

# Pathos, agência e transformação na pintura visionária amazônica de Pablo Amaringo

Vinícius Dino F. de C. e Costa

(mestrando - PPGAS/MN)

**Resumo:** O trabalho se propõe a analisar três pinturas figurativas do artista amazônico Pablo Amaringo, presentes no livro *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*, a partir do modelo analítico proposto por Eduardo Viveiros de Castro para descrever o chamado perspectivismo ameríndio. Construo essa análise com vistas a fundamentar uma sugestão teórico-conceitual adicional: trata-se de defender a operacionalidade da noção de páthos – extraída da reflexão do historiador da arte Aby Warburg –, enquanto instrumento para evidenciar uma dimensão específica da “economia da predação” tematizada pelo modelo perspectivista: o momento ou posição de paciente, isto é, a condição, imanente a diversas espécies envolvidas nas relações de predação, não somente de *ser sujeito de*, mas também de *estar sujeito a* estas últimas. O percurso é trilhado no encadeamento de três procedimentos: primeiramente, busco retomar algumas características gerais das sociocosmologias perspectivistas e seu modo de manifestação no xamanismo. Em segundo lugar, tento observar algumas formulações de Warburg que recorrem à noção de páthos, fazendo-a dialogar com o modelo do perspectivismo. Em terceiro lugar, procedo a uma breve análise de três pinturas de Amaringo com o objetivo de testar o esquema conceitual esboçado. Concluo observando que esse tipo de pintura é uma forma expressiva dotada de forte poder de agência, constituindo um caso exemplar do que Jean-Pierre Vernant chama de “figuração do invisível”.

*Talvez seja significativo que no uso comum do inglês não tenhamos nenhuma palavra para indicar um oposto de “ações” em relação a um Eu humano. Se a palavra “paixões”, passiones, ainda fosse normalmente corrente como o oposto de “ações”, seria possível dizer que os Poderes Dinka seriam as imagens das passiones humanas vistas como as fontes ativas dessas passiones. A prática da adivinhação ilustra o modo como uma divisão na experiência, com a descoberta de uma imagem que é a contraparte ativa das passiones humanas, é considerada como uma preliminar necessária para a ação humana.*

Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience: the religion of the Dinka*<sup>1</sup>

## Introdução: a pintura figurativa visionária de Pablo Amaringo

O pintor Pablo Cesar Amaringo Shuña (1943 – 2009) nasceu em um povoado próximo à cidade de Tamanco e ao rio Ucayali, no departamento de Loreto, na Amazônia peruana. Seus pais tinham o quechua como língua materna, mas criaram seus treze filhos em espanhol para facilitar sua integração à sociedade nacional do Peru (Luna &

---

<sup>1</sup> Essa epígrafe e todas as demais citações de textos em inglês são de minha tradução.

Amaringo, 1991, p. 21). A ancestralidade do artista remonta a diferentes grupos indígenas amazônicos: Cocama e Quechua, pelo lado paterno, e Lamista e Piro, pelo materno. Assim como o próprio Amaringo, vários de seus parentes eram também “vegetalistas” – nome dado aos mestiços praticantes de xamanismo e conhecedores dos poderes das plantas da região –, incluindo três tios maternos e seu pai. Com este último ele tomou ayahuasca pela primeira vez, aos dez anos.

No entanto, o artista recebeu dos pais uma educação católica; posteriormente, ambos adeririam a denominações protestantes, e o jovem Pablo ao ateísmo. Segundo o antropólogo Luis Eduardo Luna (1991, p. 24), foi só após uma doença grave que Amaringo retomou sua vida espiritual, sem contudo aderir a nenhuma religião em particular. Durante os anos de juventude que passou enfermo, em casa e impossibilitado de trabalhar,

Pablo descobriu que sabia desenhar. Seu primeiro desenho foi um autorretrato, olhando em um espelho. Ele depois procedeu a desenhar o que quer que visse em volta de si: móveis, plantas, pássaros, nuvens, as pessoas que vinham visita-lo. Ele melhorou rapidamente, e dois anos depois já fazia bonitas pinturas. (Luna, 1991, p. 24)

Porém, a doença persistia, e Amaringo foi a Tamanco para visitar seu pai, que já não morava com a família. Este prometeu curar a doença do filho: ofereceu ayahuasca a ele e cantou um icaro (uma canção ritual). Segundo o próprio artista, ele “não acreditava nessas coisas, pensando que eram apenas superstições” (Amaringo, 1991, p. 24), mas após as plantas fazerem efeito viu um médico e duas enfermeiras que realizaram uma cirurgia espiritual em seu coração (onde se alojava a enfermidade). Após essa experiência, Amaringo alcançou a cura e passou a procurar conhecer mais os poderes das plantas, tornando-se ele próprio vegetalista. A conjugação de práticas xamânicas e pintura figurativa, contudo, só viria tempos depois, quando de seu encontro com o antropólogo Luis Eduardo Luna. Segundo Luna (1991, p. 17), nessa época,

Pablo nos mostrou algumas paisagens que ele havia pintado em tintas dadas a ele por um turista holandês. [...] Perguntei se ele se lembrava de suas visões de ayahuasca tão claramente quanto ele se lembrava das paisagens físicas que pintara. Ele disse que sim. [...] Fiquei tão impressionado com seu trabalho que o abordei com a ideia de coassinar um livro sobre suas visões de ayahuasca. Ele concordou

entusiasticamente, e eu procedi a passar numerosas horas gravando detalhes sobre sua vida, visões e experiências como um curandeiro de ayahuasca.

O presente trabalho se propõe a analisar algumas dessas pinturas figurativas, presentes no livro *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*, remetendo-as ao que Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 347) descreveu como o “aspecto do pensamento ameríndio que manifesta sua ‘qualidade perspectiva’”: a “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”. Partindo dessa formulação, e da observação de Luisa Elvira Belaunde (2016, p. 615) de que “Amaringo se apresentava como um ribeirinho mestiço, mas também reconhecia sua origem indígena Kechua Lamista e tinha grande familiaridade com o xamanismo cocama e shipibo-konibo da região do Ucayali”, tomo as obras de Amaringo como formas expressivas privilegiadas, que dão a ver, inclusive a olhos modernos, o modo de funcionamento de algumas dessas concepções multinaturalistas (assim denominadas porque reconhecem a existência de múltiplas “naturezas” de pessoa, dotadas de perspectivas próprias). Dialogo então com o modelo analítico proposto por Viveiros de Castro para descrever o chamado perspectivismo ameríndio, de modo a identificar os pontos de aproximação entre esse modo de pensamento e os movimentos sociocosmológicos figurados pela pintura de Amaringo. Busco analisar estes últimos com referência a duas categorias centrais: agência e transformação, compreendendo que eles se desdobram em um espaço cosmopolítico no qual as metamorfoses e mudanças de perspectiva são comuns, e a capacidade de agir socialmente é distribuída entre seres de diversas espécies (humanos, animais, plantas, espíritos etc.).



Genios del Renaco, de Pablo Amaringo

Porém, construirei essas análises com vistas a fundamentar uma sugestão teórico-conceitual adicional: trata-se de defender a operacionalidade da noção de páthos – extraída da reflexão do historiador da arte Aby Warburg –, enquanto instrumento para descrever uma dimensão específica da “economia simbólica da predação”<sup>2</sup> tematizada pelo modelo perspectivista. A dimensão que procuro destacar é o momento ou posição de paciente, isto é, a condição, imanente às diversas espécies envolvidas nas relações de predação, não somente de *ser sujeito de*, mas também de *estar sujeito a* estas últimas. De certa maneira, creio que essa faceta pode ser tomada como o avesso da agência, sendo esta uma capacidade que, nas sociocosmologias indígenas da Amazônia, atravessa seres humanos e não-humanos. De forma semelhante, procuro dar consistência à proposição de que o páthos, se conceituado como a capacidade que os diferentes corpos dotados de ponto de vista possuem de ser afetados pelas perspectivas de outros corpos, também é

---

<sup>2</sup> O “perspectivismo raramente se aplica em extensão a todos os animais (além de englobar outros seres); ele parece incidir mais frequentemente sobre espécies como os grandes predadores e carniceiros, tais o jaguar, a sucuri, os urubus ou a harpia, bem como sobre as presas típicas dos humanos, tais o pecari, os macacos, os peixes, os veados ou a anta. Pois uma das dimensões básicas, talvez mesmo a dimensão constitutiva, das inversões perspectivas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa” (Viveiros de Castro, 2011, p. 353).

distribuído entre os mais diversos seres<sup>3</sup>, que habitam um mundo físico e metafísico em perpétuo desequilíbrio vetorial e potencial.

Importante ressaltar, porém, que a proposição acima não resulta de uma transposição literal do conceito de páthos, tal como aparece na reflexão warburguiana, para o campo da etnologia amazônica; antes, tento me inspirar na operação, sugerida por Viveiros de Castro (2011, p. 15), de “forçar nossa imaginação, e seus termos, a emitir significações completamente outras e inauditas”. Isso significa que o termo em questão não tem aqui a mesma exata acepção que na teorização de Warburg sobre a arte europeia (que abordarei mais à frente), e sim que adquirirá um novo sentido conforme for posto em contato com os materiais fornecidos pelas pinturas e pelas explicações que Pablo Amaringo faz de suas visões xamânicas. Esse novo sentido talvez não chegue a ser “completamente outro”: sabe-se que Warburg elaborou essa noção, juntamente com o conceito derivado de “fórmula de páthos” (*Pathosformel*), para descrever as expressões gestuais emotivas e agonísticas que ele identificava como sobrevivências da Antiguidade pagã na arte renascentista (elaboração essa que inclusive contou com o recurso do autor a observações pessoais de rituais dos índios Pueblo da América do Norte); sendo esse aspecto agonístico um traço que penso que guarda semelhanças com o campo de forças predatórias que o modelo perspectivista tematiza. Em muitos outros aspectos, no entanto, os conteúdos do conceito do historiador alemão serão substituídos por elementos próprios à cosmologia expressa na pintura visionária de Amaringo, resultando em uma torção que faça a noção “querer dizer outra coisa”.

O percurso acima resumido será trilhado no encadeamento de três procedimentos principais, que correspondem às seções do texto que se segue: primeiramente, busco retomar algumas características gerais das sociocosmologias perspectivistas e o modo como elas têm na prática do xamanismo uma manifestação importante. Em segundo lugar, tento observar algumas formulações de Aby Warburg que recorrem à noção de páthos, situando-a no contexto mais geral do pensamento do autor e fazendo-a dialogar com os esquemas do perspectivismo. Em terceiro lugar, procedo à análise de três pinturas de Amaringo que constam no livro *Ayahuasca Visions*, com suas respectivas leituras por

---

<sup>3</sup> Nesse sentido, as cosmologias ameríndias se diferenciariam da cosmologia burguesa moderna não só por conceberem seres não-humanos como (possíveis) agentes, mas também por reconhecerem os seres humanos como (possíveis) pacientes, reconhecimento este crescentemente obliterado pelo programa iluminista de “desencantamento do mundo” e dominação da natureza (isto é, da multiplicidade de seres reunidos sob esse rótulo).

parte do artista, com o objetivo de testar o esquema conceitual esboçado nas seções anteriores e ressignificar a noção de páthos. Concluirei observando que o tipo de pintura praticada por Amaringo consiste em uma forma expressiva dotada de forte poder de agência sobre diversos recipientes, na medida em que torna visível dinâmicas do mundo do xamanismo que não são enxergáveis a partir de qualquer perspectiva, constituindo assim um caso exemplar do que Jean-Pierre Vernant chama de “figuração do invisível”.

### **Perspectivismo e xamanismo na Amazônia indígena**

Em algumas passagens dos textos onde Viveiros de Castro (2011; 2015) expõe os teoremas centrais do perspectivismo, toma relevo um traço geral: a tomada de posição, que essa teorização significa, em relação ao projeto lévi-straussiano da antropologia estrutural; e, mais especificamente, sua tendência a investigar a assim chamada “face oculta da lua estruturalista” (Viveiros de Castro, 2011, p. 362). Se, por exemplo, no prólogo de *A Inconstância da Alma Selvagem* o autor aponta que não pretende se “situar em um lugar exterior *ao* estruturalismo, mas no exterior *do* estruturalismo, no interior da dimensão de exterioridade que lhe é imanente”, de modo a explorar “os ‘limites internos’ da antropologia estrutural” (Viveiros de Castro, 2011, p. 19; grifos no original), o subtítulo das *Metafísicas Canibais* indica que ali se desenham linhas ou elementos de uma “antropologia pós-estrutural”. Penso que, em certa medida, esses sinais expressam uma ambivalência constitutiva do próprio modelo teórico-analítico do perspectivismo: a de reter muitos aspectos da antropologia estrutural, ao mesmo tempo em que desenvolve e faz a crítica de tantos outros. Na impossibilidade de abordar todos as principais dimensões dessa interlocução complexa, tomo a discussão em torno dos conceitos de forma e de força, que aparece na “metafísica da predação” contida nas *Metafísicas Canibais*, como ponto de partida para percorrer alguns nexos fundamentais desse modelo, e que são de especial interesse para o argumento aqui perseguido.

Comentando a posição central do tema do canibalismo nas etnografias da Amazônia, Viveiros de Castro (2015, p. 161) afirma que

esses trabalhos apontavam para uma economia da alteridade predatória como constituindo o regime basal da socialidade amazônica: a ideia de que a “interioridade” do corpo social é integralmente constituída pela

captura de recursos simbólicos – nomes e almas, pessoas e troféus, palavras e memórias – do exterior.

Para o autor, porém, nessa imagem de uma socialidade “aberta ao outro”<sup>4</sup>, interessava que a diferença entre interioridade e exterioridade se configurasse menos como uma relação de oposição entre termos descontínuos justapostos em séries significantes (à maneira do estruturalismo), e mais como uma relação de tensão entre vetores enredados em um campo contínuo de forças sociocsmológicas<sup>5</sup>. O contraste entre esses dois modos de configuração da diferença, para Viveiros de Castro, era homólogo a uma outra distinção, formulada por Lévi-Strauss em um dos capítulos finais de *O Pensamento Selvagem*: aquela entre totemismo e sacrifício. Se o totemismo, na reflexão lévi-straussiana, havia perdido o estatuto tradicional de “instituição” específica, para diluir-se nas estruturas e nas transformações de diversos sistemas simbólicos formados por séries de diferenças discretas, terminando “por ser sinônimo de toda atividade de significação” (Viveiros de Castro, 2015, p. 81), o sacrifício lançaria mão de uma “energética do contínuo”, na medida em que “postula a existência de uma só série, contínua e orientada, ao longo da qual se efetua uma mediação real e irreversível entre dois termos polares e não-homólogos (humanos e divindades)”. Assim, “a definição lévi-straussiana do totemismo o apreende como um sistema de *formas*, ao passo que a do sacrifício recorre a formulações que sugerem a presença de algo como um sistema de *forças*” (Viveiros de Castro, 2015, p. 163-164; grifos no original).

Nesse sentido, o vocabulário utilizado para descrever o “reino da continuidade” do sacrifício é tomado de empréstimo da mecânica: em Lévi-Strauss, “uma imagística de vasos comunicantes” (Viveiros de Castro, 2015, p. 164) e de trocas de fluidos, e em Viveiros de Castro, o recurso à ideia-chave da “diferença de potencial”. Essa noção o autor identifica como já aparecendo na construção do conceito de *mana* por parte de Henri Hubert e Marcel Mauss, em seu *Esboço de uma teoria geral da magia*. Nesse contexto, a ideia de um valor diferencial dos seres autoriza uma concepção do *mana* como “potencialidade mágica”: “[o] que chamávamos lugar relativo ou valor respectivo das coisas, poderíamos chamar igualmente diferença de potencial. Pois é em virtude dessas

---

<sup>4</sup> “Creio que hoje é possível remontar às fontes filosófica e ética do dualismo ameríndio. Ele se inspira, parece-me, numa abertura ao outro que se manifestou com toda a clareza quando dos primeiros contatos com os brancos, embora estes fossem animados de disposições bem contrárias” (Lévi-Strauss, 1993, p. 14).

<sup>5</sup> O autor fala em uma “insatisfação generalizada com a ênfase unilateral na metáfora, no totemismo e na lógica classificatória que marcaria a imagem lévi-straussiana do pensamento selvagem” (Viveiros de Castro, 2011, p. 362).

diferenças que as coisas agem umas sobre as outras” (Hubert & Mauss apud Viveiros de Castro, 2015, p. 165).

Esta última formulação ajuda no delineamento das duas categorias analíticas que tomam relevo no presente argumento: a agência e a transformação. Se a capacidade de agir sobre os outros – cujo paradigma aqui é a agência predatória (a fabricação do corpo pela captura de recursos simbólicos exteriores) – pode ser explicada em função de uma diferença de potencial entre dois polos postos em relação, é possível dizer que essa mesma diferença atua no caso das metamorfoses trans-específicas, presentes tanto no cotidiano quanto nos rituais xamânicos amazônicos. Cotejar brevemente um exemplo etnográfico pode ajudar a visualizar essa dimensão.

Comentando a questão da “equivocação”<sup>6</sup> que acompanha as oscilações entre as perspectivas das diversas espécies, Els Lagrou aponta que

[o] desencontro de perspectivas também é característico de relações entre os vivos e os mortos, já que eles também possuem corpos diferentes. Para os Huni Kuin, os mortos se tornam deuses canibais Inca. Para esconder sua humanidade quando visitando a aldeia dos mortos, deve-se comportar-se como eles. Isso envolve comer os piolhos do cabelo de seus anfitriões Inca. Mas os piolhos se parecem com grandes besouros para os vivos. Quando a visitante expressa sua repugnância por comer besouros, os Inca se dão conta de que ela é humana. Eles a matam e a comem. É o que se faz, mais do que com o que se parece, que revela quem se é; isto é, a qual coletivo seu corpo pertence. (Lagrou, 2018, p. 143)

Nesse caso, portanto, há uma tensão dinâmica entre os pontos de vista, que podem variar em um espectro contínuo de transformabilidade<sup>7</sup> dos corpos (isto é, para não ser definitivamente capturado pelos mortos, um agente humano deve comer o que eles comem, assumindo nesse momento sua perspectiva em relação aos piolhos). Nesse sentido, é a diferença de potencial entre os corpos dos vivos e dos mortos que definirá seu

---

<sup>6</sup> “O perspectivismo indígena é uma doutrina do equívoco, isto é, da alteridade referencial entre conceitos homônimos; o equívoco aparece ali como modo por excelência de comunicação entre diferentes posições perspectivas [...]. A teoria indígena do perspectivismo emerge de uma comparação implícita entre os modos pelos quais diferentes modos corporais (as ‘espécies’) experimentam ‘naturalmente’ o mundo como multiplicidade afectual” (Viveiros de Castro, 2015, p. 87).

<sup>7</sup> “[E]u visava, para além das metonímias sacrificiais, um ‘outro’ da razão classificatória, ou, mais precisamente, uma interpretação não combinatória ou alógica da noção central do estruturalismo – a noção de transformação [...]” (Viveiros de Castro, 2015, p. 80).



poder relacional de agência sobre os outros<sup>8</sup>, bem como o destino e a direção da transformação (entendida como um assumir a perspectiva de uma alteridade).

Por fim, cumpre sublinhar a função de destaque desempenhada pelo xamanismo na economia da predação acima resumida. Para Viveiros de Castro (2011, p. 357), “o perspectivismo ameríndio está associado a duas características recorrentes na Amazônia: a valorização simbólica da caça, e a importância do xamanismo”. Segundo o autor,

[o] xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. (Viveiros de Castro, 2011, p. 357-358)

De certa maneira, essa passagem ecoa na afirmação de Lagrou (2018, p. 147) de que, no xamanismo Huni Kuin, as

experiências visionárias sob os efeitos do chá [de ayahuasca] são eventos cosmopolíticos importantes e podem ser descritos como verdadeiros campos de batalha estéticos nos quais os *yuxin* [seres-imagem] jogam imagens, ornamentos e desenhos sobre a alma do olho dos humanos que entram em seu reino.

Assim, esses campos de batalha engendram riscos e perigos, assumindo as imagens uma posição central. No que se refere à dimensão imagética dessas batalhas, a própria elaboração de Viveiros de Castro remete a “arte política” do xamanismo à

---

<sup>8</sup> Em geral, esse poder de agir está associado a um princípio antropomórfico que postula a humanidade da espécie predadora, por debaixo da fisicalidade que aos olhos humanos pode aparecer como não-humana: trata-se de “uma comunicação transversal entre incomunicáveis, uma comparação perigosa e delicada entre perspectivas onde a posição de humano está em perpétua disputa. *A quem cabe a posição de humano aqui?* – essa é sempre a questão que se põe quando um indivíduo confronta um emissor estranho de afetos e de agentividade, seja ele um animal ou uma pessoa desconhecida na floresta, um parente há muito ausente que retorna à aldeia ou a imagem de alguém morto que aparece em um sonho” (Viveiros de Castro, 2015, p. 171-172; grifo no original).

teorização de Alfred Gell (1998)<sup>9</sup> sobre os temas da arte e da agência, apontando que, nesse contexto, “o conhecimento verdadeiro visa à revelação de um máximo de intencionalidade, por via de um processo de ‘abdução de agência’ (Gell 1998) sistemático e deliberado” (Viveiros de Castro, 2011, p. 359).

### **Pensamento trágico e teoria das paixões em Aby Warburg**

Nessa seção, buscarei identificar, em dois textos centrais do historiador da arte Aby Warburg (1866 – 1929), os contornos do que creio que se poderia chamar de uma teoria das paixões ou do sofrimento, que na contribuição do autor aparecem associados a um pensamento trágico, no sentido dado a este termo por Friedrich Nietzsche<sup>10</sup>. Nessa teoria, um dos principais elementos, senão o principal, é o problema posto pelo conceito de páthos. Assim, após apresentar esse problema, buscarei acentuar aquelas arestas da noção que penso que favorecem um diálogo com o perspectivismo ameríndio.

Segundo Georges Didi-Huberman (2013, p. 168), “presente em toda a obra publicada de Warburg, a problemática das ‘fórmulas de páthos’ parece culminar – e se explicitar, finalmente – no texto escrito em 1905 sobre ‘Dürer e a Antiguidade italiana’”. Com efeito, nessa conferência a expressão aparece diversas vezes, a propósito da exposição feita pelo autor sobre um desenho de Albrecht Dürer, remetendo-o a seu tema de reflexão principal: “a história da reintrodução da Antiguidade na cultura moderna” (Warburg, 2013, p. 435). O desenho em questão, datado de 1494, é *A morte de Orfeu*, e a hipótese de Warburg a seguinte:

---

<sup>9</sup> Gell (1998, p. 22) pontua que seu conceito de agência é “exclusivamente relacional: para qualquer agente, existe um paciente, e de modo inverso, para qualquer paciente, existe um agente”.

<sup>10</sup> “Onde Nietzsche clamava por uma beleza livre de qualquer ‘bom gosto’, uma intranquilidade da estética, ou mesmo uma consciência da dor como ‘fonte originária’ da arte, Warburg partiria de sua própria aversão a uma ‘história da arte estetizante’ para mostrar a que ponto a própria arte renascentista só foi ‘vital’ por integrar todos esses elementos de impureza, feiura, dor e morte. [...] ‘Não será a realidade apenas a dor, talvez, e não terá a *representação* nascido daí?’ Quando Nietzsche faz essa pergunta, no fim de 1870 ou início de 1871, decerto está pensando na tragédia: *a tragédia como matriz central da própria arte*” (Didi-Huberman, 2013, p. 129; grifos no original).

as imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albercht Dürer. (Warburg, 2013, p. 440)



*A morte de Orfeu, de Albrecht Dürer*

Porém, o ponto que interessa reter aqui não é a sobrevivência<sup>11</sup> moderna das fórmulas artísticas da Antiguidade pagã, mas a significação mais ampla dessa linguagem gestual, e sua relação com a reflexão do autor sobre o tema do sofrimento. No início de sua conferência, Warburg (2013, p. 435) já atribuía à “doutrina classicista unilateral da ‘grandeza serena’ da Antiguidade” a pouca atenção dada ao fato de que, no *Quattrocento*, “os artistas italianos procuravam nos tesouros formais da Antiguidade redescoberta modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como

para a serenidade clássica idealizante”. Foi exatamente esse primeiro aspecto, o da intensificação patética, que o autor buscou enfatizar em vários momentos de seu trabalho; o motivo da morte violenta de Orfeu, por exemplo, foi descrito por ele como “uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão”. A obra de Dürer, ao lado de várias outras incidências do motivo, arroladas por Warburg em sua conferência, era assim um exemplo da “vitalidade com a qual a mesma ‘fórmula de páthos’ [...] se instalara nos círculos artísticos” (Warburg, 2013, p. 436). A fórmula, nesse contexto, coincide com os modelos formais da linguagem gestual aludida acima<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Conceito fundamental para Warburg, e que é parcialmente inspirado pela antropologia de Edward B. Tylor (cf. Didi-Huberman, 2013).

<sup>12</sup> Leopoldo Waizbort (2015, p. 11) propõe a seguinte definição para as fórmulas de páthos: “modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam

Mas em que consistiria, mais precisamente, o conceito de páthos? Se no mundo grego antigo a palavra significava justamente o excesso de emoção e sentimento<sup>13</sup>, na reflexão do historiador alemão ela aparece como uma chave para a questão mais ampla expressa pela polaridade nietzschiana, sempre tensa e irresolvida, entre os princípios apolíneo e dionisíaco. Para Didi-Huberman<sup>14</sup> (2013, p. 133),

[r]e encontramos essa polaridade a cada passo do caminho de Warburg. [...] Em 1906, Warburg caracterizaria todo o Renascimento de acordo com um conflito entre a “embriaguez dionisíaca” e a “lucidez apolínea”. Em 1914, a polaridade nietzschiana seria completamente integrada à oposição, valiosa para Warburg, entre o *éthos* e o *páthos*.

Assim, o que as fórmulas de páthos expressam, em cada uma de suas atualizações, é um determinado momento de um conflito – semelhante àquele identificado por Nietzsche no nascimento da tragédia – entre tendências distintas e opostas: por um lado, a forma estável apolínea (a fórmula, o *éthos*), e por outro, a metamorfose e o movimento dionisíacos (o páthos)<sup>15</sup>. Nesse sentido, este último adquire uma conotação de transformabilidade e dinamismo, expressos nas forças exteriores que atingem os sujeitos, e exemplificados eloquentemente pela imagem da morte de Orfeu pelas mãos das ménades, seguidoras míticas de Dionísio. A forma da imagem, dessa maneira, é resultado de uma tensão entre forças divergentes. Em apresentação a coletânea brasileira de textos de Warburg, Leopoldo Waizbort (2015, p. 19) resume da seguinte maneira o programa

---

no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento –, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma”.

<sup>13</sup> A página da *Stanford Encyclopedia of Philosophy* propõe emoção e sentimento como traduções possíveis para os usos feitos por Aristóteles do termo “páthos” em sua reflexão sobre o tema da ética. (Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-ethics/>, acesso em 17/08/2018.)

<sup>14</sup> Um encadeamento de termos formulado pelo autor ajuda a circunscrever um campo semântico para a palavra: “Tal como Buckhardt e Nietzsche, ele [Warburg] teria entendido que a ordem simbólica só pode ser compreendida na relação com as ‘forças’ obscuras que um ou outro chamaram de *Páthos*, *Affekt*, *Trieb*, *Konflikt* etc.” (Didi-Huberman, 2013, p. 134).

<sup>15</sup> É necessário, porém, que esse paralelismo seja entendido de maneira ampla e matizada; isto é, a afinidade do páthos com o terreno do movimento e da transformação, figuras mais dionisíacas que apolíneas, não significa que todo páthos seja necessariamente dionisíaco, em sentido estrito (associado a sofrimento, dissolução e morte). Por vezes, Warburg utiliza o termo de maneira adjetivada (“páthos heroico”, “páthos imperial”), indicando a possibilidade de um leque de diferentes tipos de páthos, sendo comum a todos eles o fato de que constituem modos de afetação do corpo pelos arranjos fatídicos da exterioridade; com efeito, em uma das introduções ao *Altas Mnemosine*, ele afirmaria que o “desagrilhoar do movimento expressivo do corpo [...] abarca toda a escala da humanidade cineticamente abalada (escala que vai da cisma desamparada ao frenesi sanguíneo), e todas as ações mímicas entre seus extremos (tais como andar, correr, dançar pegar, levar, carregar) permitem ouvir o eco da entrega passional [...]” (Warburg, 2015, p. 369).

metodológico do autor: “identificar as forças atuantes na constituição das imagens, como se fossem uma resultante em um complexo jogo de forças”.

Se o princípio apolíneo busca estabilizar as formas e circunscrevê-las no campo da serenidade, o princípio dionisíaco concorre para transformá-las e dissolvê-las na temporalidade do destino<sup>16</sup>. Os modos dessa transformação dionisíaca, no pensamento de Warburg, se referem principalmente à agência de seres e forças exteriores aos sujeitos: é justamente isso que confere o caráter trágico das metamorfoses.

Um outro exemplo eloquente desse aspecto, além de *A morte de Orfeu*, pode ser encontrado na conferência *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*, proferida por Warburg em 1923, que tematiza uma viagem feita pelo autor ao sudoeste dos Estados Unidos cerca de trinta anos antes. Nessa conferência, ele mobiliza materiais empíricos ameríndios para tentar empreender o que se poderia chamar de uma análise comparativa dos modos de relação entre Eu e outro, interioridade e exterioridade, ao longo da história humana<sup>17</sup>. Informado pelo postulado evolucionista, comum à sua época, de que os indígenas contemporâneos seriam como que representantes de uma humanidade anterior e primitiva, Warburg observa três rituais dos índios Hopi (também chamados de pueblos, por conta de sua forma de aldeamento em povoados), com ênfase no terceiro deles, apenas examinado a partir de materiais secundários: o chamado ritual da serpente.

Nessa cerimônia, dedicada a provocar e garantir a incidência da chuva naquela região desértica, uma conexão é reconhecida entre as serpentes venenosas e os raios das tempestades. Uma das performances centrais do ritual, nesse sentido, é a de dançar segurando as serpentes e posteriormente soltá-las no deserto, para causar a chuva. Nessa dança, Warburg enxerga um sinal que aponta para um simbolismo transcultural e transhistórico da figura da serpente: para ele, em contextos dos mais diversos ela significa as forças “selvagens” e naturais (não-humanas) que se relacionam de modo agonístico e,

---

<sup>16</sup> “Não há superfície bela sem uma profundidade assustadora” (Nietzsche apud Didi-Huberman, 2013, p. 131).

<sup>17</sup> Nesses materiais, Warburg (2015, p. 201) se interessou pela “veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas”, que ele interpretou como “uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao redor”. O autor sintetiza o problema de investigação de seu empreendimento de “psicologia histórica” na seguinte pergunta: “em que medida essa visão de mundo pagã, tal como ainda sobrevive entre os pueblos, nos fornece um parâmetro para os processos de desenvolvimento que vêm do paganismo primitivo, passam pelo homem do paganismo clássico e chegam à modernidade?” (Warburg, 2015, p. 202).

em certo sentido, predatório com os seres humanos<sup>18</sup>. Assim, após as descrições e observações sobre os rituais, a argumentação do autor realiza um salto que faz a passagem entre as imagens ameríndias e outras extraídas das tradições iconográficas clássica e cristã do Ocidente. Dentre estas últimas, se destaca a escultura de *Laocoonte e seus filhos* (também chamada de *Grupo de Laocoonte*), uma estátua romana antiga redescoberta no início do século XVI. Sobre ela, Warburg faz a seguinte interpretação:

No mito e no grupo de Laocoonte, essa ideia da serpente como força destruidora do mundo inferior levou a esse poderosíssimo símbolo trágico. A vingança dos deuses, que as cobras estranguladoras aplicaram ao sacerdote deles próprios e a seus dois filhos, levou, no conhecido grupo da Antiguidade, à incorporação ostensiva do máximo sofrimento humano. [...] A morte do pai e dos filhos torna-se assim símbolo da paixão antiga: morte por vingança, perpetrada por demônios sem alguma justiça nem esperança de salvação. Eis o pessimismo trágico e desesperançado da Antiguidade. (Warburg, 2015, p. 239)



*Laocoonte e seus filhos*

Assim, penso ser possível abstrair, dessas formulações do autor, uma teoria das paixões e do sofrimento, cuja proposição central é a de que, ao longo da história, os seres humanos sempre estiveram às voltas com forças exteriores que inelutavelmente possuem agência sobre sua natureza, transformando-a.

Isso posto, é possível retomar a discussão do perspectivismo ameríndio e propor uma síntese provisória. Temos que, para

Warburg, a expressão das paixões e do sofrimento é um tema de reflexão central, cujos diferentes modos de figuração artística são apreendidos através das fórmulas de páthos, que resultam de arranjos específicos (estabilizações momentâneas) de forças apolíneas e dionisíacas em conflito. De maneira semelhante, o modelo etnológico perspectivista tematiza um campo de forças predatórias em disputa, cuja diferença de potencial define as direções dos vetores de agência e dos processos de metamorfose; nesse sentido, trata-

---

<sup>18</sup> Para uma crítica ao primitivismo de Warburg, e a sua interpretação do ritual da serpente, cf. Freedberg (2013).

se também de uma economia da transformação na qual concorrem princípios de estabilização e de instabilização. No entanto, arrisco dizer que, no desenho geral desse modelo, a ênfase na categoria analítica da agência eclipsa uma dimensão particular das relações de predação e transformação, que é justamente aquela privilegiada por Warburg: a posição de paixão ou sofrimento<sup>19</sup>.

Segundo Carlos Fausto (2008, p. 343), na Amazônia, “xamãs e guerreiros se constituem enquanto tais por integrarem a si relações com outros-sujeitos dotados de vontades-outras, cabendo-lhes impor sua perspectiva, mas sob o constante risco de perdê-la. [...] Daí a ambivalência das figuras do xamã e do guerreiro na região [...]”. No entanto, como observa Godfrey Lienhardt na epígrafe deste texto, no uso comum de muitas línguas ocidentais modernas não há uma palavra que se oponha de modo complementar à ideia de “ações”, deixando assim uma das valências dessa ambivalência sem conceituação explícita e, no caso do etnógrafo africanista, obrigando-o a recorrer a uma conotação anacrônica e contra-intuitiva da palavra “paixão” (semelhante àquela a que aqui também busco recorrer) para descrever a posição dos humanos em relação aos Poderes Dinka. Essa posição pode ser sinteticamente definida como a capacidade de sofrer a agência dos outros, o poder de ser afetado pela ações de corpos exteriores. Igualmente, a noção de páthos pode ser assim reformulada, e ser integrada ao modelo perspectivista de modo a designar esse poder de ser afetado e sofrer agência.

Esse ponto pode ser ilustrado pelo fato de que algo semelhante à relação observada por Lienhardt entre humanos e Poderes Dinka se passa no âmbito do xamanismo amazônico. Com efeito, segundo Els Lagrou (2018, p. 149), “[o] que o xamã Yanomami Davi Kopenawa disse dos espíritos auxiliares *xapiri* também é verdade para Yube, o espírito anaconda dos Huni Kuin, e sua revelação de seu mundo de seres-imagem: para ver esses seres-imagem é necessário primeiro ser visto por eles”.

Outro exemplo desse modo de relação poderia ser extraído da análise que Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro propõem da triangulação entre guerra

---

<sup>19</sup> Uma outra gramática para a formulação dessa questão poderia ser tomada de empréstimo da leitura que Gilles Deleuze faz da teoria espinosiana das ações e das paixões em *Espinosa e o Problema da Expressão*. Em linhas muito gerais, essa leitura postula que todo corpo possui o poder de ser afetado, que pode ser preenchido por meio de afecções passivas (quando um corpo é afetado por outros corpos, exteriores, configurando uma “potência de sofrer”) ou afecções ativas (quando esse corpo é afetado por sua própria natureza, configurando uma “potência de agir”): “[u]ma afecção só é uma paixão quando não for explicada pela natureza do corpo afetado: ela certamente o envolve, mas é explicada pela influência de outros corpos. Se supusermos afecções que sejam explicadas inteiramente pela natureza do corpo afetado, essas afecções serão ativas, serão elas mesmas ações” (Deleuze, 2017, cap. 14).

de vingança, memória e temporalidade no contexto dos Tupinambá. Para os autores, nesse contexto,

[s]e a vingança não tem fim, ela é também sem começo: ou melhor, seu ponto de partida é puramente virtual. Sucessão de respostas, desenroladas a partir de um início imaginário, é o que insinua o mito de origem do canibalismo. [...] As explicações aparentemente supérfluas que iniciam o mito indicam que se está em um sistema de vingança em andamento. O ponto principal, no entanto, parece ser o de que o primeiro canibalismo real é uma retaliação a um canibalismo imaginário, e afirmado como tal. Ou seja, a antropofagia não tem propriamente um motor primeiro: de saída, ela é uma retaliação. (Carneiro da Cunha & Viveiros de Castro, 2017, p. 90)

Caso se quisesse insistir nas metáforas mecânicas, para esse exemplo seria possível mesmo sugerir a importação do conceito de “energia potencial”: não como lei física, mas como um modo de reciprocidade social que articula páthos e agência, sofrimento e reação, funcionando de certa forma como uma mola que devolve, no sentido oposto, a deformação sofrida<sup>20</sup>.

É evidente que, em se tratando de contextos ameríndios, os páthos experimentados não poderiam ser os mesmos que Warburg constatou nos trânsitos de imagens entre Antiguidade mediterrânea e Renascimento europeu<sup>21</sup>. Portanto, procedo a seguir a uma breve análise de três pinturas do artista visionário Pablo Amaringo, com o objetivo de identificar como sua arte dá a ver figuras de agência, páthos e transformação no contexto do xamanismo amazônico.

---

<sup>20</sup> “É preciso reconhecer o essencial, a *plasticidade* positiva do paradigma patético: o ser *pathetikos*, o ser a quem pode suceder qualquer coisa, não seria capaz de transformar sua fraqueza (abrir, dar o flanco) em força (abrir o campo do possível)? Será que sua capacidade de ser afetado não lhe daria também um poder de agir no sentido inverso?” (Didi-Huberman, 2013. p. 177; grifos no original).

<sup>21</sup> Sendo essa identificação homogeneizante, aliás, exatamente o erro diagnosticado por Freedberg (2013) na abordagem do pensador alemão.



## Pathos, agência e transformação na pintura de Pablo Amaringo



Nesta pintura, intitulada *Sanguijuela Mama*, Amaringo retrata um episódio contado a ele por seu avô, ocorrido em uma época em que vários *caucheros* (exploradores de borracha) chegaram na área de um riacho chamado Quincha, afluente do rio Fanacha. A história conta que um grupo de oito pessoas saiu para caçar e decidiu passar a noite perto de um lago. Apenas um deles resolveu dormir sem sua tela mosquiteira. À meia-noite uma das pessoas acordou e percebeu que o homem que estava em sua rede, sem a mosquiteira, estava gemendo. Em seguida ele enxergou uma sanguessuga gigante, a *sanguijuela mama*, de doze metros, se aproximando. Ele gritou, mas ninguém reagiu, estando todos em um sono profundo. Assim, o homem fugiu para a floresta, voltando na manhã seguinte e encontrando seus companheiros mortos, sem nenhum sangue nas veias. Amaringo explica esse evento pelo fato de que a *sanguijuela mama*, assim como outros animais, como por exemplo a *yana-puma* (onça preta), possui o poder de fazer os humanos dormir com o objetivo de devorá-los. Ela havia sugado o sangue dos humanos com as ondas eletromagnéticas que emanam de sua cabeça. Amaringo (1991, p. 90) relata

que “achava que essa era apenas uma história, mas com a ayahuasca fui capaz de ver esse animal e fiquei convencido de sua existência, assim como a de muitos outros animais que acredita-se serem apenas mitológicos”.

Na pintura, o artista dá a ver as ondas eletromagnéticas que são veículo da agência predatória da sanguessuga. Assim, ele torna visível, na forma estética da arte plástica, as forças físicas e metafísicas que Viveiros de Castro descreve em termos de diferença de potencial. Igualmente, ele materializa na pintura o páthos humano em relação à sanguessuga, isto é, a condição dos homens de estar sujeitos à agência desta última. Embora os corpos humanos não sejam explicitamente mostrados, mas apenas sugeridos, a composição da pintura coloca em primeiro plano justamente o campo de forças que funciona como meio para a agência não-humana que atinge os homens.



Esta pintura, intitulada *Assustado pelo Chullachaki*, se situa em uma seção do livro *Ayahuasca Visions* que é dedicada a visões relacionadas a doenças e curas. Ela tematiza um processo de metamorfose transespecífica: um homem havia sido abduzido por um Chullachaki (algo como “pés irregulares”, em Quechua), um espírito da floresta

que possui os pés virados para trás, característica semelhante ao Curupira integrado ao folclore nacional brasileiro. O trânsito entre perspectivas (humana e Chullachaki) é figurado por Amaringo na forma de uma incompletude do corpo humano: a perna esquerda do homem se encontra parcialmente abduzida pelo mundo dos Chullachaki, que o atrai. Na direção oposta, os parentes do homem e o vegetalista o puxam no sentido humano, com a ajuda dos espíritos auxiliares, à direita. As cores e a composição da pintura expressam claramente dois lados de um campo de forças sociocosmológicas: os humanos, xamã e espíritos auxiliares, por um lado, e os Chullachaki e seu mundo, por outro. Segundo Amaringo (1991, p. 122), “vemos os *Shapingos* ou *Chullachakis* com todos os seus animais selvagens e também as plantas que eles criam em suas roças. Aquele que abduziu esse homem está de pé ao lado do tronco de árvore seco no qual ele vive”.

Assim, o xamã-artista dá a ver simultaneamente dois mundos que a princípio estão separados pelo fato de que pertencem a pontos de vista distintos. Sua capacidade de “cruzar as barreiras corporais”, como propõe Viveiros de Castro, é o que permite não somente revelar o mundo dos Chullachakis, mas também a difícil operação da cura, isto é, da estabilização do corpo do homem capturado por uma perspectiva que não é originalmente a sua e de seus parentes. Nesse campo de batalha estético, tal como caracterizado por Lagrou a partir dos Huni Kuin, Amaringo (1991, p. 122) explica que “[o]s raios que irradiam cores são as vibrações sobrenaturais do vegetalista com que ele desenrola sua cura”. A agência conflitante de humanos e espíritos, dessa forma, converge no páthos do homem no centro da composição, em um momento em que ele está em pleno processo de transformação, dividido entre dois mundos.

Na última pintura, abaixo, intitulada *Recuperando um jovem raptado por uma Yakuruna*, novamente a cura se refere ao processo de trazer de volta à perspectiva humana uma pessoa capturada por um ser de outra espécie. A yakuruna, criatura subaquática que encontra-se vestida como uma mulher Shipibo ou Conibo, havia raptado o homem, mas o xamã, com a ajuda de diversos auxiliares, levanta um redemoinho que a obriga a trazer de volta o homem transformado. Assim, a agência do vegetalista logra impor sua perspectiva sobre os dois corpos; no entanto, Amaringo (1991, p. 124) explica que “os olhos do jovem estão torcidos pela yakuruna mas ele ainda consegue viver com sua família na Terra. Se ele também tivesse tido seus pés e cabeça torcidos para trás, seria inútil para o muraya [tipo de xamã] insistir para o jovem ficar na Terra, porque as operações da yakuruna teriam feito dele parte da família da yakuruna de cabelo verde”.



### **Considerações finais: pintura como “figuração do invisível”**

Neste trabalho, em certo sentido construído de maneira experimental, busquei observar a pintura visionária amazônica de Pablo Amaringo com as lentes fornecidas pelo modelo teórico-analítico do perspectivismo ameríndio, visando também fundamentar a proposição de que o conceito de páthos, importado da teorização do historiador Aby Warburg, teria algo a acrescentar a esse modelo, de modo a designar uma dimensão particular da economia da transformação que se configura no entrelaçamento dos pontos de vista. De fato, espero ter extraído algum rendimento desse exercício, demonstrando que a categoria do páthos se presta a adquirir novos sentidos, se for posta em contato não necessariamente com a iconografia ocidental privilegiada por Warburg, mas sim com as imagens amazônicas que emergem do(s) mundo(s) do xamanismo. Nesse contexto, ela passa a significar todo o amplo leque de riscos, perigos e modos de afetação que circulam nesses mundos, nos quais as imagens assumem posição central.

Nesse sentido, a título de conclusão, creio que é possível afirmar que a pintura de Amaringo se constitui como um caso exemplar do que Jean-Pierre Vernant (1990)

chamou de uma “figuração do invisível”. No texto *Figuração do invisível e categoria psicológica do “duplo”: o kolossós*, o autor aplica essa locução aos *kolossós* gregos, estátuas funerárias que, em vez de se constituírem como cópias de um original, assumem outra função: a de duplo. Isso significa que a imagem possui uma natureza própria e singular, diferente daquela que, no paradigma tradicional da “representação”, rege as relações entre modelo e cópia.

Ele aponta que, nesse contexto, “a oposição fundamental é a do visível e a do invisível” (Vernant, 1990, p. 394). Aqui, penso que essa afirmação também se aplicaria; pois, em se tratando de um mundo povoado por imagens múltiplas e complexas, mas que, na maior parte das vezes, são invisíveis aos olhos leigos, a pintura de Amaringo adquire forte poder de agência, no sentido de Gell (1998), na medida mesma em que torna visível algumas dessas figuras da transformação.

## Referências bibliográficas

- BELAUNDE, Luisa Elvira. “Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana”. In: *Mana: estudos de antropologia social*. N. 22 (3), 2016.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Vingança e temporalidade: os Tupinambá”. In: *Cultura com Aspas*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o Problema da Expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FAUSTO, Carlos. “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. In: *Mana: estudos de antropologia social*. N. 14 (2), 2008.
- FREEDBERG, David. “Pathos em Oraibi: lo que Warburg no vio”. In: *Las Máscaras de Aby Warburg*. Espanha: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LAGROU, Els. “Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of amerindian ethnologies”. In: *Sociologia & Antropologia*, V. 08.01, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LUNA, Luis Eduardo & AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*. Berkeley: North Atlantic Books, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Figuração do invisível e categoria psicológica do ‘duplo’: o kolossós”. In: *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.