

# **Corpografia simbiótica: aprendizagem experiencial com os signos proustianos e o transe ritualístico Huni Kuin**

**Symbiotic Corpography: experiential learning with proustian signs and Huni Kuin ritual trance**

ALESSANDRO GONÇALVES CAMPOLINA

Universidade de São Paulo, São Paulo, S.P., Brasil

## **RESUMO**

Este artigo propõe uma investigação interdisciplinar sobre os processos de aprendizagem experiencial a partir dos signos, articulando a obra de Marcel Proust e a ritualística do povo Huni Kuin da Amazônia. A partir da leitura deleuziana de “Proust e os Signos”, discute-se como a variedade dos signos e a sensibilidade do corpo sem órgãos configuram um espaço de aprendizagem que transcende o controle voluntário, permitindo o surgimento de novas potências de individuação. Paralelamente, explora-se a aprendizagem ritualística entre os Huni Kuin, especialmente através das experiências de transe mediadas por cantos, desenhos e cosmologias que estabelecem um corpo sem órgãos simbiótico, a partir da relação com os signos do mundo ancestral e da medicina sagrada da Ayahuasca. Integrando esses horizontes, o estudo propõe uma leitura enativista da aprendizagem que considera a dança entre os três corpos (orgânico, sensório-motor e intersubjetivo) e um quarto corpo ontogenético, espaço de bifurcação e potencialidade vivida em experiências transformativas, tanto artísticas quanto ritualísticas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Aprendizagem experiencial, Signos proustianos, Corpo sem órgãos, Transe ritualístico, Enativismo

## **ABSTRACT**

This article proposes an interdisciplinary investigation into experiential learning processes through signs, articulating the work of Marcel Proust and the ritual practices of the Huni Kuin people of the Amazon. Drawing on Deleuze's reading of "Proust and Signs", the discussion explores how the variety of signs and the sensitivity of the body without organs configure a learning space that transcends voluntary control, allowing for the emergence of new potentials for individuation. In parallel, the study examines ritual learning among the Huni Kuin, particularly through trance experiences mediated by songs, drawings, and cosmologies that establish a symbiotic body without organs, emerging from the relationship with the signs of the ancestral world and the sacred medicine of Ayahuasca. By integrating these horizons, the study proposes an enactivist reading of learning that considers the dance between three bodies (organic, sensorimotor, and intersubjective) and a fourth ontogenetic body—a space of bifurcation and lived potentiality within transformative experiences, both artistic and ritualistic.

## **KEYWORDS**

Experiential learning, Proustian signs, Body without organs, Ritual trance, Enactivism

## **1. Introdução**

Entre dezembro de 2017 e fevereiro de 2018, a mostra “Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuí do Rio Jordão”, realizada no Itaú Cultural, apresentou ao público um modo de conhecer que não separa corpo, mito e forma: um sistema de signos enredado em práticas rituais, objetos simbólicos e experiências sensíveis (Centro de memória, documentação e referência, Itaú Cultural, 2017). No centro da cosmologia apresentada, centrada nos princípios da Jiboia (grande pai) e da Aranha (grande mãe), a experiência do aprendizado se constrói como uma

travessia tecida. A Aranha, figura da criação e do canto, torna-se matriz de uma pedagogia da sensibilidade: tece os sons primordiais, ensina os gestos do fiar e canta com as mulheres que tecem. A Jiboia, por sua vez, sustenta a teia como uma arquitetura onírica, como um campo de sentido no qual se entrelaçam corpos, sons, palavras e visões (figura 1).

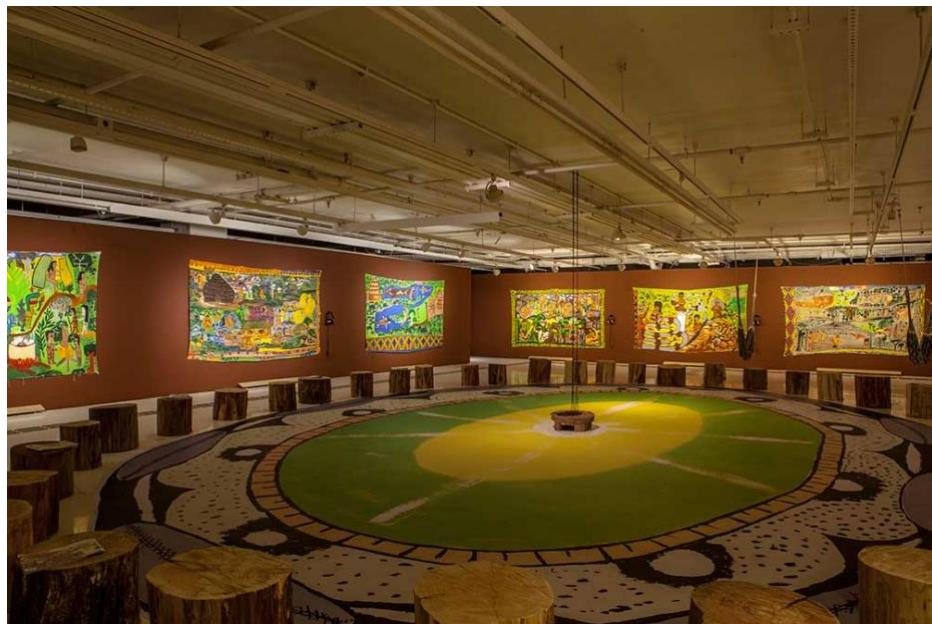


Figura 1. Itaú Cultural, Exposição Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão, 2017. Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/sites/una-shubu-hiwea/exposicao.html>

Essa experiência, que chamaremos aqui de corpografia simbiótica, não é mediada por uma representação lógica, mas por uma simbiose entre corpo e signo. Ao invés de interpretar o mundo à distância, o corpo do aprendiz entra em relação direta com os signos que o atravessam, incorporando-os ritualmente, em uma forma de conhecimento que se dá por contágio, repetição e afecção. O transe ritualístico Huni Kuin, nesse sentido, forma um corpo que escapa à organização hierárquica dos órgãos: um corpo sem órgãos (Deleuze, Guattari, 2010) no qual os signos se distribuem em superfície, como fios de uma teia que vibram em ressonância com a floresta, os cantos e os espíritos (figura 2).

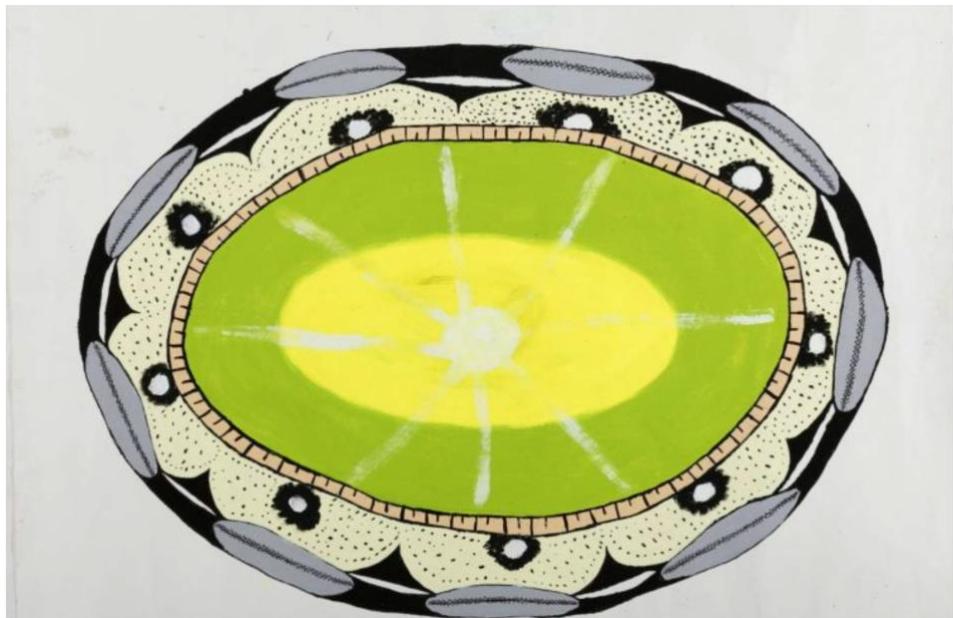


Figura 2. Jiboia (grande pai) e Aranha (grande mãe) - Desenho de Menegildo Paulino Kaxinawá Isaka. Itaú Cultural, 2017, São Paulo. Fotografia: Pepe Shettino.

Este artigo propõe aproximar essa cosmopraxis ameríndia da trajetória formativa do narrador em “Em Busca do Tempo Perdido” (*A Recherche*), de Marcel Proust, conforme interpretada por Gilles Deleuze (Deleuze, 2003). Na obra proustiana, o conhecimento não emerge da dedução racional, mas da exposição involuntária aos signos do mundo - sejam eles mundanos, sensíveis, amorosos ou artísticos (Deleuze, 2003). Como nos rituais Huni Kuin, esses signos não são dados, mas devem ser decifrados em sua opacidade e potência afetiva. Ambos os sistemas, o literário proustiano e o xamânico Huni Kuin, operam, portanto, como máquinas de signos, nas quais o sentido não é pressuposto, mas produzido, em meio à experiência.

A partir dessa hipótese, investigaremos como o aprendizado, em ambas as cosmologias, se dá por meio de um transe interpretativo, onde o corpo se torna superfície de inscrição de forças e signos. Ao final, propomos que a figura da Aranha - que canta, fia e põe ovos - pode funcionar como operador conceitual para pensar uma forma específica de corpo sem órgãos (Deleuze, 2003): não aquele da desorganização pura, mas aquele que, como em Proust, encontra no entrelaçamento dos signos a possibilidade de uma forma nova, a da obra de arte.

## 2. A teia como corpo: signos e sensibilidade involuntária em Proust

O que é um corpo sem órgãos? Em “Proust e os Signos”, Deleuze nos oferece uma imagem surpreendente e absolutamente precisa: o corpo da aranha (Deleuze, 2003). A aranha não vê, não ouve, não interpreta à distância; ela responde. Seu corpo vibra diante do mais leve sinal que toca a teia e essa vibração a atravessa como um signo. Não há mediação representacional, apenas a recepção intensiva de um estímulo que a faz saltar, sem demora, em direção à presa (Deleuze, 2003). A sensibilidade da aranha é, por isso, inteiramente involuntária. Não se trata de uma percepção dirigida, mas de uma afecção que atinge diretamente o corpo, como uma onda que o percorre e o faz agir. A aranha é menos um animal com órgãos do que uma superfície sensível: uma máquina vibrátil de signos.

É com essa imagem que Deleuze propõe pensarmos o narrador de “Em Busca do Tempo Perdido”. A *Recherche* de Marcel Proust não é uma estrutura arquitetônica (como uma catedral) nem um objeto ornamental (como um vestido), mas uma teia viva, tecida a partir dos signos que o narrador capta involuntariamente (Deleuze, 2003). Cada fio da teia é ativado por um signo distinto (mundano, amoroso, sensível ou artístico) e provoca uma resposta intensiva. A obra não é construída por um sujeito que domina racionalmente sua matéria, mas por um corpo que é atravessado, convocado, solicitado pelos signos que encontra. Assim, o narrador proustiano encarna um corpo sem órgãos, não no sentido da desorganização ou da anulação, mas no sentido de um corpo que reage globalmente a partir de zonas intensivas e improvisadas, sem uso predeterminado de faculdades mentais.

Esse corpo é também uma máquina de interpretação. O narrador-aranha estende seus fios a partir de sua própria teia, conectando-se a figuras que passam a funcionar como “personagens rítmicos” do delírio da memória: Charlus, Albertine, Swann, Odette, todos são intensidades dramatizadas na cena da sensibilidade involuntária (Deleuze, 2003). O narrador é menos um espectador do mundo do que um sistema sensível às suas vibrações ocultas. Ele é um intérprete forçado, alguém cuja inteligência só se manifesta sob coação, provocado pelo enigma dos signos. A leitura do mundo, em Proust, é inseparável dessa condição: o conhecimento verdadeiro exige uma passividade ativa, uma disposição a ser atravessado, transformado, implicado pelos signos.

Essa configuração nos permite reaproximar a cosmologia proustiana da experiência ritual Huni Kuin. Também ali, o aprendizado se dá por uma exposição sensível a um campo de forças e signos, em que o corpo não interpreta intelectualmente, mas responde de maneira afinada a um tecido simbólico e afetivo. Como a Aranha, o corpo em transe é ativado por ondas; mas aqui, ondas de canto, de perfume, de luz, de signos que desencadeiam saberes incorporados. A teia Huni Kuin é também um corpo coletivo e cosmológico, no qual a escuta, o gesto, o silêncio e a visão se entrelaçam numa superfície de intensidades (Lagrou, 2009).

Assim como na *Recherche*, a aprendizagem Huni Kuin não parte da escolha ou da vontade, mas de uma condição de exposição ritual: o corpo é afetado, os signos são sentidos antes de serem compreendidos, e o saber emerge como um fio tecido entre mundos. Em ambas as experiências, o sentido é obra da sensibilidade que responde, se distanciando de uma razão que antecipa. O corpo sem órgãos, nesse sentido, não é ausência de estrutura, mas uma nova forma de organização: uma organização por vibração, por intensidades, por afinidades involuntárias.

### **3. A teia em sete tempos: a aprendizagem pelos signos ao longo da *Recherche***

Se a *Recherche* é uma teia e o narrador, como vimos, um corpo-aranha sensível aos signos que percorrem seus fios, então o conjunto da obra deve ser compreendido como o processo mesmo da aprendizagem: um aprendizado não linear, não voluntário, feito de desvios, de repetições, de crises e de revezes. Segundo Deleuze, essa aprendizagem se dá através do encontro com signos de diferentes ordens: mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos (Deleuze, 2003). Ao longo das sete partes da obra, esses signos emergem em diversas formas e impõem ao narrador uma série de provas afetivas e intelectuais que o conduzem, afinal, ao próprio ato de escrever.

No “Caminho de Swann” (livro 1 da *Recherche*) o narrador é apresentado aos signos mundanos: ele experimenta o mundo da família, dos hábitos e dos afetos cotidianos; como o beijo da mãe, o ritual do adormecer, os passeios por Combray (Proust, 2003a). Mas esses signos são opacos: produzem apenas reconforto ou frustração, não aprendizado. Nesse cenário ocorre a primeira grande irrupção da

memória involuntária, com o episódio da Madeleine - signo sensível que escapa ao mundo codificado da rotina e que introduz o narrador no campo da interpretação. Em paralelo, a narrativa de Swann e Odette introduz os signos do amor: signos enganosos, que desdobram o desejo em sofrimento e obsessão, e que educam negativamente o corpo na arte de decifrar o outro (Deleuze, 2003).

No livro 2 da *Recherche* “À Sombra das Raparigas em Flor”, o narrador adentra os signos sociais e amorosos ao longo da adolescência (Proust, 2003b.). Ele se apaixona por Gilberte, depois pelas jovens de Balbec - signos móveis, escorregadios, que o fascinam e o confundem. O mundo burguês e aristocrático se mostra aqui como uma gramática de aparências, onde tudo é signo, mas de um tipo que não revela o essencial. A aprendizagem aqui ainda é parcial: o narrador começa a perceber que os signos sociais e amorosos são carregados de simulacro e que não se deixam dominar pelo entendimento racional (Deleuze, 2003).

Já no livro 3 da *Recherche* “O Caminho de Guermantes”, ocorre o mergulho na alta sociedade (Proust, 2004a). O narrador tenta integrar-se ao mundo da família dos Guermantes, apenas para se deparar com sua vacuidade. Os signos aristocráticos aparecem como puros jogos de prestígio; signos que iludem, mas não instruem. Aqui, o narrador começa a amadurecer uma postura crítica diante destes signos sociais, reconhecendo seu caráter convencional e teatral. O luto pela avó marca, entretanto, a irrupção de um signo sensível mais profundo: um acontecimento que, atravessando o corpo, o transforma (Deleuze, 2003).

Em “Sodoma e Gomorra” (livro 4 da *Recherche*), o narrador volta seu olhar para os signos do desejo sexual e da perversão, em especial com a revelação da homossexualidade de Charlus e da relação amorosa com Albertine (Proust, 2004b). Esses signos são vividos como enigmas opacos, circulares, labirínticos; signos de um desejo que não se deixa nomear. O narrador intensifica seu esforço de decifração, mas os resultados continuam a frustrá-lo. A obsessão amorosa reaparece, e o corpo do narrador é mais uma vez testado, desta vez por uma experiência de ciúme e impotência interpretativa (Deleuze, 2003).

No quinto livro da *Recherche* “A Prisioneira”, Albertine se torna prisioneira do narrador, mas também de seu delírio interpretativo (Proust, 2004c). Obcecado por esta relação, ele a interroga como um signo. A obsessão em decifrar os gestos e os

segredos de Albertine mostra o ponto mais agudo da experiência amorosa como máquina de signos ambíguos e marca o início do esgotamento desse modo de relação. O corpo do narrador, exaurido, começa a se abrir para outro tipo de signo: aquele que não busca a verdade do outro, mas a sua transformação em imagem e linguagem (Deleuze, 2003).

No sexto livro “A Fugitiva”, com a morte de Albertine, o narrador experimenta um luto que não é apenas pessoal, mas epistemológico (Proust, 2005a). Ele deixa de tentar possuir o sentido, e começa a experimentar o tempo como o verdadeiro meio da arte. Os signos amorosos se desmancham, e o que emerge é uma espécie de clarividência: tudo o que se perdeu, como afetos, rostos, lugares, retorna sob forma transfigurada. A memória involuntária se intensifica, abrindo passagem para os signos artísticos (Deleuze, 2003).

Por fim, no último volume “O Tempo Redescoberto”, a aprendizagem se realiza como revelação estética (Proust, 2005b). O narrador comprehende que o verdadeiro sentido da vida estava inscrito nos signos involuntários que o afetaram ao longo da existência. A arte se apresenta, enfim, como o único modo de restituir o tempo perdido, e de produzir sentido a partir do insensato. É o ponto em que o corpo sem órgãos do narrador (sensível, interessado e intensivo) encontra sua forma própria: a da escritura (Deleuze, 2003).

A obra de Proust, assim compreendida, pode ser lida como uma cosmologia dos signos, um rito de passagem sensível que transforma o corpo do narrador em um operador estético. É essa mesma estrutura de aprendizado não-voluntário e afetivo que pode ser encontrada no transe ritualístico Huni Kuin; onde o corpo, por meio de cantos, plantas, imagens e sonhos, se vê atravessado por signos que o reorganizam. Em ambas as experiências, o saber emerge não como produto da vontade, mas como efeito da exposição sensível àquilo que força o pensamento.

#### **4. Entre arte e cosmopolítica: o “tornar-se outro” do povo Huni Kuin**

O povo Huni Kuin, também conhecido como Kaxinawá, habita a região do Alto Rio Jordão, no estado do Acre, e é amplamente reconhecido por sua cosmovisão sofisticada, centrada em práticas xamânicas, experiências visionárias e uma estética

profundamente interligada à cura, ao canto e ao grafismo (OPIAC, 2007; Camargo, Villar, 2013). Nos últimos anos, os Huni Kuin têm protagonizado um notável processo de reinvenção cultural que não apenas resgata elementos ancestrais, mas os reposiciona em diálogo criativo com o mundo da arte contemporânea e dos circuitos globais de espiritualidade e resistência indígena (Ika Muru, 2014; Lagrou, 2019a).

Uma das expressões mais emblemáticas dessa abertura cosmopolítica é a parceria entre os Huni Kuin e o artista plástico brasileiro Ernesto Neto (Goldstein, Labate, 2017; Diniz, 2019; Lagrou, 2019b). Essa colaboração produziu um campo híbrido onde arte, cura e espiritualidade se entrelaçam, constituindo o que alguns autores chamam de arte dietética (Lagrou, 2019b; Campolina, 2021); um dispositivo estético que atua sobre os corpos como armadilha gentil, como convite à devoração simbólica, como dispositivo relacional capaz de produzir uma “metafísica canibal” (Viveiros de Castro, 2025).

As esculturas orgânicas e sensoriais de Neto, com suas texturas, cheiros, saliências e cavidades, não apenas evocam a corporeidade da floresta, mas criam espaços-tempo de imersão, respiração, cerimônia e cuidado coletivo (Pedrosa, 2011). São, nas palavras do artista, “corpos complexos de relações”, moldados por uma geometria que não separa sujeito e objeto, presa e predador, natureza e cultura (*apud* Lagrou, 2019b, p. 114). Como Neto afirma, “todo mundo tem um índio dentro de si e não conhece” (*apud* Goldstein; Labate, 2017, não paginado). Ao engajar os Huni Kuin como cocriadores, e não como meros objetos de inspiração, sua arte se torna um canal de restituição simbólica e política, onde a violência histórica é metabolizada por novas formas de presença.

No universo Huni Kuin, essa lógica relacional aparece de forma intensiva nos rituais de cura mediados pelo cipó (nixi pae ou ayahuasca), cujas experiências visionárias são articuladas por figuras como Yube, a grande jiboia ancestral (Lagrou, 2019b). Yube não é apenas um ser de poder: ela é uma máquina afetiva e cosmopolítica que reorganiza as relações entre humanos, animais, espíritos e plantas. Nos rituais, ser engolido por Yube é um evento liminar de aprendizagem transformativa; experiência ao mesmo tempo desejada e temida, na qual o participante é convocado a passar por uma reversão da posição de presa e predador,

vivenciando a alteridade radical do Outro, não por empatia, mas por devoração simbólica (Lagrou, 2019b).

Esse processo, longe de ser meramente metafórico, é organizado visual e afetivamente pelos kene, desenhos sagrados que atravessam corpo, roupa, canto e paisagem (Lagrou, 2019b). Os kene são mapas relacionais e campos de força, que conduzem a visão, o movimento e a cura. Nos estados de transe, ativados por cantos e medicinas sagradas, os participantes se tornam capazes de ver como Yube vê e, ao fazê-lo, são chamados a renascer sob outra forma, dotados de um saber que não se adquire por instrução, mas por transformação (Campolina, 2021). A aprendizagem aqui é ontológica: não se trata de acumular conhecimento, mas de se tornar outro.

Nesse sentido, a arte política dos Huni Kuin, tal como manifestada em sua relação com Ernesto Neto, configura-se como uma verdadeira “ontologia digestória”: não apenas um modo de existir em relação, mas um modo de aprender pela fusão e pela travessia (Pedrosa, 2011). Seus rituais, cantos e grafismos não funcionam como representações, mas como dispositivos de passagem. O corpo, tomado como paisagem, torna-se o território de uma pedagogia afetiva que convoca o sujeito à metamorfose.

## **5. Aprendizagem ritualística e signos do transe para os Huni Kuins**

Entre os Huni Kuins, o aprendizado ritual não se dá apenas por transmissão de conteúdo ou instruções explícitas, mas pelo atravessamento do corpo por signos que brotam de encontros limítrofes; entre vivos e mortos, entre humanos e não humanos, entre mundos. O transe, aqui, não é um estado apenas psíquico ou neurológico, mas uma condição ontológica de passagem. Em vez de um retorno ao “eu profundo”, trata-se de uma travessia onde o próprio estatuto do “vivo” está em disputa (Lagrou, 2019b).

A experiência com a ayahuasca é paradigmática desse regime de signos, onde o conhecimento emerge não da codificação racional, mas do confronto sensível com o que escapa à organização ordinária do mundo. Como mostram Lester (2013) e Timmermann (2018), há uma ressonância entre os efeitos da ayahuasca e as experiências de quase-morte: sensações de descolamento corporal, travessia de

túneis, encontros com seres de luz, revisão da vida e resistência ao retorno. Esses signos da morte não são apenas indícios de dissolução, mas operadores de transformação.

Na cosmologia Huni Kuin, algumas narrativas míticas são reveladoras de que a doença mortal é frequentemente causada por um “mal encontro” na floresta, um evento anomalístico em que um animal, portando a voz de um ancestral, interpele o indivíduo à deriva (Campolina, 2019). Essa voz é mais do que som: ela é signo de um mundo outro que irrompe no corpo e promove uma captura. A aprendizagem, nesse contexto, passa pelo enfrentamento radical dessa captura. Trata-se de afirmar a vida diante da sedução de uma figura ancestral; e isso só é possível por meio de um outro tipo de saber, aquele que é mobilizado pelo pajé.

O pajé, iniciado em sucessivas experiências de quase-morte, é o agente da travessia, aquele que é capaz de percorrer o estado de transe nos limites entre a vida e a morte, sem sucumbir em nenhum momento (Campolina, 2019). Ele canta e com a beleza de sua performance dispara a operação terapêutica. O canto não apenas comunica, ele encanta. Ele faz esquecer, desapegar, distrair os mortos para que os vivos possam voltar à vida (Campolina, 2019). Aqui, a aprendizagem não é separável da estética, da afecção e da performance. O signo do transe não é simplesmente um símbolo a ser interpretado, mas uma força a ser modulada; e a música é o meio privilegiado dessa modulação.

Portanto, a aprendizagem ritualística entre os Huni Kuins exige a entrada em um campo de forças, onde o sujeito é menos um receptáculo de verdades e mais um centro provisório de intensidades. Aprender é sobreviver ao transe e sobreviver ao transe é cantar mais forte que os mortos (Campolina, 2019).

A experiência ritualística do povo Huni Kuin, sobretudo nos contextos de uso da ayahuasca e das práticas xamânicas, também pode ser lida à luz da classificação dos signos em Proust tal como formulada por Deleuze. Assim como na *Recherche*, o saber não se dá como acúmulo progressivo, mas como desestabilização pela emergência de signos, traços de um mundo ainda por nascer que se imprimem sobre um corpo sempre por fazer (Vitorino, Felix, 2021).

Os signos mundanos, nos dois contextos, são aqueles que mais se ligam à aparência e à expectativa social. No mundo burguês proustiano, eles se associam ao

nome próprio, ao prestígio, ao desejo de pertencimento (Vitorino, Felix, 2021). Entre os Huni Kuins, esse tipo de signo pode ser associado às primeiras camadas da iniciação: os nomes dos cantos, o reconhecimento dos traços dos desenhos, as narrativas visíveis das cerimônias, ou seja, signos ainda presos ao campo da representação, das formas fixadas por costumes e por uma estética socializada.

Já os signos sensíveis, como os cheiros, sons, texturas e impressões corporais, formam a porta de entrada para o transe em ambas as experiências. Em Proust, eles são deflagrados pela memória involuntária, desestabilizam a linearidade do tempo, e expõem o sujeito à potência do passado como presença intensa (Vitorino, Felix, 2021). Na cosmologia Huni Kuin, são os signos sensíveis que iniciam o mergulho no mundo dos espíritos: o gosto amargo da ayahuasca, a torção do estômago, o zumbido nos ouvidos, o brilho das visões. Eles não se deixam decifrar: antes, impõem-se como forças de contato que atravessam o corpo e o obrigam a aprender, mesmo sem querer. Aqui, a sensibilidade já é um vetor de transmutação.

Com os signos do amor, Proust mostra que o aprendizado mais profundo não é apenas um saber, mas uma forma de sofrimento (Vitorino, Felix, 2021). O amante aprende a interpretar pistas, a ver significados em gestos ambíguos, a compor cenários obsessivos a partir de fragmentos. Não há saber do amor sem dor, pois ele é sempre um saber do outro que escapa. Essa dimensão encontra paralelo nas provas xamânicas vividas durante a formação do pajé, ou mesmo nas experiências visionárias do ritual. Aquele que adentra o mundo dos espíritos experimenta também a ausência, a perda, o risco de não retorno. O conhecimento, nesse regime, implica sempre um atravessamento afetivo e passional, uma entrega que pode ser devastadora.

Por fim, os signos artísticos são aqueles que operam a transmutação mais elevada, pois não dizem respeito à representação de um mundo já dado, mas à criação de um plano de composição — aquilo que Deleuze chamará de plano de imanência (Deleuze, 2003). Na *Recherche*, só a arte permite à experiência se tornar transmissível sem perder sua singularidade. O signo artístico não resolve o enigma do sensível ou do amor, mas o conserva como problema criador. Do mesmo modo, o canto do pajé Huni Kuin é um signo artístico: ele não explica a doença nem traduz a visão, mas a faz vibrar de outro modo. Ele reinventa a relação com o espírito,

modulando as forças que atravessam o corpo. O signo artístico não cura por mera decifração, mas por ressonância de intensidades.

Ao alinhar essas quatro categorias de signos, é possível ver como a aprendizagem, tanto na obra de Proust quanto no universo xamânico Huni Kuin, jamais se dá por esclarecimento progressivo ou por conquista voluntária. Em ambos os casos, aprender é entrar em uma corpografia simbiótica (ou, uma tecelagem sensível do saber), em que o corpo é desorganizado para poder recolher-se de outro modo. A passagem pelo signo é a condição de um corpo sem órgãos que aprende a vibrar com aquilo que o ultrapassa em uma decifração ressonante.

## **5. A dança dos corpos e a produção do corpo sem órgãos: perspectiva enativista de aprendizagem com os signos**

A partir do exposto, torna-se possível aproximar o modelo enativista de três corpos, o orgânico, o sensório-motor e o linguístico (Di Paolo, Cuffari, De Jaegher, 2018), da lógica de aprendizagem por signos proposta por Deleuze em “Proust e os Signos” (Deleuze, 2003). Em ambos os casos, a experiência não é entendida como a atualização de conteúdos prévios ou a decodificação de representações mentais, mas como um processo emergente de individuação que se dá na interface entre forças, intensidades e signos.

Do ponto de vista enativista, os três corpos não se sobrepõem nem se subordinam mutuamente; antes, formam uma ecologia dinâmica, em que cada corpo se atualiza em relação aos outros, compondo um sistema encarnado de sentido (De Jaegher, Di Paolo, 2007). O corpo orgânico responde às exigências da sobrevivência (homeostase, metabolismo), o corpo sensório-motor traduz essas exigências em hábitos e práticas corporais, enquanto o corpo linguístico constitui o campo de emergência dos signos sociais e intersubjetivos que moldam a subjetividade (Di Paolo, Cuffari, De Jaegher, 2018).

No entanto, diante da experiência de transformação, especialmente em seus momentos mais radicais de dissolução de normatividade; estes três corpos frequentemente se desorganizam, abrindo espaço para o surgimento de um quarto corpo: o corpo sem órgãos. Este corpo, portanto, não é dado de antemão, nem se

reduz a uma estrutura somática ou comportamental: ele é antes o campo de virtualidades que sustenta os outros três corpos, o espaço de individuação ainda não realizada, que já carrega toda a potência corporal em vias de atualização (Deleuze, 2003).

É neste corpo sem órgãos - pré-pessoal, não representacional, intensivo - que a aprendizagem artística descrita por Proust se torna possível. O signo artístico não é um dado, mas um vetor de força que atravessa o corpo do narrador-aranha, o desorganiza, e o obriga a criar uma nova forma de vida sensível. A Aranha não interpreta; ela responde ao signo por contágio intensivo (Deleuze, 2003). Assim também os sujeitos em experiências de transe de alto grau de intensidade: eles não organizam seus afetos segundo os registros prévios do eu, mas experimentam o colapso destes registros, a partir de signos que se impõem involuntariamente e catalisam a emergência de novas configurações (Timmerman, et al. 2018).

A simbiose entre o modelo de signos de Proust e os corpos enativos permite, portanto, vislumbrar um regime de aprendizagem que não é mais informacional, mas sim transformacional. Como argumentam autores enativistas contemporâneos, experiências de alteração radical de estado de consciência, como as promovidas por substâncias psicodélicos, aproximam o sistema sujeito-meio de regimes críticos (onde a estabilidade é substituída pela possibilidade de bifurcação) que reconfiguram as condições de possibilidade da ação (Varela, Thompson, Rosch, 1991; Eloff, 2023).

Neste ponto, o corpo sem órgãos pode ser entendido como o próprio espaço adjacente do possível: um campo de tensões ainda não estabilizadas, onde novas formas de afeto, cognição e sentido podem emergir (Eloff, 2023). É o corpo que aprende ao se desorganizar – ao ser atravessado por signos que o forçam a mudar de regime, a encontrar um novo centro de gravidade. É o corpo que se tecê com os fios do mundo. É o corpo tecido pela Aranha Huni Kuin, que canta e ouve os seus cantos na tessitura dos fios de algodão.

Dessa forma, o corpo sem órgãos é o ponto de encontro entre a leitura deleuziana de Proust, a prática xamânica de corpografia simbiótica e a teoria enativista da consciência. Nele, o aprender não é uma operação mental ou uma aquisição de conteúdos, mas uma metamorfose intensiva que altera a própria forma de habitar o mundo.

Essa perspectiva abre, por fim, um campo fértil para pensar os estados modificados de consciência, sobretudo em contextos de transe ritualístico ou terapêutico, não como instâncias regressivas ou fantasiosas, mas como modos de reorganização sensível e simbiótica da experiência – modos nos quais o sujeito, em vez de representar o mundo, torna-se mundo, como acontecimento, como tecido, como signo.

## 6. Considerações Finais

A travessia realizada ao longo deste texto propôs uma articulação entre diferentes regimes de corporeidade e formas de aprendizagem, com o objetivo de ressaltar os processos transformativos que se abrem nas experiências ritualística simbióticas, em particular aquelas mediadas por substâncias como a ayahuasca. A simetria entre a teia proustiana e a teia espiritual Huni Kuin revela o fundo comum de uma ontologia da aprendizagem por signos, onde o conhecimento não é aquisição de informações, mas transformação corporal diante do enigma do mundo e da emergência do narrador-aranha.

Assim, oferecer uma introdução à riqueza estética, política e espiritual dos Huni Kuin é preparar o terreno para uma reflexão mais aprofundada sobre a aprendizagem com os signos do transe, tal como praticada em suas cerimônias. Trata-se de afirmar que há saberes inscritos no corpo e na floresta, saberes que não se deixam capturar pelas lógicas da epistemologia ocidental, mas que se atualizam no canto que guia, na imagem que move, e na jiboia que engole para depois devolver à vida.

Neste sentido, é a aprendizagem por signos, como elaborada por Deleuze em seu encontro com Proust, que se mostra fundamental. Diferentemente da aprendizagem discursiva ou representacional, aqui o que se aprende não é um conteúdo, mas um novo modo de sentir, de perceber, de habitar o mundo. O signo artístico, o canto ritual, a escuta háptica ou a imagem visionária não ensinam por significação, mas por transmutação. Eles atravessam os corpos, desfazem identidades estabilizadas, e produzem linhas de fuga que se abrem para outras formas de viver.

Reafirma-se, portanto, a centralidade da arte, do rito e da experiência como meios de aprender com os signos – meios de compor, em ato, modos singulares de existência que escapam tanto à medicalização do sofrimento quanto à codificação narrativa da subjetividade. Em vez de interpretar a experiência, trata-se de explicá-la a partir de um habitar um campo singular de intensidades; de deixar-se tocar e, nesse toque, tornar-se outro.

É nesse sentido que o corpo sem órgãos, como corpo de aprendizado, de trânsito e de criação, emerge como figura central do transe ritualístico. Não se trata de alcançar um estado final de equilíbrio, mas de acolher o inacabamento da individuação, a potência do devir e a sabedoria dos signos. Ao abrir espaço para esses modos de aprendizagem intensiva, abrimos também a possibilidade de uma clínica que escute os corpos em sua dança, que acompanhe os gestos do mundo em suas metamorfoses, e que compreenda a cura não como retorno a uma forma anterior, mas como invenção contínua de novos modos de viver.

## Referências

- CAMARGO, E.; VILLAR, D. (org.). **Huni Kuin hiwepaunibuki: a história dos Caxinauás por eles mesmos**. São Paulo: Edições Sesc, 2013. 301 p.
- CAMPOLINA, A. G. Anomalística e o sentido de quase morte no uso de ayahuasca na terapêutica. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 54, jul. 2019.
- CAMPOLINA, A. G. Arteficiências e cocriações a partir de uma perspectiva dietética intensiva. **ClimaCom: Coexistências e Cocriações**, ano 8, n. 20, 2021. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/arteficiencias/>. Acesso em: 20 jul. 2025.
- CENTRO DE MEMÓRIA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA – ITAÚ CULTURAL. **Uma Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. 74 p.
- DE JAEGHER, H.; DI PAOLO, E. Participatory sense-making: an enactive approach to social cognition. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, Dordrecht, v. 6, n. 4, p. 485–507, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DI PAOLO, E. A.; CUFFARI, E. C.; DE JAEGHER, H. **Linguistic Bodies**. Cambridge, MA: MIT Press, 2018. 432 p.

DINIZ, C. A eternidade e a eternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto. In: VOLZ, J.; PICCOLI, V. (cur.). **Ernesto Neto – Sopro**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Catálogo da exposição.

ELOFF, A. Undoing the Present, Crystallising the Future: Psychedelic Schizoanalysis. **La Deleuziana**, n. 15, p. 34–56, 2023. Disponível em: [http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2023/06/04\\_Eloff\\_Undoing-the-present\\_revised.pdf](http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2023/06/04_Eloff_Undoing-the-present_revised.pdf). Acesso em: 20 jul. 2025.

GOLDSTEIN, I.; LABATE, B. C. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. **Mana**, v. 23, n. 3, p. 437–471, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p437>.

IKA MURU, A. M. M. **Uma Isi Kayawa: livro da cura do povo Huni Kuin do Rio Jordão**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2014. 258 p.

LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. 127 p.

LAGROU, E. No ventre do monstro: Leviathan, Yube e Neto. In: VOLZ, J.; PICCOLI, V. (cur.). **Ernesto Neto – Sopro**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Catálogo da exposição.

LIESTER, M. B. Near-death experiences and ayahuasca-induced experiences: two unique pathways to a phenomenologically similar state of consciousness. **Journal of Transpersonal Psychology**, v. 45, n. 1, p. 24–48, 2013.

OPIAC – Organização dos Professores Indígenas do Acre. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007.

PEDROSA, A. Esculturas íntimas. In: **La lengua de Ernesto. Ernesto Neto – Obras [Works] 1986–2011**. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey; Faena Arts Center, 2011. Catálogo da exposição.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2003a. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2003b. (Em busca do tempo perdido, v. 2).

PROUST, M. **O caminho de Guermantes**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2004a. (Em busca do tempo perdido, v. 3).

PROUST, M. **Sodoma e Gomorra**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2004b. (Em busca do tempo perdido, v. 4).

PROUST, M. **A prisioneira**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2004c. (Em busca do tempo perdido, v. 5).

PROUST, M. **A fugitiva**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2005a. (Em busca do tempo perdido, v. 6).

PROUST, M. **O tempo reencontrado**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Globo, 2005b. (Em busca do tempo perdido, v. 7).

TIMMERMANN, C. et al. DMT models the near-death experience. **Frontiers in Psychology**, v. 9, p. 1424, 2018. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01424>.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

VITORINO, A. J. R.; FELIX, G. S. Aprender por signos proustianos numa filosofia da diferença. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 32, e20180102, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

#### Sobre o autor

Alessandro Gonçalves Campolina é médico geriatra e psicoterapeuta, com formação em terapia psicodélica por diversas instituições como: o California Institute of Integral Studies (CIIS, EUA), a Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS, EUA), a Polaris Insight Center (Polaris, EUA), e o Centro Takiwasi (Takiwasi, Peru). É mestre pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), doutor e pós-doutor pela Universidade de São Paulo (USP) e fellow da American Society of Ketamine Physicians, Psychotherapists & Practitioners (ASKP3). É Professor na Disciplina de Oncologia da Faculdade de Medicina da USP (FMUSP) e coordena o Laboratório de Avaliação de Tecnologias em Saúde do Instituto do Câncer do Estado de São Paulo (ICESP). Desde 2016 vem aplicando a Psicoterapia Assistida por Cetamina (PAC) em diferentes condições de saúde, tendo conduzido centenas de sessões nesta abordagem, em contexto hospitalar e de consultório. No ICESP e na FMUSP vem coordenando grupos de estudos e de pesquisas sobre Terapia Psicodélica com Cetamina para pacientes com câncer em sofrimento psíquico e/ou existencial. No Instituto Aion vem realizando atendimentos clínicos com PAC e coordenando treinamentos e supervisões clínicas.

[alessandro.campolina@hc.fm.usp.br](mailto:alessandro.campolina@hc.fm.usp.br)

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0176903783847881>

#### Como citar

CAMPOLINA, Alessandro Gonçalves. Corpografia simbólica: aprendizagem experiencial com os signos proustianos e o transe ritualístico Huni Kuin. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*, v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-79148. (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.