

***Yuxin, Alma* à luz dos conceitos da teoria dos símbolos, de Northrop Frye**

Yuxin, Alma in the light of the concepts of Northrop Frye's theory of symbols

Juliana F. Budin Ferreira¹

Eliane dos Santos Ramos²

Resumo: O presente artigo consiste em uma leitura de alguns símbolos presentes em *Yuxin, Alma* (2009), romance de Ana Miranda, tendo como referencial teórico os estudos de Northrop Frye (1973) e Denham (1978); já como objetivo, pretende-se ressaltar como, no primeiro capítulo da narrativa de Ana Miranda, tanto os aspectos formais quanto os aspectos discursivos sugerem camadas de significados a serem reveladas pelas cinco fases simbólicas que Frye conceitua como: fase literal, como motivo; fase descritiva, como signo; fase formal, como imagem; fase mítica, como arquétipo; e a fase anagógica, como mônada. Ao aplicar a teoria dos símbolos no primeiro capítulo, o romance apresentou uma construção simbólica que dialoga com a estrutura esboçada por Frye em sua teoria, pois muitos símbolos, ao serem interpretados pelo método das cinco fases, possibilitam uma percepção do *modus operandi* da escritora, além de um encantador prazer estético e uma profunda reflexão acerca dos saberes dos povos da mata. Esses saberes nos levam a perceber que, para os povos da mata, não há distinção entre o homem e natureza, ou seja, a natureza não pode ser explorada e transformada pela humanidade em celeiro de matéria-prima. Pois na perspectiva dos povos da floresta, a natureza e o homem fazem parte um do outro, assim, toda arte tem um pouco do humano e da natureza, uma vez que um compõe o outro.

Palavras-chaves: *Anatomia da crítica*; Northrop Frye; *Yuxin, Alma*; Ana Miranda; Robert D. Denham; Símbolos.

Abstract: This article consists of a reading of some of the symbols present in *Yuxin, Alma* (2009), a novel by Ana Miranda, using the studies of Northrop Frye (1973) and Denham (1978) as a theoretical reference. Its objective is to highlight how, in the first chapter of Ana Miranda's narrative, both the formal and discursive aspects suggest layers of meaning to be revealed by the five symbolic phases that Frye conceptualizes as: literal phase, as motif; descriptive phase, as sign; formal phase, as image; mythical phase, as archetype; and the anagogic phase, as monad. By applying the theory of symbols in the first chapter, the novel presents a symbolic construction that dialogues with the structure outlined by Frye in his theory, since many symbols, when interpreted using the five-phase method, provide an insight into the writer's *modus operandi*, as well as a charming aesthetic pleasure and a profound reflection on the knowledge of the peoples of the forest. This knowledge leads us to realize that, for the peoples of the forest, there is no distinction between man and nature, in other words, nature cannot be exploited and transformed by humanity into a storehouse of raw materials. From the perspective of the peoples of the forest, nature and man are part of each other, so all art has a bit of the human and the natural, since one makes up the other.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos Literários (PPGMEL), Departamento de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Porto Velho, Rondônia, Brasil; E-mail: julianabudin77@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7487-7118>

² Mestranda em Estudos Literários – PPGMEL (UNIR). E-mail: elianeramosmel@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4434-1646>.

Keywords: Anatomy of criticism; Northrop Frye; Yuxin, Alma; Ana Miranda; Robert D. Denham; Symbols.

Introdução

Herman Northrop Frye é crítico literário canadense que escreveu muito sobre a literatura e a cultura de seu país, no entanto, tornou-se mais conhecido como um dos mais importantes teóricos literários do século XX, quando em 1947 publicou *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Essa obra foi um estudo minucioso do simbolismo visionário de Blake, onde estabeleceu um sistema de metáfora derivado do *Paraíso Perdido* de John Milton e da *Bíblia*. Passados alguns anos, ele ampliou sua visão, defendendo em *Anatomia da crítica* (*Anatomy of Criticism*, no original) o problema dos mitos, dos arquétipos e dos gêneros literários. Almejava ele conceber a literatura como um sistema e definir sistematicamente as complexidades de seu funcionamento. Frye procura determinar setores da crítica especializada, no sentido de dar-lhes novas dimensões, bem como de determinar a distinção entre a teoria literária e outros campos da ciência. O teórico chama atenção para a imprescindibilidade da crítica literária, para a necessidade de diferenciar sua natureza da natureza de outras formas de crítica.

A obra *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye, foi traduzida no ano de 1973 para o português e compõe-se em: uma introdução polêmica e quatro ensaios: 1. Crítica Histórica: Teoria dos Modos; 2. Crítica Ética: Teoria dos Símbolos; 3. Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos e 4. Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros. Entretanto, nesse estudo nos deteremos no segundo ensaio, Crítica Ética: Teoria dos Símbolos, que tem por objetivo decompor os símbolos em seus diferentes tipos.

A primeira edição desse ensaio foi intitulada *Levels of Meaning in Literature* em 1950. Nele, Frye afirma ter a literatura diferentes níveis de significado, com base em um desenvolvimento crítico-sistemático operado na Idade Média. O sistema quádruplo medieval dos quatro níveis - o literal, o alegórico, o tropológico ou moral, e a anagogia, baseia-se na noção de polissemia, que Dante Alighieri estabeleceu em uma carta a Cangrande della Scala, Epístola XIII, onde Dante descreveu sua própria obra como polissêmica, ou seja, com múltiplos níveis de significação, que vão do literal ao mais profundo e esclarecedor, o anagógico, utilizando um método medieval também utilizado pelo exegeta bíblico.

Contudo, Northrop Frye desenvolve seu argumento colocando a questão do símbolo em um contexto mais amplo, que os quatro níveis os tornando em cinco: literal (motivos), descritivo (signos), formal (imagem), mítica (arquétipos), anagógico (mônada). Esses níveis, segundo Robert D. Denham, são mais usados por Frye para descrever procedimentos críticos e não tipos literários, sendo assim métodos de análise do significado simbólico. Portanto, encontrar os vários níveis de significado simbólico e combiná-los em uma teoria abrangente é o objetivo de Frye. No entanto, é importante destacar que para Frye a ideia de polissemia da obra está atrelada ao fato de que o “sentido de uma obra literária forma parte de um conjunto maior” (FRYE, 1973, p. 76-77).

Segundo o crítico canadense, o princípio do sentido múltiplo pode ser nomeado como “fato estabelecido”, pelo “desenvolvimento simultâneo de várias escolas diferentes de crítica moderna, cada uma fazendo uma escolha distinta de símbolos em sua análise” (FRYE, 1973, p. 72). E ao afirmarmos o princípio do sentido múltiplo, somos levados a tomar uma posição seja ela “puramente relativa ou pluralística,” ou podemos avançar, avaliando a possibilidade de haver métodos críticos adequados. É essa teoria, sistema, como Frye considera, que nos é apresentada em *Levels of Meaning in Literature* (1950) e em *Anatomia da crítica* (1973): um grupo conexo de sugestões, que se apresentam com “alguma utilidade prática, não só para críticos, como para estudiosos de literatura” (FRYE, 1973, p. 11).

Seguiremos com o estudo dando a conhecer como se configura cada fase dos símbolos e quais são suas funções nas narrativas. Gotejando a teoria ao primeiro capítulo do romance *Yuxin, alma* (2009) de Ana Miranda, para melhor compreensão da teoria.

1 Considerações iniciais sobre *Yuxin, Alma*

Antes de iniciarmos a análise dos símbolos, é pertinente conhecermos um pouco sobre a obra *Yuxin, Alma* (2009), de Ana Miranda, a qual será o *corpus* de análise em que aplicaremos a teoria dos símbolos. A obra nos chama a atenção pela construção textual que a autora denomina de interlândia, que nasce da escuta de vídeos nos quais os indígenas se pronunciam em português, e da leitura dos depoimentos dados por nativos, relatos estes presentes no livro *Hantxa huni kuin: A língua dos caxinauás do rio Ibaucú, afluente do Murú*, recolhido por Capistrano de Abreu (1914). A narrativa também aborda o tema histórico do período da borracha e a migração de cearenses para o Acre, para o trabalho nos seringais.

O enredo do romance transcorre no ano de 1919, no interior das matas do Acre. Os conflitos entre indígenas e seringueiros e entre indígenas de etnias diferentes são abordados em alguns capítulos. A cultura ameríndia se faz presente e a biodiversidade amazônica se manifesta no espaço narrativo.

Yarina é a personagem-narradora que conduz o leitor por suas memórias povoadas pelos saberes da arte, música, arquitetura, fauna, flora, mitos e medicina da floresta. Essa cultura é tecida em meio ao conflito dramático da nativa e se passa no transcorrer da espera do retorno de seu amado, Xumani, e de seu filho, Huxu. Toda essa trama se tece em meio a musicalidade que se faz presente em quase todas as páginas da obra. *Yuxin, Alma* se apresenta dividido em cinco partes, nominadas como verbetes que elucidam, na interlíngua³, a visão de Yarina sobre ações, sentimentos e a biodiversidade da natureza.

2 Fase Literal e Descritivo: Símbolo como Motivo e como Signo

Em um dos ensaios que nos propomos a estudar, Northrop Frye afirma ser um símbolo: “qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para atenção crítica”. “Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial [...]” (FRYE, 1973, p. 11). Com essa afirmação podemos perceber como pode ser polissêmica a definição da palavra símbolo. Ele também afirma que os símbolos “assim compreendidos podem ser aqui chamados signos, unidades verbais que, convencional e arbitrariamente, querem dizer coisas, às quais conduzem, fora do lugar onde ocorrem” (FRYE, 1973, p. 77). O símbolo então também pode ser visto como signo que possui valores que se subordinam à sua importância como estrutura de motivos conectados.

Porém, antes de adentrarmos a sistematização dos símbolos, é necessário que apresentemos algumas definições que Frye utiliza para compor um sistema teórico sobre a literatura, visto que toda arte possui aspectos temporais e espaciais. Ele nos convida a “pensar essa sistematização simbólica como uma série de contextos ou relações na qual a obra conjunta da arte literária possa ser situada, tendo cada contexto seu *mythos*, ou narrativa, e *ethos*, ou caracterização, assim como sua *diánoia*, ou sentido” (FRYE, 1973, p. 77). Passamos assim a abordar a primeira fase, a literal. Frye relembra que o sentido da palavra

³ Os verbetes são retirados da obra *O Hantxa huni kuin*, de Capistrano de Abreu.

"literal" vem dos tempos medievais, que em Teologia era usualmente utilizado para se aplicar nas Escrituras, quando interpretadas pelo sentido histórico, ou seja, “sua exatidão como um registro de fatos ou verdades” (FRYE, 1973, p. 82). No entanto, esse sentido de ligação histórica não pertence à fase literal, mas à segunda fase, denominada pelo crítico de descritiva. O termo literal se volta a restringir o leitor ao texto:

Os elementos verbais compreendidos interna ou centripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente elementos verbais, ou unidades de uma estrutura verbal. (A palavra "literalmente" devia ser guardada no espírito.) Podemos, tomando emprestado um termo de música, chamar tais elementos *motivos* (FRYE, 1973, p. 11).

Quando o símbolo é literal ele apresenta uma estrutura verbal centrípeta, voltada para o interior, ele está numa relação descritiva e representativa. Composto-se como uma estrutura puramente verbal que não busca sair de si mesma, ela volta-se em seus próprios ritmos e não deseja se referir a significados fora do texto. Ainda no plano literal, os símbolos são exemplificados como *motivos*, termo emprestado da música que representa “qualquer unidade, descendo até as letras, pode ser relevante para a nossa compreensão” (FRYE, 1973, p. 83). Sendo assim, o símbolo tem seu significado em si. No entanto, o teórico ressalta que não é qualquer palavra que será tratada como símbolo, mas substantivos, verbos, e frases arquitetadas com palavras consideráveis. Pois, para Frye (1950), a tentativa inicial de unir os símbolos em uma estrutura de palavras e a percepção Gestalt da unidade resultante da estrutura são o mais próximo que podemos chegar de uma descrição literal.

Sendo assim, passamos para o método de análise do significado simbólico literal. Aqui, nos ateremos ao primeiro capítulo da obra *Yuxin Alma*, intitulado “*Kene*, bordar”. No aspecto narrativo (*mythos*), analisando a ordem de palavras, a personagem narradora dá a conhecer nas primeiras linhas as imagens produzidas pela ação do bordar: “A pata da onça e aqui olho de periquito ... bordar, bordar... [...] (MIRANDA, 2009. p. 17). Percebemos ainda que há um ritmo ou movimento das palavras, são fluxos de sons particulares que se intercalam com a voz da narradora. A narradora apresenta o quando, onde e com quem aprendeu a arte do *Kene*: “[...] hutu, hutu, hutu, hutu... aprendi o bordado *kene* em dia de lua nova... [...] minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado *kene* [...] (MIRANDA, 2009. p. 17).

A pata da onça e aqui olho de periquito ... bordar, bordar... [...]. Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu... aprendi o bordado kene em dia de lua nova ... bordar... bordar... achei aquele couro de cobra de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar o Yube e aprender o bordado kene, minha avó ensinou as cantigas, *aregrate mariasonte, mariasonte bonítito* ...[...] vi uma luz, minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro... tecendo e cantando em dia de lua nova, assim aprendi kene, chamando a força do bawe, a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri titiri titiri titiri wê ... hutu, hutu, hutu, hutu... [...] bordar bordar... tem espinho de planta, tem algodoeiro, tem flor de algodoeiro, um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, todo tipo de bordado kreõ kreõ kreõ kreõ ... o que mais? tem as borboletas deitadas de asas abertas, assim, aqui asa de borboleta, aquele bordado ali é borboleta deitada... [...] (MIRANDA, 2009. p. 17-18).

A caracterização (*ethos*), o ambiente da narrativa, se dá a conhecer como sendo a floresta, que se insinua, antes mesmo de ser mencionada, pelos fluxos de sons, como já mencionamos acima, que se assemelham ao chilrear dos pássaros. A personagem apresenta ao leitor a primeira mulher que aprendeu a bordar: “a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri titiri titiri titiri wê... [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17). Essa história revela ao leitor a ancestralidade da ação do bordar e o trágico fim de Siriane. No entanto, a história da personagem segue uma certa semelhança com a história de Siriane, pois também está aprendendo a arte de bordar e tem medo do marido matá-la. O porquê do medo será revelado em partes na diánoia.

Já no sentido (*diánoia*), a narrativa apresenta estrutura verbal ambígua e complexa. Ao nosso ver, essa complexidade decorre de dois eventos que causam desassossego na personagem, gerando uma tensão na narrativa, são eles: a demora do retorno do esposo: “Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17); e a incidência com os pretendentes espíritos que a encontraram quando saiu para procurar comida: “[...] Xumani vai me matar? por ciúme dos pretendentes espíritos, para que fui ao brejo? mas eu estava com tanta fome... [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17-18).

Portanto, o simbolismo das estruturas verbais mencionadas, analisadas centripetamente, apresentam um ritual, que é a ação de bordar, Kene; e dois eventos que dão a configuração verbal ambígua e complexa ao sentido, são eles: o porquê de Xumani não retornar; e o que ocorreu no encontro da personagem com os “pretendentes espíritos”, que tanto a perturba. Seguimos então, para próxima fase buscando uma interpretação centrífuga.

Chegamos a fase descritiva, a literatura, segundo Frye (1973). Nessa fase há a incidência de um corpo de estruturas verbais que descrevem fatos reais ou histórias, elas representam “idéias (sic) efetivas ou representam objetos físicos, como as estruturas verbais da Filosofia e da ciência. [...] a representação dos objetos naturais e das idéias (sic), são simplesmente ramos diversos do sentido centrífugo” (FLYE, 1973, p. 83). Como observamos, a fase descritiva é centrífuga: leva o seu leitor para o exterior do texto, utilizando-se de associações, pois em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada é exemplificada em um signo.

Segundo Robert D. Denham (1978), quando o símbolo é um signo, ele se apresenta nas obras descritivas ou assertivas; e quando o símbolo é um motivo, ele se apresentará nas obras imaginativas ou no que Frye chama de obras “hipotéticas”. A fase descritiva apresenta fidelidade ao princípio de realidade, tendo como valor a instrução; já o literal tem por seu princípio o prazer, e se encontra nele o valor final. Denham também nos chama a atenção para as partes que compõem a arte, as quais Frye ressalta em *Anatomia* a dimensão temporal e espacial. A dimensão temporal ou narrativa da fase literal é denominada ritmo, e o movimento narrativo da fase descritiva é a relação entre a ordem das palavras e o mundo exterior.

O crítico explica que as estruturas verbais, na fase descritiva, têm por alvo representar coisas exteriores a elas, e são consideradas de acordo com a exatidão com que as representam. A ilustração se aplica na palavra gato, que segundo Frye “[...] o símbolo verbal "gato" é um grupo de sinais pretos numa página, representando uma seqüência (sic) de sons, que representam uma imagem ou lembrança, que representa uma experiência sensitiva, que representa um animal que faz miau” (FRYE, 1973, p. 77). O crítico ainda afirma que a literatura deve ser abordada de forma centrífuga, a partir do exterior, se quisermos extrair dela algum significado factual. Sendo assim, no nível descritivo, um historiador poderia aprender muito com um romance realista escrito no período em que está a estudar, se ele souber que um romance realista pode ser uma alegoria da vida do seu tempo.

Desse modo, o ponto de referência da literatura também é centrífugo. Pois quando Dante interpreta as Escrituras, literalmente, ele aponta para a correspondência entre um evento na Bíblia e um evento histórico, ou pelo menos um que ele supôs ter ocorrido no passado. Nesse sentido, segundo Denham (1978), a primeira fase medieval de simbolismo torna-se assim a fase descritiva de Frye, e sua própria fase literal não tem um grau que corresponda à fase medieval. Entretanto, a vantagem que Frye encontra em reestruturar as categorias é que ele agora tem uma estrutura para definir um poema em seu sentido literal, bem como uma estrutura verbal autônoma cujo significado é independente de quaisquer referências externas. A literatura se torna emancipada.

Existem algumas variações na história de origem do Kene kuin, mas nada que mude a forma como a história é estruturada ou como termina. Uma mulher, assim como a jiboia, aparece em algumas dessas histórias de origem como criadora das ilustrações. Ana Miranda escolheu o mito relatado por Agostinho Muru e reescrito por Dede Maia no livro *Kene: a arte dos Huni Kui* (1999) para compor *Yuxin, Alma*. A escritora deixa vestígios da lenda adotada nas linhas “foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17). No entanto, em outras lendas, Siriane não é morta pelo marido. Outro trecho que confirma a presença do conto de Agostinho Muru no romance aparece quando a personagem menciona “minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado kene [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17). Yube é um homem encantado, pois “quando foi tocado pelas águas do dilúvio, estava dormindo em uma rede com kene de tumuyã, por isso foi transformado em cobra, e guardou com ele toda a sabedoria do kene” (MAIA, 1999, p.17). Assim, são os desenhos do seu corpo, que em fase adulta mede 25 palmos, que inspiram os 25 modelos do Kene Kuin, que operam como padrão básico, pois desses desenhos muitos outros elementos da natureza são representados, como bichos e plantas.

Os Kenes se manifestam no cotidiano na forma de transmissão de conhecimento, nas comemorações e nos laços sociais (LIMA, 2014), além de ser usado para muitas necessidades diárias, incluindo cura, proteção e rituais de iniciação, entre outros. Segundo Marina Paulino Bylaardt, eles servem como canais de comunicação com os mistérios da vida e da natureza, “através das formas, a linguagem visual em que certos conhecimentos podem ser acessados, possibilitando uma vivência completa, onde o visível e o invisível podem se comunicar na língua outra da arte” (BYLAARDT, 2019, p. 33). São utilizados pelas mulheres kaxinawá na

pintura corporal com jenipapo, na confecção de redes, roupas, colares, pulseiras, na cestaria e na cerâmica. A abordagem descritiva nos apresenta então na narração (*mythos*), o mito da Jibóia relatado por Agostinho Muru, é a história real imitada em *Yuxin, alma*, e o sentido (*dianoia*) imita os tecidos bordados pela personagem com imagens dos bichos da natureza.

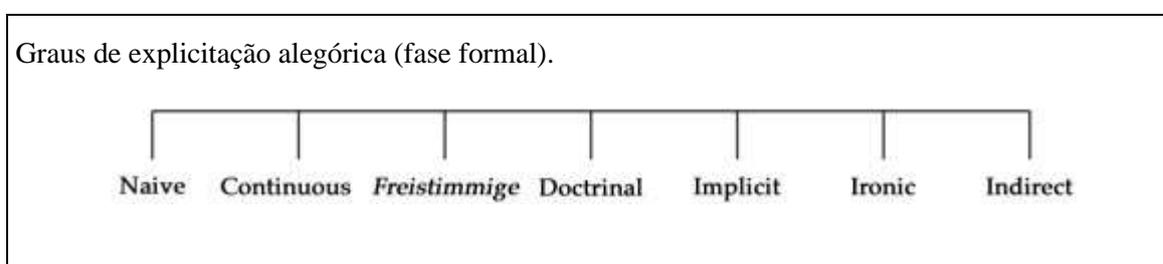
3 Fase Formal: o Símbolo como Imagem

Esta fase do simbolismo relaciona-se especificamente com as imagens da poesia. Um poema é visto como o único representante de sua classe particular em toda a fase formal, uma obra de arte única situada no meio do preceito e do exemplo.

A crítica formal, em outras palavras, é comentário, e comentário é o processo de traduzir em linguagem explícita ou discursiva o que está implícito no poema. O bom comentário naturalmente não lê idéias (sic) dentro do poema; lê e traduz o que está lá, e a prova de que está lá é oferecida pelo estudo da estrutura das imagens, com o qual começa (FRYE, 1973, p. 89).

O crítico tenta isolar as ideias congregadas na estrutura do imaginário poético, e as apresenta como linguagem explícita ou discursiva. Isso produz uma interpretação alegórica e, de fato, o comentário vê toda a literatura como uma alegoria potencial. Denham (1978) ressalta que a crítica formal também pode ser vista como um estudo da literatura na perspectiva do *mythos* (narração) ou da *dianoia* (significado). De acordo com o grau de sua explicitação, o alcance do simbolismo formal (um "imaginário tematicamente significativo") na literatura pode ser categorizado, em outras palavras, pode ser organizado ao longo de um espectro de significado formal, como pode ser visto.

Figura 1



Fonte: DENHAM, 1978, p. 38.

Assim, como ilustra Denham, o padrão aqui é a fase em que um escritor insiste em conectar suas ideias com conceitos e exemplos. No grau *Naive* (ingênuo), a alegoria está tão próxima da escrita discursiva que é difícil classificá-la como literatura, ela refere-se principalmente à literatura educacional de moralidade escolar, e são alegóricas até certo ponto por repousarem em imagens para ilustrar suas teses. Nos graus *Continuous* (contínuo) e *freistimmige* (estilo livre), os dois tipos de alegorias apresentam uma conexão explícita entre imagem e ideia, diferenciando-se somente no fato de que a primeira é mais aberta e sistemática e a segunda pouco ocorre. Frye menciona algumas obras que as utilizam: “A princípio encontramos as alegorias contínuas, como *The Pilgrim's Progress* e *The Faerie Queene*, e depois as alegorias de estilo livre há pouco mencionadas” (FRYE, 1973, p. 94).

Já no grau *Doctrinal* (doutrinal), a estrutura do imaginário poético apresenta grande evidência doutrinária, “nas quais as ficções internas são "exempla", como as epopéias (sic) de Milton” (FRYE, 1973, p. 94). Estabelece um quinto tipo de relação alegórica: as obras que a estrutura imagética, por mais alusiva que seja, têm uma relação *Implicit* (implícita) apenas com eventos e ideias. No sexto grau encontra-se o *Ironic* (irônico), onde as imagens poéticas principiam em se desviar do exemplo e preceito e se fazem cada vez mais irônicas e paradoxais. E por último, na escala temos as técnicas simbólicas *Indirect* (indiretas), como associação particular, dadaísmo e símbolos intencionalmente confusos. Assim, para Denham (1978), Frye redefiniu a palavra “alegoria”, ou pelo menos amplia muito seu significado comum; pois utiliza o termo não somente para aludir a uma convenção literária, mas também para sugerir um princípio estrutural universal da literatura: “É universal porque Frye vê toda a literatura em relação ao *mythos* e à *dianoia*” (DENHAM, 1978, p. 39).

Segundo Northrop Frye (1973), uma crítica formal principia-se com a análise das imagens da obra. São elas que revelam ao leitor o conteúdo narrativo (*mythos*) e o significativo (*dianoia*), que na fase formal são o ritual e o sonho. Ao nos voltar às estruturas verbais selecionadas de *Yuxin*, *Alma*, as imagens que iniciam o subcapítulo são “A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... [...]” (MIRANDA, 2009, p. 17). Tais alegorias podem ser classificadas no grau *Continuous* (contínuo) por apresentarem uma conexão explícita entre imagem e ideia, sobretudo quando visualizamos as figuras dos kenés, que são denominadas por “pata de onça e olho de periquito”, sendo o Txire Beru “olho de periquito” o primeiro padrão a ser aprendido”.

A presença da analogia desses padrões de Kene ocorre no primeiro capítulo, por quatro páginas diferentes, sendo elas: 17, 33, 40, 47, aparecendo assim de maneira sistemática na obra. Porém, as duas fases do ritual do Kene se dão a conhecer nas imagens que se tornam alegorias de relação *Implicit* (implícita), que são o couro de cobra e o Bawe: eles simbolizam as duas partes que compõe a iniciação da mulher Huni Kuin na arte do Kene. A futura tecelã encontra “aquele couro de cobra atrás do tear” (MIRANDA, 2009. p. 17). Segundo Érika Bergamasco Guesse (2014), a jovem, juntamente com seu marido, em noite de lua nova, ia em busca da cobra com desenho, e ao encontrá-la, a matava, e a mulher leva, então, seu couro para casa, e cantando para a cobra, ela a ajudará a aprender os desenhos; o couro deve ser posto em um local onde não será visto, colocado no alto do tear ou atrás dele.

Já a segunda parte do ritual se dá a conhecer pelo relato da jovem tecelã: “minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro... tecendo e cantando em dia de lua nova, assim aprendi kene, [...]” (MIRANDA, 2009. p. 17). Não era um dia qualquer, era dia de lua nova, onde sua mestra espreme em seus olhos um remédio chamado Bawe, que “ajudarão a aprendiz a sonhar com os desenhos e facilitará seu aprendizado” (GUESSE, 2014, p. 189, apud LAGROU, 1996). Mas, após relatar o rito e a história de sua origem, o material usado para tecer e o processo são descritos: “tem espinho de planta, tem algodoeiro, tem flor de algodoeiro, um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, todo tipo de bordado kreõ kreõ kreõ kreõ... o que mais? [...]” (MIRANDA, 2009. p. 18).

A pergunta da personagem insere-se na narrativa, o esperar por algo a mais suscita em nossa análise a realização do sonho, que pode ser visualizado na nova imagem: “tem as borboletas deitadas de asas abertas, assim, aqui asa de borboleta, aquele bordado ali é borboleta deitada [...]” (MIRANDA, 2009. p. 18). Os dêiticos “aqui” e “ali” situam a personagem diante do seu tecido, a mostrar ao leitor suas imagens sendo tecidas. Podemos então classificar a imagem da borboleta como alegorias *freistimmige* (estilo livre), pois apresenta ela uma conexão explícita entre imagem e ideia, ao associarmos o ciclo de transformação/metamorfose que está sendo percorrido por Yarina. Deixando de ser uma menina (casulo, e passando a alçar altos voos como mulher adulta, que pratica, agora, em seu tear, “uma expressão gráfica de domínio exclusivo do universo feminino” (OPIAC, s/d, p. 9).

4 Fase mítica: o símbolo como arquétipo

Chegamos na fase em que Frye expõe seu conceito de como estudar a literatura, não como uma criação única e inédita, mas como imitativo que se volta às origens da literatura, pois “A originalidade volta para as origens da literatura, como o radicalismo volta para suas raízes” (FRYE, 1973, p. 100). O estudo da poesia exige do crítico não apenas isolar o poema como uma imitação da natureza, mas também apreciá-lo como uma imitação de outros poemas. E como a literatura se molda a partir da ordem total das palavras, o estudo dos gêneros torna-se importante, pois ao considerar “um poema em relação a outros poemas, como uma unidade da poesia, podemos ver que o estudo dos gêneros deve fundar-se no estudo da convenção” (FRYE, 1973, p. 98). E essa convenção se dá nas formas existentes na própria literatura:

A literatura pode ter a vida, a realidade, a experiência, a natureza, a verdade imaginativa as condições sociais ou o que bem desejardes como *conteúdo* mas a literatura em si mesma não é feita dessas coisas. A literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior: as *formas* literárias não podem existir fora da literatura, mais do que as formas da sonata, da fuga ou do rondó podem existir fora da música (FRYE, 1973, p. 100).

Assim, quanto mais se mostra original a obra, para Frye, mais intensamente imitativa ela é de outra obra. Para ele, o processo criativo passa pelo aspecto convencional da poesia, pois é tão admirável quanto o que é característico na realização poética. A fase mítica é a mais abordada em trabalhos acadêmicos no Brasil. Frye vai explorá-la no terceiro ensaio da obra *Anatomia da crítica*. E fica evidente na quantidade de páginas das quais ele a aborda que é a teoria mais desenvolvida. Ele definiu os arquétipos como atividade artificial humana tomada em bloco, e atenta-se para o aspecto social da poesia, como modo de uma comunidade se comunicar.

Sendo assim, para Frye, o aspecto narrativo da literatura é uma ação circular de comunicação simbólica, em outras palavras, um ritual. Uma imagem típica e recorrente que unifica e integra a experiência literária. Assim, a narrativa é analisada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não meramente como uma mimesis praxeôs ou imitação de uma ação. Aparentemente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Sendo assim, a poesia como técnica de civilização não é uma imitação da natureza, mas o método de fazer da natureza uma forma humana total; e é instigada pela força que titulamos desejo,

sendo que este desejo de alimentação e abrigo não se satisfaz com raízes e grutas, mas dá origem às formas humanas da natureza que denominamos de lavoura e arquitetura.

O desejo é descrito por Northrop Frye como a energia que induz a sociedade humana a criar sua própria forma. “O desejo, nesse sentido, é o aspecto social daquilo que deparamos no plano literal como emoção, um impulso rumo à expressão que teria ficado amorfo, se o poema não o tivesse liberado, fornecendo-lhe a forma de expressão” (FRYE, 1973, p. 108). Assim essa forma de expressão é percebida pela civilização. O trabalho é o motor mais eficaz da civilização, e a função socialmente significativa da poesia é expressar, por meio de hipóteses de linguagem, uma visão dos objetivos do trabalho e das formas do desejo. Sendo a poesia um aspecto social, ela se torna um modo de comunicação, um símbolo comunicável arquetípico, pois passa a ser um objeto natural com significado humano, e faz parte da concepção da arte como uma obra civilizadora, uma visão dos alvos da obra humana.

Em seu aspecto arquetípico, “a arte é um segmento da civilização; e definimos a civilização como o processo de fazer da natureza uma forma humana. A configuração dessa forma humana é revelada [...] ao desenvolver-se: seus principais componentes que são a cidade, o jardim, a fazenda, o aprisco, etc (FRYE, 1973, p. 114). Assim, o princípio fundamental de conjectura de Frye sobre as organizações totais das palavras é que o estudo da poesia permite não apenas isolar o poema como processo cíclico da natureza, mas também considerá-lo como uma imitação de outros poemas. E é nessa imitação que arquétipos e símbolos, que conectam um poema a outro, ajudam a unificar e associar nossa experiência literária. Segundo Denham (1978), o estudo da convenção é fundamentado em analogias: “No caso dos gêneros, são analogias de forma; no caso de arquétipos, analogias de simbolismo” (DENHAM, 1978, p.41).

Um exemplo citado por Denham (1978) é o de *Moby Dick*, que reconhece como um arquétipo a baleia, que é uma analogia entre outros leviatãs e dragões das profundezas do Antigo Testamento. Ele é apenas um de uma tradição reentrante de tais criaturas que estão incorporadas em nossa experiência de literatura; tais imagens se conectam em nossa experiência imaginativa por razão de suas semelhanças, afirma Frye. Mas o que diferencia os signos dos arquétipos é que estes últimos são variáveis complexas, o que denota que um determinado arquétipo pode simbolizar uma abundância de objetos, ideias ou emoções.

Os trechos escolhidos para análise de *Yuxin, Alma* apresentam o arquétipo da tecelã. Ele personifica o protagonismo da mulher, pois concede a ela o ato de criar, de tecer, que nos tempos antigos pertencia essencialmente ao universo feminino:

É de natureza essencialmente feminina, porque pressupõe atividades exercidas no recesso doméstico pela mão da mulher: fiar, tecer, costurar, bordar, cerzir, remendar. É um ato de criação de novas realidades (panos, roupas, tapetes), de transfiguração do velho em novo (cerzidos, remendos) ou do insípido em belo (bordados, acabamentos), tanto em função utilitária, como meramente decorativa (TIETZMANN-SILVA, 2003, p. 176).

Yarina protagoniza esse universo de tal maneira que produz o que Baudelaire chamou de “magia sugestiva”: ela inclui ao mesmo tempo objeto e sujeito, o mundo fora do artista e o próprio artista. O aprender a tecer na vida, e o tecer a vida pelas palavras. E muitos são os textos que reproduziram de maneira expressiva a vida da mulher tecelã, como os das moiras, de Aracne e de Penélope, que fazem parte da mitologia grega. O mito de Penélope se encontra na *Odisseia*, de Homero. Ela é a rainha de Ítaca, que esperou em seu tear por Odisseu, durante duas décadas. No entanto, é no mito de Penélope em que Ana Miranda lança suas raízes, sua originalidade a faz voltar-se às origens da literatura. Ela não esconde ter tomado como base a *Odisseia*, a qual segundo ela, seria a estrutura fundamental de toda a literatura.

Algumas das associações específicas, comunicáveis, que podemos encontrar entre o arquétipo da tecelã e a personagem Yarina são mencionadas por Ana Miranda, como: o bordar, o ficar em casa, e o esperar que revela também a fidelidade, pois ambas as tecelãs não se casam com outro homem, mas esperam incansavelmente a volta do amado. Essas ações genéricas, na fase arquetípica, são a narrativa (mythos), elas “mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução [...]” (FRYE, 1973, p. 107).

Em *Yuxin, Alma*, nas estruturas verbais em que estamos analisando os símbolos, o ritual está voltado para a iniciação de Yarina na arte do Kene, ou seja, um ciclo da vida da menina Huni Kuin se encerra, e inicia-se o ciclo da mulher tecelã. Em relação ao significado (dianoia), ou sonho, há uma dialética entre realização e falta. A ausência que dialoga com a realização é manifestada na espera de Yarina pelo esposo, que causa um suposto relacionamento com os pretendentes espíritos, os quais a encontram quando sai em busca de comida, visto que o esposo não estava presente para sustentá-la: “Xumani vai me matar? por

ciúme dos pretendentes espíritos, para que fui ao brejo? mas eu estava com tanta fome” (MIRANDA, 2009. p. 17-18).

Já a realização ocorre em vivenciar um novo ciclo como mulher kaxinawá, que domina a arte do Kene. Essa arte exemplifica o desejo humano de tomar algo da natureza e transformá-lo em criação humana; são esses desenhos, imagens estilizadas inspiradas em formas da natureza, “[...] são desenhos lineares, distribuídos e organizados espacialmente, entrelaçados e expressos em padrões, como estampas que cobrem o tecido ou o corpo” (BYLAARDT, 2019, p. 32). Como resultado, a arte como técnica de civilização não é uma imitação da natureza, mas sim um método de transformar a natureza em uma forma plenamente humana de arte. A natureza se transformando em arte pela mão do homem, em duas perspectivas: ao tecer, copiando a ação da aranha, e ao atribuir padrões nos objetos tecidos, advindo também da natureza, como o olho do periquito e a pata da onça.

5 Fase anagógica: o símbolo como mônade

Percebemos até aqui que todos os níveis simbólicos se conectam e ampliam suas interpretações simbólicas da literatura. Northrop Frye conceitua a fase anagógica como “símbolos universais”, no sentido de ter um alcance indefinidamente amplo, ou seja, não há fronteiras para sua inteligibilidade.

Se os arquétipos são símbolos comunicáveis, e há um núcleo dos arquétipos, esperaríamos encontrar, nesse núcleo, um grupo de símbolos universais. Não quero dizer com esta frase que haja qualquer código arquetípico que tenha sido memorizado por todas as sociedades humanas, sem exceção. Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm portanto um poder comunicativo potencialmente ilimitado (FRYE, 1973, p. 119-120).

O amplo poder comunicativo ilimitado da quinta fase pode ser visto em imagens de coisas comuns a todos os homens, símbolos como “[...] o da comida e bebida, da procura ou viagem, da luz e das trevas, e da realização sexual, que tomaria habitualmente a forma do casamento” (FRYE, 1973, p. 120). No entanto, as preocupações deste símbolo são com o aspecto mitopoético da literatura, que para Frye são “ficções e temas relacionados a seres e poderes divinos ou quase divinos” (FRYE, 1973, p. 118). Sendo assim, passamos a aguardar uma descrição do nível anagógico que se baseia na linguagem religiosa, visionária ou apocalíptica. Para Frye, o termo apocalíptico refere-se a “metáfora como identificação pura e

potencialmente total, sem levar em conta a plausibilidade ou a experiência comum” (FRYE, 1973, p. 359). O teórico explica que:

Quando entramos na anagogia, a natureza se torna, não o continente, mas a coisa contida, e os símbolos arquetípicos universais, a cidade, o jardim, a procura, o casamento, já não são as formas desejáveis que o homem constrói dentro da natureza, mas são elas próprias as formas da natureza. A natureza está agora dentro da mente de um homem infinito, que constrói suas cidades com a Via Láctea. Isso não é a realidade, mas é o limite concebível ou imaginativo do desejo, que é infinito, eterno, e por isso apocalíptico (FRYE, 1973, p. 120).

O estudo da literatura pelas lentes anagógicas nos ensina que a poesia imita a ação social infinita e o pensamento humano infinito; e é a mente do homem, que é todo homem, e a palavra do criador, que é toda palavra. Mas o infinito nos faz retornar nas afirmações acima, que mencionam a analogia com o mitopoético: ele pode agora progredir em direção ao princípio sobre o qual afirma descansar a quinta fase, a saber, que há um *centro* para a ordem das palavras. A existência de tal centro foi baseada na ideia de que nossas "maiores" experiências literárias vêm de obras que são as mais mitopoéticas. Pois seu universo é ilimitado e sem fronteiras; o símbolo anagógico não pode estar contido em nenhuma civilização genuína ou coleção de princípios morais pela mesma razão que nenhuma estrutura de imagem pode impedir que uma interpretação otimista seja aplicada a ela.

Segundo Denham (1978), algumas obras citadas por Frye, que apresentam símbolos anagógicos, são obras antigas e conhecidas, que tanto fornecem “uma visão desobstruída dos arquétipos”, quanto, por outro, a mitologia erudita e reconhecida de escritores como Dante, Spenser, James e Joyce. A Bíblia ou revelação apocalíptica para Frye (1973) é a forma literária mais significativamente influenciada pela fase anagógica. A principal imagem que a poesia usa para transmitir a ideia de poder irrestrito de forma humanizada é a de deus, seja uma divindade tradicional, um herói glorificado ou um poeta apoteosado.

A impressão que essas obras nos concedem, segundo Frye, é de que tudo sobre nossa experiência literária está prestes a ficar claro neste ponto, e sentimos como se estivéssemos nos movendo em direção ao centro imóvel da ordem das palavras. “Anagógicamente, portanto, o símbolo é mônade, estando todos os símbolos unidos num único símbolo verbal, infinito e eterno, que é, como diánoia, o Lógos, e, como mythos, o ato criativo total” (FRYE, 1973, p. 122). É comum encontrar a crítica anagógica em relação direta com a religião, e ela pode ser encontrada principalmente nas manifestações mais flagrantes dos próprios poetas:

“Revela-se naquelas passagens dos quartetos de Eliot em que as palavras do poeta se situam no contexto do Verbo encarnado” (FRYE, 1973, p. 123).

Ana Miranda também aborda aspectos mitopoéticos na arte de tecer, em *Yuxin, Alma*. A própria palavra *yuxin* é fluida e seu conceito se mostra “[...] o mais extenso e o mais polissêmico conceito-chave da ontologia kaxinawá e, por isso, impossível de ser exaustivamente circunscrito” (LAGROU, 2007, p. 347). Conseguindo de tal modo apenas esboçar suas características básicas. Então, um dos significados de *yuxin*, que nos auxiliará a distinguir a fase anagógica, é que os espíritos são “a qualidade ou energia que anima a matéria. [...] é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo (LAGROU, 2007, p. 347).

Como podemos ver, aprender a arte do Kene envolveu a coordenação de vários elementos diferentes, incluindo pessoas humanas e não humanas, como as dádivas do Yube e Bawe. São nos mitos que a origem do Kene está registrada, tecendo uma unidade cultural com a natureza-sobrenatural. E é nessa unidade cultural que o reconhecimento da fase anagógica de Frye se diferencia a do povo Kaxinawá. Para ele “fase anagógica reconhece na poesia a imitação da ação humana como um ritual completo, e assim imita a ação de uma sociedade humana onipotente, que contém, todos os poderes da natureza dentro de si” (FRYE, 1973, p. 121).

Ou seja, o poema revela a ação dessa sociedade onipotente, que detém partes desses poderes da natureza dentro de si, e os transformam em arte. Já para os Huni Kuin, “considera-se a percepção imaginativa não como produto da criatividade do perceptor, mas como a entrada em um mundo com dinâmica própria” (LAGROU, 2007, p.111). O humano já não é detentor do poder criativo, sua percepção se transforma em discurso silencioso sobre a formação e transformação de corpos à luz da espiritualidade (*yuxin*) que habita a matéria. Por isso, a arte e o xamanismo encontram-se e desfazem a diferença entre a matéria e o espírito: a arte visitando o espírito da coisa na matéria, o xamanismo a materialidade no espírito.

Não há mais homem e natureza como em Frye, mas um universo onde a “[...] natureza não está fora do humano. O humano está dentro da natureza, reconhece marcos e traços de sua cultura verdadeira (kuin) em hábitos, sons e desenhos de animais e espíritos” (LAGROU, 1991, p. 28). É esse entendimento que conceitua o xamanismo. E que desfaz a competição entre homem e natureza. Nem a natureza tem o homem, nem o homem domina a natureza, porém ambos se unem e vivem em harmonia, um contendo o outro. Dessa forma, o símbolo

mônade, infinito e eterno, que é, “na dianoia, o Lógos, e, como mythos, o ato criativo total” (FRYE, 1973, p. 122), manifesta-se na sincronicidade destes dois fenômenos: homem/natureza, o reforço mútuo, que delineia um *ethos* particular, o de uma visibilidade espiritual amazônica, um equilíbrio que concede formas e aparências naturais, mostrando seu rosto antropomorfo, num eterno jogo de transformações.

Considerações finais

A leitura do primeiro capítulo de *Yuxin, Alma* (2009), na perspectiva da teoria dos símbolos, permite observar que a cada fase proposta por Frye, ao dialogar com a obra, concedem ao leitor uma perspectiva que amplia os seus conhecimentos literários, históricos e sociais. Embora isso ocorra gradativamente, em cada fase, notamos que a compreensão da obra não é a mesma após a leitura de alguns símbolos que compõem o romance de Ana Miranda.

Em *Yuxin, Alma*, contos sobre a origem do Kene se deram a conhecer, após elencarmos algumas estruturas verbais. O ritual para ensinar a arte do Kene, o qual faz parte da história do povo Huni kuin, também se faz presente na composição do romance a relação social entre humanos e natureza, os pontos “pata de onça” e “olho de periquito”, que até então nos eram uma incógnita, revelam a presença da natureza, não somente exterior, mas interior, revelando parte da cosmovisão do povo Kaxinawá.

Cada fase proposta por Northrop Frye concede ao leitor uma imersão maior na literatura e em seus desdobramentos de sentidos. Sendo assim, as infinitas possibilidades que podem dar forma a literatura podem ser diretamente decompostas e englobadas dentro de um sistema de interpretações. As fases, que representam métodos de análise do significado simbólico, parecem dar uma prova inegável de que o infinito pode ser medido em algum grau, não apenas em exatas, mas também no campo da crítica literária.

Referências

BYLAARDT, Marina Paulino. **A DANÇA DO MITO NO APRENDIZADO DOS KENE A AQUISIÇÃO DA ARTE PELO POVO HUNI KUÍ**, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufac.br/index.php/jamaxi/article/view/3306/2121> Acesso em: 24 jun. 2022.

CARVALHO, Gabriela Cristina et al. **A fluidez de Yuxin: uma poética da alma selvagem**. Orientadora: Rosana Cássia Kamita. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de

Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107188> Acesso em: 02 jul. 2022.

Denham, Robert D. **Northrop Frye and Critical Method**. Pennsylvania State University Press, 1978. Disponível em: <https://macblog.mcmaster.ca/fryeblog/critical-method/theory-of-symbols.html> Acesso em: 20 jun. 2022.

DO AMARAL, Leandro Ribeiro. **Patrimônio cultural e a garantia de direitos intelectuais indígenas: construção de sentido a partir da experiência Huni kuin**. 2014. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_AMARAL_Leandro_Ribeiro_do.pdf Acesso em: 28 jun. 2022.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **The archetypes of literature**. *The Kenyon Review*, v. 13, n. 1, pág. 92-110, 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4333140> Acesso em: 01 jul. 2022.

Frye, Northrop. Levels of Meaning in Literature. *The Kenyon Review*, vol. 12, no. 2, 1950, pp. 246–62. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4333140?origin=JSTOR-pdf> Acesso em: 24 jun. 2022.

LIMA, J. M. de et al. **Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kuĩ**. In: CUNHA, M. C. da; CESARINO, Pedro de Niemeyer (Org.). Políticas Culturais e Povos Indígenas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Cap. 8. p. 219-239

LAGROU, E. M. **Uma etnografia da cultura kaxinawa entre a cobra e o inca**. (Kaxinawa, Acre). 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30356943.pdf> Acesso em: 30 jun. 2022.

LAGROU, E. M. **A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade amazônica**. (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

MAIA, D. (Org). **Kene: a arte dos Huni Kuĩ**. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999. 32 p. Disponível: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/KXD00065.pdf> Acesso em: 28. jun. 2022

MIRANDA, Ana. **Yuxin, Alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.17-18.

OPIAC. **A Arte do Kene: a arte dos Huni Kui**. Rio Branco: Mayara Montenegro, [s.d].

SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **E por falar em Marina Colasanti...Estudos sobre Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editora, 2003.