



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

ARTE COMO CONHECIMENTO: O QUE NOS CONTA O MITO DO GRAFISMO ASURINÍ

Heidi Soraia Berg¹

*Força da imaginação, vai lá
Além dos pés e do chão, chega lá,
O que a mão ainda não toca
Coração um dia alcança
Força da imaginação, vai lá*

(**Força da Imaginação**, trecho da composição de Ivone Lara e Caetano Veloso)

1. INTRODUÇÃO

A questão do que vem a ser mito e de como situá-lo em relação à origem de uma cultura e/ou à formação de uma pessoa tem sido o ponto de partida dos estudos realizados e reorganizados para apresentação no GT de 2015 e no atual. Enfatizamos o símbolo e o simbólico anteriormente, enquanto a imagem e a imaginação será objeto deste.

O mundo dos mitos é caracterizado por um filósofo da área da comunicação, Vilém Flusser (2007), como “um mundo animado, tudo nele são seres vivos, movimentados pela roda do destino.” Esse mundo mítico, “imaginado”, da pré-história por excelência. Para as pessoas deste mundo, “todas as coisas estão relacionadas entre si de maneira reversível e o seu universo é estruturado pelo “eterno retorno”, o tempo ordenando o “exato lugar” de todas essas coisas. Para Flusser, a aceitação das *imagens* como “mediações entre o homem e o seu mundo, que para ele se tornou imediatamente inacessível” torna-as “ferramentas para superar a alienação humana” por “permitirem a ação dentro de um universo” a enfrentar (FLUSSER, 2007, p. 68/141).

Assim, a narrativa mítica possui certa abertura semântica, tem caráter dinâmico, sendo atualizada e completada a cada repetição, o que favorece um ambiente simbólico em que essa atuação humana torna-se viável por inserir o ser

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Centro de Educação, Letras e Artes (CELA) da Universidade Federal do Acre (UFAC), heisb@yahoo.com.br



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

humano num dado tempo e espaço (MURAD, 2005).² Realizou-se, a partir desses aspectos, a análise de um mito indígena, que narra a origem dos grafismos *kene* que compõem as produções artísticas do povo Kaxinawá/ *Huni Kuin* (AC). Nessa narrativa mítica, que possui uma mulher [*Muka bakanku*] como personagem feminina principal, as vivências de transmissão de conhecimentos são observadas, sendo a análise desenvolvida com ênfase nas imagens-símbolo da jibóia e de sua morada no rio abaixo do rio, bem como da sua nomeação como sucuri lua, como elementos encantatórios evocados nela. Salientei, ainda, o interesse em uma abordagem pedagógica do viver, expressa na narrativa, e potencializada pelo *cantar encantando* em associação com o ‘fazer desenho’ durante a transmissão dos ensinamentos, tanto numa perspectiva tradicional quanto de movência cultural (BERG, 2015).

Os mitos ou o pensamento mítico, citando Serbena (2003, p. 04), é “parte integrante da natureza humana e surge da necessidade de resolver questões tais como a oposição entre a natureza e a cultura”. Os mitos, nessa perspectiva, são uma forma original e vivente de filosofia que nos dão a causa ou princípio de um fato da experiência cotidiana.

Para alcançar-se uma compreensão mais expandida do mito, que se expressa por símbolos, incentiva-se o uso da *equivalência*, ou ainda a realização de um experimento mental (*Gedankenexperiment*, em alemão), conforme recomenda Albuquerque (2014, p. 192-193/198), principalmente em se tratando de mitos amazônicos. Um experimento mental seria “algo muito semelhante a um paradoxo”, que gera uma “rejeição intuitiva ao novo que é apresentado”. Pondera que “romper com antigos paradigmas” é sempre “mentalmente doloroso” e que o experimento “sempre interage com o indivíduo e com a coletividade. Daí que o mito resultante é compartilhado”.

² A ação humana é um amálgama entre a pulsão de vida, *Eros*, e a pulsão de morte, *Tânatos*, conforme Freud (1856-1939). Em seus escritos posteriores, o autor usa libido como um sinônimo para *Eros*, definindo-a como “energia de tais instintos, que tem a ver com tudo o que pode ser resumido como o amor”. Já Jung (1875-1961) considera libido toda a energia mental de um homem, equivalendo-a ao conceito de *chi* ou *prana* do extremo Oriente, conforme Tópico “Libido”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Libido> Acesso em: 19 abr. 2016.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

Já a noção de *equivalência* é atuante na apresentação da sociedade Asuriní (PA) por Müller (1993) e efetuei um resumo de seus aspectos relevantes, a seguir, fundamentalmente porque a narrativa mítica elegida para análise compõe o universo natural-cultural desse povo. No estudo da antropóloga há uma ênfase na dimensão do estético, que é constitutiva, de acordo com ela, do sujeito Asuriní como “aquele para quem a estética funda a relação com o mundo” (MÜLLER, 1993, p. 267).

Além disso, as cosmologias e mitologias são focalizadas como definidoras das estruturas simbólicas nas relações sociais de identidade e diferença³. A antropóloga aponta que o conceito de *equivalência* é utilizado na relação entre os sexos como um princípio organizador dessas relações sociais, entendido no sentido de que “cada um deles é um inteiro, não uma metade.” Em outras palavras, há a preservação da alteridade (*Alter* em latim significa outro). Manter a alteridade é permanecer outro mesmo desejando a união. Assim, a noção de *equivalência* encontra-se no campo cosmológico, tanto do ritual “correspondente à noção de *par* (simultaneidade, isso e aquilo)”, quanto da arte gráfica vinculada à “noção de *representação* (igualdade na diferença, o dois no um)”. Para exemplificar, a autora identifica que a “relação homem-mulher ora se realiza tendo como organizador do discurso o homem, desempenhando o papel de xamã, no *campo ritual*, ora tendo a mulher nesta posição, desempenhando o papel de artista, no *campo da arte gráfica*.” (MÜLLER, 1993, p. 26-27).

Essa *equivalência* masculino-feminino, yang-yin, é atuante no mito que detalha o surgimento da arte do desenho que continua em uso nas produções atuais

³ É possível estabelecer uma correlação entre “identidade e diferença” dos Estudos Culturais, em que “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades.” A construção da identidade acontece *tanto* simbolicamente (definindo quem é excluído e quem é incluído) quanto socialmente (*sistemas classificatórios* mostram como as relações sociais são organizadas e divididas – “nós e eles/ eu e outro”), além de marcar a dimensão *psíquica* (ativando noções como *subjetividade* e *identificação*). Identidade e diferença são “inseparáveis, mutuamente determinadas, produzidas, são o resultado de atos de criação linguística, são criações sociais e culturais”. Como relação social, “a mesmidade (ou identidade) porta sempre o traço da outridade (ou diferença)” (SILVA, 2010, p. 10-15/ 75-76/ 79).



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

da sociedade Asurini (PA), localizada na *América del Sur* (GARCIA, 1946)⁴. O artigo foi organizado contendo a transcrição do mito selecionado na terceira seção, onde também serão analisadas as imagens-símbolo que constituem a narrativa dos desenhos *ikwasiat*⁵, assim nomeados por esse povo indígena. Por isso, a próxima seção trata dos *ikwasiat* e, se dará ênfase, como dito, em sua relação com a imagem, imaginação e imaginário.

2. DESENVOLVIMENTO: *IKWASIAT*, IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

Os *ikwasiat* são desenhos geométricos que “tem seu suporte por excelência no corpo humano”. As formas geométricas são conhecidas universalmente – a ‘grega’ (ângulo de 90°), o losango, arabesco curvilíneo, etc. – e são usadas por outras sociedades em diferentes épocas, através de diferentes manifestações artísticas (MÜLLER, 1993, p. 220/232). Os *ikwasiat* se assemelham a “labirintos que parecem se multiplicar infinitamente”, uma continuação ilimitada além do suporte. Essa “geometrização do infinito através de formas abstratas” que fazem referência - misturando e separando - aos “três domínios cosmológicos” - natureza, cultura e sobrenatural - “e a totalização do espaço como modo de percepção visual particular são tendências que definem o desenho Asurini” (MÜLLER, 1993, p. 240).

Tudo parece indicar que esse princípio estrutural dos grafismos é também uma das propriedades relacionadas à construção de um Fractal⁶, chamada de complexidade infinita. A complexidade infinita é regida “por um padrão que repete sua estrutura própria por uma quantidade ilimitada de vezes e que ocorre algébrica e geometricamente” (FARIA; MALTEMPI, 2012, p. 40). Outra propriedade citada em relação aos fractais é a autossimilaridade, que nada mais é do que “formas que se

⁴ Mapa invertido da *América del Sur*, de Joaquin Torres Garcia, que observa o continente de outra perspectiva, apontando o sul como norte. Disponível em:

<http://web.cortland.edu/flteach/wksp/Heller/Visual6a-2.html> Acesso em: 04 set. 2016.

⁵ O mesmo termo é usado para se referir à escrita do homem branco.

⁶ A palavra *Fractal* tem origem da palavra latina *Fractus*, que significa quebrado, irregular. Benoît Mandelbrot (1924-2010) é reconhecido mundialmente como o “criador” dos fractais, da Geometria Fractal. Algumas dimensões fractais são a curva de Koch, a curva de Peano, a ilha de Minkowski, o triângulo de Sierpinski e o conjunto de Cantor (GOUVEA, 2005, p. 46-55).



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

caracterizam por repetir um determinado padrão”, ou seja, “quando vistas através de uma lente de aumento, as diferentes partes de um Fractal se mostram similares à forma como um todo” (GOUVEA; MURARI, 2004, p. 05).

Os fractais são “formas geométricas abstratas de uma beleza incrível, com padrões complexos que se repetem infinitamente, mesmo limitados a uma área finita” (GOUVEA, 2005, p. 48).⁷ Supreendentemente, uma associação ao termo fractal é feita com referência à pessoa Marubo (AM), grupo indígena com quem Cesarino (2011, p. 33/45) estudou. Além de, para Severi; Lagrou (2013, p. 15/08), esse “universo fractal que se encontra nos grafismos” [contribuir para “entender a alteridade”] também estar presente no “uso da repetição e redundância” com que se expressa “na poética dos cantos, nas narrativas e na música”.

Müller (1993, p. 233/242-244) ainda realiza uma análise do sentido do termo *tayngava*, que é considerado a forma padrão dos desenhos Asuriní, e estabelece as duas técnicas usadas para definir forma e estilo do padrão: a extensão e a repetição simétrica. Tem-se, assim, “no desenho Asuriní, simetria e assimetria, o jogo de relação entre o igual e o diferente, presente também na mitologia”. Ficam especificadas, pois, para a forma padrão *tayngava* categorias como *padrão*, *variação* e *desenho*. Nesse estudo, a noção de *imagem* também é empregada, sendo as palavras *representação* e *imagem* sinonimizadas, com seu equivalente em língua indígena *ayngava* apresentado como elemento constitutivo do ser tal como o princípio vital/substância (*ynga*) (MÜLLER, 1993, p. 250).

Para a filosofia da comunicação, a noção de imagem é, entre outras coisas, “uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. Como ela pode ser transportada?” (FLUSSER, 2007, p. 152). Neste ponto, o filósofo esclarece que: “imagens são superfícies, cujos significados podem ser abarcados num lance de olhar: elas “sincronizam” a circunstância que indicam como cena. Mas, depois, os olhos devem “diacronizar a

⁷ O estudo de tópicos vinculados à aprendizagem da Geometria (simetria, polígonos regulares, etc.) que utiliza espelhos que formam caleidoscópios é abordado na dissertação de Gouvea (2005). Nela, mostra-se a construção de bases caleidoscópicas que geram fractais.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

sincronicidade.” Por isso, o transporte é dependente “dos corpos em cujas superfícies as imagens serão transportadas.” Exemplifica ‘corpos’ com paredes de cavernas. Aí, as imagens não são transportáveis e os receptores terão de ir até elas (FLUSSER, 2007, p. 131).

Ainda para o filósofo, as *imagens* são criadas num “raro não-lugar” (*Un-ort*, em alemão), que na tradição foi chamado de “subjetividade” ou “existência”.⁸ Assim sendo, esse gesto – a *imaginação* (*Einbildungskraft*, em alemão) – é “a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa (...). É fazer “mapas” e lê-los.” A imaginação configura a “singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e recuo para a subjetividade, (...) capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo”. Desse modo, Flusser (2007, p. 163) pormenoriza esse gesto que

começa, digamos, com um movimento de abstração, de afastamento-de-si, de recuo. (...) O ponto de vista que se alcança com esse recuo é no mínimo desconfortável. Porém, a “imaginação” por si só não é suficiente para criar imagens. Aquilo que é visto de maneira privada tem de ser publicado, o que é visto subjetivamente tem de ser intersubjetivado.

É interessante observar que tanto esse “recuo”, descrito por Flusser (2007), favorece um prisma desconfortável, quanto o “experimento mental”, descrito por Albuquerque (2014), causa rejeição e dor. Aliás, em Rolnik (2015) descreve-se para a subjetividade: a “experiência de desestabilização, de desterritorialização que promove uma inquietude, um mal-estar” como sendo “uma experiência inevitável em qualquer tipo de cartografia cultural e em qualquer época”, somente mudando “o tipo de relação com a inquietude que predomina na subjetividade.”⁹

Retornando para a *imagem*: ela é a base da noção de “imaginação” como também do conceito de “imaginário”, que recebe diferentes conceituações para Jung (1875-1961) ou para Lacan (1901-1981), por exemplo. Jung desenvolveu um

⁸ Como não é o objetivo do artigo, não me deterei no uso, em uma rica teorização, do termo *subjetividade*, apenas mencionando seu interesse para autores como Boaventura de Sousa Santos (2001) ou Rolnik (2015), entre muitos.

⁹ Tradução livre do espanhol: “(...) una experiencia de desestabilización, de desterritorialización que promueve una inquietud, un malestar. Ésta es una experiencia inevitable en cualquier tipo de cartografía cultural y en cualquier época (...). Lo que cambia de una cartografía a otra, o de una época a otra, es el tipo de relación con la inquietud que predomina en la subjetividad.”



método de interação com o inconsciente que denominou de “imaginação ativa”. Já para Lacan, o Imaginário compõe juntamente com o Simbólico e o Real os três registros psíquicos.

Na perspectiva das ciências humanas, encontra-se em Serbena (2003, p. 03-06) o argumento de que se pode considerar “a estrutura básica que constitui o mito um modelo de funcionamento do imaginário”. Para ele, todas as sociedades possuem “técnicas de manejo do imaginário”, que se confundem com “os mitos e os ritos, pois os guardiões do imaginário social são também os guardiões do sagrado”. Apóia-se em diversos pesquisadores¹⁰ para definir a formação do campo do imaginário pela “atuação do símbolo e da imaginação”. Ele afirma que os “símbolos e mitos podem tornar-se receptores das projeções dos medos, interesses e aspirações, modelando comportamento, condutas e visões de mundo” partilhados por pessoas que criam uma “comunidade de sentido” e solidificam uma “determinada visão de mundo”. Desse modo, o “campo do imaginário é também um campo de enfrentamento político, extremamente importante nos momentos de mudança política e social quando se configuram novas identidades coletivas” (SERBENA, 2003, p. 02).

Nesse sentido, Albuquerque (2014, p. 197-198/201-203) ainda lembra que o imaginário é compartilhado, é “aquilo que aglutina a sociedade”, além de “preceder a realidade”, sendo seu efetivo construtor. Por isso, “não há como se encontrar qualquer tipo de racionalidade no imaginário”, sendo possível notar-se sua existência, “mas não há como quantificá-lo”.

Antes de passar à próxima seção é conveniente ressaltar mais uma vez a proximidade entre arte e vida, experiência cotidiana estética que transita entre emoções e conhecimentos. Por isso, passo a palavra a Loureiro (2008, p. 111) que propõe para a cultura amazônica uma *poética do imaginário*, acentuando que a “relação entre emoção estética e a solidariedade” serve de “fundamento a toda

¹⁰ Entre eles, Maffesoli (1944-), Moscovici (1925-2014), Durand (1921-2012), Bachelard (1884-1962) e, já citado, Jung. Menciona que todos ocuparam-se com a configuração do campo do imaginário, porém não serão examinadas as teorias de cada um, dado o escopo a que se limita o presente artigo.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

forma da sociedade”¹¹. Para ele, o real e o imaginário confluem cotidianamente na particular sensibilidade amazônica. Ressalta a importância da “experiência da sensibilidade diante do artístico”, visto que o estético tem a capacidade de fazer emergir “formas de simpatia” através de seu “papel de ligação e religação social. É como se ocorresse a formulação de um sistema de conhecimento humano a partir da sensibilidade.” Uma sensibilidade que “segue educada para a tradução simbólica dos sentidos da natureza” (LOUREIRO, 2008, p. 161/112).

Sem dúvida, “a criação artística está socialmente presente em toda cultura” e não é reservada a membros deste ou daquele grupo social, por isso “a arte é vanguarda do desenvolvimento humano, social e individual”. Além disso, “o feio não encanta o espírito” podendo a arte, por ser “uma fina forma de conhecimento”, promover uma reação interativa entre interior (do artista) e exterior (mundo). Isso leva o poeta-prosador-ensaísta a dizer que, nos mitos amazônicos, os “encantados do fundo dos rios e nas brenhas da floresta” revelam-se como “imagens de pura aparência; uma espécie de epifania”, atravessando as “galerias do imaginário ribeirinho como iluminações(...)”. (LOUREIRO, 2008, p. 117/71/93/39).

3. CONCLUSÃO: TRANSCRIÇÃO DO MITO DO DESENHO¹² ASURINÍ (PA) E ANÁLISE DAS IMAGENS-SÍMBOLO VEADO E FLORESTA

1 Anhyngavuú foi caçar, ficou na ‘espera’¹³, de manhãzinha. Quando voltou, viu Anhyngakwasiat.¹⁴ Quando chegou em casa, perguntou a sua mãe: - “O que eu vi? É bonito”. A mãe respondeu: - “É seu tio”.¹⁵

¹¹ Inspirado no sociólogo Michel Maffesoli que estuda a prevalência do imaginário nas sociedades pós-modernas.

¹² Mito retirado do livro Os Asuriní do Xingu – História e Arte, de Regina Polo Müller. 2ª. Edição, Campinas: Editora da Unicamp, 1993. Páginas 252 e 253. Tradução do mito narrado por Voaiva, em 13/08/1986, feita por Takirí.

¹³ Desta Nota (15) até a Nota 23: é mantida sequência apresentada no material original aqui copiado, incluindo fonte. Nota 28 - Termo em português que designa a técnica de caça a certos animais (*tukaiaava*, em Asuriní):

¹⁴ Nota 29 - *Anhyngakwasiat* é o nome do personagem mitológico, formado pela palavra *anhynga* + *kwasiat* (desenho). Na narrativa, o autor reproduziu os ruídos dos movimentos de *Anhyngakwasiat* (*verá, verá, sai, sai*) e os de um afastamento brusco (como um animal em fuga).

¹⁵ Nota 30 - *tutyra* – irmão da mãe.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

2 Anhyngavuí foi caçar veado, está procurando. Matou e chamou Anhyngakwasiat. Perguntou à mãe como devia fazer para chamar o tio. Ela disse que deveria falar do desenho que possui na nádega. Imitando o veado, Anhyngavuí fala do desenho, chamando-o.¹⁶ Anhyngakwasiat é bravo, quer brigar. Anhyngavuí pôs o veado morto no caminho. Anhyngakwasiat chegou e enquanto brigava com o veado morto, ficou parado (assim Anhyngavuí teve tempo para observar os desenhos de seu corpo). Anhyngakwasiat bateu no veado morto com um grande pau.¹⁷ Anhyngavuí ficou atrás de uma árvore olhando os desenhos distribuídos pelas diferentes partes do corpo de Anhyngakwasiat: *kwasiarapara*, *tayngajovaava*, *ypiasinga*, *tembekwareropitá*, *uikwasiaroho*, *gapusiare*, *ja'éakynga*, *jaetitarendí*, *tayngaveté*, *tayngavapyka*, *ajavuiaky*, *kaisingirakwara*, *akaravokirerajoaava*, *ipiaondí*, *ipiaonô*.¹⁸

3 A mãe de Anhyngavuí lhe disse para preparar as flechas para fazer o trançado com *amambai* e *akaravô*.¹⁹ Anhyngavuí mata um veado, põe no caminho, leva a flecha. Anhyngakwasiat vem novamente, bate com um pau no veado morto. Enquanto isso, Anhyngavuí faz o trançado na flecha olhando os desenhos no corpo de Anhyngakwasiat (o narrador repete os nomes dos desenhos)*²⁰. Este foi embora e Anhyngavuí voltou para casa e disse que já havia aprendido *ikwasiat* (desenho). Fez um desenho de cada nas flechas que levava (o narrador repete os nomes dos desenhos). * Fez *tayngava* também.

4 Depois, foi novamente matar um veado e chamou Anhyngakwasiat. Fez então o traçado no arco (o narrador repete os nomes dos desenhos). *

5 Anhyngavuí ensinou o trançado com desenho aos que já morreram (bava) e estes ensinaram de pai para filho. Até hoje, um homem faz filho e quando está maior ensina também. Anhynga é dono do desenho. Ensinou também fazer *biakwasiat* (esteira com desenho). (O narrador repete os nomes dos desenhos).*

¹⁶ Nota 31 - O narrador reproduz o chamamento de Anhyngavuí, semelhante ao chamamento que se faz convidando alguém de outra casa para comer, devendo-se usar um volume alto da voz. Entre outras expressões usou: “*Anhynga kae eeeee*” (prolongando a última sílaba).

¹⁷ Nota 32 - “Como a borduna dos Kayapó”, exemplificou o tradutor. O autor da narrativa reproduziu o ruído de bater sobre o veado morto: *pe, pe, pe*.

¹⁸ Nota 33 - Nomes dos desenhos geométricos.

¹⁹ Nota 34 - *Amambai* = talo da planta samambaia; *akaravô* = talo da planta do mesmo nome, usados na confecção de trançados decorativos no arco e flecha cerimoniais e no enfeite de cabeça *jekivitá*.

²⁰ Passagens marcadas com *: O tradutor omitiu estas repetições. Na segunda vez, o narrador acrescentou aos nomes o *tamakyjoak* (“pintura de perna”). Na última vez, parágrafo 6, o narrador, ao citar novamente os nomes dos desenhos, repete o episódio do veado morto, omitido na tradução.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

6 Agora sabemos fazer *tayngava* na *biaava* (esteira), no *jandirú* (porta-óleo), sabemos fazer desenho com tinta de jenipapo.²¹ (O narrador repete os nomes dos desenhos)*. *Bava* (mortos) faziam antigamente e ensinaram, por isso até hoje não perdeu.

Primeiramente, é interessante apontar que a identificação do que é belo está relacionada a um ser humano, revelando-se um laço familiar logo no início da narrativa: o detentor dos ‘desenhos’ é o irmão da mãe, isto é, o tio de *Anhyngavuí* que é apresentado como um ‘belo (des)conhecido’. A relação familiar próxima, existente entre irmã-irmão, é apenas insinuada pelo reconhecimento da irmã – mãe de *Anhyngavuí* – do seu irmão *Anhyngakwasiat* como aquele que leva ‘desenhos’ no corpo e que, se pode imaginar, foram feitos provavelmente pela cunhada, que não é mencionada (porém, importante). Essa relação consanguínea mostra-se intermediada, já que os eventos transcorrem entre o sobrinho e o tio, dois personagens masculinos.²² A narrativa segue descrevendo a ocorrência de um ensino-aprendizagem que tem por base essa relação triangular.

O ‘conhecimento novo’ diz respeito aos diferentes grafismos, que são citados pelos nomes a eles atribuídos (15 ao todo). Para facilitar essa aprendizagem de seu filho *Anhyngavuí*, a mãe-irmã-mulher ensina um *chamado* para ele. Esse *chamado* fala especificamente do desenho feito na nádega do tio. Na nota 16 (Nota 31) é esclarecido que o narrador reproduz o *chamamento* em volume alto de voz, esticando a última sílaba.

Assim como foi feito na análise do mito *Huni Kuin*, destaca-se esse *chamar* específico que compõe a narrativa mítica como um elemento fundamental na análise, visto ser a personagem feminina que sabe como *chamar*; ação diversas vezes repetida por *Anhyngavuí*, com o intuito de ‘voltar a ver’ o tio com seus ‘belos desenhos’. A posição do feminino é a de quem sabe e transmite o conhecimento. Ao

²¹ Nota 35 - O tradutor omitiu a frase em que o narrador se refere à pintura corporal de jenipapo (*ijuak*) das moças (*kunhy*) com o padrão de desenho *tayngava* e à pintura da cerâmica (*japepai*, *yava*) e não citou na tradução a peneira, como o fez o narrador, também decorada com o desenho de padrão *tayngava*.

²² Encontra-se, por exemplo, essa relação descrita pormenorizadamente em Severi (2009, p. 07-15) quando, no ritual de travestimento *Naven* dos latmul da Papuásia-Nova Guiné, tio e sobrinho tornam-se os protagonistas.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

meu ver, esse *chamar* pode estar invocando, no momento da iniciação na arte do desenhar-pintar-trançar ou, preferindo, da ‘criação-visão’ dos desenhos, os deuses que, ao retornarem ao círculo humano, conseguem efetuar a alteração da consciência através do som, da música. O *chamamento* produziria uma transformação psíquica.

Nesse sentido, Estés (1994, p. 202-203) analisa a presença de canções ou proferimentos em voz alta nos mitos dizendo que: “**as canções curam ferimentos e são usadas para atrair a caça**. As pessoas são convocadas quando se entoam seus nomes. **Alivia-se a dor**; alentos mágicos restauram o corpo. **Os mortos são invocados ou ressuscitados**”²³. O procedimento do *chamamento* poderia ser interpretado, assim e concomitantemente, como um *atrair a caça* (o veado), como a *invocação/ressurreição* de um tio morto/ausente e, ainda, como o *alívio de uma dor*?

Seguindo por partes: no ponto da narrativa que se fica sabendo que a história se passa na mata, é introduzido um animal, o veado (pertence à família dos cervídeos), que participa de modo substancial desta *passagem* da consciência de um estado para outro, da qual falo. Fica a curiosidade de saber a nomeação desse animal na língua indígena, pois interessante o termo veado vem do latim *venatu* significando caça morta. E, aí, parece haver uma primeira fractalização da narrativa. No pensamento ameríndio é dada grande importância às relações entre caça e caçador. Desse modo, *Anhyngavuí* é apresentado como caçador com um bom grau de expertise, visto que sabe caçar veado. Ele utiliza-se dessa expertise para atrair o tio e conseguir executar, posteriormente, o *trançado* - nas flechas e no arco.

Em seguida, quando o tio, que é qualificado como bravo, ‘aparece’, o veado já morto está deitado no caminho dele. Essa caça morta serve como um *obstáculo* para fazer o tio briguento ficar parado, batendo nela com um grande pau, enquanto concede ao sobrinho tempo suficiente para olhar os desenhos espalhados pelo corpo dele, despercebidamente, atrás de uma árvore. Pode-se pensar no que ele está olhando como o “reconhecimento da beleza” que, de acordo com Tolle

²³ Grifos meus



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

(2005, p. 02), "foi um dos mais significativos eventos na evolução da consciência humana".²⁴ Na narrativa essa beleza parece seduzir tanto que precisa ser olhada indiretamente, obliquamente. Ao mesmo tempo, é com esse mesmo olhar que se alcança o "coração das coisas", "descobre o que vem submerso na realidade. O seu mistério", pois parece haver um "maravilhamento como atitude de admiração sincera, pura, nascida na surpresa ou na percepção de algo que ultrapassa o real" (LOUREIRO, 2008, p. 157).

Essa sequência de ações é repetida mais duas vezes. Nela estão contidas duas imagens-símbolo: o veado e a floresta. Trago inicialmente para a análise um resumo da simbologia referente ao veado, corça ou cervo, conforme mitos de diferentes regiões da Europa, Ásia, África ou Américas. A característica mais marcante desse animal é a troca anual de sua galhada. Símbolo de uma renovação cíclica. O veado ou cervo aparece na iconografia medieval europeia (cristã ou não) relacionado ao tema dos "santos caçadores", representando essa renovação e funcionando, por isso, de intermediário entre o Homem e a sua Transcendência, assim como Cristo é o intermediário entre Deus Pai e a Humanidade [no Cristianismo]. Também encontra-se presente nas lendas celtas, onde simboliza longevidade e abundância, um animal de liberdade, agilidade/velocidade (Tópico "Cervo". ADRIÃO, 2010).

Os cervos são considerados nesta tradição "uma espécie de guias para o outro mundo". No budismo, ele é uma das representações do próprio Buda como aquele que acalma os desejos e as paixões (emoções que correspondem ao sentimento do amor). De acordo com conhecimentos gnósticos, o veado diz respeito à "alma que sofre e chora, geme e luta a fim de conseguir alcançar a realidade. Ele é símbolo da vulnerabilidade, da pureza, do choro, da dor, daquele que luta até o fim." (SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P.deP., 2010, p. 03/09). Em ensinamentos xamânicos, simboliza a gentileza e a delicadeza dentro da floresta. Ele 'aparece' quando um bebê nasce nas comunidades nativas, representa o fogo, o coração da

²⁴ Tradução livre do inglês: "The first recognition of beauty was one of the most significant events in the evolution of human consciousness."



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental

VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

família, e a ele são atribuídos vários poderes mágicos, dentre os quais o de curar. Sua medicina são seus atributos. Mais recentemente, na linguagem fílmica, em *The Life of Death* (ONDERSTIJN, 2016) o veado interage diretamente com a morte.

Sem exaurir as associações, a partir desses elementos pode-se tentar compreender o veado morto da narrativa indígena. Isto é, o produto da caçada bem sucedida transformando-se numa oferta-isca ao tio, para que ele ‘volte de um outro mundo’, em que se encontra. Ele torna-se um *encantado*. A raiva, um sentimento que “desestrutura o universo e a sociedade humana” (BRANDÃO; JESUS, 2003, p. 59), recebe como contraste a significação da gentileza e delicadeza do animal. Agora: que espécie de sofrimento pode estar alimentando o sentimento de raiva de *Anhyngakwasiat*? De que ou por que ele sofre?

A raiva se exterioriza no açoite do veado, podendo viabilizar-se uma ‘cura temporária’ do sentimento desagradável. As emoções correspondentes à raiva são a mágoa, o rancor e o ódio. Os desdobramentos transformacionais propostos estariam vinculados ao exercício da paciência, tolerância e compreensão.²⁵ Em seus escritos sobre o tema da raiva, o Dalai Lama (2001) costuma dizer que “o verdadeiro herói é aquele que conquista sua própria raiva (sentimento) e ódio (emoção)”. Evidencia-se o sofrimento acionado na imagem do veado ao mesmo tempo em que ele é aquele que serve para a existência/manutenção de um ‘lapso de tempo’ que acalma emoções e sentimentos.

Se supostamente uma relação cultura-natureza está em funcionamento, com o mito nomeando os sentimentos e as emoções dessa relação social (por tratar-se de sociedades humanas), pode-se concordar com Viveiros de Castros (2007, p. 05-06) que as sociedades amazônicas “modificaram o ambiente tropical sem destruir suas grandes regulações ecológicas”, sendo a natureza “parte e resultado de uma longa história cultural e de uma aplicada atividade humana”. A morada do veado é nesses bosques, florestas, matas, o que torna esses locais *encantarias*, no dizer de Loureiro (2008). E não deixa de ser bastante surpreendente que ‘a floresta’, para as

²⁵ Tópico “Sentimentos e Emoções”. Disponível em: <http://www.docelima.com.br/site/cerebro-mente/o-conceito/355-os-sentimentos-e-as-emocoes> Acesso em 21 fev. 2013.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

peças que a habitam, nada mais é do que outro modo adotado para exprimir a maternidade, Mãe Natureza, como origem da vida e dos seres (Tópico “Feminino”. ADRIÃO, 2010). E chega-se, dessa maneira, à análise da outra imagem-símbolo: a floresta. Ela juntamente com as árvores desempenham importantes papéis no mundo mitológico.

Toda a ‘caçada’ acontece dentro dessa *encantaria*, lugar desse ‘encontro desencontrado’. É numa possível clareira na floresta que se cria um ‘portal’ entre dimensões, realidades distintas e é nele que sucede, simultaneamente, uma visibilização e uma invisibilização: *Anhyngakwasiat* torna-se visível para o sobrinho enquanto *Anhyngavuí* invisível para o tio bravo. Faz sentido sugerir que a Mãe Natureza, desta vez manifestada, metamorfoseada de floresta²⁶, corresponde a uma imagem do feminino divino. Nesse âmbito, Loureiro (2008, p. 160) poetiza que “na Amazônia a incidência da luz através da complexidade das estruturas verdes de galhos e folhas alegoriza a floresta como catedral gótica” enquanto que Albuquerque (2014, p. 73) registra que “as revelações místicas” ou relativas à criações tendem a acontecer em “cavernas ou no interior de catedrais ou templos”. A floresta se torna um santuário natural, lugar de oportunidades e de transformação.

Fica evidenciada, assim, a floresta-catedral como o cenário da criação-visualização dos desenhos, ao mesmo tempo que o veado encantado torna-se o acesso, facilitando ou dificultando, conforme a perspectiva adotada, o caminho para essa espécie de clareira ou refúgio interno de cada um(a), onde ocorrem *passagens* de um estado a outro, vê-se o invisível, identifica-se sentimentos, possibilita-se aprendizagens e transformações. Nas palavras de Desjardins (2006, p.30-31/38):

O ponto comum de todos esses ensinamentos é propor uma abordagem dinâmica e não estática da realidade de si mesmo, uma visão não fixa, porém em movimento, uma passagem, uma passagem consciente. Sempre há mudança. Estamos aqui para uma passagem.

A destrutividade do ser humano, caracterizada como “mal-estar intrínseco à cultura” por Freud (1930) escapa à criação de sentidos, porém o desarranjo que

²⁶ Outra imagem adotada para a Mãe Natureza é o rio e suas águas, conforme analisado em Berg (2015), inspirada em Eliade (2008) e Loureiro (2008) e mais recentemente em Albuquerque (2014).



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental

VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

causa abre caminho para o novo, o diferente. Se *Tânatos* colabora com *Eros* há intensidade criativa (Tópico “Eros e Tânatos”. RODRIGUES, 2013). Pode-se pensar que a ‘brenha da floresta’ equivale na narrativa Asuriní ao ‘rio abaixo do rio’ da narrativa *Huni Kuin*. Conforme Estés (1994, p. 373) essas *encantarias* são uma metáfora para a criatividade. Aí está: a força criativa não é acionada diretamente pelo pensamento, mas toda a ação criativa decorre de um sentimento. É como se nessa observação da narrativa do ‘surgimento’ da arte gráfica Asuriní fossemos “apresentados a um mundo além deste mundo, o qual, não obstante, é a realidade mais profunda do mundo em que vivemos em nossas experiências comuns” (MACEDO, 2013, p. 127)²⁷.

Não é de veras revelador que as ‘armas’ usadas pelo deus do amor, *Eros*, sejam as flechas e o arco, as mesmas que servem de suporte para a realização dos *trançados* de *Anhyngavuí*? Mais uma vez a narrativa mostra-se fractalizada. Embora no mito indígena ambos sejam suportes nitidamente pertencentes ao universo masculino, do homem que caça, percebe-se no contexto das *imagens* confeccionadas que as ‘superfícies dos corpos’ estão correlacionadas aos talos de samambaia ou folhas de palmeiras (do buriti, por exemplo) que serão trançadas decorando-os ou compondo esteiras e cestaria. A confecção do trançado decorativo, como atividade estética, condensa para a sociedade Asuriní, “a relação com o conhecimento que se dá através dos sentidos, sendo a forma de apreensão do objeto de conhecimento” (MÜLLER, 1993, p. 266).

No caminhar interpretativo do mito, em que *criação* sinonimiza-se com *visão* dos grafismos, pode-se, pois, apontar na própria estrutura da narrativa a utilização dos mesmos elementos estabelecidos na descrição da ‘beleza do desenho’. Há a conversão do sentimento do belo num sentido de comunhão com o divino ou em alegria de viver, ou admira-se “o sagrado no belo”, a beleza sendo “uma forma de sentir” (LOUREIRO, 2008, p. 158-159). A narrativa traz, desse modo, usando as imagens-símbolo, em palavras, uma ‘observação auditiva’ de um fractal. Esse sentido é possível reiterar ainda com Loureiro (2008, p. 130-132/183): “é pelo

²⁷ Inspirada nos trabalhos do filósofo e pedagogo John Dewey (1859-1952).



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazôniaas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

devaneio diante da beleza natural que a pessoa amazônica exerce sua compreensão da realidade.” Ela usa a imaginação como a pessoa cosmopolitana usa a racionalidade. E, como no mundo atual, se vive uma “identidade caleidoscópica de identificações”,²⁸ o convívio cotidiano da pessoa amazônica com os seres de seu imaginário, moradores nas *encantarias*, passa a condicionar “um sentido contemplativo de beleza na convivência dos homens entre si e deles com a natureza”.

Antes de concluir, o narrador ainda nos lembra que é *Anhynga*²⁹ o dono do desenho. Tanto *Anhyngakwasiat* quanto *Anhygavuí* são identificados com esse sobrenatural do cosmo Asuriní atual, habitante do céu que fica acima de nós. O fechamento do mito fica por conta de *Anhygavuí* que repassa os conhecimentos adquiridos em sua ‘aventura de ser’ aos seus conterrâneos que, observados pelos descendentes, os Asuriní de hoje, são “os que já morreram” (*Bava*), correspondendo à noção de antepassados.

Ao legar aos seus parentes esses conhecimentos, ele “intersubjetiva o que foi visto subjetivamente”, publica sua visão privada (FLUSSER, 2007), de uma geração a outra, de pai para filho, num período específico do crescimento do menino: há ênfase na tradição. Houve um acréscimo de suportes – a esteira (palha) e o porta-óleo (jenipapo) – para aplicação dos desenhos. (Reler Nota 21): há ênfase na invenção. Fica marcada nessa conclusão o reforço na linhagem masculina para a execução da arte do trançar e pintar os desenhos nos suportes mencionados pertencer a aprendizagens pedagógicas para viver a trajetória humana dentro desta *cultura*.³⁰

Uma sociedade em que homens e mulheres aprofundam os conhecimentos de si mesmos por manterem “os sentidos atentos à natureza”

²⁸ A palavra caleidoscópico é procedente etimologicamente de três palavras de origem grega: *Kalos* [belo], *Eidos* [formas] e *Skopein* [ver], ou seja, ver formas belas. Ainda deixo registrada que a imagem do caleidoscópico é utilizada também numa conceituação de língua, em que os movimentos e as combinações são fundamentais, estabelecida por Cavalcanti; César (2007).

²⁹ Denominado *Yuxibu* na cosmologia *Huni Kuin* (AC).

³⁰ Cultura que não se desvincula da Natureza. Na antropologia, cultura nomeia relações de aproximação com o ser humano, não sendo, por isso, possível prescindir da experiência e da invenção, envolvendo observação e aprendizados do outro e de si mesmo.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

(LOUREIRO, 2008, p. 155). Nesse sentido, encerro com as palavras de Macedo (2013, p. 08) que evocam as pluralidades inerentes da arte ao estimularem “o potencial transgressivo, de invenção e de provocação para o aprendizado da necessária imprevisibilidade do viver” que cada um/uma de nós realiza nas diversas comunidades de pertencimento que integra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, C.R.C. **A Mitopoese na Amazônia. Lendas e Mitos. Encantados e Encantamentos.** *Factum in Domo*. Rio de Janeiro, 2014.
- BERG, H.S. **Encanto no mito de origem do kene.** Anais do IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: línguas e literaturas indígenas, 09 a 13 novembro 2015, Universidade Federal do Acre. Rio Branco: Nepan Editora, 2015.
- BRANDÃO, H.N.; JESUS, L.M. **Mito e Tradição Indígena.** IN: BRANDÃO, H.N. (Coord.). **Gêneros do Discurso na Escola – Mito, Conto, Cordel, Discurso Político e Divulgação.** São Paulo: Cortez, 2003.
- CAVALCANTI, M.C.; CÉSAR, A.L. **Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio.** IN: CAVALCANTI, M.C. & BORTONI-RICARDO, S.M. (Orgs.) **Transculturalidade, Linguagem e Educação.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.
- CESARINO, P. de N. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- DALAI LAMA. **A arte de lidar com a raiva. O Poder da Paciência.** A. B. Pinheiro de Lemos (Tradução). Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2001.
- DA SILVA, T.T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais.** 9ª. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- DESJARDINS, A. **Primeiros Passos para a Sabedoria.** Renata Cordeiro (Tradução). São Paulo: Landy Editora, 2006.
- ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano – A essência das religiões.** 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FARIA, R.W.S.; MALTEMPI, M.V. **Padrões Fractais: Conectando Matemática e Arte.** IN: **EccoS – Revista Científica – Dossiê Temático,** São Paulo, No. 27, p.33-53, jan./abr. 2012.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.**

Rafael Cardoso (Organização) Raquel Abi-Sâmara (Tradução). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREUD, S. (1930). **O Mal-estar na Cultura.** Renato Zwick (Tradução). Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOUVEA, F.R; MURARI, C. *Fractais de bases caleidoscópicas.* In: **Encontro Nacional de Educação Matemática**, 8, 2004, Recife-PE.

LOUREIRO, J.J.P. **A arte como encantaria da linguagem.** São Paulo: Escrituras, 2008.

MÜLLER, R.P. **Os Asuriní do Xingu – História e Arte.** 2ª. Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MURAD, P.C. *O Mito e as Narrativas Contemporâneas.* IN: **GHREBH – Revista brasileira de ciências da comunicação e da cultura e de teoria da mídia.** Número 7 – São Paulo – Outubro de 2005.

SANTOS, B.deS. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 8ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.** 1ª. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

TOLLE, E. **A new Earth. Awakening to your life’s purpose.** New York: Plume, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A Natureza em Pessoa: Sobre Outras Práticas de Conhecimento.** Artigo apresentado no Encontro “Visões do Rio Babel. Conversas sobre o futuro da bacia do Rio Negro”. Instituto Socioambiental e a Fundação Vitória Amazônica. Manaus, 22 a 25 maio de 2007.

SITES DA INTERNET

GARCIA, J. T. Mapa invertido da *América del Sur.* Disponível em:

<http://web.cortland.edu/flteach/wksp/Heller/Visual6a-2.html> Acesso em: 04 set. 2016.

GOUVEA, F.R. **Um estudo de fractais geométricos através de caleidoscópios e softwares de geometria dinâmica.** 2005. 259p. Dissertação (Mestrado em Educação Matemática). Inédita. Instituto de Geociências e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, Rio Claro. Disponível em:

http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91080/gouvea_fr_me_rcla.pdf?sequence=1

Acesso em: 12 abr. 2016.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental

VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

MACEDO, J.G. **Identidades forjadas em brancos: ensino de arte e interculturalidade.**

2013, 199p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Inédita. Escola de Belas Artes. Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EHDMM> Acesso em: 03 mai. 2015.

ONDERSTIJN, M. (2016). **The Life of Death.** Disponível em: <https://vimeo.com/154739710> Acesso em: 17 mai. 2016.

ROLNIK, S. *La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial* (Entrevista). IN: **Revisiónes** No. 5, 2015. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/> Acesso em: 22 abr. 2016.

SERBENA, C.A. *Imaginário, ideologia e representação social.* IN: **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, V. 4, No. 52, Florianópolis, Santa Catarina, Dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944> Acesso em: 26 abr. 2016.

SEVERI, C. *A palavra emprestada ou como falam as imagens.* IN: **Revista de Antropologia**, v. 52, no. 2, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27316> Acesso em 18 mai. 2016.

SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P.deP. **“O Anticristo” de Lars von Trier: Simbologias e Leituras.** II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: 06 a 08 de Out. 2010. Diversidade, Ensino e Linguagem. UNIOESTE – Cascavel/PR – ISSN 2178-8200. Disponível em: http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/O%20ANTICRISTODE%20LARS%20VON%20TRIER%20SIMBOLOGIAS%20E%20LEITURAS.pdf Acesso em: 27 abr. 2016.

Tópicos “Cervo” e “Feminino”. ADRIÃO, 2010. Disponível em: <http://lusophia.wordpress.com/2010/09/18/bretanha-magica-deuses-druidas-templarios-mitos-e-lendas-por-vitor-manuel-adriao/> Acesso em: 07 fev. 2013.

Tópico “Eros e Tântatos”. RODRIGUES, S. M. (2013). Disponível em: <http://www.rodadepsicanalise.com.br/2013/11/eros-e-tanatos-nossas-porcoes-de-vida-e.html> Acesso em: 20 abr. 2016.

Tópico “Libido”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Libido> Acesso em: 19 abr. 2016.

Tópico “Sentimentos e Emoções”. Disponível em: <http://www.docelima.com.br/site/cerebro-a-mente/o-conceito/355-os-sentimentos-e-as-emocoes> Acesso em: 21 fev. 2013.