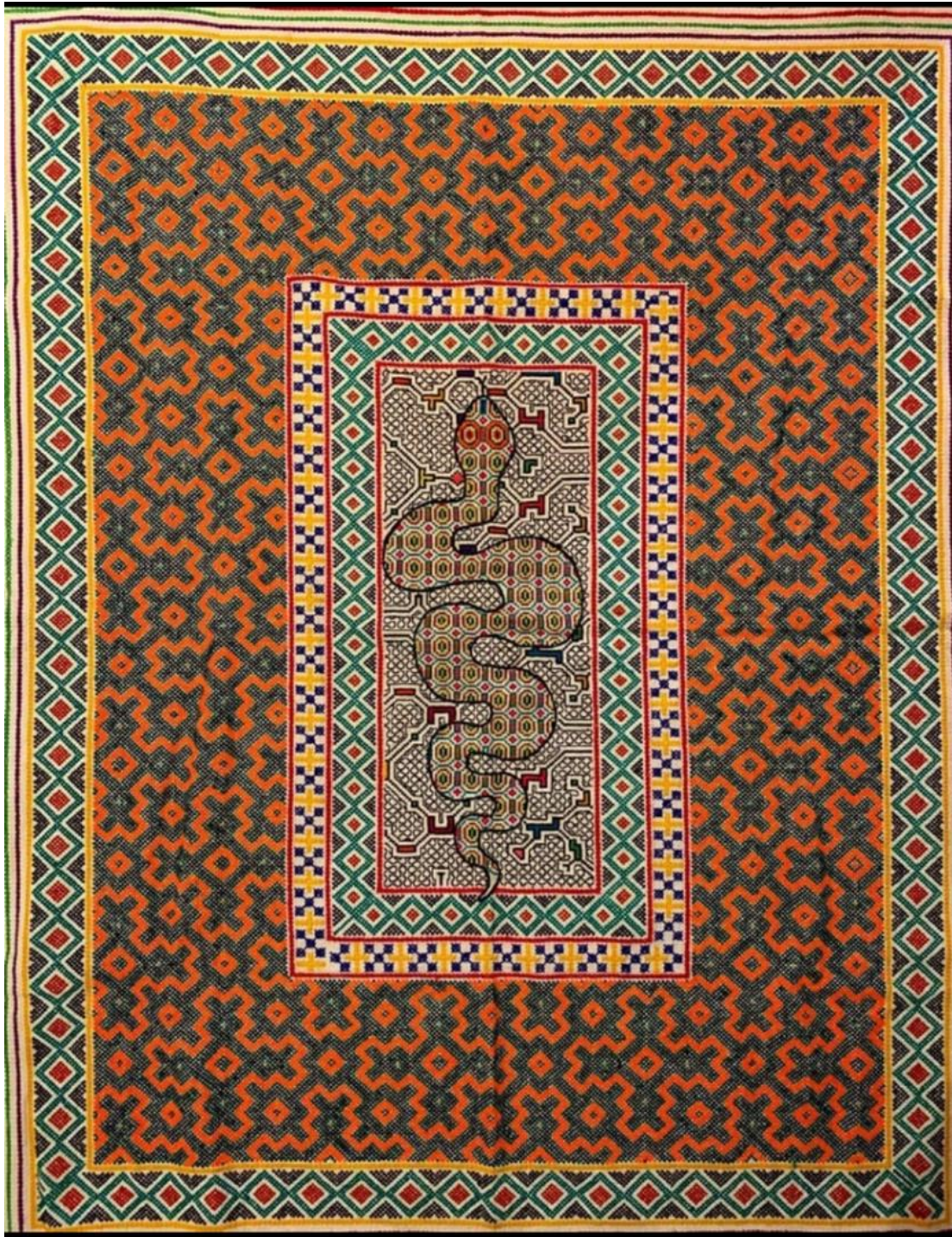
Ronin também e a mãe dos desenhos e, como já foi mencionado Ronun ensina as artesãos a fazer desenhos em seus sonos, e uma maneira de sonhar com Ronin e ingerir a planta medicinal da Ayahusca.

Toda essa beleza da anaconda podemos encontrar nos desenhos dos mantos, cerâmica, e em as diferentes trabalhos realizados por os artesãos Shipibo-Conibo e os significados do Kené nos permitiu demonstrar que os desenhos Shipibo-Conibo são muito mais do que objetos estéticos. É uma elaboração complexa do corpo de pessoas e objetos da cosmologia e organização ritual. No Kené ocorre a união da estética e da medicina, gerando uma conjunção de sentidos. No Kené há visão e audição, tato e olfato e também o belo, o terapêutico, o correto, o material e o imaterial. Esta conjunção dos sentidos é característica da noção Shipibo-Conibo de kikin, "beleza".

Este conceito indígena que diz respeito aos critérios estéticos, refere-se a um conjunto de noções sobre o que é "certo" e "belo". Em sua origem, o kikin implica uma experiência visual, acústica ou olfativa causada pela harmonia, simetria, de feitos realizados com a maior precisão possível ou refinamentos culturais. Mas o termo não se limita em uma experiência sensorial, ele inclui valores morais tais como sutileza, relevância, vivacidade e conveniência cultural (GERBHART-SAYER, 1985, p. 161).

A capacidade de ver e fazer Kené descansa no mimetismo dos seres humanos com a energia de plantas raio que, por sua vez, manifestam os poderes gerados pela anaconda primordial, que combina todos os desenhos imagináveis em sua pele. A identificação dos seres humanos com a anaconda através da aplicação de desenhos é explicitada na expressão que é frequentemente usada para descrever o processo de pintura do corpo: rakati ronin, que significa "jogar a anaconda (na pele)" (MORIN, 1998). Todas as formas visuais, cheiros, sons e toques de desenhos Shipibo-Conibo são manifestações e celebrações da beleza da anaconda que os Incas eternos exibem com todo o seu esplendor no céu (Fig. 10).

Foto 4. Yacumama, mãe das águas (Ronin). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2 INTERPRETAÇÃO DOS DESENHOS

Entre outros estudos que fazem análises do desenho indígena esta o livro *Tegiendo la identidad: mitología y estética entre los Matsigenka del bajo Urubamba* (Rojas 2017). Em este livro, Rojas investiga e faz um análises do desenho matsigenka para classifica-os e observar tanto no uso tradicional como em épocas contemporâneas. Em a investigação também se questiona a criatividade em relação a tradição: “A criatividade no sentido de ruptura com a tradição, suposta como o fundamento do arte ocidental. No transcorrer de nosso trabalho de campo encontrei criatividade em as mulheres Shipibo-Conibo na forma final dos objetos, mais não em os motivos o desenho têxtil, ne em a técnica com a qual foi fabricado o têxtil e decorado.”

Gebhart faz referência sobre novos suportes e sobre sua inovação do Kené em moda como uma cultura viva, que seguir sua produção artística adaptando-se aos momentos e contextos: “O desarrollo da moda Shipibo-Conibo indica que o desenho Kené e uma produção artística vivo, e não uma produção artística revivido, artificial ou nostálgico. (Gebhar, tradução própria).

Para os Shipibo-Conibo os desenhos geométricos que denominam em seu estilo artístico são os Kené que são signos de identidade étnica, qualquer que seja a significação que estes desenhos posam ter-se perdido, já que agora são utilizados para um fim puramente decorativo (Illius, 1994).

Em minhas entrevistas realizadas com as mulheres autoras dos mantos que são analisados em este trabalho, e a partir das investigações da antropóloga Luísa Elvira Belaunde estas afirmações se poderiam colocar em discussão. A parte do caráter decorativo, atualmente estão carregado de outros significados. Estes são individuais e contextuais para o produtor como para o receitas. Para entender estas significâncias e necessário entender este desde uma complexa forma polissêmica com as diferentes capas de significados.

Para as mulheres participantes em este projeto os desenhos estão carregados de significações das quais se desprende a vida material e espiritual dos Shipibo-Conibo, que nas permite compreender sua cosmovisão:

“Este e o telar de cintura, telar Shipibo-Conibo depois do telar passamos a bordar, e dentro do bordado as linhas circulares principalmente significam o bosque; e todo o recheio de cores significa as aves, e os grandes bordados, o que ocupa mais espaço no bordado, significam o rio. Nós em nosso desenho explicamos como mapas, como rios, como igarapés, la luna, nosotras vemos o Kené por a ayahwasca”. (Entrevista Nilsa Tamayo Flores, Dez 2019)

No Kené esta a história do nosso povo, também está nossos mito, no Kené esta o Icaro que e o canto mashá, o Kené representa os bosques, o rio os peixes, os animais” (Entrevista Mercedes Ampuero 2019).

Para as cinco mulheres que participam deste trabalho estas significâncias estão presentes em seus trabalhos que vivem desenvolvendo em seu dia dia.

Neste contexto sobre as interpretações dos desenhos suas origens são enigmáticas e seus significados também. Contam os Shipibo-Conibo que viram o Kené pela primeira vez na cauda de uma sereia; também dizem que o otorongo preto (onça preta) o viu desenhar-se com água na pelagem de um urso-formigueiro enquanto tomava banho, desde então seus descendentes levam o Kené na pele; também garantem que copiaram o desenho que levava no corpo uma mulher Inca que veio do sol atravessando o rio que divide o eterno do perecível. Kené pode ser um rio, pode ser uma cobra, um bodó (Carachama), pode ser um mapa do céu, as veias de uma folha, a partitura de um íkaro, porém, o que existe de acordo é que a origem dos seus fascinantes e complexos desenhos está na grande cobra: a yacumama, mãe das águas e dos rios, mãe e criadora de todos os povos amazônicos, chamada Ronin pelos os Shipibo-Conibo, é o desenho matriz de todos os Kené s. (Fig. 10. Yacumama, Mãe das águas (Ronin).

No início esses desenhos eram feitos sobre corpos e rostos, uma complexa rede de rios e caminhos, de constelações e peles de cobras, que depois passaram aos vestidos e às cerâmicas. O Kené pode ser tudo: desenho, pintura, costurado, bordado, tecido de mostacillas, visão e sono. Foram as mulheres Shipibo-Conibo as criadoras desta beleza diária e milenar que graças às visões herdadas de seus ancestrais, voltam a nascer através da essência das plantas raio.

As quatro cores sagradas para os Shipibo-Conibo são vermelho, amarelo, branco e preto. Essas cores aparecem no Cushma (Fig. 11). A mulher Shipibo-Conibo gosta de cores brilhantes. Com sua blusa de cores brilhantes e sua saia pintada, ela afirma sua incorporação ao grupo e se sente possuída pelos espíritos de proteção que eles representam. As cores vermelho, amarelo e branco estão associadas ao sol; o verde, o azul e o preto, com a lua. Costuma-se usar cores complementares na blusa para acentuar o efeito ótico: vermelho com verde, amarelo com violeta, azul com laranja. Desta forma, busca-se o equilíbrio em tudo.

Foto 5. Cushma.



Fonte: <https://images.app.goo.gl/h6PsrrNUhKAASXx16>

É responsabilidade do xamã resgatar os desenhos do mundo celestial e transmiti-lo às mulheres. A reprodução dos desenhos em todos os objetos da cultura material dá poder e proteção às casas, às pessoas e ao grupo inteiro e a perda desses desenhos tradicionais significaria o empobrecimento do ambiente e também do espírito.

Apesar das tradicionais divisões de gênero²⁵, é devido ao Kené que os mundos masculino e feminino voltam a reunir-se para gerar as outras gerações Shipibo-Conibo. As mulheres desenham para embelezar os rostos de suas filhas, suas tinajas e tigelas, seus chitonis, suas saias e também os mantos de seus companheiros Onanya (xamãs).

É por isto que, nas visões que a ingestão da ayahuasca gera esses desenhos voltam a cobrar nova vida, acendem-se de cores, vibram musicalmente e ajudam o Onanya a procurar um caminho de cura para o corpo e a alma.

O Kené sempre foi uma tradição em mudança, os desenhos antigos de longas veredas geométricas chamados xao Kené, foram povoando-se de uma simétrica rede de ornamentação para configurar uma composição mais sofisticada conhecida como maya Kené, deixando de lado nos têxteis a técnica do morín - que consistia em fazer traços aplicando retalhos de tecido - para incorporar na peça fios coloridos, até fluorescentes, e finalmente iconografias que

²⁵ O artesanato e o desenho para as mulheres, e para os homens a caça e o xamanismo.

apresentam cobras simbolizando a "visão de ayahuasca " e flores como síntese do "coração da ayahuasca", satisfazendo o queixoso mercado turístico.

Foto 6. Maya Kené 1 (Desenho circular). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.



Fonte: Acervo pessoal.

Foto 7. Maya Kené 2 (desenho circular). De autoria de Nilsa Tamayo Flores.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.1 Maya Kené

As duas telas apresentadas acima (Fig. 12, 13) foram bordadas e pintadas por Nilsa Tamayo Flores e são intitulados Maya Kené . Existem diferentes tipos de Kené . Quando os desenhos são bordados sobre tela, são chamados kewé ou Kené . No centro desses quadros foram bordados desenhos maya Kené , que significa “desenho circular” ou “desenho que avança girando”. O círculo está dividido em quatro partes iguais, tal qual a diversidade das plantas medicinais e as que são usadas no ritual da ayahuasca, plantas essas protegidas pela anaconda Ronin.

Semelhante aos cantos medicinais, as plantas com poder (rao bewá), sempre avançam dando voltas (“maya maya bainkin”, se disse algumas vezes na fórmula poética dos cantos). A medicina circula e o médico é um instrumento mediante o qual a força curativa das plantas e do mundo espiritual se materializa e se faz efetiva. Também o traçado circular do maya Kené se assemelha ao movimento dos rios amazônicos e seus meandros prolongados. Para os antigos, os rios eram suas principais vias de comunicação, visto que em suas canoas navegavam para internar-se no mato e conseguir suas medicinas, para pescar e para visitar seus parentes. Então o maya Kené , tal qual o rio, é símbolo do que mantém ao povo unido entre si e inseparável do resto da vida.

Os maya Kené nesses mantos são traçados com um amplo bordado que se conhece como kano, palavra que pode ser traduzida (com certa liberdade poética) como “conexão”, traço principal que vincula o diverso. Na arquitetura ancestral do povo Shipibo-Conibo, com a palavra kano se designa a armação da casa, o que centra e suporta o resto da estrutura. No caso desses trabalhos, o maya Kené é o que sustenta a composição a partir do centro, já que o centro e fonte de vida é a raiz, que permite o equilíbrio. O ser humano não pode viver de forma harmônica e evitando os excessos, se não conhece seu próprio centro físico (yora), emocional (shina) e espiritual (kaya), se ignora seu lugar no mundo. O equilíbrio, de acordo com as concepções ancestrais herdadas, nasce da complementação dos diferentes, por isso em nesse trabalho a simetria é alcançada mediante um tipo de tensão harmônica entre opostos complementares.

Em ambos os casos o desenho principal está rodeado por desenhos beshe Kené , que significam “desenhos menores”. Esses desenhos circundam o desenho principal, o tae (Fig. 12, 13). Esses desenhos menores não são meros enfeites, além de sua função decorativa, trata-se de uma proposta estética ancestral que dá conta de que toda a existência tem uma vibração e um

conhecimento espiritual, o qual se expressa no Kené , símbolo da espiritualidade que anima a todos os seres.

Foto 8. Koros Kené (Cruz ou Chacana). De autoria de Mercedes Ampuero.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.2 Koros Kené

Embora a palavra koros possa parecer um neologismo na língua Shipibo-Conibo proveniente do termo castelhano “cruz”, este símbolo Kené em forma de cruz é muito anterior à chegada dos ocidentais ao território amazônico. Aparentemente ele está relacionado ao símbolo da chacana, que estava presente em distintas culturas indígenas de América desde tempos imprecisos, da Patagônia ao norte dos Andes e provavelmente mais além. A interpretação mais comum dos koros Kené (Fig. 14) é associada ao feriado do ani xeati. Se tratava de uma celebração tradicional que era realizada, na maior parte das ocasiões, quando uma adolescente já estava pronta para casar e a circuncisão era praticada. No centro da esplanada em a que ocorria a celebração principal, se colocava uma cruz Shipibo-Conibo. Na cruz se amarravam animais do monte, os quais haviam sido capturados com vida para que os espectadores da celebração os abatessem com arco e flecha durante o evento. Posteriormente, esses animais eram ingeridos de forma comunal, reforçando os vínculos que uniam os parentes.

A simbologia da cruz como centro, como ponto de encontro, permite também que a entendamos como lugar de solução de conflitos e da complementação. Os encontros entre os diferentes parentes algumas vezes são amistosos e festivos; outros, no entanto, podem ser conflitivos, como quando na festa do ani xeati dois homens decidiam lutar. Porém, não se tratava de destruir o oponente: o conflito se resolvia quando um dos homens feria o outro. Então, todas as ofensas do passado eram esquecidas, a paz e a cordialidade voltavam a instalar-se entre eles. Se recuperava o equilíbrio, a convivência harmônica e saudável, para que os conflitos internos não destruíssem por completo os vínculos de parentesco e, dessa maneira, a convivência fosse possível e alegre. Os povos indígenas temiam seus próprios caminhos de resolver seus conflitos e de salvaguardar a vida em comum.

Partindo de uma leitura horizontal e geográfica, o centro da cruz parece marcar o lugar de convergência do povo, dos familiares, os quais visitavam o lugar onde acontecia o ani xeati vindos de todos os cantos da região, das quatro direções sagradas (ou ponto cardinais). No entanto, a partir de uma leitura vertical, a cruz parece apontar a complementação da esquerda e da direita, do alto e do baixo. Como a maioria de desenhos Kené, o koros Kené simboliza a educação antiga acerca da necessidade de complementarmos e viver em equilíbrio: nossos dois olhos se complementam, nossas duas mãos se complementam, o homem e a mulher se complementam, nosso mundo se complementa com o mundo dos espíritos.

Neste caso específico, de autoria de Mercedes Ampuero artesã Shipibo-Conibo da comunidade de Yarinacocha (Fig. 14), A cruz é símbolo da complementação que deve existir entre os seres humanos e os demais seres vivos do território. O conjunto desse desenho koros é símbolo do vínculo inquebrável que relaciona todos os seres vivos, que devem coexistir sempre um equilíbrio. O ensinamento antigo é contrário à prática do mundo moderno que não respeita a vida do resto dos seres e acredita que pode extrair do território tudo aquilo que desejar. A ganância da modernidade capitalista rompe com o equilíbrio saudável que os antigos sabiam manter com o território.

Foto 9. Jene Yoshinin Ainbo Iní (A Mulher Encantada da Água). De autoria de Mercedes Ampuero.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3- Jene Yoshinin Ainbo Iní (A Muller Encantada da água)

Mercedes Ampuero nos fala que seus avós que moravam em a lagora de Yarinacocha, contavam que no princípio dos tempos, quando o mundo era novo, os antigos Shipibo-Conibo se vestiam pobrementemente. Sua roupa não tinha nada especial, nenhuma beleza, nenhuma alegria. Até que um dia uma mulher encontrou uma sereia na margem de uma lagoa e essa sereia era uma jovem muito linda que tinha todo o corpo coberto com desenhos Kené . A mulher voltou para sua casa e desenhou no chão de terra os desenhos que havia contemplado no corpo da sereia. Desde então, os Shipibo-Conibo bordaram esses desenhos em suas roupas, os pintaram em suas telas e cerâmicas, os talharam nos suportes de suas casas e nos remos de suas canoas. Para nossos avós, os desenhos Kené não foram uma invenção dos humanos, mas um presente dos seres invisíveis das águas, daqueles que vivem no fundo dos lagos e rios de nosso território ancestral, no mundo da água, (jene nete).

No trabalho acima (Fig. 15), Mercedes AmpueroMercedes Ampuero faz uma interpretação através do bordado sobre sereia que deu origem ao Kené . Esse bordado é uma forma de conversar com a água, reconhecendo-a como fonte da vida e de sabedoria para os

seres humanos, para os peixes e as aves pescadoras, para as plantas medicinais. Porém a água também é o lar dos seres invisíveis, quem são os legítimos donos desse mundo. O ser humano não pode viver bem sem água limpa e não pode depredar seus recursos como se fosse o único dono, pois os verdadeiros donos do mundo da água são esses seres extraordinários, jene jonibo, de grande pensamento e conhecimento, a quem se atribui a origem do Kené, símbolo inequívoco da identidade cultural Shipibo-Conibo. Alguns espíritos do mundo da água são grandes sábios que doam aos médicos Onanya do povo Shipibo-Conibo seus conhecimentos medicinais, seus pensamentos elevados e sua força espiritual. O ser humano que vê esses seres do mundo da água e estabelece uma relação com eles, chega a ser um médico visionário. No quadro, entre as águas, que são representadas por as linhas azuis e fundo laranja, aparecem também os rostos dos seres aquáticos que guardam esses grandes conhecimentos representados pelas plantas com flores de pétalas amarelas.

A sereia que trouxe os desenhos Kené para os Shipibo-Conibo está representada pelo quadrado no centro da tela, onde são mostrados os desenhos no corpo da sereia, a vegetação e as águas que a rodeiam. Tanto o interior das plantas quanto as formas geométricas que vinculam as plantas flutuantes evidenciam que os desenhos Kené existem na natureza, dando testemunho das propriedades medicinais e da sabedoria das plantas. O Kené, então, provém tanto da contemplação das formas geométricas da própria natureza, como de uma revelação presenteada pelo mundo espiritual.

3.2.4 Sama Kené

Para o povo Shipibo-Conibo, como para outros povos indígenas do continente americano, a alma (kaya) é liberada durante os sonhos dos limites do corpo físico (yora) e pode acessar outros mundos espirituais, nos quais conversa com seres extraordinários e obtém todos os tipos de conhecimento. Embora todo ser humano sonhe, os médicos Onanya são aqueles que o fazem mais frequentemente, com mais intensidade e clareza. Eles não têm sonhos normais, mas revelações transcendentais que vêm dos mundos espirituais. Devido à sua preparação iniciativa, quando aprendem a se mover no mundo espiritual, os Onanya podem se mover nestes mundos com mais facilidade e obter neles sabedoria insubstituível, extraindo dele sua força e conhecimento. Esses processos de aprendizagem são conhecidos no espanhol regional como "dieta", e em Shipibo-Conibo pelo o nome de Sama.

Foto 10. Sama Kené . De autoria de Jovana Rodriguez.



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa tela bordada por Jovana Rodriguez artesã Shipibo-Conibo do mercado artesanal de San Juan da cidade de Iquitos (Fig. 16), a túnica não traz qualquer desenho utilizado apenas por costume, mas, a partir de uma interpretação poética, pode simbolizar o conhecimento espiritual da pessoa que dieta, bem como sua proteção contra ataques dos inimigos.

A pessoa que dieta sempre está rodeada de diferentes plantas e árvores medicinais, as quais estão representadas por quatro plantas azuis, localizadas nos cantos da tela. Esses desenhos representam alguns dos vegetais que são “dietados” e de onde provêm sua capacidade

medicinal. Todas essas plantas são apresentadas em seus sonhos com cores brilhantes e formas geométricas, destacando sua sabedoria e força espiritual.

A pessoa que dieta está representada pela planta colorida dentro do círculo principal. Essa pessoa deve saber concentrar-se, entrar num estado de meditação profunda, controlar esses seres espirituais com a força do seu pensamento (koshi shinan) e usá-los de forma benéfica e generosa, para promover a saúde e não a destruição da comunidade. O bordado também nos mostra a cruz ou chacana, símbolo milenar que simboliza a união entre o baixo e o alto, a terra e o sol, o homem e o superior, o qual está representado com uma linha imaginária que divide a tela em quatro partes iguais, formando quatro retângulos com linhas marrons. No centro de cada retângulo, é possível observar uma iconografia de cor verde que representa o desenho da Anaconda primordial Ronin (ronin Kené).

3.2.5 Rao Nete

Rao Nete é uma expressão Shipibo-Conibo que significa mundo da medicina. Este mundo da medicina se refere a uma dimensão espiritual com a qual o médico Onanya entra em contato para curar. É um mundo sutil e luminoso com alta vibração espiritual, do qual emana a força curativa das canções medicinais e do sopro do médico. Essa força é capaz de regenerar o ser humano e restaurar sua saúde. Os espíritos proprietários desse mundo são conhecidos pelo nome de Chaikonibo: são antepassados que vivem longe da cidade, em pureza, preservando as antigas sabedorias. Eles são seres compassivos que fornecem saúde àqueles que perguntam com humildade e transmitem seus conhecimentos aos Onanya, iniciados pelos rigorosos processos de dieta ensinados pelos antigos.

Essa imagem bordada por Jovana Rodriguez (Fig. 17) dá conta do vínculo trinitário estabelecido entre a alma do paciente, a alma do médico Onanya e o espírito dono do mundo medicinal. O médico é apenas um intermediário através do qual a medicina do mundo espiritual alcança os pacientes e os purifica, curando seus males. A faculdade da cura não pertence ao médico Onanya, mas aos espíritos donos deste conhecimento, que generosamente compartilham os com pacientes que têm bons pensamentos, um coração humilde e que respeitam as plantas.

Foto 11. Rao nete. De autoria de Jovana Rodriguez.



Fonte: Acervo pessoal.

Esses espíritos donos do conhecimento estão representados por bordados coloridos dentro do círculo que representam as flores das plantas rao. A figura principal dentro do quadro, que tem uma iluminação própria através da força das cores primárias e secundárias, é como um círculo de luz que simboliza a conexão que o médico estabelece com o mundo espiritual, do qual descem as luzes transcendentais que brilham em meio à noite cerimonial e despertam a própria luz do espírito humano. Abençoado pelo brilho celestial e interior, os Onanya podem exercer ao mesmo tempo as funções de médico e de paciente, graças à sua fé e humildade, se libertando de seus males e sofrimentos. Por meio do tabaco, de seu cachimbo de rapé e suas canções medicinais, o médico limpa toda a energia negativa acumulada no corpo e cabeça do paciente. A força medicinal, que vem dos mundos superiores, toma o corpo na fumaça do tabaco, na respiração do médico Onanya e nas vibrações do canto.

O círculo principal que representa os espíritos donos do conhecimento é protegido pela anaconda ronin, representada pelas linhas verde claro em zigue-zague ainda dentro do círculo

que está separado por duas linhas vermelhas. Saindo do círculo encontramos as iconografias de cor branco e laranja que representam os caminhos das distintas folhas que o Onanya utiliza em suas sessões de cura. Todas essas nervuras das folhas estão protegidas por uma aura retangular de cor rosa que representa as diferentes mães das plantas.

O zigue-zague maior na cor amarelo representa os dentes da piranha, que é o enfeite característico nos acabamentos das telas e das saias que usam as mulheres Shipibo-Conibo.

3.3 - TECENDO A PAISSAGEM

3.3.1 - Anaconda Ronin

Foto 12. Anaconda Ronin. De autoria de Nilsa Tamayo Flores.



Fonte: Acervo pessoal.

“Ronin” significa Anaconda, Yacumama na língua Shipibo-Conibo. Para Nilsa, Ronin não é uma anaconda qualquer, é a mais poderosa de todas. É a serpente cósmica. Todos os infinitos desenhos que ela carrega na pele são representados em todas as manifestações artísticas Shipibo-Conibo. A anaconda é a mais poderosa de todos os amarus, mora nas águas e cuida os que moram com ela. Quando a anaconda fica com raiva, desencadeia grandes tempestades, as águas saem de seus canais, invadem os povoados e destroem todos os seres vivos. Por isso temos que respeitá-la, já que ela nos mostra todos os desenhos. A seguir, analisamos os elementos da peça (Fig. 18) segundo a explicação da autora, Nilsa Tamayo Flores.

3.3.2 - Interpretação dos desenhos da anaconda

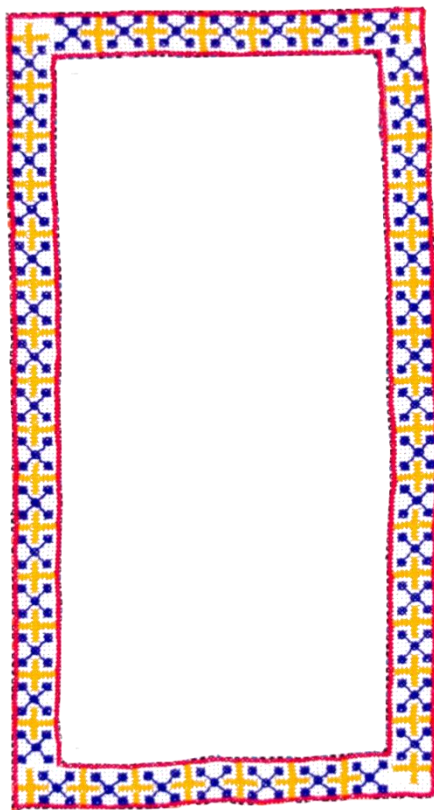
Esse bordado específico é Ronin Kené (desenho da anaconda) (Fig. 19). O desenho está nas costas da anaconda, olhando de cima para baixo, e é o que todos veem quando bebem ayahuasca, visto que a anaconda é o espírito da ayahuasca. Esse é um desenho de proteção para nós e de cuidado com a mãe das águas.

Figura 6. Detalhe 1: Anaconda *Ronin*.



Fonte: Acervo pessoal

Foto 13. Detalhe 2: Vero yoxina (o espírito do olho).



Fonte: Acervo pessoal.

3.3.3 – Desenho do espírito do olho

O Kené é uma produção artística viva e mutáveis, tendo havido várias mudanças nos desenhos com o passar dos anos. Nilsa Tamayo fala que o desenho apresentado acima (Fig. 20) é uma forma que ela tem de interpretar o espírito do olho (vero yoxina), muito diferente do utilizado por Herlinda Agustin. Segundo Nilsa, a cruz central amarela representa Koros Kené (desenho da cruz ou Chacana). Todas as saias das mulheres Shipibo-Conibo consistem em uma tela preta retangular e, na parte do meio, há uma cruz. O arredor da saia representa o céu com todas suas constelações, aqui representadas com o cinto da tela branca, que simboliza o caminho do Deus Bari (Sol) quando passeia por todo o céu. Nesse desenho Nilsa nos fala que as estrelas e constelações são representadas pelos desenhos em X de cor azul. Ela explica que essa representação de cruz amarela com X azuis e bordados vermelhos é o caminho que a anaconda deixa ao passar, procurando os lugares aquáticos mais tranquilos e inacessíveis para descansar com plenitude.

Estes desenhos são abstratos e baseados em um jogo de contrastes entre cores e formas que dá ao desenho um efeito cinético: aquilo que à primeira vista aparece como fundo, muda e aparece como figura se o foco for alterado. Isso às vezes é chamado de reversão figura-fundo e é encontrado em muitos outros tipos de obras de arte em todo o mundo. No caso do Kené, o efeito dá ao desenho um "pulsante" capacidade que é entendida pelo Shipibo-Conibo como um brilho ou um brilho que embeleza o desenho.

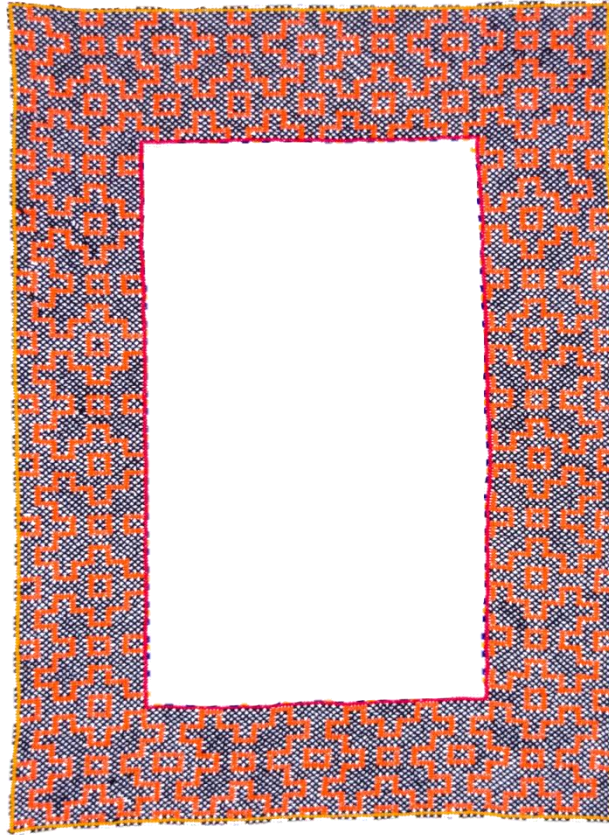
3.3.5 – Desenhos que lembram o passado

Segundo Nilsa Tamayo, esse bordado traça o caminho da lembrança dos mortos e o retorno dos antepassados, o caminho que conecta os vivos aos mortos (Fig. 21). Nele está representada a chacana, que significa ponte ou escada, ascendente ou descendente, sendo a ponte para cima e para baixo, ligando o mundo terreno com o mundo dos mortos. Nilsa fala que “é sempre bom lembrar-se dos seres queridos que já não estão fisicamente conosco, eu sempre me lembro de meus antepassados em meus desenhos, é uma forma de ter eles sempre perto de mim.” (TAMAYO, comunicação pessoal).

“E assim que as visões são percebidas, você vê tudo lá, você vê cobras, onças, animais, você vê os desenhos. Você vê os lugares onde você a estado e onde você vai estar, Nos sonhos nos podemos encontrar com nossos seres queridos que já não estão com nos.... Todo se pode ver (entrevista a Nilsa Tamayo, Iquitos 2019).

Tem uma grande diversidade de desenhos que representam figuras de seres que já não estão entre nos. Pero uns dos mais representativos e o que nos presenta Nilsa com o caminho da lembrança.

Foto 14. Detalhe 3: Representação da chacrana e o caminho da lembrança.



Fonte: Acervo pessoal

3.3.6 – Os desenhos “dentes de piranha”

Linhas em ziguezague nas cores roxo, verde e vermelho nos extremos da tela em posição horizontal e vertical representam os “desenhos dentes de piranha” (Fig. 22). São linhas que adornam as bordas de cada manto Shipibo-Conibo, das pampanilhas às saias usadas pelas mulheres. São linhas de acabamento em todos os bordados.

Foto 15. Detalhe 4: Desenhos dentes de piranha.

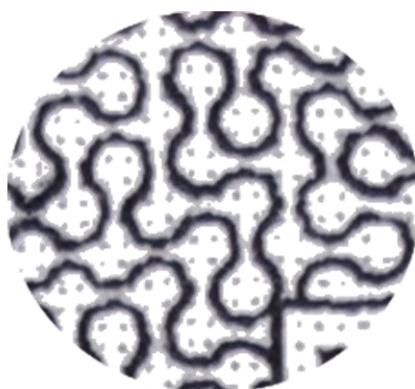


Fonte: Acervo pessoal.

3.3.7 – Desenhos de caminhos ou rios menores

Para Nilsa, esses desenhos significam o caminho do universo, dos rios e as fonte de conhecimento que circula dando vida aos seres (Fig. 23). Nesses traços se encontram todos os caminhos para percorrer todas as formas de comunicação, do maior ao menor, sendo os menores os mais poderosos. Também representam todos os rios menores, e o mundo animal que habita as águas.

Figura 7. Detalhe 5: Desenho dos caminhos ou rios menores.

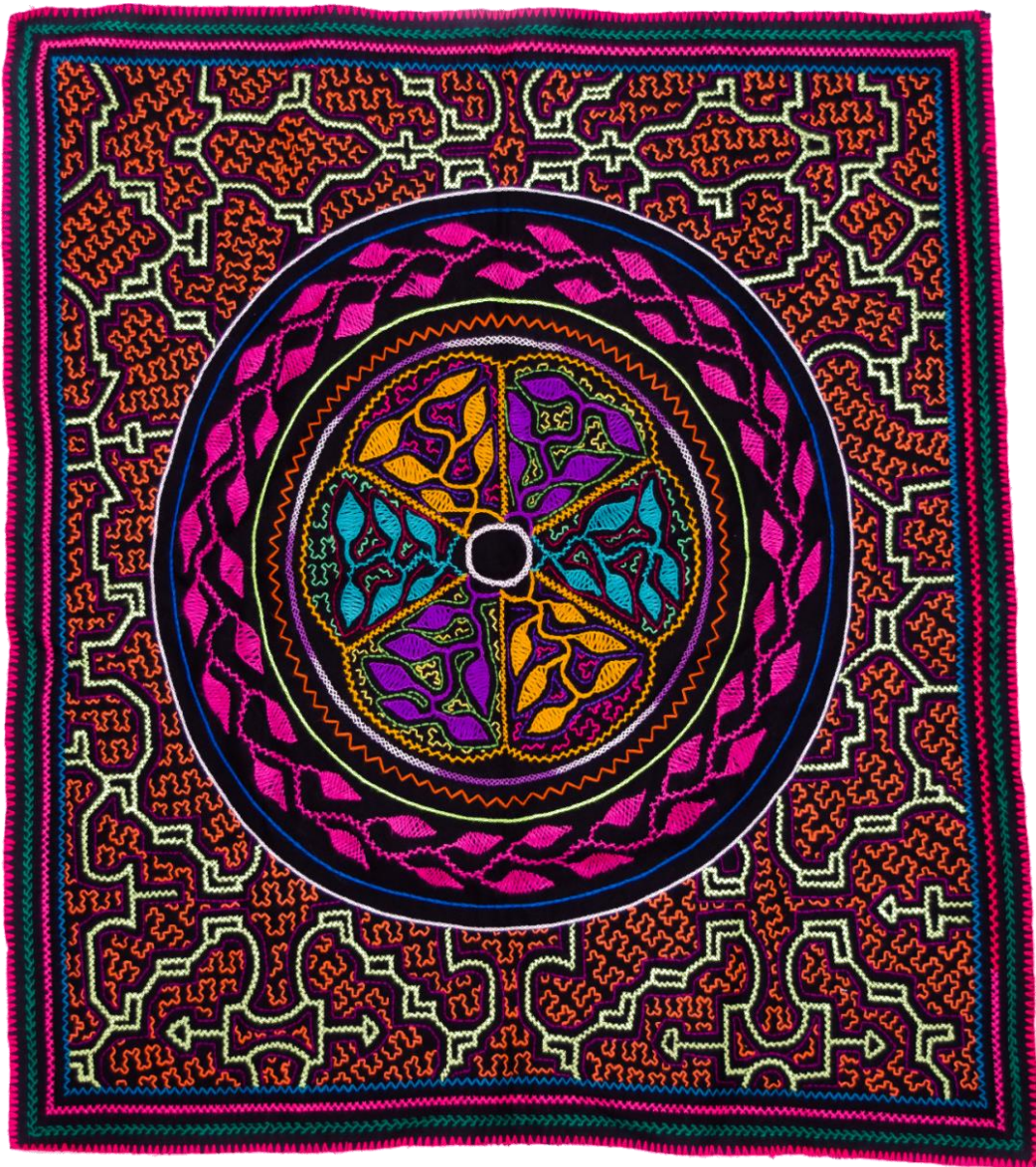


Fonte: Acervo pessoal.

3.4 - DESENHOS DE PLANTAS COM PODER

Pelo nome “rao” são conhecidas as diferentes plantas medicinais com poder, reconhecidas pela etnobotânica do povo Shipibo-Conibo desde os tempos ancestrais. Entre as plantas sob o nome de Kené rao estão aquelas usadas para aprender como fazer desenhos Kené e tornar-se um artista habilidoso. Em seguida analisaremos uma tela produzida por Ketty Ampuero, na qual estão bordados quatro Kené rao diferentes (Fig. 24).

Foto 16. Desenhos das Kené rao (plantas com poder). De autoria de Ketty Ampuero.



Fonte: Acervo pessoal.

3.4.1 – Círculo de três Plantas.

Segundo Ketty Ampuero, o círculo central (Fig. 25) é composto por três plantas rao diferentes: a Chacrona, que está representada em Roxo e, junto com o cipó miriri, é integrante fundamental na preparação da bebida da Ayahuasca; o Piripiri, que está representado no círculo pela cor amarela e é uma planta que, como a ayahuasca, faz você olhar para todo tipo de coisas, te dando inteligência. Através dela o conhecimento vem à sua mente, mesmo sem estudar. Dentro do povo Shipibo-Conibo quando nasce uma menina colocam um pingo de piripiri em cada olho para convertê-la em uma grande desenhadora do Kené . Por último, o Sananco, que

está representado no círculo menor pela cor verde esmeralda e é uma planta raio que, quando adquirido seu ar, torna a pessoa mais forte, sendo então capaz de fazer um maior esforço físico.

Figura 8. Círculo de três plantas. Representando as plantas raio Chacrona (roxo), Piripiri (amarelo) e Sananco (verde esmeralda).



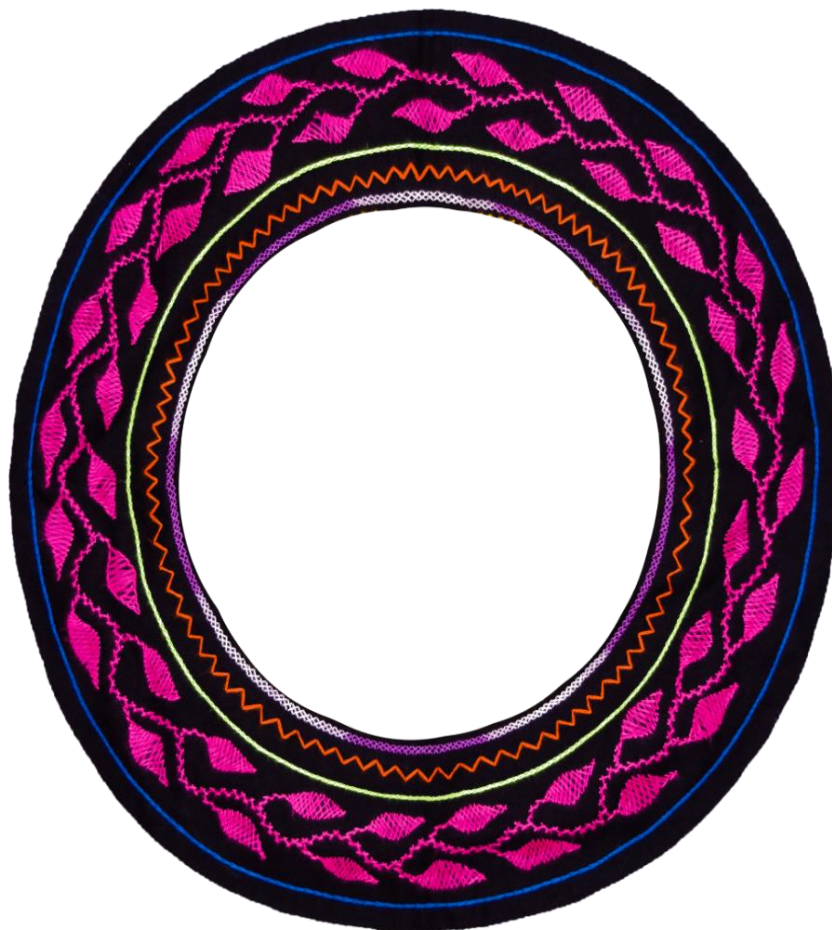
Fonte: Acervo pessoal.

3.4.2 – Ayahuasca

Katty interpreta a ayahuasca nesse bordado através do círculo maior de cor azul com folhas cor de rosa, que envolve círculo central (Fig. 26). O termo “Ayahuasca” é proveniente do quíchua Aya, que significa morto, defunto, espírito e Wasca, que significa cipó, podendo então ser traduzido como “cipó dos mortos”. A ayahuasca é associada a rituais de diferentes povos amazônicos e fonte inspiradora para a criação dos desenhos Kené Shipibo-Conibo.

Segundo Katty, essa é uma forma que ela tem de interpretar a mãe de todas as plantas raio. Na parte interior do círculo maior há três linhas: uma de cor verde, a linha áurea; uma laranja, a “dente de piranha”; e uma roxa e branca, representando o emaranhado da folha Ipó Kené (Fig. 26).

Figura 9. Círculo simbolizando a Ayauhasca, mãe de todas as plantas *rao*.



Fonte: Acervo pessoal.

3.4.3 – Rios maiores e rios menores

De acordo com Katty Ampuero, esse desenho representa todos os rios maiores e menores da Amazônia (Fig. 27). Os rios menores, igarapés e lagoas, ela representa com traços menores de cor laranja. Os rios maiores estão representados pelas linhas verdes e são rios que sempre estiveram ligados aos povos da Amazônia, servindo como meio de locomoção comunicação com os demais povos e de onde tiravam os peixes para se alimentar.

Figura 10. Os rios da Amazônia. Em laranja, os rios menores (igarapés e lagos). Em roxo, os grandes rios.



Fonte: Acervo pessoal.

3.4.4 – Linhas de fechamento

As linhas em ziguezague nos extremos da tela em posição horizontal e vertical, bordadas nas cores azul, rosa, verde e vermelho, representam o "desenho dentes de piranha". São linhas que adornam as bordas de todo manto Shipibo-Conibo. Segundo Ketty, a linha de cor verde (Fig. 28) representa as plantas trepadeiras que crescem por detrás de nossas casas e que nos protegem da inveja.

Figura 11. Detalhe da borda do manto das três plantas, representando o “desenho dentes de piranha”.



Fonte: Acervo pessoal.

3.5. - DESENHO DO JENIPAPO

Figura 12. Nane *Kené* (Desenho do Jenipapo). De autoria de Eliza Ampuero.



Fonte: Acervo pessoal.

3.5.1- Nane Kené

Esse bordado intitulado Nane (Jenipapo) é um dos trabalhos que eu mais gosto. Segundo Eliza, ela teve a intenção de fazer um bordado homenageando esse fruto, porém nunca havia conseguido fazer um bordado tão bonito quanto esse (Fig. 29). Busquei então interpretar através do Kené o quanto essa planta é importante para meu povo.

O jenipapo é uma planta com especial importância para a etnobotânica indígena. O suco fervido do fruto produz uma tinta que, ao fazer contato com a pele e com o oxigênio atmosférico, assume uma coloração azul-escura. Com essa tinta, os homens e mulheres realizavam desenhos em seus rostos para assistir e participar das celebrações. Ou seja, o jenipapo é um fruto central na construção simbólica da identidade e o fortalecimento das relações sociais. Antigamente, algumas pessoas cobriam todo seu corpo com a tinta do jenipapo para não serem queimados pelo sol e, na atualidade, a tinta segue sendo usada por homes e mulheres para tingir o cabelo. Essa obra conta a importância do jenipapo para o povo Shipibo-Conibo ao colocá-lo no centro da tela.

Figura 13. Detalhe do jenipapo bordado no centro da tela.



Fonte: Acervo pessoal.

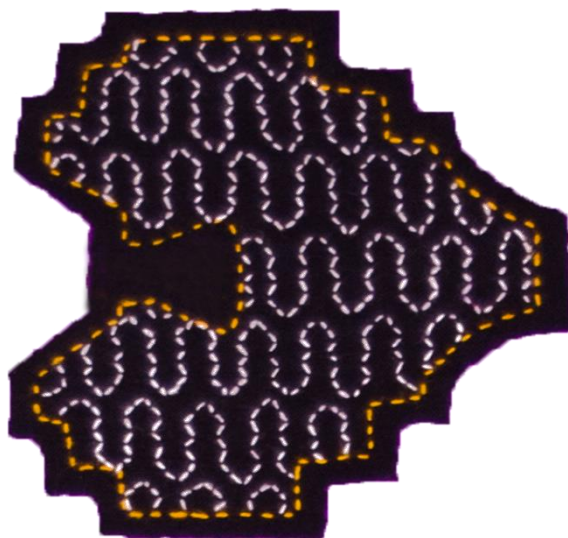
Eliza representa a planta do jenipapo de forma geométrica e em cores complementares, com a planta e folhas em verde e as flores e frutos na cor vermelha, com um emaranhado de caminhos (linhas amarelas no fundo do círculo), pelos quais o seres se movem, viajam, se comunicam e transportam conhecimento. Essas linhas amarelas do fundo do círculo também estão associadas aos caminhos dos rios que serpenteiam na selva (Fig. 30).

Analisando o bordado do jenipapo, Eliza utiliza elementos figurativos próprios da arte moderna. As folhas que aparecem na imagem têm desenhos Kené em seu interior, dando a entender que o Kené, antes que criação humana, é um tipo de ordenamento primordial da natureza, da presença da vida e da força espiritual em todos os seres. Os seres humanos criam o Kené a partir de uma profunda contemplação da natureza e de um diálogo com as plantas. São essas plantas que são utilizadas por aqueles que querem aprender o Kené. Nas palavras de Eliza Ampuero, se as usamos de maneira adequada e as tratamos com respeito, podem converter-nos em expertos desenhistas.

3.5.2 – Desenhos da lua como fundo.

Segundo Eliza Ampuero, saindo do círculo da planta do jenipapo estão os desenhos da lua, que significam os diferentes caminhos, diferentes rios representados pelas linhas brancas (Fig. 31) e rios e caminhos maiores representados pelas linhas maiores bordados em roxo. No desenho, estão presentes também os diferentes povos que moram na margem do rio, representados pelas figuras geométricas de cor vermelha, azul e verde (Fig. 32).

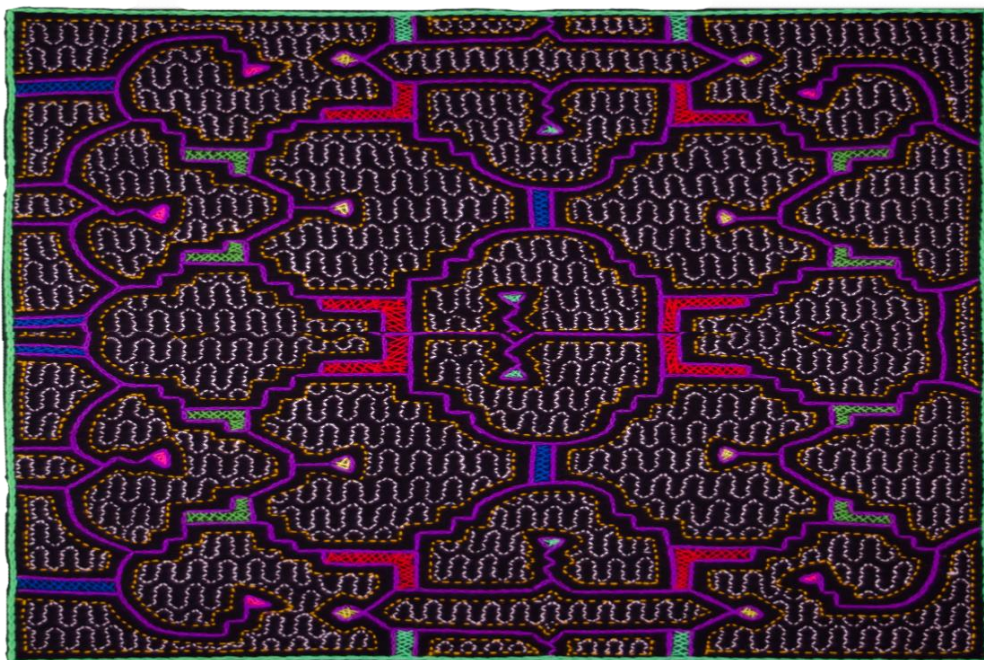
Figura 14. Detalhe do desenho da lua, evitando os pequenos rios, bordados em branco.



Fonte: Acervo pessoal.

Foto 17. Desenho da Lua. Em roxo, os grandes rios. Os pequenos coloridos representam as comunidades às margens dos rios.

Fonte: Acervo pessoal.



Também, todo o ar do quadro está coberto com desenhos, dando a entender que a atmosfera não é um lugar vazio, mas um espaço energético, material e espiritual, que nos envolve e possibilita a vida, como o abraço de uma mãe. Esse abraço está simbolizado pela linha verde ao redor do desenho da lua (Fig. 32).

3.5.3 – Emoldurando o Bordado

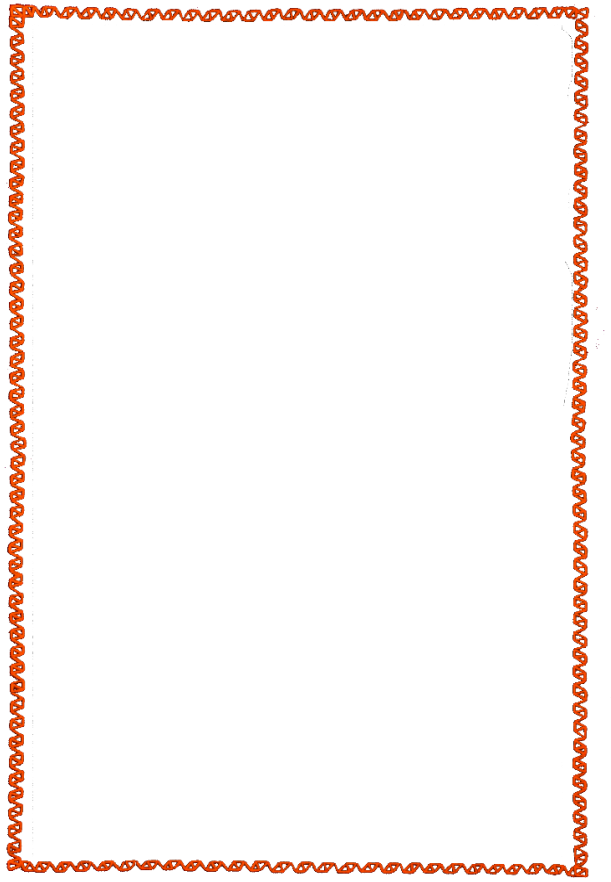
Eliza emoldura o bordado de uma forma muito delicada e sutil, com um desenho que ela denomina vero (olho), que geralmente fecha uma linha de traços com um pequeno polígono (um triângulo, círculo ou quadrado) (Fig. 33). Nesse caso foi utilizado o quadrado, o qual ela associa aos últimos momentos das melodias do Ikaro, que geralmente termina com uma aspiração prolongada, profunda e sonora, o que ela representa com as linhas laranja consecutivas em forma de olho (Fig. 34).

Figura 15. Detalhe do *Vero* no canto da moldura do *Nane Kené*.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 16. Moldura completa do *Nane Kené* composta por uma consecução de “desenhos do olho”.



Fonte: Acervo pessoal.

3.5.4 - Linhas em ziguezague

Terminando a descrição do bordado do Jenipapo, encontramos as linha em ziguezague nos extremos da tela de cor azul (Fig. 35). Bem como Nilsa e Ketty, Eliza também nos fala que são desenhos de “dentes de piranha”, linhas que adornam todos os mantos Shipibo conibo.

Figura 17. Desenhos "dentes de piranha" na borda do *Nane Kené* .



Fonte: Acervo pessoal.

CONCLUSÕES

Os povos indígenas sempre viveram em estreito contato com a natureza, em harmonia com ela. Seus conhecimentos básicos nasceram na floresta. Esta era a extensão da sua vida, seu fundamento. Sua vida produtiva está associada a tudo o que os rodeia: habitação, artesanato, vestimenta, medicina, entre outros. A educação se dava para o manejo correto dos recursos da floresta. A arte, a música e a poesia vinham da floresta. Os instrumentos musicais reproduziam os sons do bosque, as letras de suas canções, o vento, a vida cotidiana e sua relação com a natureza.

Os povos indígenas amazônicos sofreram durante séculos o constante impacto da colonização e dos aculturadores que pensam que para serem reconhecidos como cidadãos, os indígenas devem adotar os modelos da cultura ocidental.

No entanto, nos últimos anos os modelos de vida nativos têm ganhado reconhecimento, visto que oferecem contribuições muito interessantes para o desenvolvimento sustentável, considerando os milênios vividos em constante adaptação à heterogênea e complexa situação ecológica da Amazônia. Somos conscientes de que a cultura é um elemento de identidade viva, dinâmico e que tende a criar sincretismos com outras culturas próximas. Conseqüentemente, é lógico pensar que os traços culturais de cada grupo indígena foram e seguem variando de tal forma que, comunidades de um mesmo grupo étnico podem mostrar diferenças significativas entre si. Essa é uma das riquezas de manter um mosaico de diversidade cultural: Nada permanece, tudo se transforma.

Na produção artística não é diferente. A produção artística Shipibo-Conibo evoluiu e seguirá evoluindo no decorrer do tempo por muitos fatores: por ser uma educação pragmática, pelo seu valor econômico, pelos constantes intercâmbios com outros povos e pelas constantes migrações que já ocorreram e seguirão ocorrendo.

Esta produção estética indígena na Amazônia é importante, já que os Shipibo-Conibo são intensos na arte, na suas histórias, e na sua cosmovisão.

Os nativos da América sofreram traumas que deixaram rastros em suas memórias, ecos do genocídio indígena e da catequização missionária. A história oficial tem mostrado a violenta empreitada ideológica que tenta deslegitimar a ciência e as histórias indígenas na América. Mas há muita vida e arte circulando atualmente em toda a Amazônia continental. Há muita ciência em desenvolvimento por lá. Isso fica visível quando se ultrapassam os limites teóricos e se entra na cultura através da pesquisa de campo. A convivência traz à tona aquilo que estava na ordem

do invisível, do incompreensível, mas que é tão legítimo como qualquer visibilidade teórica ocidental.

Para que a Amazônia tenha uma arte que se identifique como arte amazônica, temos que olhar para a arte indígena amazônica continental. Não copiá-la, mas interpretá-la e então extrair um produto autóctone puro e cheirando à selva. Esse é um sonho que eu tenho.

O pensamento Shipibo-Conibo é metafórico, analógico e estabelece um vínculo estreito com todas as coisas. Os desenhos que decoram os diversos objetos artesanais, assim como os bordados de suas vestimentas tradicionais, sua maquiagem nos momentos de celebração, suas festas e cerimônias, refletem diretamente a forma de ser de sua cultura.

Os gráficos de sua produção artística têm relação direta com os desenhos que figuram na pele da anaconda. Para os Shipibos, a anaconda é símbolo da origem da criação e representa o espírito da água. Por isso o mundo Shipibo-Conibo está cheio de desenhos.

Os desenhos dos bordados e das decorações são designados com o nome de Ronin, que significa Anaconda e seguirá significando, já que trata-se de uma cultura viva sob a salvaguarda de muitos artistas contemporâneos, indígenas e não indígenas, que se inspiram nesses desenhos para estabelecer um linguagem nova nas artes plásticas. Esse tipo de desenho é específico desse povo da floresta amazônica, transmitido por imitação, de geração em geração. É uma linguagem que permite aos Shipibos-Conibo e aos novos artistas comunicarem-se entre si e sentir o pertencimento da mesma etnia dentro de suas comunidades e nas diferentes cidades onde se encontram.

Quando se observa com cuidado esses desenhos tão característicos, os quais são sempre muito distintos e infinitamente variados de acordo com seus autores, nos surpreende o aspecto vibratório do conjunto de cada representação. Cada mestra do bordado tem uma forma diferente de preservar e de interpretar suas visões, com suma delicadeza e sensibilidade.

A respeito dos bordados e telas pintadas, estes são executados com uma maior sensibilidade, que nos permitem descobrir verdadeiras pinturas abstratas, salvo em alguns casos em que o artesão ou artista inclui a representação de um animal de forma precisa.

Apesar de, em sua origem, os desenhos serem traçados somente em ângulos retos, na atualidade foi incluída a utilização de curvas. As variações que encontramos na realização do conjunto de decorações dos bordados, bem como das pinturas e cerâmicas, é o resultado do aporte de cada artista, que está evidentemente em relação direta seu mundo interno e com o estado anímico em que se encontra no momento da realização da obra.

Podemos pensar também que o aspecto vibratório do resultado, que se percebe ao observar seus trabalhos, é o ressurgimento de um mundo de movimentos e vibrações ao qual os Shipibo-Conibo têm acesso quando ingerem a preparação da Ayahuasca, praticada há séculos.

A arte é expressão e, portanto, um modo de linguagem, tratando-se, porém, de uma linguagem diferente, conformada por signos puros, senão por formas visuais cuja interpretação depende da história de cada cultura.

Em suma, a arte é uma necessidade inevitável do ser humano e uma forma de comunicação que pertence à sua essência disso. É o que ajuda a entender melhor a realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIACIÓN NOI RAO. **Shipibo-Conibo jonibaon nete**. El mundo de los Shipibo-Conibo. 1 ed. Lima: CAAAP, 2006.

BACA, J. **Kené : diseño del pueblo Shipibo-Conibo**. 2014. Disponível em: <https://barinbababo.wordpress.com/Kené/>. Acesso em: 17 de jun. de 2014.

BAER, G. **Cosmología y shamanismo de los Matsiguenga**. 2 ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1994. 389p.

BELAUNDE, L. E. **Ciudadanía y cultura política entre los Awajun, AshánInca y Shipibo-Conibo de la Amazonía peruana**. 1 ed. Lima: CAAAP, 2005.

_____. **Kené : Arte, ciencia y tradición en diseño**. 1 ed. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009. 88p.

_____. Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del Kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico* v.3, p. 123-146, 2012. <http://dx.doi.org/10.18441/10.15446/ma>

BERTRAND-RICOVERI, P. **Mitología Shipibo: un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico**. 2 ed. Paris: Editions L'Harmattan, 2010. 280p.

CÁRDENAS, C. T. **Los unaya y su mundo: Aproximación al sistema médico de los Shipibo-Conibo del río Ucayali**. 1 ed. Lima: Instituto Indigenista Peruano-CAAAP, 1989. 291p.

CARUSO, G. **Onaya Shipibo-Conibo: El sistema médico tradicional y los desafíos de la modernidad**. 1 ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005.

COLPRON, A. M. **Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre exemple des femmes "chamanes" Shipibo-Conibo-Conibo Amazonie Péruvienne**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - University of Montréal, Montreal, 2004.

CHIRIF-TIRADO, A.; BERNASCONI, C. M.; MIRANDA, R. M. **Los Shipibo-Conibo del Alto Ucayali: diagnóstico socioeconómico**. 2 ed. Lima: Sinamos-Onams, 1977.

CROW, A.W.G. **Libro Azul 1988-1991**. 1 ed. Quito: Ecuador Libri mundi, 1992.

DESCOLA, P. Las cosmologías de los indios de la Amazonía. *Zainak*. v. 17, p. 219-227, 1998.

DZIUBISKA, MAGDA. Le comerce du chamanis me parmi le Shipibo-Conibo dans le contexte du tourisme mytique. Tesis de maestria. Paris; école pratique des haâtes edudes.

EAIKIN, L.; LAURIAULT, E.; BOONSTRA; H. **Bosquejo etnográfico de los Shipibo-Conibo del Ucayali**. 1 ed. Lima: Ignacio Prado Pastor Editorial, 1980. 101p.

ERIKSON, P. Une nébuleuse compacte: le macro-ensemble pano. *L'homme*, v. 126-128, p. 45-58, 1993.

ERIKSON, Paul A.; MURPHY, Liam D. **História da Teoria Antropológica**. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ESTERMANN, J. **Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctone Andina**. 1 ed. Cusco: Ediciones Abya-Yala, 1988. 359p.

FUCSHICO. **Non requeñaon shinan. El origen de la cultura shipibokonibo: leyendas, historias, costumbres, cuentos**. 1 ed. Lima: Arteidea editores, Fundación Cultural Shipibo-Conibo, série tradición oral, 1998. 300p.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre antropología**. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão Técnica Maria Cláudia Pereira Coelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEHBART-SAYER, A. Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. **América Indígena**, v. XLVI, n. 1, p. 189-218, 1986.

GELL, A. **The technology of enchantment and the enchantment of technology**. In: J. COOTE, J.; SHELTON, A. (orgs.) **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 40-63.

_____. **Art and agency: An anthropological theory**. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1998. 265p.

GIRARD, R. **Indios selváticos de la Amazonía peruana**. 1 ed. México DF: Libro Mex Editores, 1958. 356p.

HEATH, C. El tiempo nos venció. La situación actual de los Shipibo del Río Ucayali. **Boletín de Lima**, v. 5, p. 3-14, 1980.

_____. **Una ventana hacia el Infinito. El simbolismo de los diseños Shipibo-Conibo**. 1 ed. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamérica, 2002.

HOCES DE LA GUARDIA, S.; BRUGNOLI, P. **Manual de técnicas textiles andinas**. 2 ed. Representación: Ocho Libros, 2016. 56 p.

ICONOGRAFIA. **WIKIPÉDIA**. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org>

INEI. **Perú: La población de las comunidades indígenas de la Amazonía**. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2007.

ILLIUS, B. The Concept of Nihue Among the Shipibo-Conibo of Eastern Peru. In: E. J.; Baer, G. (eds.). **Portals of Power: Shamanism in South America**. Langdon: University of New Mexico Press, 1992. p. 63-77.

_____. La "Gran Boa": Arte y Cosmología de los Shipibo-Conibo. **Amazonía Peruana**, v. 24, p. 185-212, 1994.

LAGROU, E. **A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)**. 1 ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2007.

LANDOLT, G. et al. **El Ojo Verde: Cosmovisiones amazónicas**. 3 ed. Lima: Editora FORMABIAP, AIDSESEP, Fundación Telefónica, 2004. 285p.

LATHRAP, D. **The upper Amazon**. 1 ed. Londres: Thames & Hudson, 1970.

LECLERC, F. R. Función de los diseños Kené en la población Shipibo: una visión holística del mundo. In: ALÉS, C.; CHAPPINO, J.; HARRIS, M. (orgs.). **Image, Performance and representation in American Shamanic Societies**, St. Andrews: University of Saint Andrews, 2003. p. 117-124.

LÉVI-STRAUSS, C. **Mito y Significado**. 1 ed. Argentina: Alianza Editorial S.A. Edición Castellana, 1978. 112p.

_____. "Natureza e Cultura" In: **As Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis. Vozes. 1982. p. 41-49.

LUNA, L. E. **Vegetalismo: Shamanism Among the Mestizo Population of the Peruvian Amazon**. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1986. 202p.

MAYOR, P.; SANTOS, D.; LOPEZ-BEJAR, M. **Sostenibilidad en la Amazonía y Cría de Animales Silvestres** 1 ed. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 2007. 170p.

MARZO, J. L. **La Memoria Administrada: El Barroco y lo hispano**. 2 ed. Buenos Aires: Katz Editores, 2012. 365p.

MINSA. Análisis de la situación del pueblo Shipibo-Conibo. Lima: Oficina General de Epidemiología del Ministerio de Salud, 2002. 1990 p.

MORI, B. B.; BRABEC, L. M. S. La Corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Conibo y sus relaciones con cosmovisión y música. **Indiana**, v. 6, n. 25, p. 105-134, 2009. <http://dx.doi.org/10.18441/ind.v26i0.105-134>

MORIN, F. 1998. Los Shipibo-Conibo. In: GRANERO, F. S.; CASTRO, F. B. R. **Guía Etnográfica de la Alta Amazonía, vol. III**. 1 ed. Quito: Abya Yala, 1998. p. 275-438.

ORTIZ, A. O. **C. G. Jung, Arquetipos y sentido**. 2 ed. Bilbo: Editora da Universidade de Deusto, 2001. 157p.

SANCHEZ, E. **Arte indígena Sudamericano**. Madrid: Editorial Alhambra.1986.

SÁNCHEZ, K. J. **Ani xeati: un evento social shipibo**. Monografía (Curso Relaciones de Género en la Amazonia). Manuscrito não publicado. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marco, 2005.

SOLDEVILLA, L. **Ciudadanía y participación política del pueblo Shipibo-Conibo en Ucayali**. Monografía (Graduação em Licenciatura em Antropologia). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2010.

SORIA, M. B. **Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo conibo**. Lima: UNMSM, seminario de historia rural andina, 2004.

SUAREZ, C. 2005 Ayahuasca Shipibo para a globalização.

STOLL, D. **¿América Latina se vuelve protestante ?**. 1 ed. Cayambe: Abya Yala, 1982. 472p.

SHIPIBO-CONIBO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Shipibo-Conibo&oldid=59700205>>. Acesso em: 30 out. 2020.

ROE, P. G. **The Cosmic zygote: Cosmology in the amazon basin**. 1 ed. New Jersey: Rutgers University Press, 1982. 384 p.

ROJAS, Z. M. Tejiendo la identidad Mitología y estética entre los Matsigenka del bajo Urubamba Lima, Editorial Horizonte 2007

TEMPLE, D. El arte cerámico shipibo. **Revue de la Céramique et du Verre**. v.64, 1992.

TERRA NUOVA; CAAAP; MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA **Diagnóstico situacional de los pueblos indígenas amazónicos en Lima Metropolitana**. Lima: Terra Nuova, CAAAP, 2013.

TOURNON, J. **La merma mágica: vida e historia de los Shipibos-Conibo del Ucayali**. 1 ed. Lima: CAAAP, 2002.

TUBINO, R.; ZARQUIEY, R. **Juego de las identidades em tempos de Lluvia**. 1 ed. Lima: Fondo Editorial UNMSM - Organización de estados Iberoamericanos, 2007. 162 p.

URTEAGA, L. **El Universo Sagrado: Versión Literaria de Mitos y Leyendas de la tradición Oral Shipibo-Coniba**. 1 ed. Lima: Peisa, 1991. 169p.

VALENZUELA, P.; VALERA, A. **Koshi shinanya ainbo: El testimonio de una mujer shipiba**. 2 ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. B. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 3 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 552 p.

WARBURG, A. Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara. In: WARBURG, A. (org.) **La Rinascita del paganesimo antico**. Firenze, 1966. p. 247-272.

WIKIPEDIA. **Iconografia conceito**. 2014. Disponível em: <https://br.wikipedia.org> Acesso em: 10 jun. 2019.

WESTHEIM, P. **Ideas Fundamentales del Arte Prehispanico en Mexico**. 1 ed. Mexico DF: Editores ERA, 1972. 328p.

ZAVALA, V.; BARIOLA, N. “**Enra kopiai...non kopiai**”: Gender, ethnicity and language use in Lima. *In*: MURCIA, M.; ROTHMAN, J. (eds.). **Bilingualism and identity**: Spanish at the crossroads with other languages. Philadelphia: John Benjamin Publishing, 2008.